

XI. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik

Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen

Die Ukraine aus globaler Sicht

München 29. Oktober – 01. November 2020

Діалог мов – діалог культур Україна і світ

XI Міжнародна наукова Інтернет-
конференція з україністики

Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik • 2020

Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik

Herausgegeben von
Olena Novikova und Ulrich Schweier

Band 2020

XI. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik

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

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

XI Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики

München

29. Oktober – 01. November 2020



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

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

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

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

© für alle Texte bei den jeweiligen Autoren 2021

Die in diesem Band veröffentlichten Beiträge geben die Meinung ihrer Verfasser oder Verfasserinnen wieder und nicht in jedem Fall die des Herausgebers, der Redaktion oder des Verlages.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-epub-77877-1>
<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.77877>

ISBN 978-3-487-16073-3

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

Redaktioneller Beirat:

Dr. Iryna Braha (Ukraine)

Dr. Alla Demčenko (Ukraine)

Prof. Iryna Dudko (Ukraine)

Dr. Natalija Horbač (Ukraine)

Dr. Oksana Kovač (Ungarn)

Dr. habil. Svitlana Lens'ka (Ukraine)

Dr. Larysa Marčylo (Ukraine)

Dr. Tetjana Prokopovyč (Ukraine)

Dr. habil. Svitlana Romanjuk (Polen)

Dr. Svitlana Semenjuk (Großbritannien)

Prof. Oleksij Vertij (Ukraine)

Dr. Iryna Volovenko (Ukraine)

ЗМІСТ

Передмова

МОВА

Світлана Богдан, Тетяна Тарасюк

Семантичний гештальт асоціативного поля перифрази
дочка Прометея

16

Ірина Божко

Власні назви роману “Польові дослідження
з українського сексу” у німецькому перекладі

28

Ірина Брага

Цінник у комунікативно-жанровому просторі базару

36

Галина Гордиловська

Українка з “чужинецьким паспортом”:
мовознавець Ганна Наконечна
та її “Коротка граматики німецької мови”

51

Світлана Дворянчикова

Поетика онімів у сучасній українській сміховій
культурі: маркери, формуючі впливи й перешкоди

63

Володимир Демченко

Медитативні формули бабусі Палажки
(від Володимира Лиса) як репрезентанти
української ментальності

72

Іван Дзира

Інвективна лексика як джерело творення
прізвищевих назв запорозького козацтва в середині
XVIII століття (на матеріалі Реєстру Війська
Запорозького Низового 1756 року)

83

Ірина Воловенко, Ірина Дудко

Трансформація як засіб метамовної рефлексії
у політичних текстах

91

Галина Зимовець

Роль інтертекстуальності в творенні
комерційних онімів

98

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Лариса Колібаба Друга форма знахідного відмінка іменників і нова редакція “Українського правопису” | 111 |
| Тетяна Лагута, Ольга Вержанська Роль засобів милозвучності у створенні естетичності і краси українського мовлення | 120 |
| Надія Пашкова Концептуальні риси дому в українській паремії на європейському мовному тлі | 128 |
| Людмила Підкуймуха Ми ж один народ, або до питання “мирної” пропаганди в російському медіапросторі | 135 |
| Марія Редьква Суржик та діалекти у сучасному культурному контенті: антропологічно-лінгвістичний аспект | 145 |
| Олена Руда Навколомовні дискусії в Уанеті | 156 |
| Катерина Сопіна Хештеги часів Євромайдану як один із засобів комунікації | 168 |
| Тетяна Хомич Фемінітивні вияви в українській мові та мовленні | 182 |
| Іванна Цар Суржик у сприйнятті російськомовної молоді | 188 |
| Алла Ярова, Акмаль Таїров Невербальний простір українського і туркменського традиційного весілля | 199 |
| УКРАЇНСЬКА МОВА ЯК ІНОЗЕМНА | |
| Світлана Адаменко, Оксана Туркевич “Заговори, щоб я тебе побачив”: комунікативний та діяльнісний підходи до навчання говоріння українською мовою як іноземною | 209 |

ЛІТЕРАТУРА

Евеліна Балла

Проза Євгена Гуцала в перекладі угорською мовою 222

Галина Бокшань

Матриця індивідуації в романах “Любовне життя”
Оксани Луцишиної та “Зима в Стокгольмі”
Агнети Плеєль 231

Світлана Бородіца

Національна модель світу в романі
“Черевички Божої матері” М. Матіос 239

Мар’яна Вотканич

Автобіографічний наратив як форма оприявлення
авторської свідомості в прозі Михайла Гафії Трайсти 246

Наталія Горбач

Література як культурне картографування:
візуалізація України 254

Інна Жукович

Антиутопічний жанр в українській літературі 268

Юлія Куманська

“Зелені Чари” Зірки Мензатюк:
екологічний аспект крізь призму міфології 276

Олеся Лазаренко

Перекладацька творчість подружжя
Костецький–Коттмаєр на прикладі п’єси
Куліша “Народний Малахій” 286

Світлана Ленська

Психологічний портрет Миколи Зерова
у спогадах сучасників 298

Тетяна Марчук, Елла Мінцис, Уляна Тиха

Сюжетно-композиційні особливості п’єс
“Маклена Граса” Миколи Куліша та
“Волохата мавпа” Юджина О’Ніла 305

Наталія Міллер

Архіви та спогади як джерела дослідження життя й творчості Пантелеймона Куліша 312

Марина Набок

Символіка українських народних дум як засіб вираження ідеї спротиву та боротьби 321

Валентина Ніколасько

“Філія пекла на землі”: Голодомор у романі С. Талан “Розколоте небо” 329

Роман Офіцинський

Переслідування українського письменника Івана Чендея в 1969–1975 роках за відступ від соціалістичного реалізму 345

Віра Просалова

Новітня версія українського Дон Жуана: полілог авторів і текстів 358

Людмила Ромащенко

Тенденції розвитку сучасної української історичної прози й український контекст нового роману В. Бахревського 365

Оксана Румянцева-Лахтіна

Роман поколінь як різновид сімейного роману: ключові аспекти жанроутворення в українській літературі 377

Ольга Смольницька

Максим Рильський і творче покоління fin de siècle: сублімація та феномен надлюдина 386

Лілія Солодка

Мотив свободи у рецепції Сковороди та Гете 400

Ольга Стадніченко

Рецепція постатей митців у “Спогадах” Дмитра Павличка як портрет літературного покоління 407

Світлана Сухарєва

Антиунійна творчість Андрія Мужилівського на тлі літературних тенденцій поберестейського періоду 416

Наталія Чаура

Аналіз літературно-мистецьких журналів
України та Польщі (на прикладі “Кур'єра Кривбасу”
та “Ciechanowskich zeszytów literackich”) 426

Лілія Чижур

Поетичні візії Є.Гребінки
на тлі слов'янського романтизму 434

Андрій Чуй

“Бо через тебе взнав я рай і рай утратив свій!”
(дівочі образи любовної поезії В. Пачовського) 449

Ольга Шарагіна

Лірична інтерпретація орнітообразів в етнографічному
кодї “тихої лірики” 60–80-х рр. ХХ ст. 461

Максим Яблонський

Збірка оповідань Петра Волиняка “Земля кличе”:
екзистенція людини і нації 469

ОСВІТА ТА КУЛЬТУРА**Оксана Бобечко**

Музично-етнографічна діяльність Лесі Українки
в контексті збереження епічного репертуару кобзарів 480

Світлана Брижицька

Окупація нацистами Тарасової гори
(1941-1944 роки) 488

Володимир Грисюк

Типи репрезентації сексуальності
на українському телебаченні 502

Олеся Дзира

Діяльність українських освітніх закладів Канади
у міжвоєнний період задля збереження
національної ідентичності 510

Лариса Дуда

Музичний фольклор у творчості для бандури
Михайла Теліги 523

- Віолетта Дутчак**
Термінологічна проблематика наукових досліджень
кобзарського й бандурного мистецтва 529
- Марія Єфімова**
Види форматів дитячих видань 543
- Ганна Карась**
Збереження національної та культурної ідентичностей
в умовах війни та еміграції (на прикладі
життєтворчості Петра Болехівського-Бояна:
до 110-річчя з дня народження) 550
- Світлана Тетеря, Наталія Костюк**
Стан традиційної музичної культури Переяславщини
(перша половина ХХ століття). Соціокультурний вимір 558
- Ольга Кубік**
Ансамбль бандуристів як культурно-мистецьке явище
ХХ – початку ХХІ століття 567
- Оксана Кузьменко**
Фольклорний концепт ‘мати’ як предмет
гуманістичного пізнання: український контекст 577
- Віктор Мішалов**
До пошуків колиски феномену кобзарства 588
- Олександра Німлович**
Синтез поезії і музики в солоспівах Богдани Фільц
на вірші Софії Майданської 612
- Тетяна Прокопович**
Мотиви козацької України в польському романтизмі 620
- Ольга Фабрика-Процька**
Історіографія українського пісенного фольклору
східної Словаччини 629
- Наталія Федорняк**
Бандурне мистецтво української діаспори
Північної Америки на сторінках англomовних
видань та періодики 637

Кость Черемський

Методологічні засади 'школи Миколи Будника'
у розвитку сучасного виконавства на традиційних
кобзарських інструментах

650

**ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ
ІДЕНТИЧНОСТІ****Ольга Шелюх, Наталія Вовчаста, Ольга Андріянова**

Національна ідентичність як ключовий фактор
підготовки майбутніх військовослужбовців
Збройних сил України

662

В'ячеслав Артюх

'Русский мир' у Пантелеймона Куліша

670

Назар Божинський

Урбанізоване середовище та відновлення традиційного
кобзарства на прикладі харківської агломерації

677

Анатолій Бурдейний

До 100-річчя всесвітньої подорожі
"Української республіканської капели"

684

Олексій Вертій

Основоположні підстави підготовки і видання
"Історії українського кобзарства та світового
бандурного музикування"

695

Лариса Корж-Усенко

Український вільний університет на зорі
100-річного ювілею

707

Вікторія Солошенко

Жіночий рух в Україні у контексті поступу фемінізму
та жіночої емансипації в Європі

719

Тетяна Шестопалова

Український літературно-публіцистичний простір часів
ді-пі-таборів крізь призму листування Юрія Лавріненка
та Юрія Шевельова

727

Жанна Янковська

Просторові виміри роману у віршах Ліни Костенко
“Маруся Чурай”

738

ВІДОМОСТІ ПРО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ

751

Vorwort

Am 29. Oktober – 1. November 2020 fand mit Erfolg am Institut für Slavische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München die XI. Internationale Konferenz der Ukrainistik ‘*Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht*‘ statt. In den letzten Jahren hat sie daran gearbeitet, Wissenschaftler, vor allem der jungen Generation, über die Grenzen hinaus zu vereinen, die für die Ukraine, ihre Sprache, Kultur, Geschichte, Literatur und Bildung engagieren. Unser wissenschaftliches Forum arbeitete für diejenigen, die offen für den *Dialog* zwischen Sprachen und Kulturen eintreten, und erfüllte die Aufgabe der aktiven Einbeziehung der ukrainischen Wissenschaft in den europäischen Wissenschaftsraum. Dieselbe Aufgabe haben sicher auch die zehn veröffentlichten Konferenzjahrbücher, ebenso wie dieser elfte Band.

Wie es schon Tradition geworden ist, wurden die Ergebnisse der XI. Konferenz auf einer Podiumsveranstaltung präsentiert, die am 22. April 2021 im online-Format am Institut für Slavische Philologie mit Unterstützung der Bayerischen Staatskanzlei und unter der Schirmherrschaft des Generalkonsulats der Ukraine in München stattgefunden hat.

Im Zentrum des Podiums “*Die Kunst der Kobzaren und Banduraspieler – Symbole der ukrainischen Kultur*” stand der Vortrag der Gewinnerin der Konferenz-2020 Prof. Dr. Violetta Dutčak von der Nationalen Prykarpattja-Vasyl’-Stefanyk-Univesität, Ivano-Frankiv’sk, ebenso die Beiträge zu diesem Thema der Konferenzteilnehmer Dr. Viktor Mišalov (Toronto/Kanada), Dr. Nazar Bužyn’skyj (Nationale Universität für Bau und Architektur, Charkiv), Prof. Oleksij Vertij (Staatliche pädagogische A.S.-Makarenko-Universität, Sumy). Das grosse Interesse an der Vorträgen und an der Diskussion über das vielfältige Thema, ebenso wie an der Konferenz insgesamt, hat ein weiteres Mal gezeigt, wie wichtig ein solches modernes wissenschaftliches Forum für den internationalen Austausch ist, und wie groß der Bedarf an einer Fortführung dieser Tradition auch in den kommenden Jahren sein wird.

Für die akribische Vorbereitung und erfolgreiche Durchführung der Konferenz, besonders aber auch für die Erstellung dieses Sammelbandes, gebührt ganz besonderer Dank Dr. Olena Novikova, zudem für die technische Unterstützung des Projekts Frau Lesja Martynjuk. Unser Dank gilt auch dem *Verlag readbox unipress* sowie dem *Referat Elektronisches Publizieren der Universitätsbibliothek*. Nicht zuletzt danken wir natürlich allen Konferenzteilnehmern für ihre Teilnahme und ihre Beiträge und freuen uns auf die geplante Fortführung der Konferenz der Ukrainistik im Herbst 2021.

Prof. Dr. Ulrich Schweier

Institut für Slavische Philologie
Ludwig-Maximilians-Universität München

Передмова

29 жовтня – 1 листопада 2020 року в Інституті слов'янської філології Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана була успішно проведена Одинадцята міжнародна науково-практична Інтернет-конференція *'Діалог мов – діалог культур. Україна і світ'*. Впродовж останніх довгих років вона невтомно працювала задля єднання всіх, особливо молодого покоління науковців, хто поза кордонами світу зацікавлений Україною, її мовою, культурою, історією, літературою та освітою. Наш науковий форум працював для тих, хто відкритий до *Діалогу* мов і культур, і виконував завдання активного залучення української гуманітарної науки до загальноєвропейського наукового простору. Десять опублікованих щорічників конференції, так само, як і цей одинадцятий, вирішують, безумовно, ту саму проблему.

За традицією результати XI-ої конференції висвітлювалися на засіданні круглого столу, який відбувся 22-го квітня 2021 року у форматі онлайн в Інституті слов'янської філології Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана за підтримки Державної адміністрації Баварії та під патронатом Генерального консульства України у м. Мюнхені.

У центрі уваги учасників подумної дискусії “Кобзарське й бандурне мистецтво – знаки і символи української культури” була доповідь переможниці Конференції-2020 доктора мистецтвознавства, професора, завідувачки кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Віолетти Дутчак, а також доробки учасників Конференції кандидата мистецтвознавства, заслуженого артиста України Віктора Мішалова (Торонто, Канада), кандидата архітектури, доцента Харківського національного університету будівництва та архітектури Назара Божинського та проф. Олексія Вертія з Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Велика зацікавленість до доповідей, дискусії та до Інтернет-конференції загалом уже вкотре засвідчує важливість проведення саме такого сучасного наукового форуму для міжнародного обміну, а разом з цим і необхідність продовження цієї традиції в майбутньому.

За бездоганну роботу з підготовки й проведення конференції та окремо за підготовку цього щорічника на особливу подяку заслуговує др. Олена Новікова. За технічну підтримку проекту ми висловлюємо щиро подяку пані Лесі Мартинок. Ми дякуємо також видавництву *readbox unipress* та *Abteilung Open Publishing LMU*. Проте, насамперед, ми щиро вдячні всім учасникам конференції за їхню участь та їхні доробки й з радістю очікуємо запланованого продовження Інтернет-конференції з україністики восени 2021 року.

Проф. др. Ульріх Шваєр

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

СЕМАНТИЧНИЙ ГЕШТАЛЬТ АСОЦІАТИВНОГО ПОЛЯ ПЕРИФРАЗИ ДОЧКА ПРОМЕТЕЯ

*Світлана Богдан
Тетяна Тарасюк*

(Україна)

У статті розглянуто особливості семантичної організації асоціативного поля стимулу Дочка Прометей, отриманого посередництвом вільного асоціативного експерименту, який був проведений шляхом онлайн-опитування понад 200 респондентів. Застосувавши метод семантичних гешталтів, виокремлено продуктивні й периферійні зони одержаних реакцій. Значну увагу приділено встановленню чинників, які вплинули на формування тих чи тих семантичних зон.

Ключові слова: семантичний гештальт, семантична зона, асоціативне поле, асоціат, дочка Прометей.

SEMANTIC GESTALTS OF THE DAUGHTER OF PROMETHEUS PERIPHRAISIS ASSOCIATION FIELD

*Svitlana Bohdan
Tetjana Tarasjuk*

The study highlights the semantic organization features of the association field of the 'Daughter of Prometheus' stimulus, revealed in a free association experiment conducted via an online survey of more than 200 respondents. The productive and peripheral zones of the received reactions are considered in terms of the semantic gestalt method. The emphasis is laid on the factors that influenced the formation of certain gestalts.

Key words: semantic gestalt, semantic domain, associative field, associate, daughter of Prometheus.

Образ Прометей як уособлення “самовідданості, шляхетних почуттів і вчинків людини, незгасного прагнення досягти високої мети” (Словник античної міфології 1985), як “спокутувану стражданням самостійність людини, яка в невсипущій праці буде світ” (Гадамер 2001, 237), справдешнього захисника людей і провидця, “символ світла, розуму, жертвовності в ім'я людства” (Скорина 2018, 64), “технічного прогресу”, “викрадач вогню”, “творець людини” (Скорина 2018, 65), за твердженнями дослідників, “відкриває галерею так званих вічних образів, до яких постійно звертатиметься людство” (Словник античної міфології 1985) і вже традиційно впродовж століть належить до одного з найпопулярніших і найчастіше ак-

туалізованих у світовій літературі. Щоправда, кожна культура й кожна історична епоха адаптувала цей образ до певних національних й часових парадигм, то відтворюючи, то порушуючи й розширюючи узвичаєну семантичну матрицю “прометеївського міфу”, а іноді – руйнуючи до невпізнання, зокрема, в тоталітарні радянські часи ХХ ст., позначені виразним впливом ідеологем на експлікації цього образу.

Популярність образу Прометея в слововжитку Косачівської й Драгоманівської родин лише стверджує цю загальну тенденцію й тяглість та постійність зацікавленості до нього в українській історії загалом і в духовому просторі конкретної української родини зокрема.

Передумов такого виразного (і стійкого) особистісного інтересу Лесі Українки до цього образу було кілька. За твердженням сестри Лесі Українки Ольги Косач-Кривинюк, саме античні міфи в російськомовній інтерпретації Штоля (в контексті з кількатомним виданням “Дикі люди”, “Сербськими народними думами й піснями” в перекладі Михайла Старицького, “Трудами” Павла Чубинського) належали до найпершої (і найулюбленішої) лектури маленької Лесі та її брата Михайла (Косач-Кривинюк 1970, 41). Не менш виразно на постійність її інтересу саме до образу Прометея, очевидно, вплинув і той чинник, що він належав до кола уподобань і її дядька, Михайла Драгоманова, який вважав “імя Прометея” “для освічених людей іменем всего поступового: сміливої думки, доброго серця, твердості духа та безстрашности” (Драгоманів 1915, 36–37).

Власне, образ Прометея, як слушно зауважує Г. Левченко, поруч із іншими “культурними героями” (бунтарями, саможертвними особистостями, здобувачами вагомих цінностей для людства) (Левченко 2014, 185) й позначився згодом на формуванні образних домінант її художньої мовторчості, передусім лірики. За нашими спостереженнями, номінацію *Прометей* вжито, зокрема, в таких творах Лесі Українки: “В катакомбах”, “Завжди терновий вінець” (в автографі), “Ніюба”, “Іфігенія в Тавриді”, “Fiat pox!”. У поезіях “Сон” і “Товарищі на спомин”, хоча й відсутня безпосередня експлікація лексеми *Прометей*, фіксовано лише синонімічне найменування *титан* (*Титан (страшений)*) і *вогонь Титана*).

Однак згадки про Прометея в її слововжитку не обмежені лише художніми текстами. Про нього, скажімо, йдеться (щоправда, принагідно) в одній із авторських приміток її підручника “Стародавня історія східних народів” в розповіді про винайдення вогню в арійців: “(Примітка: Ся назва сухої тріски – Праманта нагадує ймення, що сталося славним по світах здавна й досі, ймення Прометея. Се давні греки розказували, неначе «син землі» Прометей здобув проти волі найстаршого бога Зевса вогонь для людей, що до того часу блукали в темряві, бо їх Зевс навмисне не хотів просвітити, щоб не стали розумними як боги. Прометей витерпів тяжку і довгу кару від Зевса, але не каюся за свій вчинок, бо люде просвітилися і вийшли з дикости, прийнявши небесний вогонь)” (Леся Українка 1918, 18).

Фіксовані також неодноразові згадки про Прометея і в її листовних текстах, які стверджують насамперед постійність такої зацікавленості.

Першу згадку про Прометея в епістолярії Лесі Українки датовано 17 лютим 1898 роком у час її перебування в Ялті: “*За посилки спасибі, вон[и] мені дуже до речі. Між иншим у Байрона єсть переклад Евріпідового Прометейя* (очевидно, йдеться про переклад Дж.-Г. Байроном уривка з трагедії «Прометей закутий» давньогрецького драматурга Есхіла (525–456 до н. е.). – прим.), *а я именно думала, де б мені взяти тут сю трагедію: хотілось мені передивитись в ній хори і т. і.*” (до Косач О. П. (матері)). Наступна фіксація-метонімія – це і є, ймовірно, власне прохання надіслати цей текст: “*Не забудься, мамочко, прислать мені Прометейя*” (мабуть, твір Джорджа Байрона. – прим.) (до Косач О. П., Одеса, 26.VI (8. VII).1889). Інші фіксації стосуються перекладу Гетівського “Прометейя” М. Славінським (“*Мій товариш, що ми з ним перекладали Гейне, почав оце недавно перекладати Прометейя Гете, я гадаю, добре було б, як би він скінчив його скоріш тай не гаятьсь з друком, та нехай би люди читали поруч з Вашою розправою*” (до Драгоманова М. П., Київ, 28.I (9.II).1894)) й образу Андрія Лаговського в романі Агатангела Кримського (“*І хто зна, може Лаг[овський] тим поміг загасити ту іскру божу, яка часом виблискувала в душі Волод[имира], от, напр[иклад], після читання політичних віршів Гейне та часописі «Права»; може який Прометей зумів би з тієї іскри ціле багаття розпалити, але Лаговський не був тим Прометеем, і се вже не Володимирова вина, – може й не вина Лаговського, але ж і не заслуга, за яку варто любити*” (підкреслення в епістолярному тексті тут і далі належать Лесі Українці. – С. Б., Т. Т.) (до Кримського А. Ю., Київ, 3 (16).XI.1905)). Один раз фіксовано юкстапозит *раб-прометейст* в коментарях до драми “В катакомбах” (“*А до речі: от і Ви уявляєте собі, що типічний християнин тих часів мав би, що всі стануть колись сдугами Христа], – чи се ж не все одно, що рабами? Чи ж не проти сього повстає мій раб-прометейст? Він зовсім слушно думає, що поки будуть пани і раби (на землі чи на небі, все одно), доти будуть і посередники mezi ними, дозорці, економи і т. у.*” (до Кримського А. Ю., Київ, 27.I (9.II).1906).

Саме ці два пресупозитивні чинники – незмінна зацікавленість образом Прометейя й неодноразова його актуалізацій й творче осмислення в художній мовотворчості – стали, на наше переконання, спонукою до проєкції цього образу й на її особистість, і як наслідок – спричинилися до появи перифрази *дочка Прометейя* (зауважмо, з різними конотаціями його семантичної структури в різні періоди побутування цього стереотипного ідентифікатора поруч із іншими (не менш частотними) – *співачка досвітніх вогнів і одержима*). Найбільш частотні й регулярні проєкції цієї перифрази, найвірогідніше, припадають на час після появи художнього тексту Миколи Олійника з такою ж назвою – “Дочка Прометейя” (1966 р.), до якої увійшли дві повісті “Леся” і “Одержима” (Олійник 1966). За спостереженнями дослідників, формування такої асоціативної проєкції – дочка Прометейя – Леся Українка – співвіднесене також із появою праці І. Осляка, в якій є окремий розділ “Дочка Прометейя” (Осляк 1969, 101).

Принагідно зауважимо, що в текстах Лесі Українки маємо лише єдину фіксацію перифрастичного словосполучення *дочка Прометея* в поезії “Ніобея”: “...і хоч у горі закована, все ж я дочка Прометея (вирізнення тут і далі наше. – С. Б., Т. Т.)” (Українка-1 1975, 285). Іншу словосполуку – *нащадок Прометея* – вжито кілька разів, зокрема, в поетичних текстах “Fiat pox!” тричі (“О, не один нащадок Прометея / Блискучу іскру з неба здобував, / І безліч рук до неї / простягалось, / Мов до зорі, що вказує дорогу”; “А сміливий нащадок Прометея / Знаходив смутну долю свого предка: / Визнання, муки, нерозривні пута, / Дочасну смерть у дикій самотині...”, “Брати мої, нащадки Прометея! / Вам не орел розширпав груди горді, – / Бридкі гадюки в серце уп’ялись”) (Українка-1 1975, 141–142) і один раз у “Завжди терновий вінець” (“Той Прометея нащадок, / дотепний до струн найдорожчих, / руки до крові скалічить / об струни незграйні волові, / серця риданням домовить / тих струн недомовлені жалі, – / знаючи добре ціну і музиці, / й музикам, і струнам, / щирого злата пісень / не продасть за злотистую арфу”) (Українка-1 1975, 388). Один раз спостережено використання апелятива *батьку Прометею* в монолозі Іфігенії: “Аргосе, рідний мій! / Воліла б я сто раз умерти, / Ніж тута жити! Води Стікса й Лети / Не вгасять спогадів про любий рідний край! / Тяжкий твій спадок, батьку Прометею!”) (Українка-1 1975, 170).

Перифраза *дочка Прометея* (факультативно – *нащадок Прометея*) в культурно-мистецькому просторі України впродовж усього ХХ – початку ХХІ ст. стереотипно співвіднесена головним чином саме з образом Лесі Українки. Власне вона десятиліттями актуалізована найчастіше (нерідко, на жаль, без належного й професійного потрактування) і в освітній практиці (в школах, закладах вищої освіти). А тому цілком передбачувано в сучасному медійному просторі фіксуємо понад 320 тисяч цитатцій і згадок цієї перифрази. Це й стало одним із мотиваторів вибору теми нашого дослідження. Для нас було важливо з’ясувати, наскільки міцні й реальні ці традиційні семантичні співвіднесеності образу Прометея і Лесі Українки в сприйнятті й мовній свідомості сучасних мовців, а також важливо було простежити, яким чином формується й чим зумовлена семантична структура номінативного поля асоціатів, утворених на стимул *дочка Прометея*.

Для дослідження цих аспектів було проведено вільний асоціативний експеримент в онлайн-форматі з використанням Google форм, що уможливив надійну фактологічну основу дослідження. В опитуванні взяли участь 200 респондентів віком від 13 до 70 років (найактивнішими виявилися вікові групи 31–40 років – 70 інформаторів і 21–30 – 40 осіб), за *фаховим статусом / родом діяльності* – це в основному *вчителі / педагоги* – 29 / *викладачі* – 18 (*філології, історії, біології*), *студенти* – 11 (одна відповідь – *студент-мученик*), *науковці* – 16 / *наукова діяльність* – 2 / *вчена* – 2, *школярі / учні* – 5, *молекулярний біолог* – 2, *підприємець* – 2, *аспірант, магістрант, юристи, біологи, науковець-біолог, біотехнологи, психологи, фотограф, митці, лікарі, працівник банку, комп’ютерники, інженер, інженер-проектувальник, інженер-еколог, програмісти, журналісти, вихова-*

тель, лікар-лаборант, медсестра, копірайтери, безробітна, домогосподарки – 5, пенсіонери – 3, окремі респонденти зазначили лише галузь (біологія – 12, освіта – 7, медицина – 2, переклад – 2, біофізика, педагогіка, авіація, музика, японська культура, гуманітарна сфера, мовознавство, лінгвістика, спорт, акробатика, географія, маркетингова компанія, комп'ютерна техніка, державна служба) або не вказали її конкретно (різні види, різні роди занять, робота з дітьми, громадська діяльність, ремонт авто, декрет, творчість); за місцем проживання – це в основному мешканці / мешканки України: Волинська область – 18 осіб (+ Луцьк – 58, + Ковель – 22), Київська – 3 (+ Київ – 52) (ці два регіони переважали), Рівненська – 8 (+ Рівне – 2), Харків – 7, Сумська – 1 (+ Суми – 2), Дніпропетровська – 1 (+ Дніпро – 1), Одеська – 1 (+ Одеса – 1), Чернігів – 2, Дніпропетровська – 1 (+ Дніпро – 1), Донецька – 1, Дніпропетровська – 1 (+ Дніпро – 1), Хмельницький – 1, Івано-Франківська – 1, Запоріжжя – 1, Луганська – 1, (1 – Польща, 1 – Франція, 1 – Велика Британія, 1 – Ізраїль); рідною мовою більшість із них назвали українську – 167 осіб, російську – 25. Респондентам було запропоновано подати першу довільну реакцію на запропонований стимул *дочка Прометей* (без обмежень морфолого-синтаксичного статусу асоціатів та їхніх кількісних параметрів). А отже, такі відповіді не були регламентовані жодними застереженнями.

Для аналізу особливостей семантики одержаного асоціативного поля цього стимулу ми скористалися методом семантичних гештальтів, завдяки якому можна найбільш виразно окреслити домінуючі й типологічні елементи цього поля. Цей метод для аналізу семантики асоціатів запропонував, як відомо, Ю. Караулов (продовжили розробку цього методу А. Новікова (Новікова 1988; Новікова 2008) і О. Кузіна (Кузіна 2010)). На думку Ю. Караулова, асоціативні поля будь-якого стимулу в основному позначені особливою “внутрішньою організацією свого складу”, яка відображає прагматичну структуру кожного поля, яку він і кваліфікує як “семантичний гештальт” (Караулов 2000, 194). Власне ця прагматична структура актуалізує особливі стійкі відношення *мови – дійсності* й “відтворює типovu для певної національної культури модель референта, яка відповідає стимулу в реальності, що оточує носія цієї мови” (Новікова 1988, 22–23). Властиво саме вона “будується на причетності кожної реакції до тієї чи тієї стереотипної властивості даного референта в цій мові” (Горошко). А тому формування структури гештальту певного слова-стимулу завжди співвіднесене з референтом, що стоїть за цим словом у свідомості носія” (Горошко). Власне, певний різновид гештальту утворюють подібні за змістом асоціати. Окремий семантичний гештальт формується щоразу лише при “послідовному й суцільному” аналізі певного асоціативного поля на основі однакових / подібних типових реакцій-концептів реципієнтів, які “в загальному вигляді позначають типові властивості референта, котрий стоїть в цій культурі за іменем поля, тобто за стимулом” (Новікова 2008, 30).

Важливо врахувати, що власне кожен семантичний гештальт “характеризує поле як одиницю знань про світ, співвідносячи його будову з відо-

браженою в ньому структурою реальності. Узвичаєно він складається з кількох зон (їх число коливається в межах 7 ± 2), які об'єднують типові для цієї мовної свідомості ознаки предмета чи поняття, що відповідає імені поля (=стимулу)” (Караулов 2000, 194). Власне він уможливує виявлення домінувальних і семантично значущих сегментів, характерних для всієї асоціативно-вербальній сітці щодо певного стимульного слова, і створює передумови моделювання на цій основі семантичної класифікації всіх типологічних реакцій. Кожен семантичний гештальт утворює своєрідну семантичну зону. На думку Н. Сергієвої, така зона подає характеристику деякої суттєвої ознаки, сукупність яких і формує інтенсивність цього стимулу, узагальнений образ сприйняття певного фрагмента світу й мовної дійсності, які стоять за цим словом. Принагідно акцентуємо увагу на тому, що гештальти репрезентують “...комплексні, цілісні функційні структури, які впорядковують багатоманіття окремих явищ у свідомості” (Сергієва 2006, 161). Асоціативний гештальт формується тоді, коли “асоціати семантично тяжіють до певних характеристик, групуючись природним чином навколо кількох (як правило частотних в асоціативній статті) реакцій, які позначають (називають) деякий набір мислительних образів – концептів. Ці концепти в найзагальнішому вигляді «сигналізують» про типові зв'язки референта, який позначений в цій культурі початковим словом)” (Сергієва 2006, 161–162). Власне кожен семантичний гештальт – це завжди окрема одиниця знань про світ, а тому її структура співвіднесена зі структурою реальності.

У результаті проведеного експерименту отримано 11 колективних і 76 одиничних реакцій на стимул *дочка Прометей* (зауважимо, що відповіді респондентів не коригувалися). Процедура вияву стереотипних властивостей певного референта через змістову подібність елементів асоціативного поля уможливила формування структури семантичного гештальту, сформованого на основі результатів кількісних підрахунків. За нашими спостереженнями, семантичний гештальт стимулу *дочка Прометей* кількісно представлений вісьма основними семантичними зонами (I – *Леся Українка*, II – *Вогонь і міф*, III – *Леся Українка і її характерологічні ознаки*, IV – *Леся Українка-письменниця, її твори*, V – *Леся Українка й радянська епоха*, VI – *Образ Прометей і українська література*, VII – *Твір про Лесю Українку з назвою, однойменною зі стимулом*, VIII – *Леся Українка та її образні найменування*), межі між якими не мають ознак семантичного “протиборства”, а іноді, навпаки, – виявляють ознаки виразної взаємодії (за вже установлену традицією деякі з асоціатів за таких умов можуть належати водночас до кількох семантичних зон). Кожна семантична зона формується на основі кількісно переважальної назви, здебільшого лексеми (рідко – словосполуки).

Очікувано ядерною виявилася семантична зона, що асоціативно співвідносить цей стимул із образом Лариси Косач. Таких асоціативних реакцій маємо щонайбільше – *Леся Українка* – 89, хоча лексично вона неоднорідна, бо представлена різними онімними одиницями: узвичаєним псевдо-

німом *Леся Українка* – 72 реакції (66 із них відтворюють лише найменування-псевдонім, кілька асоціатив мають особливі графічні маркери: *ЛЕСЯ УКРАЇНКА!!!* й *ЛЕСЯ УКРАЇНКА*; два реципієнти, крім псевдоніма, актуалізували варіант стимульної одиниці – *Донька Прометей – Леся Українка*), демінутивом *Леся* – 16 (із них 14 – лише лексема *Леся*, 1 – ім'я в поєднанні з атрибутивом – *наша Леся*, 1 – з оцінними лексемами *сильна і незламна*). Двічі актуалізовано усічення псевдоніма – *Українка* (малоймовірно, що це етнонім), один раз – зацентовано тропеїчність стимулу *дочка Прометей* (хоч і з помилковим окресленням її різновиду: *порівняння Лесі Українки*), 1 – автонім *Лариса Косач*, 1 – крім псевдоніма, представлено повний автонім: *Леся Українка, Лариса Косач-Квітка*, 1 – подано криптонім (звичайне скорочення?) *ЛУ*.

Прикметно: ця семантична зона представлена лише одним асоціатом-автонімом, що слугує виявом стійкого семантичного зв'язку цього стимулу щонайперше з письменницьким статусом Лариси Косач. Важливо, що розгорнута реакція *Леся Українка, Лариса Косач-Квітка належить респондентці, яка має такі персональні характеристики: школярка, 14 років, рідна мова – українська*. Антропонім *Леся* в реєстрі асоціатив цієї семантичної зони сприймається радше як усічення псевдоніма, а не звичайна актуалізація демінутива, співвіднесеного з іменем *Лариса*.

Узагальнена характеристика респондентів, які представили асоціати цієї семантичної зони така: це особи жін. статі – 40, чол. – 6; освітній статус: вища – 43, студент – 10, учень – 7, повна загальна середня – 1, доктор наук – 1, кандидат наук – 1, середня спеціальна – 3; професійна діяльність: науковець – 2, науковець (не філолог) – 1, доцент кафедри (біологія) – 1, учений – 1, митець – 1, перекладач – 1, переклад – 1, домогосподарка – 1, пенсіонер – 2, освіта – 2, учитель – 9, педагог – 1, учитель української мови і літератури – 1, викладач – 8, працівник банку – 1, медицина – 1, лікар – 1, лікар лаборант – 1, молодша медична сестра – 1, школяр – 1, учень/иця – 2, уроки – 1, студент/ка – 4, аспірант – 1, навчаюся/ння – 5, акробатика – 1, інженер-проектувальник – 1, юриспруденція – 1, програміст (колишній) – 1, географія – 1, мовознавство – 1, вокал – 1; рідна мова: українська – 58, українська і польська – 1, російська – 6, російська і українська – 1; мова офіційного спілкування: українська – 59, польська – 1, російська – 1, російська і українська – 1 / українська і російська – 1, українська і польська – 1, англійська – 2; мова приватного спілкування: українська – 52, російська – 7, українська і російська – 2, українська і польська – 1, українська, російська, англійська – 1, англійська – 1, суржик – 1.

Наступна – II семантична зона – *Вогонь і міф* – налічує 46 асоціатив. Номінативний ряд цієї зони умовно можна поділити на дві підгрупи: 1) виразно проєктована саме на образ Прометей, зокрема, на розрізнявальну домінуючу ознаку, експліковану інтегральною семою номінації *вогонь* (28 асоціатив); 2) антична міфологія загалом (18 асоціатив).

Ядро першої підгрупи прогнозовано формує лексема *вогонь* – 11 разів (крім неї, фіксовано одиничну (*вогняна*) й двокомпонентну реакції – *во-*

гонь, Агнія й атрибутивне словосполучення – *незгасимий вогонь*). Периферія представлена асоціатами, співвіднесеними з образом Прометея синтагматично: *печінка* – 1, “Кавказ” (очевидно, твір Шевченка, в якому актуалізовано цей образ) – 1. Окремо варто вирізнити ті реакції, що мають деривативну спорідненість із лексемою *Прометей* (їх кваліфікують здебільшого як *дериваційні* (Уфимцева 1983)) – *Прометейкиня*, *Прометейвна*, *Прометеева дочка*, перші дві з яких є, очевидно, лексичними неосемантами (автор *Прометейкині* – респондент 30 років, освіта вища, науковець, рідна мова – російська / українська, мова офіційного спілкування – українська й англійська, а *Прометейвни* – також чоловік, 34 років, викладач, рідна мова – російська, мова офіційного спілкування – українська), хоча в узусі факультативно фіксовано патронім *Прометейвна*, однак обізнаність інформатора з цим фактом сучасних знімних українських реалій радше гіпотетична. Асоціат *Прометеева дочка* можна вважати різновидом релявної реакції, коли “стимул і асоціат пов’язані відношеннями морфологічної варіативності” (Горошко), поєднаної із синтаксичною. Одна з реакцій засвідчує високу інформативну обізнаність реципієнтки (її характеристичні подані, як зазначено в анкетних даних: 40+, науковець, освіта – вища, рідна мова – російська) з грецькою міфологією: *Іо*, *Іо*, за однією з версій (зокрема, згідно з Істром), таки була дочкою Прометея, хоча найчастіше її кваліфікують як коханку Зевса. Принагідно зауважимо, що й асоціативна проєкція на Лесю Українку в свідомості респондентів також не претендує на безперечну достовірність, а тому такі реакції ми віднесли й до третьої семантичної зони (як-от: *вогняна*).

Доповнюють цей асоціативний ряд семантично релевантні лексеми й словосполучення: 1 – *світло*, *світло в темряві*, *факел*, *полум’я*, *іскра*, *палає*, *просвітництво*.

Друга підгрупа об’єднує ядерні лексеми словотвірного ряду *міф* (*міф* – 3 / *міфи* – 2 / *міфи давньої Греції* – 1, *міфологія* – 1), *бог* (*богиня* – 1, *боги* – 1 / *боги Олімпа* – 1) та інші тематично співвіднесені найменування, що мають родо-видові відношення (щоправда, іноді вони засвідчують, на жаль, помилкову інформацію, наприклад: *батько Марсу* – 1 (батьком *Прометея* був *Іанет*), *сестра Девкаліона* – 1 (у Девкаліона, сина Прометея, не було сестри), *Персеїда* – 1 (*Персеїда* – донька Океана й Тефіді, дружина Геліоса), *Аврора* – 1 (римська богиня світанку, донька Гіперіона й Теї, сестра Геліоса)), *донька Зевса* – 1 (ймовірно, асоціативна паралель). Одна з реакцій має виразну емоційну конотацію (прикметно, що вербальний вияв увиразнено графічно й за допомогою багаторазового повторення знаків запитання, що слугують засобом її інтенсифікації): ??? [=У нього була донька???) (до речі, такий емоційний асоціат належить біологові-науковцю 43 років, рідна мова – російська, мова приватного й офіційного спілкування – українська й російська).

Семантично співвіднесені з цією зоною й асоціати *фразеологізм* та *людина з місією*.

Третя семантична зона – *Леся Українка і її характерологічні ознаки* – 25 реакцій. Це асоціативне поле містить в основному одиничні оцінні лексеми різного морфологічного статусу – іменники та прикметники й представлена переважно синтагматичними реакціями, позначені емоційно-оцінними конотаціями (порівняймо: 2 – *сила*, 2 – *сильна жінка*, 1 – *вогняна*, *чарівна*, *красуня*, *видатна*, *жива*, *нескорена*, *нездоланна*, *волинсьлюбка*, *борець*, *героїня*, *самопожертва*, *розум*), рідше – кілька лексем-кваліфікаторів (1 – *внутрішня сила*; *сильна жінка*; *сила і відвага*; *смілива жінка*, *жінка*, *яка не боїться говорити правду*; *відважна жінка*; *вольова жінка*; *вольова дівчина*). Як бачимо, більшість асоціатів цієї зони експлікують домінуючі семи, властиві семантичній структурі оніма *Прометей*: *нескорена*, *нездоланна*, *незламна*, *з вогнем* (прометейвським? – С. Б., Т. Т.) в *серці*, *внутрішня сила*, *відважна жінка* тощо. Деякі номінації безпосередньо створюють асоціативні паралелі: *вогняна*, *борець*, *героїня*, *самопожертва*.

Наступні зони становлять периферію семантичного гештальта стимулу *дочка Прометей*.

Четверта семантична зона – *Леся Українка-письменниця, її твори* – 11 реакцій. Сюди належать лише індивідуальні реакції, виражені як одиничними лексемами, так і словосполученнями, які вказують на письменницький статус Лесі Українки (*письменниця*, *поетеса*, *відома поетеса* – 1), найменування окремих текстів, інтертекстові елементи – так звані ремінісцентні, або цитатні асоціації (*Contra spem spero*, “...я буду вічно жити...””, *досвітні огні* – 1), номінації окремих жанрів, оцінні характеристики (*поезія*, *вірш*, *громадянська лірика*, *несла правду в поезії* – 1). Асоціат *твір лесі* слугує, очевидно, виявом інформаційної необізнаності респонденти (учениця, 14 років, рідна мова – українська).

П'ята семантична зона – *Леся Українка й радянська епоха* – 7 реакцій. Сюди увійшли асоціати, семантично співвіднесені з певною історичною епохою, які в переважно імплікують негативні емотиви: *підручник з укрліт*, *школа*, *комунізм*, *радянське кліше*, *радянська калька*, *викликає негативну емоцію*, *Радянський Союз* – 1. Гіпотетично до цієї ж семантичної зони можна віднести розширений асоціат *те, як називають Лесю Українку в школі* – 1.

Шоста семантична зона – *Образ Прометей і українська література* має 7 асоціатів, із них 5 реакцій, пов'язаних із Іваном Франком (*Франко* – 3, *Франком* – 1, *Іван Франко* – 1) і 2 з Тарасом Шевченком (*Тарас Шевченко* – 1, “*Кавказ*” – 1). Поява таких реакцій очевидна й правомірна з огляду на тиражовану (й послідовно актуалізовану через освітній та культурно-мистецький простір України) в ХХ ст. тріаду: *Кобзар*, *Каменяр*, *Дочка Прометей* (див. детальніше про це в Г. Грабовича, О. Забужко). Ряд цих найменувань, що належить уже понад століття до нашого “наукового та інтелектуального дискурсу”, спричинили, як відомо, неоднозначну дискусію щодо правомірності їхнього претендування на “роль парадигм не тіль-

ки в літературознавчому дискурсі, передусім у літературній історіографії, а й узагалі в гуманітарних науках, і навіть ширше – в нашому інтелектуальному житті, в процесі пізнання як такого” (Грабович 1999). Унікаючи цілком свідомо ширших коментарів щодо доцільності / недоцільності культивування цих парадигм, зауважимо лише, що навряд чи може бути сприйнятна категоричність твердження Г. Грабовича щодо перифрази, яка стосується Лесі Українки: “У випадку з «Дочкою Прометея», тобто Лесею Українкою, маємо щось набагато радикальніше – парадигму, що прямо-таки нищить сутність цього творця. Йдеться тут про саме найменування «Леся Українка». («Дочка Прометея» – тільки гіпертрофоване гасло, яким наш іроніст вдало наголосив добрячу дозу пафосу, що так злився з постаттю письменності” (Грабович 1999). Таким чином заперечується будь-яка, навіть щонайменша, семантична релевантність особистісних рис Лесі Українки і тих домінуючих ознак, що узвичаєно імплікує образ Прометея, а отже, й органічність її персональної ідентифікації за допомогою цієї перифрази, що видається щонайменше суперечливим. Принагідно, варто було б нагадати в цьому контексті й спогади Ольги Косач_Кривинюк, яка зауважувала, що Леся з дитинства “збожнювала” образ Прометея і дивувалася, чому “не утворилося релігії прометеїстів” (Косач-Кривинюк 1970, 28). Інша річ, що радянська тоталітарна ідеологія прислужилися до нівелювання реальної семантичної структури цієї перифрази, нівелюючи почасти її до невпізнання.

Сьома семантична зона – *Твір про Лесю Українку з назвою, однойменною зі стимулом* – 5 реакцій. Її утворюють різноманітні асоціати парадигматичного типу: *книжка, роман Донька Прометея, Анатоль Костенко, Микола Олійник, Олійник* – 1. Зауважмо, що один із респондентів припустився помилки, називаючи автором роману “Дочка Прометея” не Миколу Олійника, а Анатолія Костенка, який написав, як відомо, інший художній текст про Лесю Українку – «Співачка досвітніх вогнів».

Восьма семантична зона – *Леся Українка та її образні найменування* актуалізована 4 асоціатами – *Одержима, СПІВАЧКА ДОСВІТНІХ ВОГНІВ, “єдиний мужчина”, Орлиця*. Щоправда, останній номінатив (точніше, усічений варіант стереотипної перифрази *гірська орлиця*) узвичаєно стосується не Лесі Українки, а Ольги Кобилянської.

Окремо вирізнімо семантичну зону з нульовими реакціями, яка налічує три асоціативні одиниці. Це, зокрема, одиничні реакції, позначені не лише словесно, а й різними знаками: *0, ?, хто то?*

Деякі реакції зумовлені, очевидно, індивідуальними враженнями й не можуть бути витлумачені адекватно й достовірно, наприклад: *оголена красуня біля скель і моря*. Реакція *цукерки* спричинена, ймовірно, асоціативним зв'язком із назвою цукерок “Прометей”.

Зафіксовано одну реакцію-повтор – *дочка*, що належить традиційно до інформативно зневиразнених.

А отже, можна висновкувати, що структура семантичного гешталту (передусім – його ядерних зон) переконливо стверджує домінувальність

асоціативної співвіднесеності стимулу *дочка Прометей* з образом Лесі Українки в мовній свідомості сучасних реципієнтів.

Важливою ознакою семантики сформованого гештальту вважаємо також високу поінформованість значної кількості інформаторів про античну міфологію, зокрема, про ієрархію античних “персоналій”. Чи не найпо сутнішою ознакою одержаного асоціативного поля є також визначальна семантика емоційно-оцінної зони, яка моделює ймовірні характерологічні й спільні ознаки, імпліковані в образах Прометей і Лесі Українки, основу яких становлять інтегральні семи ‘вогнь’ і ‘світло’. Навряд чи є підстави коментувати їх актуалізацію в номінативному ряду асоціатів як механічне відтворення культивованої десятиліттями стереотипної перифрази, більше того, позначеної лише маркером ідеологізації, якщо зважити на те, що значна частина респондентів має вже освітній досвід за межами “совіцької” системи, а отже, поза сумнівом, перебуває в інших семантичних координатах світосприйняття. Поява оказіонального фемінитива *Прометейкиня*, позначена насамперед, на нашу думку, певним впливом сучасних правописних тенденції в Україні.

Прикметно й те, що нульові реакції на цей стимул виявилися одиничними, що слугує підставою достатньої обізнаності мовців із цією перифразою. Цікаво було б також дізнатися детальніше про мотиваційні передумови асоціатів, доповнивши одержані дані цілеспрямованим асоціативним експериментом, скажімо, передбачивши актуалізацію означального ряду до пропонованого стимулу. Повноту узагальнень суттєво увиразнить проведення подібного експерименту серед респондентів, які не належать до кола осіб із високим рівнем базової освітньої підготовки або серед мовців інших етнічних спільнот. Але це – тема вже іншого дослідження.

Гальчук, О. (2006). *Трагічний Прометей: від Есхіла до Павла Тичини*. Київська старовина. 2. С. 67–77.

Горошко, Е. И. *Интегративная модель свободного ассоциативного эксперимента*. Електронний ресурс: <http://www.textology.ru/razdel.aspx?ID=38> [Дата останнього доступу 27.08.2020].

Грабович, Г. (1999). *Кобзар, Каменяр та Дочка Прометей*. Критика. 12. С. 16–19. Електронний ресурс: https://krytyka.com/ua/articles/kobzar-kamenyar-dochka-prometeya?domain_switch=full [Дата останнього доступу 25.08.2020].

Драгоманів, М. (1915). *Оповідання про заздрих богів*. Б.м., 38 с.

Забужко, О. *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Електронний ресурс: https://shron1.chtyvo.org.ua/Zabuzhko/Notre_Dame_dUkraine_Ukrainka_v_konflikti_mifolohii.htm? [Дата останнього доступу 25.08.2020].

Караулов, Ю. Н. (2000). *Показатели национального менталитета в ассоциативно-вербальной сети*. У кн.: *Языковое сознание и образ мира*, отв. ред. Н. В. Уфимцева. Институт языкознания РАН. Москва. С. 191–206.

Косач-Кривинюк, О. П. (1970). *Леся Українка: хронологія життя і творчості*. Нью-Йорк.

Кузина, О. А. (2010). *Семантический геитальт как способвы явления этнокультурной специфики языкового сознания (на примере семантического геитальта микрополя «Бюро путешествий»)*. Филология и человек. 2. С. 46–55.

Левченко, Г. (2014). «Прометейський комплекс» у ліриці Лесі Українки: психобіографічні й міфологічні витоки і контексти. Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. 21. С. 184–191.

Новикова, А. М. (1988). «Семантический геитальт» в структуре ассоциативного поля. Москва.

Новикова, А. М. (2008). *Использование в рамках ассоциативного поля функциональной структуры «Язык-действительность» при обучении переводу художественных текстов*. Русистика. 2. С. 29–34.

Олійник, М. (1966). *Дочка Прометей*. Дніпро. Київ.

Осляк, І. Ф. (1969). *З вогнем Прометей*. Про творчість Лесі Українки. Київ.

Сергиева, Н. С. (2006). *Семантический геитальт и ядро языкового сознания русских*. Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2(57). С. 160–165.

Скорина, Л. В. (2018). *Прометей як культурний герой українського письменства 20-х років ХХ століття*. Science and Education a New Dimension. Philology. VI(42). 149. С. 64–68. <https://doi.org/10.31174/SEND-PH2018-149VI42-15>.

Скупейко, Л. (2018). *Свобода і страждання (постаті Прометей й Ісуса Христа в рецепції Лесі Українки)*. Roczniki humanistyczne. LXVI (7). С. 7–14. <http://dx.doi.org/10.18290/rh2018.66.7-1>.

Словник античної міфології (1985). Київ. Електронний ресурс: <http://litopys.org.ua/slovmith/slov08.htm> [Дата останнього доступу 20.08.2020].

Українка, Леся. (1975–1979). *Зібрання творів у 12 т*. Наукова думка. Київ.

Уфимцева, Н. В. (1983). *Развитие стратегий осознания значения слова в онтогенезе*. У кн.: *Психолингвистические исследования в области лексики и фонетики*. Калинин. С. 154–115.

ВЛАСНІ НАЗВИ РОМАНУ “ПОЛЬОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ З УКРАЇНСЬКОГО СЕКСУ” В НІМЕЦЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Ірина Божко

(Україна)

Статтю присвячено стратегії перекладу власних назв мовної пари українська – німецька на матеріалі “Польових досліджень з українського сексу” Оксани Забужко та німецького перекладу твору, виконаного колективом DAJA.

Виокремлено та проаналізовано ряд власних назв з нюансами перекладу, зокрема інтралінгвальні конотоніми та культурно марковані назви, які втрачають свої експресивні риси у перекладі.

Ключові слова: власна назва, конотонім, переклад, Оксана Забужко.

PROPER NAMES OF THE NOVEL “FIELDWORK IN UKRAINIAN SEX” IN GERMAN TRANSLATION

Iryna Božko

In the article the strategies of proper names translation within the language pair Ukrainian – German are discussed. The research is based on Oksana Zabuzko's “Fieldwork in Ukrainian Sex” and its German translation performed by the translation team DAJA.

We identified and analyzed a number of proper names including intralingual connotative and culturally marked proper names that lose their expressive features in translation.

Key words: proper name, connotative proper name, translation, Oksana Zabuzko.

Труднощі перекладу існуватимуть, мабуть, доти, доки існуватиме перекладна література, а надто художня. І переклад власних назв залишається, попри позірну простоту, одним із найскладніших завдань для перекладача. І хоч до проблеми перекладу власних назв періодично звертаються у вітчизняному та світовому перекладознавстві, багато питань лишається відкритими. У цій статті ми намагаємося розглянути ці проблеми на прикладі німецького перекладу роману “Польові дослідження з українського сексу” Оксани Забужко.

Перед безпосереднім аналізом перекладу вважаємо за необхідне уточнити термінологію, якою послуговуємося, та обґрунтувати вибір матеріалу для аналізу. Репрезентуючи Донецьку ономастичну школу, ми широко послуговуємося терміном *поетонім*, упровадженим В. Калінкіним. По суті, поетонім – це будь-яка власна назва художнього тексту на противагу до оніма, який називає об'єкти чи осіб реальної дійсності. Поетоніми можуть

бути як реальними, так і вигаданими письменником (Бучко 2012, 113), однак на відміну від власних назв мови слугують на позначення *віртуальних* референтів, є частиною вторинної семіотичної системи, що моделює первинну (Калінкін 2006, 82). В американській ономастиці побутує термін *charactonym*, який, однак, позначає лише ті літературно-художні власні назви, які певним чином характеризують своїх носіїв (Algeo 1982, 59; Falck-Kjällquist 2016, 338). З цього випливає, що не кожен поетонім можна позначити терміном *charactonym*. Утім, існує погляд, що будь-яка власна назва, навіть, здавалося б, обрана навмання, може бути проінтерпретованою (Тсеркова 2019, 386). Ми не ставимо за мету інтерпретувати власні назви роману, тим паче, що значна частина цієї роботи була здійснена українськими ономастками (Бербер 2019). У контексті цієї статті вважаємо за доцільне розглядати власні назви з погляду їх конотативного значення, а отже, і говоримо передусім про конотоніми – власні назви “з метафоричним (або символічним) значенням, які називають те, що за нейтрального стилю висловлювання позначається загальною назвою” (Лукаш 2011, 77). Акцентуючи увагу на конотонімах, не обмежуємося лише ними, а розглядаємо власні назви роману комплексно.

Роман Оксани Забужко важко назвати продуктом масової культури. Власні назви роману (включно з конотонімами) “промовляють” далеко не до кожного пересічного українця. Тому, працюючи над перекладом, варто ретельно опрацьовувати кожну проблемну одиницю. Однак, як зазначає *Deutsche Welle*, “*Droschl* зробив експеримент: вони сформували команду кваліфікованих перекладачів і літературних редакторів, серед яких українською мовою безпосередньо володіє одна людина. Але в них було до диспозиції декілька слов’янських перекладів: російський, польський, чеський. Для них головне – зрозуміти написане, зберегти енергетику і дати драйвову німецьку стилістику” (Павлов 2006). Власне, так і вийшло – експериментально. Ми не заперечуємо, що стилістика виявилася драйвовою, однак питання про те, чи адекватно передані власні назви залишається відкритим.

Найпростішим і найпоширенішим способом перекладу власної назви є *транскрипція* або ж, у разі загального поширення цієї назви, – передача традиційною, усталеною у мові назвою. Тому ми не зосереджуємося, наприклад, на тому, що *Європа* німецькою – це *Europa*, хоча на рівні конотації (і це важко передати в перекладі) ці дві Європи дещо різняться. В українській мові *Європа* як конотонім має значення ‘прогресивність, у протиставленні з Азією, дикунством; цивілізація; удавана цивілізація’ (Лукаш 2018, 114). Утім, контексти вживання цієї власної назви дозволяють зрозуміти її значення в перекладі: “*Європа встигла заразити нас мутною гарячкою індивідуальної хоті, вірою у власне «можу!»*” (Забужко 2006, 38) – “*Europa hat es geschafft, uns mit trüben und fiebrigen individuellen Willen zu infizieren, mit dem Glauben an das eigene «Ich kann»*” (Sabuschko 2006, 29); “*...нів-Європи, не нашої довшаної, а цонайцирпішої, від Британії до Італії, сюди рветься, гроші, кар’єра...*” (Забужко 2006, 35) – “*...ein halbes Europa,*

aber nicht unsere vertrackte Hälfte, die trotz allem ein großes Herz hat, im Gegensatz zu jener, die von England bis Italien reicht, auf die sich alles konzentriert, Geld, Karriere...” (Sabuschko 2006, 25). В останньому прикладі спостерігаємо ще й фактичну помилку перекладачки, адже *цонайциршішій* варто інтерпретувати як *справжній*, і стосується цей епітет справжньої в очах українця, цивілізованої і передусім *Західної Європи*.

Тоді як більшість поетонімів загалом транскрибовано відповідно до правил української вимови (Oksana, Mykola, Lukasch, Mawka, “Swoboda” тощо), частина імовірно перекочувала з російського перекладу: “...*i вона фотографувалась моді з Дідом Морозом...*” (Забужко 2006, 81) – “...*und man hatte sie damals mit Ded Moroz fotografiert...*” (Sabuschko 2006, 78); “...*«Еней» у Києві, «Червона калина» у Львові...*” (Забужко 2006, 79) – “...*«Еней» in Kiew, «Tschervona Kalina» in Lwiw...*” (Sabuschko 2006, 75); “...*освітлений Бориспіль о н’ятій ранку, станція Чортів Туник...*” (Забужко 2006, 59) – “...*der beleuchtete Borispol um fünf Uhr morgens, die Station Tschertow Tupik...*” (Sabuschko 2006, 52) (тут і далі підкреслення наше – І.Б.). В останньому прикладі назва *Чортів Туник*, найімовірніше, є авторським квазітопонімом (знаходимо його, наприклад, у “Марку в пеклі” Івана Кочерги (Кочерга 1989), де назва очевидно грає роль *charactonym*’а, виконує атрибутивну функцію) на позначення провінційної станції. У такому разі більше сенсу мав би дослівний переклад або ж переклад аналогом на зразок *Pusemuckel* чи *Hintertupfingen*. Неадекватними з погляду фонетичного відтворення є також “традиційні” форми *Gogol*, *Kiew*, однак тут, імовірно, проблема полягає в тому, що українці лише недавно почали відстоювати свою мову не лише на міжнародному рівні, а й у себе вдома. Боротьба за форму *Київ* почалася лише в 2019 році (Bloedner 2019). До того ж екзоніми цілковито перебувають у руках мови-приймача (Білик 2019).

Конотоніми традиційно поділяють на інтерлінгвальні та інтралінгвальні, перші з яких поширені в численних мовах та мають однаково чи близьке значення, тоді як другі притаманні лише одній мові (іноді можуть виходити в конотонімію спорідненої мови) (Лукаш 2011, 110). Переклад інтерлінгвальних конотонімів не вимагає значних зусиль, адже у мові уже є готовий аналог:

“...*i той Хуан, чи Пабло, чи Педро зразу втямив...*” (Забужко 2006, 31) – “...*und dieser Juan, oder Pablo, oder Pedro, begriff sofort...*” (Sabuschko 2006, 20), де усі згадані імена позначають латиноамериканця (у цьому конкретному тексті – пуерторіканця);

“... *i кожен сухорукий комплексант пнеться в Адамі...*” (Забужко 2006, 146) – “... *und jeder dürrhändige Komplexer möchte ein Adam sein...*” (Sabuschko 2006, 150), де *Адам / Adam* позначає чоловіка;

“*отаке я писала, допросилася називається, теж знайшовся – Данте в спідниці! У Данте-бо був – не лише Вергілій, у нього була – Беатріче*” (Забужко 2006, 148) – “*So hab ich es geschrieben, hab es mir gewissermaßen abgerungen, es hat sich ein Dante im Damenrock gefunden! Nur hatte Dante nicht nur Vergil, er hatte auch Beatrice*” (Sabuschko 2006, 152), де *Данте / Dante*

передусім позначає митця, а у комбінації з *Беатриче / Beatrice* в обох мовах вибудовується алюзія до історії великого кохання письменника;

“...хто скаже мені, де наш Єрусалим, де його шукати?” (Забужко 2006, 102) – “... wer kann mir sagen, wo unser Jerusalem ist, wo soll ich es suchen?” (Sabuschko 2006, 101) – *Єрусалим / Jerusalem* вживається на позначення святого місця в обох мовах.

Окремі вжиті в романі конотоніми прибули з німецької лінгвокультури, що набагато спрощує процес перекладу: “*Але ж із ними щодалі, то гірше, ніхто вже не доживає до свого «Фауста»*” (Забужко 2006, 149) – “*Doch je weiter sie kommen, desto schlimmer wird es, niemand lebt bis zu seinem «Faust»*” (Sabuschko 2006, 153), де “*Фауст*” / “*Faust*” позначає вершину творчих здобутків письменника.

Порівняно з інтерлінгвальними конотонімами інтралінгвальні набагато складніше передаються в перекладі, адже вимагають щоразу іншої стратегії. Навіть без примітки первинне значення конотоніма можна висувати з контексту, але усі інші нашарування значення, емоційне навантаження власної назви для особи, не причетної до української культури, буде недоступним. Так, наприклад, ми знаємо, що, крім усього іншого, *Крути* – це ‘програна битва, національна трагедія; поразка, загибель’ (Лукаш 2018, 148). І навіть якщо цей конотонім вжито, імовірніше, в первинному значенні – ‘залізична станція, біля якої 29 січня 1918 р. близько чотирьохсот українських курсантів і студентів стримували натиск чотирьохтисячної більшовицької армії. 27 полонених юнаків після бою було страчено’, набуте нею конотативне значення впливає на її сприйняття: “...а вони потім гинули під Крутами, під Бродами і де там це, ті, з кого мала поставати наша еліта...” (Забужко 2006, 99) – “...doch sie, aus denen unsere Elite bilden sollte, starben später in Orten wie Krut und Brody oder wo sonst noch immer...” (Sabuschko 2006, 98). Переклад *Krut* (а не *Kruty*) спишемо на необізнаність перекладачки, яка навіть не подбала про необхідну примітку. Врешті-решт, видавці орієнтувалися не стільки на точність відтворення деталей, скільки на “драйв”.

Власне, будь-які культурно марковані власні назви вимагають при перекладі подібного підходу, що й конотоніми. Якщо власна назва не настільки важлива, її можна замінити загальною, яка її пояснює. Такий спосіб перекладу успішно реалізовано в цитованому прикладі: “...то тільки християнство списало це злиття за відомством Чорнобога...” (Забужко 2006, 30) – “...nur das Christentum hat eine solche Verschmelzung dem Reich der schwarzen Magie zugeschrieben...” (Sabuschko 2006, 19). Чорнобога називають “богом зла, ворогом Вірію, людей і світла, заступником злих сил, володарем підземного мертвого царства, <...> ночі і п’їтьми” (ЕССКУ 2015, 68), тому цілком логічно пов’язувати його з чорною магією.

Суттєве навантаження в тексті має ідеонім “*Лісова пісня*”, який по суті, проводить паралель між стосунками головних героїв та коханням Мавки і Лукаша. Попри те що назва промовляє до кожного українця, який зберіг мінімальні знання шкільної програми, у перекладі ця промовистість явно

втрачена. Назва “Лісова пісня” подана у дослівному перекладі “*Waldlied*”, що є цілком виправданим, однак жодної примітки щодо змісту твору немає, тоді як, наприклад, ім’я *Вакула* – як аллюзія до Гоголевих “Вечорів на хуторі біля Диканьки” і героїні Оксани – у примітці хай і незугарно, але пояснене (у тлумаченні фігурує термін “*Lodotschki*”, явно нетиповий для українського мовлення). До речі, німецький переклад “Лісової пісні” виїшов у видавництві ЛНУ імені Івана Франка (Українка 2006) майже одночасно з німецьким перекладом “Польових досліджень з українського сексу”, що свідчить про прагнення українців виводити свою літературу на світовий рівень, заявляти про себе.

Впадає в око те, що примітки у тексті стосуються радше назв повсякденної дійсності (*Korvalol, Schiguli, Ded Moroz, Kukuruznik*), часом – назв, пов’язаних з історією, культурою, літературою (*UNR, NKWD, Awwakum, Wakula, Martschenko, Stus, Popadjuk*). Насичення тексту примітками, звісно, його обтяжує, однак без них читач втрачає шанси на проникнення в українську культуру, про яку переважно і йдеться. На наш погляд, обов’язкові примітки (хоча б у кінці книги) повинні супроводжувати щонайменше такі антропоніми *Chwylowyj, Roksolana, Warwara Langyschivna, Wynnyschenko, Lypynskij, Gruschewskij, Gorskaja*; ідеонім “*Den Kosaken trägt man*”; хрононім *Hetmanschtschina* (в усіх цитованих власних назвах правопис перекладу збережено) так, як це, наприклад, зроблено у французькому перекладі роману (Zabocjko 2015).

Ми не хотіли б, щоб за нашою критикою перекладу з погляду носія мови оригіналу згубилися успішні рішення перекладацької команди, адже текст містить справжні виклики для перекладача. По-перше, це демінутиви. Єдиної стратегії їх перекладу не існує. Так, наприклад, Х. Гаврилюк критикує транслітерацію слів’янських суфіксів імен у німецькомовних перекладах, посилаючись на труднощі сприйняття таких імен німецьким читачем та втрату семантики (Гаврилюк 2011, 29). Нам складно однозначно стверджувати правильність таких міркувань. Відзначимо, що при перекладі демінутивів перекладачки застосували аж три різні стратегії:

а. транслітерація власної назви-демінутива: *Лесик* → *Lesik*, *Дарка* → *Darka*, *Дарця* → *Darzja*, *Таля* → *Talja*, *Сана* → *Sana*, *Данилко* → *Danilko*. Оскільки жодне з імен не вжите в повній формі, то плутанини вдалося уникнути. Утім, можливі проблеми з *Даркою* / *Дарцею*;

б. переклад недемінутивною назвою: “...спершу *«Лістеринчиком»* прополоскавши...” (Забужко 2006, 117) – “... *die zuerst mit «Listerine» gespült werden*” (Sabuschko 2006, 119). У наведеному прикладі наявність демінутивного суфікса загалом не змінює сенс, хіба що додатково характеризує мовлення нараторки, тому його відсутність у перекладі можна виправдати;

в. переклад власною назвою з німецьким демінутивним суфіксом: “...на радість *Карлику Марксу*...” (Забужко 2006, 96) – “...*Karlchen Marx würde sich freuen*...” (Sabuschko 2006, 95). У такому разі не уникнути вживання німецького демінутивного суфікса *-chen*, адже власна назва *Karl Marx* позначає німецького філософа. Шкода, що в перекладі було втрачено мовну

гру (*Карлик* – демінутив від *Карл* і *карлик* – *перен.* ‘про дуже незначну з певного погляду, нікчемну людину’ (ВТССУМ 2005, 525)), однак зменшувального суфікса досить, щоб виразити зневажливе ставлення нараторки до цієї особи.

Іншим викликом для перекладача є постійне перемикання коду, наявне в романі. Авторка вживає цілі фрази англійською мовою, подекуди подає англійські слова, затранскрибовані кирилицею; є фрази російською мовою, а також російські фрази, фонетично передані українською, що, імовірно, є елементами передачі суржику; трапляються вирази латиною й французькою мовою. Подекуди власні назви є частиною цього перемикання. Тут теж спостерігаємо три стратегії передачі власних назв, переважно аббревіатур:

а. українська фонетична транскрипція англійської аббревіатури передана англійським правописом: “*тріпл-ей-дабл-ес*” – “*Triple-A-double-S*” (про AAASS – American Association for the Advancement of Slavic Studies);

б. українська фонетична транскрипція англійської аббревіатури передана німецькою фонетичною транскрипцією цієї аббревіатури: *Ci-En-En* – *Si-En-En*, *Ci-Aiü-Eü* – *Si-Aj-Ej*;

в. українська фонетична транскрипція англійської власної назви передана німецькою назвою: *Юкрейн* – *die Ukraine* (ситуація дійсно безвихідна, бо що англійською, що німецькою пишемо *Ukraine*); *од Атлантики до Пасифіку* – *vom Atlantik bis zum Pazifik*.

Цікавим є прийом називання осіб, чиї імена не грають суттєвої ролі, забулися або навмисне приховуються авторкою. Для цього використано назви літер латинського алфавіту: “*Ікс «скаче по верхах», Ігрек «погаслий вулканчик», Зет «женився з тою здоровенною дівкою, бо шукав маму»*” (Забужко 2006, 72). Німецький переклад пропонує графічне позначення цих літер: “*X «hüpf an der Oberfläche herum», Y ist ein «erloschener Vulkan», Z «hat dieses gestandene Exemplar einer Frau geheiratet, weil er auf der Suche nach einer Mutter war»*” (Sabuschko 2006, 68).

Отже, доходимо таких висновків. По-перше, стратегії перекладу поетів художнього тексту різняться залежно від особливостей цих власних назв. Одним із найскладніших випадків є атрибутивна власна назва (*charactonym*), для неї потрібно добирати значеннєвий відповідник, який наявний у мові перекладу, або ж вигадувати такий відповідник самостійно. Миколі Лукашу, наприклад, вдавалося транскрибувати деякі ключові атрибутивні імена, додавши в текст перекладу ненав’язливе пояснення їх походження (зокрема щодо клички *Росинанта* у романі про Дона Кіхота (Гаврилюк 2019, 234)). Конотативні та культурно марковані власні назви (особливо якщо йдеться про інтралінгвальні конотоніми) потребують приміток. Якщо відсутність окремих конотативних власних назв у тексті перекладу не критична, то цілком прийнятно замінити їх загальними назвами. Одним із найскладніших завдань для перекладача є передача мовної гри, що ґрунтується на власній назві. Усі ці зусилля, пов’язані з відтворенням

значення поетонімів, безумовно необхідні для передачі змістової сторони художнього тексту.

По-друге, згадані нами перемикання коду та демінутивні суфікси (залежно від тексту і мовної пари ці вербальні “прикраси” можуть варіюватися) теж мають певним чином відобразитися у тексті перекладу. Тут уже йдеться не стільки про зміст, скільки про передачу авторської стилістики.

Можливо, роман “Польові дослідження з українського сексу” та його німецький переклад важко назвати найвдалішим прикладом для демонстрації особливостей перекладу власних назв (передусім через те, що роман максимально реалістичний, без розгулу авторської фантазії у царині літературної ономастики), проте на цьому прикладі легко зрозуміти важливість деталей для точного і читабельного перекладу.

Авторка цієї статті жодним чином не хоче образити перекладачок, які зробили справді велику справу для просування української культури в Німеччині, а лише виражає свої критичні спостереження за перекладом. За час, що минув з моменту публікації цього перекладу, виросло нове покоління авторів і перекладачів, а українська література стає все доступнішою німецькому читачу. Маємо надію, що ця тенденція збережеться й надалі, а міжкультурна співпраця наших народів лише зміцнюватиметься.

Бербер, Н. (2019). *Метафоричне функціонування поетонімів у художній прозі Оксани Забужко*. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 71. С. 320–331.

Білик, Д. (2019). *Київ чи Куїїв: як називають українську столицю та інші міста в Німеччині*. Електронний ресурс: <https://p.dw.com/p/3RwDK> [Дата останнього доступу 02.08.2020].

Бучко, Д., Ткачова, Н. (2012). *Словник української ономастичної термінології*. Ранок-НТ. Харків.

Великий тлумачний словник сучасної української мови. (2005). Бусел, В. Перун. Київ; Ірпінь.

Гаврилюк, І. (2019). *(Not) lost in translation: proper names in “Don Quixote” translated into Ukrainian by M. Lukash*. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 71. С. 233–244.

Гаврилюк, Х. (2011). *Антронім як перекладознавча категорія (на матеріалах англomовного та німецькомовного перекладів “Енеїди” І. Котляревського)*. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського. Лінгвістичні науки. 12. С. 24–32.

Енциклопедичний словник символів культури України. (2015). Коцур, В., Потапенко, О., Куйбіда, В. Видавець В. М. Гаврищенко. Корсунь-Шевченківський.

Забужко, О. (2006). *Польові дослідження з українського сексу*. Факт. Київ.

Калинкін, В. (2006). *От литературной ономастики к поэтонимологии*. Λογος ὀνομαστικῆ. 1. С. 81–89.

Кочерга, І. (1989). *Марко в пеклі*. У кн.: *Драматичні твори*. Наукова думка. Київ. С. 175–241.

Лукаш, Г. (2011). *Актуальні питання української конотоніміки*. Промінь. Донецьк.

Лукаш, Г. (2018). *Словник конотативних власних назв*. Твори. Вінниця.

Павлов, О. (2006). *Німецькомовні “дослідження з українського сексу”*. Електронний ресурс: <https://p.dw.com/p/AP9h> [Дата останнього доступу 01.08.2020].

Українка, Леся (2006). *Лісова пісня*. Качанюк-Спех, І. (пер. на нім.). Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка. Львів.

Algeo, J. (1982). *Magic names: onomastics in the fantasies of Ursula Le Guin*. *Names*. 30. P. 59–67.

Bloedner, D. (2019). *Kiew oder Kyjiw? Die Ukraine kämpft für die Rückkehr des Ukrainischen*. Online verfügbar unter URL: <https://www.badische-zeitung.de/kiew-oder-kyjiw-die-ukraine-kaempft-fuer-die-rueckkehr-des-ukrainischen--175872880.html> [Datum des letzten Zugriffs 02.08.2020].

Falck-Kjällquist, B. (2016). *Genre-based approaches to names in literature*. In: *The Oxford handbook of names and naming*. Oxford University Press. Oxford. P. 330–343.

Sabuschko, O. (2006). *Feldstudien über ukrainischen Sex*. Droschl. Graz – Wien.

Tsepikova, A. (2019). *Profane in literary anthroponomastics (based on S. Townsend's Adrian Mole diary series)*. In: *Onomastics between sacred and profane*. Vernon Press. Wilmington. P. 385–398.

Zaboujko, O. (2015). *Explorations sur le terrain du sexe ukrainien*. En ligne : <http://retors.net/spip.php?article548> [Consulté le 03.08.2020].

ЦІННИК У КОМУНІКАТИВНО-ЖАНРОВОМУ ПРОСТОРІ БАЗАРУ

Ірина Брага

(Україна)

Аналіз малого мовленнєвого жанру ‘цінник’ в комунікативній сфері базару передбачає двоаспектний підхід. З одного боку, здійснюється паспортизація жанру цітника (характеристика адресата і адресанта, комунікативного наміру, композиції, функцій тощо), а з іншого – його мовленнєве оформлення, зокрема простежуються явища перемикання і змішування кодів.

Ключові слова: комунікативна сфера, комунікативна ситуація, комунікативний акт, малий мовленнєвий жанр, писемне некодифіковане мовлення, перемикання кодів, змішування кодів.

THE PRICE TAG WITHIN THE COMMUNICATIVE AND GENRE SPACE OF THE FARMERS MARKET

Iryna Braha

Analysis of the small speech genre ‘the price tag’ in the communicative domain of farmers market involves a two-pronged approach. On the one hand, it describes the price tag genre characterizing the addressee and addresser, intention, composition, functions etc. On the other hand, the article goes over its speech implementation, with special attention paid to code switching and mixing in particular.

Keywords: communicative domain, communicative situation, communicative act, small speech genre, written non-codified speech, code switching, code mixing.

Базар-ринок-ярмарок¹ як важлива економічна й культурна практика українців Слобожанщини формувалася впродовж століть, про що йдеться в роботах видатних українських істориків М. Грушевського (Грушевський 1995, 3–22), Д. Багалія (Багалій 1991, 135–142), Д. Дорошенка (Дорошенко 1933, 233), фольклориста і етнографа М. Сумцова (Сумцов 1918, 78–85).

За влучним формулюванням культуролога О. Гриценка: “Базар-ринок-торг-ярмарок – це і місце, і час, і процес, і подія, і рід занять, а отже – і суспільні групи, з ним пов’язані, і їхня професійна (ділова) етика, і система цінностей, зрештою, їхня субкультура, яка, коли йдеться про групи та роди

¹ Про походження і семантику слів див., наприклад: Нечитайло 1983; Дужик, Єрмоленко та ін. 2000.

занять, важливі для нації в цілому, може вирішальним чином впливати на кштатл і зміст національної культури...” (Гриценко 1998, 41).

Базар-ярмарок уявляється як театральне дійство зі своїми акторами і своєю яскравою і неповторною мовною стихією. Недарма український ярмарок упродовж століть оспівується у творах художньої літератури (повісті “Сорочинський ярмарок” М. Гоголя, “Маруся” Г. Квітки-Основ'яненка, усмішка “Ярмарок” Остапа Вишні та ін.), де його описи “сповнені довгих переліків та експресивних вигуків, залиті сумішшю барв та звуків, високого та низького, панських родзинок і кав'яру та «для нашого брата свинини»...” (Гриценко 1998, 46)². Літературною легендою вже став той факт, що Григір Тютюнник ходив на київський ринок (Житній (Бибик 2019, 88) чи Бессарабський (Гримич 2020, 101)³) і всотував у себе живу українську мову.

В українському мовознавстві комунікативна сфера торгівлі та послуг малодосліджена, тільки поодинокі роботи стосуються вивчення особливостей функціонування мови в комунікативній ситуації магазину, ринку, ресторану, кафе тощо. Однією з перших можна назвати статтю В. Сімовича “Дещо про нашу купецьку мову”, написану в 1934 р. (Сімович 1934), де порушується питання культури української мови у сфері торгівлі. З розвитком вітчизняної прагмалінгвістики та посиленням інтересу мовознавців до комунікативної поведінки мовців у різних ситуаціях спілкування з'явилися праці, присвячені вивченню комунікативних тактик у торговельній сфері (див., напр.: (Шкіцька 2019)).

Тривалий період часу зазначений комунікативний локус перебував за межами дослідницької уваги й соціолінгвістів. Навіть у ґрунтовному дослідженні мовної політики і мовної ситуації в Україні (Бестерс-Дільгер, ред. 2008) сфера торгівлі й побуту була представлена лише чотирма запитаннями анкети (Як Ви вважаєте, наскільки престижна українська мова (зап. 8) / російська мова (зап. 9) в закладах сфери послуг (у магазинах, кафе)?; В населеному пункті, де Ви мешкаєте, скільки людей, на Вашу думку, розмовляє українською мовою? (зап. 10); Якою мовою Ви звичайно звертаєтесь до продавців у магазинах / і Вам звичайно відповідають? (фрагмент зап. 52) (Бестерс-Дільгер, ред. 2008, 344–363)), та й окремого аналітичного розділу не підготовлено.

² Принагідно згадаймо дослідження С. Бибик, де на матеріалі словесних картин ярмаркового середовища, зображених у прозових творах XIX–XX ст., проаналізовано концепт “ярмарок”, виявлено стилістичні прийоми створення ярмаркового гумористичного колориту, а також виділено соціально-культурні маски – продавець, жид, циган, сліпий музикант, прохач, картяр та ін. (Бибик 2019).

³ Романи “Клавка” і “Юра” Марина Гримич насилали різними літературними фактами, а подекуди й бувальщинами. Зокрема, один з героїв роману “Юра” Борис Баратинський, “не на жарт розійшовшись на базарну тему”, виголошує: “На Лук'янівці така сільська говірка, що Бессарабі навіть і не снилося! Он Григір Тютюнник ходить на Бессарабку слухати українську мову! Яка там Бессарабка! На Лук'янівку йому треба! <...> А ще можна сісти тут же, біля заводу Артема, на трамвайчик і доїхати до Житнього... ну, а там – це справді колгоспний ринок: найколгоспніший колгоспний ринок на Україні! Там усе таке маштабне: якщо урожай – то ЗІЛама, якщо зерно – то оптом, якщо картопля – то мішками, якщо молоко – то бідонами!...” (Гримич 2020, 101).

І тільки сьогодні соціолінгвістична група Інституту української мови НАН України, здійснюючи моніторинг усіх сфер суспільного життя, де функціонує українська мова, намагається заповнити лакуни (див., наприклад: Соколова 2019). Зокрема, молода дослідниця М. Гонтар, використовуючи метод соціолінгвістичного опитування, що проводилося в різних регіонах України, аналізує сучасну мовну ситуацію у сфері торгівлі й послуг (Гонтар 2018) та ставлення українців до вживання української мови, їхні очікування й запити (Гонтар 2020), а також вивчає вияви мовного конфлікту і дискримінації в цій сфері (Гонтар 2019).

Утім мова ринку не була предметом спеціальних досліджень, якщо не рахувати публікації (Брага 2011; Брага 2014), у яких простежуються тенденції функціонування українсько-російського суржику в ситуації спонтанного спілкування на продуктовому й речовому ринках м. Суми.

Цього ж разу в об'єктиві пропонованої розвідки опиняється малий жанр цінника. Відповідно предметом дослідження стають цінники (більше 300 одиниць), зібрані в “полі” продуктових базарів м. Суми (найбільше – на Центральному ринку). Окремі приклади дібрано із сторінок “Центральний ринок міста Суми” (представляє фермерський ринок) і “Євробазар Суми” (представляє Центральный ринок у цілому), розміщених у соціальній мережі Facebook. Вибір продуктових базарів зумовлений тим, що це локуси побутування українсько-російського білінгвізму, на відміну від сумських промислових ринків, де панує російська мова.

Основні завдання роботи вбачаємо в тому, що, з одного боку, здійснимо паспортизацію жанру цінника (характеристика адресата і адресанта, комунікативного наміру, композиції, функцій тощо), а з іншого – проаналізуємо його мовленнєве втілення з урахуванням білінгвальної мовної ситуації досліджуваного регіону та значного поширення українсько-російського суржику.

Місце мовленнєвого жанру “цінник” серед інших мовленнєвих жанрів

Ринок/базар як комунікативна сфера формується такими складниками: учасники – покупець і продавець, які перебувають в умовах усного, контактного, спонтанного, невимушеного, неофіційного спілкування, мета якого у кожного своя: покупець прагне якомога вигідніше (за прийнятною / найнижчою ціною) купити товар, який йому потрібний, а продавець – вигідно продати товар (за прийнятною / найвищою ціною), навіть той, що покупцеві не завжди потрібний. Спілкування здійснюється в соціально неоднорідному середовищі, у якому взаємодіють комуніканти з різним соціальним статусом, що виконують різні соціальні ролі, мають різний рівень мовної компетенції, що особливо виявляється в умовах білінгвальної мовної ситуації.

Комунікативно-жанровий підхід уможливив характеристику низки мовленнєвих жанрів, що функціонують у комунікативній сфері

“ринок/базар”. Дослідники (М. Китайгородская, Н. Розанова, Л. Шкатова) небезпідставно вважають діалог купівлі-продажу основним мовленнєвим жанром зазначеної сфери, та і врешті-решт це підказує проста життєва логіка. З-поміж жанрів, властивих для міського спілкування, і зокрема для сфери “ринок/базар”, дослідники виокремлюють малі жанри:

1) усні, наприклад: усна реклама, оголошення, заклики (Китайгородская, Розанова 2000);

2) писемні, наприклад: оголошення, плакати, репліки-наклейки, вівіски, рекламні таблички, цінники тощо (Китайгородская, Розанова 2000; Нагорняк 2013). Вважаємо, що окремі малі жанри можна потрактувати як вербалізовані компоненти діалогу купівлі-продажу, зокрема це стосується усного жанру “заклик” і писемного жанру “цінник”, які, подібно до техніки кінематографічного монтажу, згортають, ущільнюють другорядну інформацію і оприявлюють пріоритетну – запит ціни в діалозі купівлі-продажу.

Для відтворення мовного ландшафту продуктових ринків м. Суми, де функціонують і цінники, наведемо приклади різних писемних малих жанрів:

1) оголошення: (1) *Продаж молочних / продуктів в / пластиковій тарі;* (2) *Купленое мясо / можно перекрутить / бесплатно / не отходя от прилавка!;* (3) *Закупаем / Свинину / Без сала / ДОРОГО;* (4) *ВНИМАНИЕ! / МЫ / → ПЕРЕЕХАЛИ → / 5 МЕТРОВ // Ковбаси / в кіоску → рядом 3-метра;* (5) *В ПРОДАЖІ / НАСІННЯ / КВІТІВ ТА / ОВОЦІВ / ГРУНТ ДЛЯ / РОССАДИ;* (6) *Продам картоплю / Сорт Іван та Марья / Дуже добра без хімії можна перевірити нітратомером / Тел <...>.*⁴

2) рекламні таблички, розміщені на прилавках чи вітринах: (7) *молоко / утка / індик;* (8) *Ковбаси / виробничого / комбіната;* (9) *Колбаса / СУМИ;* (10) *Колбаса / сумський / виробничий / комбінат;*

3) вівіски: (11) *Українське / САЛО / М'ЯСО;* (12) *Пав_льон / МОЛОЧНИЙ;* (13) *ПРИЄМНО / коли за ті самі гроші / купиєш БІЛЬШЕ / АЖИОТАЖ / продуктові магазини;*

4) жартівливі оголошення: (14) *Рученьками НЕ / Давить / Жать / Мучать.*

Паспортизація мовленнєвого жанру “цінник”

Проаналізуємо комунікативні параметри мовленнєвого жанру, що уможливлено завдяки працям Ф. Бацевича, С. Гайди, В. Гольдіна, В. Дементьєва, К. Седова, М. Федосюка, Т. Шмельової, Т. Яхонтової та ін.

На початковому етапі, установлюючи сутність того чи того мовленнєвого жанру, традиційно звертаються до тлумачного словника, адже для номінації окремого мовленнєвого жанру використовуються

⁴ Ілюстративний матеріал подано без змін, із збереженням авторської орфографії, пунктуації та стилістики.

загальноживані слова, які в лінгвістичних працях з комунікативістики термінологізуються (наприклад, мовленнєвий жанр “сварка”, “похвала”, “осуд” тощо). Тож словникове тлумачення слова *цінник* – “довідник або покажчик цін, розцінок на що-небудь” (СУМ-11, 237).

У торговельній діяльності слово *цінник* набуває статусу терміна. В офіційно-ділових паперах застосовується подвійна термінологічна номінація – *ярлик*⁵ *цін* і *цінник*, при цьому другий термін, виконуючи уточнювальну функцію, подається в дужках (див.: “Інструкція про порядок позначення роздрібних цін на товари народного споживання в підприємствах роздрібної торгівлі та закладах ресторанного господарства” (Інструкція 2008)).

Оформлення та використання *цінників* законодавчо регламентується. Зокрема, Закон України “Про захист прав споживачів” закріплює, з-поміж іншого, право споживача “на одержання необхідної, доступної, достовірної та своєчасної інформації про продукцію, що забезпечує можливість її свідомого і компетентного вибору” (Закон України 1991). Також перераховуються 12 пунктів, що містять опис необхідної інформації про товар, з якою має право ознайомитися споживач, а саме: найменування товару, відомості про його основні властивості, номінальну кількість (масу, об’єм тощо), дату і місце виготовлення, найменування та місцезнаходження виробника, ціна тощо, при цьому останній компонент є обов’язковим, а решта – факультативні (докладніше див.: (Закон України 1991, ч. 1, ст. 15 “Право споживача на інформацію про продукцію”).

У Законі України “Про застосування реєстраторів розрахункових операцій у сфері торгівлі, громадського харчування та послуг” йдеться про те, що суб’єкти господарювання при продажу товарів у сфері торгівлі, громадського харчування та послуг зобов’язані “реалізовувати товари за умови наявності *цінника* на товар <...> у грошовій одиниці України” (Закон України 1995, ч. 4, ст. 3, п. 8).

Уже згадана “Інструкція” зумовлює засоби інформування споживачів про роздрібні ціни на товари і, зокрема, *ярлики цін* (*цінники*); подає перелік основних реквізитів *цінника* залежно від виду товару; дозволяє позначати ціну на товарних *ярликах*, етикетках підприємств-виготовників, упаковці або безпосередньо на самому товарі, якщо це його не пошкодить (Інструкція 2008, п. 6–8).

Отже, *цінник* – це різновид малого писемного жанру, що являє собою невеликий за обсягом, але інформативно насичений текст, комунікативний намір якого полягає у повідомленні основної інформації про певний товар, передусім його ціни. Наприклад: (1) *Крупа / кукурудзяна / 3-50*; (2) *Цукор / 10-00 / Буряковий*; (3) *Реберця / до грилю / 11-90 / 0,1*; (4) *Ковбаски / мюнхенські / 10-90 / 0,1*; (5) *Закарпатська / н/к 1 кг / 56-25*; (6) *Краківська /*

⁵ Один з ЛСВ слова *ярлик* має таке значення “Наклейка на предметі, товарі із зазначенням назви, кількості, місця виготовлення, номера або інших відомостей; етикетка” (СУМ-11, 649).

н/к 1 кг / 53-50; (7) Петрушка / 3⁰⁰ грн; (8) Щавель / 5⁰⁰ грн; (9) Салат / 8⁰⁰ грн за / 100 гр; (10) Лук / Херсон / 8⁵⁰ кг; (11) Яблоки / Чемпион / сочные / сладкие / 1 кг / 20⁰⁰.

Саме комунікативний намір і вирізняє цінник з-поміж інших малих жанрів – вивісок, рекламних табличок, оголошень, що і дає підстави вважати його визначальним жанроутворювальним чинником, оскільки втілення думки в жанрову форму корелює з інтенціональним полем автора. Адресант цінника – суб'єкт продажу (Приходкина 2007), продавець, а адресат – споживачі, покупці базару. Писемний канал передачі інформації відрізняє цінник від закликів: (1) *Св'їжинá / д'éвоч'ки / сáло / м'áсо //*; (2) *Бер'ít' окрòпч'ík / петрушку / буд' _лáска //*; (3) *Ч'áй / кóф'е / мак:óф'е / капуч'íно / гарáч'їй шикалáд^m //*

Графічне оформлення цінників варіюється залежно від статусу продавця: фірма-виробник чи фірма-реалізатор надає продавцям стандартні бланки цінників із своїм логотипом; постійні продавці Центрального ринку виставляють цінники з логотипом ринку, а в решті випадків продавці самостійно виготовляють цінники з доступного матеріалу – паперу, картону, пластику тощо. Не є винятком, коли той самий продавець базару разом із стандартними цінниками розставляє саморобні, що важко уявити у текстовому просторі фірмового магазину.

Композиція цінника достатньо уніфікована, що зумовлене типовістю комунікативної ситуації купівлі-продажу, практикою торгівлі та закріплене на законодавчому рівні, про що йшлося вище. Загальна композиційна модель малого жанру цінника на базарі складається з таких компонентів: назва виробника, найменування товару, властивості товару, номінальна кількість, ціна.

Оформлюючи цінники, продавці базару орієнтуються на стандартизовану композицію, яка нерідко зазнає змін:

1) суттєво спрощується, коли зазначається тільки ціна товару, наприклад: *40 <на винограді>, 46 грн <на трилітровій банці молока>;*

2) ускладнюється за рахунок додаткової характеристики товару, у т. ч. за рахунок емоційно-оцінних мовних одиниць, наприклад: (1) *Лубни / 30-00 / оранжеві / жовтки <курачі яйця>;* (2) *Черешня / Чкалов / 50 гр;* (3) *Фейхоа / 160⁰⁰/кг / содержит йод;* (4) *Груша / сочная / сладкая / мёд / 28.*

Прикметно, що ціна, як правило, розміщується внизу, утім розташування ціни може бути непередбачуваним (див. приклади, наведені вище), навіть може подаватися відокремлено від тексту цінника (разом із зазначенням номінальної кількості товару)⁶: (1) *Груша / Ноябрьская / очень вкусная // 1 кг / 40⁰⁰;* (2) *Груша / Волшебница / супер сладкая // 1 кг / 30⁰⁰.* Очевидно, в таких випадках можна говорити про один цінник, текст якого розміщений на двох окремих носіях, або про два різножанрові тексти –

⁶ Графічно передаємо це за допомогою знака –//.

цінник і саморобні рекламні оголошення, письмові оголошення, що розхвалюють товар (Китайгородская, Розанова 2000, 104).

Ціна є обов'язковим компонентом цітника, адже формує композиційну і семантичну домінанту його тексту, а решта – факультативні. Але й тут трапляються винятки, оскільки продавці на продуктових ринках нерідко позначають на цітниках виключно назву товару ((1) *Білий налив* <б. ц.>⁷; *Кизил* <б. ц.>; (2) *Варення / з основних шишок* <б. ц.>⁸). У такому разі доволі важко кваліфікувати жанр подібних мікротекстів, постає питання: це усічений цінник чи рекламна табличка?

У комунікативній сфері базару цінник, окрім основного свого призначення, виконує різні функції.

1. Реалізуючи комунікативну функцію, цітники “беруть участь” в організації спілкування.

Продавці на ринках, бажаючи зекономити свої зусилля, виставляють цітники на товарі або укладають список товарів із зазначенням їх ціни. Відповідно на композиційному рівні діалог купівлі-продажу скорочується у часі, оскільки певні мовленнєві акти, зокрема запит ціни, опускаються.

Утім на стихійних продуктових ринках цітники не використовуються. Продавці розраховують на те, що потенційний покупець має зупинитися, аби поцікавитися ціною, розпитати про товар, поторгуватися. У такому разі комунікативний акт стає тривалішим. Наприклад, на стихійному базарчику біля однієї з міських зупинок продавчині торгують фруктами та овочами з присадибної ділянки, а також зібраними в лісі грибами. Як заведено в таких місцях продажу, цітники поступаються закликам, які час від часу вигукують продавчині: (1) *Д'євоч'к'і! / грибóч'ки покупáйем / картóшеч'ку! // сто_гра́м пйом! //*; (2) *Берём сушку! // берём кали́ну! // хот' шо-н'ібу́т' берём! //*

Тож цінник не є обов'язковим компонентом комунікативного простору базару (на відміну від магазину), а його наявність чи відсутність слугує маркером специфіки комунікації та тривалості певного комунікативного акту.

Окрім того, цітники оприявлюють комунікативну стратегію. Наявність цітника демонструє, що продавець не планує торгуватися і не передбачає можливості зниження ціни на свій товар. І, навпаки, відсутність цітника є сигналом того, що продавець налаштований на обговорення ціни. Унаслідок відмови від цітника в діалозі купівлі-продажу з'являється композиційний елемент торгу: покупець просить знизити ціну, а продавець називає знижку чи нову, зменшену ціну.

2. Інформативна функція є важливою з огляду на основне призначення цітника – повідомляти про ціну товару. Цітник містить словесну (найменування, характеристика товару тощо) та цифрову інформацію (ціна товару, його номінальна кількість тощо). Інформація може бути повною чи

⁷ Умовні скорочення: <ц.> – ціна; <б. ц.> – без ціни.

⁸ Випадки, коли цітники не використовуються, описуються при характеристиці комунікативної функції (див. п. 1).

частковою, що залежить від кількості представлених композиційних елементів. Варто відзначити максимальну інформативну насиченість цінника при мінімальній кількості знаків.

3. Експресивна (емотивна) функція, що полягає в розкритті емоцій адресанта, вираженні його ставлення до реальності.

Експресивність здебільшого досягається завдяки використанню таких мовних і графічних засобів, як:

1) демінутивні іменникові та прикметникові суфікси: (1) *Млинчики* <ц.>; (2) *Сметанка домашня* <ц.>; (3) *Лимончики* <ц.>; (4) *Огірочки смаченькі* <ц.>;

2) форми найвищого ступеня порівняння прикметників: *самі низькі ціни* <на товарі замість ціни>;

3) суфікси й прислівники, що утворюють форми, синонімічні елативам: (1) *Дуже свіжі* / 23 грн. / *Суми* <цінник на огірках>; (2) *Ківі* / *Дуже солодке* / 45; (3) *Гриби* / “*Лисички*” / *Лечебный / вкуснейший / гриб* <б. ц.>; (4) *Мандарин* / *Испания / сладящий / без косточек* / 16; (5) *Персик / сладящий* / *Одесса* / 27; (6) *Слива Алыча / очень вкусная* <ц.>; (7) *Дыня / от производителя / полевая / Херсон / очень сладкая* / 15; (8) *Дыня “Амал” / очень сладкая* / <ц.>; (9) *Дыня “Амал” / супер сладкая* <ц.>; (10) *Бананы / супер сладкие* <ц.>; (11) *Ханей / суперсладкое / очень вкусное* <ц.>;

4) лексеми *свіжий, домашній*, що засвідчують високу якість товару: (1) *Ковбаски / Домашні / 10-90 / 0,1*; (2) *Шашлик по домаш.* / 12⁹⁰ / 0/100; (3) *Кров'янка / домашня / 18-80*; (4) *Огірки / Домашні / Добрі* <б. ц.>; (5) *Помідор / домашній* <б. ц.>; (6) *Перепела / 24-00 / Домашні*; (7) *Л. Долина / 25-00 / свіжі*; (8) *Свіжі СО / 24-00*; (9) *Свіжі С1 / 22-00*; (10) *С2 / 17-00 / свіжі* <цінники на яйцях>; (11) *Свіжий / мед!* <б. ц.>; (12) *Херсон / Арбуз / 1 кг сладкий / 3-20 / Свежий*;

5) сленгізми та жаргонізми: *балдьож; драйв* <цінники на пляшках пива>;

6) порівняння: *Абрикос / Ананасний / сладчайший / как мёд!!!* <ц.>;

7) знаки оклику як графічний засіб виявлення інтенсивності якісної ознаки: (1) *Мандарин / без косточки / сладкий!!!* <ц.>; (2) *Сельдь / горячего коп. / супер!!! / 25-50*;

8) підкреслення або напівжирне виділення: *Охтирка / Яблуко- / груша / 9⁰⁰ / кг / сочне / солодке / Охтирка*.

Нерідко в тексті одного цінника застосовується кілька засобів вираження експресії: (1) *Нектарин / Супер!* <ц.>; (2) *Помідор / Ахтырка / Домашний / вкуснейший!!!* <ц.>.

Експресиви як продукт індивідуальної мовленнєвої творчості продавця відображають загальну тенденцію, властиву для сучасної міської комунікації, – посилення особистісного начала (Китайгородська, Розанова 2000, 345; Ушакова 2002, 111). Саме завдяки цим мовним засобам “спрацьовує” сугестивна функція (див. п. 4).

4. Інформативна функція тісно взаємодіє з експресивною так само, як взаємодіють засоби об'єктивної та засоби оцінної характеристики товару.

Простежмо це на прикладі цінників ковбасних виробів ((1) *Конотопская / в/к в/с / <ц.> / Бесподобная / Конотоп*; (2) *Праздничная / с/к / <ц.> / Бесподобая*; (3) *Киевская / с/к в/с / <ц.> / Бесподобная*; (4) *Сосиски / Сливочные / прикопченые / <ц.> / Бесподобные*; (5) *Сардельки / Сочные / <ц.> / Бесподобные; Докторская / вар. без сала / <ц.> / очень вкусная*; (6) *Языковая / в/с с ветчиной / <ц.> / Бесподобная*; (7) *Чайная / вар. с салом / <ц.> / очень вкусная*; (8) *Чайная вар. / без сала / <ц.> / изумительная*; (9) *Телячья вар. / без сала / <ц.> / очень вкусная*) або цінників фруктів ((1) *Турция / Персик / сладкий / ароматный / очень вкусный / 40*; (2) *Одесса / Персик / сладкий / вкусный / очень / ароматный / 37*).

У результаті такої тісної “співпраці” реалізується сугестивна (рекламна) функція цінників. Визначаючи загальні тенденції, властиві для комунікації на міському ринку, С. В. Ушакова називає підвищену сугестивну мовленнєву діяльність, що виявляється у відкритій чи прихованій рекламі товару, яку використовує продавець (Ушакова 2002, 111).

5. Прескриптивна функція частково виявляється в тому, що в деяких цінниках простежуються ознаки жанру “кулінарний рецепт”: (1) *Кукуруза / супер / сладкая / Домашняя / варить 5 минут*; (2) *Кукуруза / сладкая!!! / варить 3 мин. / Ахтырка*.

6. Презентаційна функція, яка завдяки розкриттю певних мовних особливостей адресата дає змогу встановити інформацію про нього, що неначе «видає» його, як-от рівень освіти, рівень мовної компетенції, належність до певної професійної чи територіальної мовної спільноти тощо. Звичайно, така інформація по-різному сприймається пересічним мовцем і лінгвістом, проте читати її може тільки останній (Skudrzykowa, Urban 2000, 37–38). Наприклад, вживання сленгізмів і жаргонізмів у текстах цінників свідчить не тільки про орієнтацію на цільового споживача з метою реалізації сугестивних намірів, а й про адресанта як носія цього мовного субкоду: *суперкласне, суперове, балдьож, фішка, драйв, соол <цінники на пляшках пива>*.

Цінники навіть дають можливість скласти фрагмент мовної біографії продавця. Наприклад, продавчиня сиру на товарі виставила такі цінники: (1) *Моцарела / 150.00 гр/1 кг*; (2) *Масло / сливочн / 250.00 / 1 кг.*; (3) *Моцарела / в россоле / 170.00 / 1 кг*; (4) *Сыр / “Адыгейский” / 120.00 / 1 кг*; (5) *Творог / 110.00 гр/1 кг*; (6) *Запиканка / творожн. / 140.00 гр.*; (7) *Адыгейский / печеный / 140.00 гр/1 кг*. Назви продуктів продавчиня намагалася писати російською, яку, очевидно, вона вивчила на слух (так званий рецептивний білінгвізм): 1) *моцарела* (укр. *моцарела*, рос. *моцарелла*); 2) *россол* (укр. *розсіл*; рос. *рассол*); 3) *запиканка* (укр. *запіканка*; рос. *запеканка*). Мовленнєве оформлення цінників вказує на те, що продавчиня (а це молода дівчина років 20-25) у щоденному спілкуванні використовує українську мову з елементами суржикю, утім, коли приїжджає торгувати на Центральний ринок обласного центру, бажаючи відповідати викривленим, навіяним стереотипами “очікуванням” покупців

(адже насправді від неї очікується українська мова), перемикається на російську мову в тій мірі, наскільки дозволяє її мовна компетенція.

Мовленнєве втілення жанру “цінник”

Висвітлення цього аспекту передбачає з’ясування, яку мову обирає продавець при написанні тексту цінника.

Як виявилось, не завжди можна ідентифікувати мову цінника, якщо в його тексті подається лише назва товару, яка має однакове графічне оформлення і в українській, і в російській мовах. Це можуть бути як відмінювані іменники (*баклажан, кабачки, капуста, редька, петрушка, салат, щавель; апельсин, барбарис, виноград, кизил, лимон, мандарин, нектарин, хурма, черешня; карась, короп, йогурт, молоко, мед, халва, кунжут, фундук, горох, гречка, перловка, просо, рис, сорго, соя, конопля, дерть, люпин, люцерна*), так і невідмінювані (*авокадо, какао, фейхоа*).

Українська мова на сумському базарі мало представлена. Передусім це пояснюємо прагненням селян переходити на російську в місті. На жаль, на мовців продовжує впливати стереотипне уявлення про місто як середовище російської мови. Кількість українськомовних прикладів незначна: (1) *Жито / 80 грн*; (2) *31-00 / Бабусини казки*; (3) *Молочна / капля / 1 кг / 32-40*; (4) *Мед з липи <б. ц.>*; (5) *Маточне молочко / Гомогенат / Мертві бджоли / Прополис / Плідні матки <б. ц.>*.

Найчастотнішими діалектизмами, використовуваними для найменування продуктів у текстах цінників, є *картошка, клубника, мука*⁹: (1) *Невська картошка <б. ц.>*; (2) *Картошка / молода / 20 грн (1 кг)*; (3) *Клубника / “Єлизавета” / 90 грн/кг*; (4) *Мука / 4-⁷⁰ / Тростянець*; (5) *Мука / 4-⁰⁰ / Вінниця*.

Подекуди трапляються орфографічні та граматичні помилки: (1) *Осцлдець / с/с / 23-50*; (2) *Мамино сонцчко <б. ц.; вафлі>*; (3) *Дуже солодка / 20 <апельсин>*.

Натомість переважає російська мова, хоч ця мова і не є рідною для продавців, про що свідчить набагато більша кількість помилок у мовному оформленні цінників (див. також приклади, наведені вище): (1) *Помедор / 1 кг / 4⁵⁰*; (2) *Печенье / посное / 13-50*; (3) *Абрикос / Ананасний / сладчайший / как мед!!! <ц.>*; (4) *Бананы супер / сладкие <ц.>*; (5) *Белисимо / 33-80 <цукерки>*; (6) *Торт по Турецки / 1 кг / 31.70*; (7) *Яблага / свежий / 50 / 1 кг*.

Мають місце випадки, коли найменування товарів перекладають, причому спочатку назву подають російською мовою, а вже потім – українською: (1) *Боярышник / (глід) <б. ц.>*; (2) *Голубика / Лохина <текст написаний від руки>*. Прикметно, що поруч з останнім цінником, який

⁹ Наведені слова класифікуються як діалектизми на тій підставі, що вони фіксуються в діалектологічних словниках (див., напр.: *картошка, картошечка, клубника, клубничка* (Чабаненко 1992, с. 154, 178)), а їх поширення на території Сумщини підтверджується даними “Атласу української мови”: *мука* (АУМ-1, картка № 311; АУМ-3, картка № 100), *картошка* (АУМ-1, картка № 312; АУМ-3, картка № 24).

продавець оформив від руки, виставлено рекламну табличку з українськомовним текстом, виготовлену типографським способом: *Голубіка свіжа / Пропонуємо / свіжу ягоду голубіки / з власної плантації / Доставка / на наступний день / після збору / Замовляйте за телефонами: <...>*.

Характеристика особливостей функціонування мовленнєвого жанру ‘цінник’ на базарі в умовах білінгвізму охоплює аналіз таких явищ мовного контактування, як перемикування і змішування кодів.

Перемикування кодів, кодове перемикування – здебільшого усвідомлений перехід з мови на мову або з однієї форми її існування (коду, субкоду) на інший код (субкод), умотивований бажанням мовця досягнути максимально ефективного спілкування та зумовлений зміною ситуації спілкування: зміна адресата, що не володіє певним кодом, зміна теми спілкування, зміна рольових відношень між учасниками комунікації тощо (Михальченко, ред. 2006, 163–164). Такий перехід “є реалізацією комунікативного наміру адресанта – підкреслити належність до однієї зі співрозмовників соціокультурної групи” (Шумарова 2015, 113–114).

Кодове перемикування можемо спостерігати в межах одного цінника: (1) *Жито / 8 грн/литр*; (2) *Картофель / Домашний / “Сагіс” / Старе село*; (3) *помідор / на сок / засолку / от 10 кг / 4⁰⁰ / 2⁰⁰ грн*; (4) *солодкий, сочний / Черный / принц <б. ц.>*.

Найчастіше ж це явище простежується в межах одного торговельного місяця, де продаються різні продукти різних видів чи сортів¹⁰:

- (1) *Теляча / 22.10*; (12) *Для / оливе / 22/10*; (3) *Молочная / 24.60*;
- (4) *сосиски / Детские / 34.00*; (5) *сардельки / <...> / 24.70* (види ковбас);
- (1) *Кровянка / домашня / 18-80*; (2) *Детская / сливочная / 39-80*;
- (3) *Докторская / 36-80*; (4) *Печеночная / <...> сорт / 18-80* (види ковбас);
- (1) *Хлебные / палочки / 18*; (2) *Палочки / в глазури / 38-50*; (3) *Вкус / детства / 18⁵⁰ <печиво>*; (4) *Кокосовое <ц.>*; (5) *Ванильное <ц.>*;
- (6) *Слойк / 26-50*; (7) *Маляток / 27-50 <зефір>* (кондитерські вироби);
- (1) *отборка / Л. Долина / 6-20*; (2) *Эко-коко / липова / долина / без добавок (курячі яйця)*;
- (1) *Базілік*; (2) *Кинза*; (3) *Рукола*; (4) *Селера*; (5) *Мята <б. ц.>*;
- (1) *Клубніка / 55*; (2) *Полуниця / 45*;
- (1) *Буряк*; (2) *Лук*; (3) *Картошка <б. ц.>*
- (1) *лук / молодой / 6⁵⁰ г*; (2) *лук / синий / молодой / 35 г*; (3) *морква / 15 г*; (4) *картошка / 6⁵⁰*; (5) *картошка / 11⁵⁰*; (6) *картошка / розова / 12 г*;
- (7) *баклажан / 30⁰⁰ кг*; (8) *цукини / 18⁰⁰ кг*; (9) *часник / 50⁰⁰ кг*; (10) *гриби / 50 г*; (11) *капуста / молодая / 5⁰⁰ кг*; (12) *капуста / цветная / 29 г*; (13) *перец / 20 г*; (14) *броколі / 30 г*; (15) *кабачок / 13 г*; (16) *перець / 64 г / кг*;
- (17) *огірок / 24⁰⁰ кг*; (18) *стебло / селери / 40 кг*; (19) *авокадо / хаас / 50*

¹⁰ Умовні позначки: курсив – слово з української мови; підкреслення – слово з російської мови; звичайний шрифт, не курсив – слово, що збігається за орфографічним оформленням в українській і російській мовах; жирним шрифтом – гібридне слово (суржик).

1 шт; (20) авокадо / зелен. / 30⁰⁰ 1 шт; (21) капуста / пекинск. / 16 кг; (22) кабачок / 10⁰⁰ з кг (овочевий кіоск).

Непрямим свідченням кількісного співвідношення між українською і російською мовами в оформленні цінників слугує поперемінне їх використання одним продавцем. Так, з-поміж 24 цінників однієї з торговельних палаток тільки 4 оформлені українською мовою ((1) *Халва / 100⁰⁰/кг / кунжутна*; (2) *Халва / 50⁰⁰/кг / шоколадна*; (3) *Халва / 50⁰⁰/кг / ванільна*; (4) *Кокосова / стружка / 100⁰⁰/кг*), решта – російською (*Чечевица*; *Фасоль*; *Семечки / подсолнуха / сырые*; *Семечки / жареные*; *Семечки / тыквенные*; *Арахис / солёный*; *Арахис / сырой*; *Арахис / жареный*; *Арахис / очищенный*; *Арахис / солёный / бекон*; *Арахис / в кунжуте*; *Арахис / в какао*; *Арахис / в йогурте*; *Кешью / сырой*; *Кешью / жареный*; *Хлопья / миндаля*; *Миндаль*) і навіть льон з Івано-Франківська передається російською: *Лён / 20⁰⁰/кг / Ив. Франков*.

Як бачимо з наведених прикладів, перемикання кодів, усупереч визначенню цього феномена, має хаотичний та неусвідомлений характер, не зумовлюється зміною параметрів ситуації спілкування, і, очевидно, відбувається через низький рівень володіння українською / російською мовою або й обома мовами та несформовану мовну стійкість продавців базару. Така специфіка вияву зближує явище перемикання кодів із змішуванням кодів.

Змішування кодів – неусвідомлений, немотивований, не пов'язаний зі зміною комунікативної ситуації перехід білінгва у процесі міжособистісного спілкування з однієї мови на іншу, коли межа кодів може пролягати навіть всередині тісно зв'язаного словосполучення, що свідчить про недостатній рівень мовної компетенції (Михальченко, ред. 2006, 196; Шумарова 2015, 113–114).

У результаті змішування кодів утворюються, наприклад, такі гібридні форми¹¹:

а) графічні: (1) *Космицни* / 1 кг / 31-30; (2) *Лімон* / 1 кг / 16⁰⁰; (3) *Мвод* <б. ц.>; *Олия* / <ц.>;

б) фонетичні: *Булачка* / *жовтн* / 1⁸⁰;

в) морфонологічні: (1) *Запорджжя* / *Маслєнка* <б. ц.>; (2) *Школьне яблочко* / 1 кг / 3.⁵⁰; (3) *Коровка киевська* / 32-90;

г) фонетичні й морфонологічні: *Мадіновка* / 9⁵⁰ гр; *Пірожок* / з / *повідлом* / 1⁵⁰;

ґ) лексичні: (1) *Бешена пчела* / 1 кг / <...>.00; (2) *Канфети* / “Гулівер”; (3) *М'ясо говядина* <ц.>; (4) *Гавядіна* / 63⁰⁰; (5) *желе* / *клубнічка* / 1 кг / 36.00; (6) *подчеревка* / <ц.> (укр. *почеревина*; рос. *подчерёвина*, *подчеревок*, Р. в. *подчеревка*); (7) *Крупа гречана жарена* / 35 гр.;

д) морфологічні: *Саме смачне сало* <ц.>;

е) синтаксичні: утворення словосполучень за схемою:

¹¹ Умовні позначки: підкреслення виділяють гібридні елементи.

- “прикметник (укр.) + іменник (рос.)”: (1) *Свинячі колбаски* <ц.>; (2) *Морські камушки* / 1 кг / 22.15; (3) *Нижня часть* / 10.99;
- “прикметник (рос.) + іменник (укр.)”: (1) *Красний буряк* <б. ц.>; (2) *буряк* / *молодой* / 9⁰⁰ г / кг; (3) *Помідор* / *розовий* <б. ц.>; (4) *Красні* / *помідори* / 35 грн/кг.

Отже, комунікативна сфера продуктового базару, де зумисне долається бар’єр офіційності, реалізується настановна на діалог з конкретним адресатом, широко виявляється особистісне начало, допускаються більш розкуті моделі поведінки, суттєво впливає на композиційну структуру, мовленнєве втілення і функціонування такого формалізованого мовленнєвого жанру, як цінник. Білінгвальна мовна ситуація міста в цілому і його базарів вповні віддзеркалюється в мовленні, представленому в текстах цінників, що цілком відповідає народній мудрості: *На ярмарку й на торгу – що хочу, те й роблю.*

АУМ-1 (1984). *Атлас української мови*: в 3-х т. Т. 1. Полісся, Середня Наддніпрянщина і суміжні землі. Голова ред. колегії І. Г. Матвіяс. Наукова думка. Київ.

АУМ-3 (2001). *Атлас української мови*: в 3-х т. Т. 3. Слобожанщина, Донеччина, Нижня Наддніпрянщина, Причорномор’я і суміжні землі. Голова ред. колегії І. Г. Матвіяс. Наукова думка. Київ.

Багалій, Д. І. (1991). *Історія Слобідської України*. Передмова, коментар В. В. Кравченка. Вид-во “Основа” при ХДУ. Харків.

Бестерс-Дільгер, Ю., ред. (2008). *Мовна політика та мовна ситуація в Україні : Аналіз і рекомендації*. Вид. дім “Києво-Могилянська академія”. Київ.

Бибик, С. П. (2019). *Концепт “ярмарок” в українській сміховій культурі*. Культура слова. 2019. 91. С. 87–103.

Брага, І. (2011). *Українсько-російський суржик в соціокомунікативній ситуації ринку*. Мова і суспільство. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів. Вип. 2. С. 119–126.

Брага, І. (2014). *“Перехресні стежки” українсько-російського суржик*. У кн.: *Slovo v kultuře a kultura ve slově : kolektivní monografie*. Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc. S. 137–150.

Гонтар, М. (2018). *Мовна ситуація у сфері торгівлі й послуг в Україні*. Українська мова. 2. С. 131–143.

Гонтар, М. (2019). *Мовний конфлікт та мовна дискримінація у сфері торгівлі й послуг*. Мова: класичне – модерне – постмодерне. Вип. 5. С. 22–38.

Гонтар, М. О. (2020). *Українська мова у сфері торгівлі й послуг очима українців: очікування й реальність*. Мова і культура: науковий журнал. Видавничий дім Дмитра Бураго. Київ. Вип. 22. Т. VII (202). С. 30–35.

Гримич, М. (2020). *Юра*. Нора-Друк. Київ.

Гриценко, О. (1998). *Базар*. У кн.: *Нариси з української популярної культури*. Ред.-упор. О. Гриценко. УЦКД. Київ. С. 41–54.

Грушевський, М. (1995). *Історія України-Руси : в 11 т., 12 кн.* Редкол.: П. С. Сохань (голова) та ін. Том VI. Житє економічне, культурне, національне XIV–XVII віків. Репринтне відтворення видання (Київ, Львів, 1907). Наук. думка. Київ.

Дорошенко, Д. (1933). *Нарис історії України: у 2 т.* Т. II (від половини XVII століття). Варшава.

Дужик, Н., Єрмоленко, С., Кудласевич, Л., Ленець, К., Тодор, О., Чеме-ркін, С. (2000). *З практики слововживання.* Культура слова. 55–56. С. 94–131.

Закон України (1991). “*Про захист прав споживачів*”, ред. від 17.06.2020. Електронний ресурс: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1023-12?fbclid=IwAR0-BEQCTm0OJFhKuA-ABqm4mFAAWwMa4Go4yuE20tBKFN3C02vE550kVho#Text> [Дата останнього доступу 15.12.2020].

Закон України (1995). “*Про застосування реєстраторів розрахункових операцій у сфері торгівлі, громадського харчування та послуг*”, ред. від 17.03.2020. Електронний ресурс: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/265/95-%D0%B2%D1%80#Text> [Дата останнього доступу 15.12.2020].

Інструкція (2008). “*Інструкція про порядок позначення роздрібних цін на товари народного споживання в підприємствах роздрібно́ї торгівлі та закладах ресторанного господарства*”. Електронний ресурс: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0004-97?fbclid=IwAR0cKX2bjrJ6tviiLGlny2kDTFIkVhOZe52V_rtv0BfgFb1RIDyBqEAADvI#Text [Дата останнього доступу 15.12.2020].

Китайгородская, М. В., Розанова, Н. Н. (2000). *Современная городская коммуникация: тенденции развития (на материале языка Москвы)*. В кн.: *Русский язык конца XX столетия (1985–1995)*. Отв. ред. Е. А. Земская. 2-е изд. Языки русской культуры. Москва. С. 345–383.

Михальченко, В. Ю., ред. (2006). *Словарь социолінгвістических терминов.* Ін-т лінгвістики РАН. Научно-исследовательский центр по национально-языковым отношениям. Москва.

Нагорняк, А. А. (2013). *Ценник как жанр естественной письменной речи.* Вестник науки Сибири. 1 (7). С. 271–277.

Нечитайло, О. І. (1983). *Ринок – базар.* Культура слова. 24. С. 74–77.

Приходкина, С. И. (2007). *Национально-культурная специфика речевого поведения субъекта продаж (на примере речевой деятельности промодера)*. Автореферат диссертации на соискание научной степени кандидата филологических наук. Челябинский государственный университет.

Сімович, В. (2005). *Децо про нашу купецьку мову.* У кн.: *Сімович Василь. Праці у двох томах. Т. I: Мовознавство / упор. і передм. Л. Ткач.* Книги–XXI. Чернівці. С. 279–282.

Соколова, С. О. (2019). *Перші підсумки міжнародного проекту: досвід і здобутки.* Українська мова. 3. С. 52–66.

СУМ-11. (1980). *Словник української мови* : в 11 т. АН УРСР. Ін-т мовознавства. Ред. І. К. Білодід. Наукова думка. Київ. Т. 11.

Сумцов, М. Ф. (1918). *Слобожане : Исторично-етнографічна розвідка*. Вид-во “Союз” Харківського кредитового союзу кооперативів. Харків. 240 с.

Ушакова, С. В. (2002). *Тенденции рыночной коммуникации (на материале языка белгородских рынков)*. В кн.: *Источники гуманитарного поиска : новое в традиционном (Лингвистика. История)*: сб. ст. Ред. В. К. Харченко. Изд-во БелГУ. Белгород. С. 110–114.

Чабаненко, В. А. (1992). *Словник говірок Нижньої Наддніпрянщини*. Т. 2. Запорізький держ. ун-т. Запоріжжя.

Шкіцька, І. (2019). *Реалізація регулятивних комунікативних тактик у ситуаціях неопосередкованої торгівлі*. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. VII/1. P. 153–163.

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

Skudrzykowa, A., Urban, K. (2000). *Mały słownik terminów z zakresu socjolingwistyki i pragmatyki językowej*. Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego. Kraków – Warszawa.

УКРАЇНКА З “ЧУЖИНЕЦЬКИМ ПАСПОРТОМ”: МОВОЗНАВЕЦЬ ГАННА НАКОНЕЧНА ТА ЇЇ “КОРОТКА ГРАМАТИКА НІМЕЦЬКОЇ МОВИ”

Галина Городиловська

(Україна)

У статті висвітлено життєвий шлях і творчий доробок видатної української вченої-емігрантки, мовознавця Ганни Наконечної. З наукової спадщини дослідниці виокремлено лінгвістичну працю “Коротка грамати-ка німецької мови”, описано структуру книги, проаналізовано наявні в ній орфоепічні, граматичні, правописні та пунктуаційні правила німецької літературної мови, з’ясовано практичне значення посібника для українсь-кого користувача.

Ключові слова: українська еміграція, мовознавець Ганна Наконечна, граматики німецької мови.

UKRAINIAN WOMAN WITH “A FOREIGN PASSPORT”: LINGUIST HANNA NAKONEČNA AND HER “SUMMARY GRAMMAR OF THE GERMAN LANGUAGE”

Halyna Horodylovs'ka

The article highlights the life and creative work of a prominent Ukrainian scholar-emigrant, linguist Hanna Nakonečna. The linguistic work “Short gram-mar of the German language” is singled out from the researcher's scientific her-itage, the structure of the book is described, the orthoepic, grammatical, spelling and punctuation rules of the German literary language are analyzed, the practical significance of the manual for Ukrainian users is clarified.

Key words: Ukrainian emigration, linguist Hanna Nakonečna, grammar of the German language.

Ганна Наконечна (1896–1994) – видатна українська вчена, педагог, пе-рекладач, громадсько-культурний діяч. Вона належить до тієї категорії української еміграції, яка прибула до Німеччини після Першої світової війни у зв’язку з політичними обставинами, що склалися в той час на українських землях. За фахом – мовознавець, підготувала й видала кілька-десят наукових праць з лінгвістики, зокрема з діалектології, лінгвогео-графії, лексикографії та лінгводидактики. Проте в Україні постать цієї вче-ної та її наукова спадщина, на жаль, майже не відомі.

Зазначимо, що незначна частина документів дослідниці зберігається в архіві Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина). Серед цих матеріалів є її “Німецько-український кишеньковий словник” (Ляйпціг, 1939), “Коротка граматики німецької мови” (Ляйпціг, 1942), цікава й

оригінальна наукова стаття “Aus der Wortgeographie der ukrainischen Umgangssprache: die Bezeichnungen für den «(Stiefel) Absatz»” (Мюнхен, 1971) про вживання форми “обцас” в українській розмовній мові, де через детальну географічну карту представлено поширення цієї лексеми в різних місцевостях України (розвідка опублікована в збірнику на пошану проф. д-ра Юрія Шевельова) (Nakonetschna 1971). Окрім цього, в архіві УВУ можна знайти взірць анкети-питальника (квєстїонар) з німецькими словами та їхніми українськими відповідниками, який уклала сама Г. Наконечна для своїх діалектологічних досліджень, а також ґрунтовно опрацьовані списки респондентів.

Короткі відомості про життєвий шлях та наукову діяльність Г. Наконечної дізнаємося з “Енциклопедії українознавства”, де зазначено: “Nakonechna, Hanna [Nakonečna] (Nakonetschna), b 5 May 1896 in Pluhiv, Zolochiv county, Galicia, Linguist. In the interwar period she was an associate of the Research Institute of Phonetics and the Ukrainian Scientific Institute in Berlin. After the Second World War she taught Ukrainian at Munich University” (Encyclopedia of Ukraine 1993, 527–528). Звертаємо увагу на те, що в електронній версії Енциклопедії Сучасної України, як і у вищезгаданій, чітко зазначено місце народження та смерті Г. Наконечної: “НАКОНЕЧНА Ганна (05.05.1896, с. Плугів, нині Золочів. р-ну Львів. обл. – 17.10.1994, Мюнхен, похов. у м. Перемишль, нині Підкарп. воєводства, Польща)” (Зимомря 2019).

Отож, завдяки цим унікальним виданням ми дізнаємося, що мовознавець Г. Наконечна родом із Львівщини, із Західної України. Про те, де вона здобувала середню та вищу освіту, де жила в дитячі і юні роки довідуємося зі спогаду Я. Стеха “Перемишлянка на тлі Українського Вільного Університету”, присвяченого 100-літньому ювілею від дня народження вченої. Автор цієї публікації зазначає, що “проф. Ганна Наконечна народилася у багатій українській сім’ї в княжому Перемишлі. Від дитячих років любивалася мальовничою природою цього міста, тут вчилася в українських школах і закінчила з великим успіхом українську гімназію. Студії завершила у Відні і там почала педагогічно-дослідницьку працю” (Стех 1996, 4).

Стає очевидним, що дитячі роки вчена провела в місті Перемишлі і там здобула середню освіту в місцевій українській гімназії. Відтак їде студіювати слов’янську філологію у Віденський університет, який згодом успішно закінчує.

У 1918 році українська дослідниця переїхала до Берліна, де й почала свою наукову працю у Фонетичному Інституті при місцевому Університеті Фрідріха Вільгельма. Про активну наукову й громадську діяльність Г. Наконечної берлінського періоду довідуємося із вищезгаданої електронної версії енциклопедії: “1918–1923 рр. була співробітником та секретарем посольства УНР на чолі з Р. Смаль-Стоцьким. У 1925–1927 рр. здійснювала фонетичні записи діалектних текстів українських говірок, які зредагував і видав відомий славїст М. Фасмер. У 1930-х рр. – співробітник Українсь-

кого наукового інституту в Берліні, досліджувала особливості українських і польських діалектів під керівництвом І. Мірчука” (Зимомря 2019).

Саме в цьому науковому закладі вчена знайомиться зі своїм земляком Я. Рудницьким, який у 1938 році прибув зі Львова до Берліна на запрошення Українського наукового інституту для співпраці над укладанням великого українсько-німецького словника, що його зініціював проф. З. Кузеля. Ось як описує цю подію сам її учасник у спогаді “Мої берлінські роки (1938–1941)”: “Коли я прийшов до його Інституту (на той час очолював інститут проф. Д. Вестерманн – Г. Г.) за секретарським столом сиділа руська пані з діловою міною, й пізнавши по німецькій мові, що я не німець, запитала: «Ви українець?» «Так, пані». «То можемо говорити по-українському». Й так почалося моє знайомство з панею Ганною Наконечною, тоді секретаркою Фонетичного Інституту, фаворизованою проф. Фасмером на цьому становищі” (Рудницький 1996, 113).

Зі спогадів Я. Рудницького ми також дізнаємося про його тісну співпрацю з Г. Наконечною в царині діалектології: “За його (проф. Вестерманна – Г. Г.) апробатою ми з п. Наконечною транскрибували в його Інституті (поза її і моїми «урядовими» годинами) три південно-карпатські тексти: лемківський із Камюнки, бойківський із Ужгорода й гуцульський із Вовчинець з відповідною передмовою й діалектологічними поясненнями... Разом з п. Наконечною ми піднаходили найрізніших мовлян чи співаків для запису на платівках для фонографічного архіву Вестерманнового Інституту” (Рудницький 1996, 114).

Подальша праця вчених ще більше зміцнила їхні товариські взаємини, тому мала позитивний результат для розвитку й поширення україністики за кордоном у майбутньому. Вони разом брали участь у Першому міжнародному конгресі ономастики, зорганізованого проф. А. Доца в Парижі в червні 1938 року, у Комісії для складання словників при Українському науковому інституті в Берліні. Про лексикографічну співпрацю, спільні наукові проекти проф. Я. Рудницький ділиться з нами в іншому уривку своїх спогадів: “Співпраця на терені університету з п. Наконечною, – наша участь, як єдиних українців у паризькому конгресі, пізніше, деякі дальші наукові проекти, як напр. згадані вгорі мої праці, чи її мала німецька граматики для українців, короткий німецько-український словник для українців, нова редакція німецького і польського підручних словників... наблизило нас і затіснило товариські взаємини” (Рудницький 1996, 114).

У Берліні вчена-мовознавець прожила на “чужинецький паспорт” (Рудницький 1996, 117) майже тридцять років (аж до 1944 року), а відтак разом з іншими українцями переїхала до Мюнхена, де від 1946 року читала лекції з української мови в місцевому Людвіг-Максимиліан університеті. Про цю подію в житті Г. Наконечної дослідниця О. Лазаренко пише: “Ми не знаємо достеменно, яким чином і з ким долала цей шлях Ганна Наконечна до столиці Баварії, однак від наукової роботи вона не відмовилася і під час цієї подорожі. Існують згадки про те, що в 1944 р. Г. Наконечна переїхала з Берліна до Відня до родичів, а пізніше на запрошення Міністерства освіти

переїхала до Мюнхена викладати українську мову в місцевому університеті” (Лазаренко 2017, 194). Крім цього, що науковець викладала у згаданому вище німецькому університеті, вона також “систематично викладала на УВУ... і добре прислужилася в УВУ до поширення науково-освітньої й культурної праці” (Стех 1996, 4).

Уже повоєнного періоду в 1951 році в Людвіг-Максимиліан університеті вчена захистила докторську дисертацію “Wortgeographie der ukrainischen Umgangssprache” (“Лінгвогеографія української розмовної мови”) і в подальшому працювала в царині українських діалектологічних досліджень. У 1983 році була учасницею 9-го Міжнародного з’їзду славістів, що проходив у Києві. У рамках цього з’їзду провела перекладознавчий семінар з участю українських науковців В. Німчука, В. Марка, Р. Зорівчак, М. Зимомрі.

До речі, завдяки спогадам Я. Стеха ми дізнаємося також про рідного брата Г. Наконечної – пана І. Наконечного, який “щиро і тепло розказував про свою сестричку Ганну, якою гордився як вченою, але часто підкреслював її жіночу красу. Часто коментував також національно-патріотичні листи, які одержував від неї” (Стех 1996, 4).

У Мюнхені Г. Наконечна прожила до кінця своїх днів і померла 17 жовтня 1994 року. Похована в Польщі в рідному Перемишлі.

Ці важливі відомості допомагають нам окреслити постать Ганни Наконечної як видатного українського мовознавця, безмежно відданого українській науці, талановитого педагога, “жінки-науковця, жінки-патріота, яка пройшла через багато історичних випробувань і яка спромоглася не загубитися у вирі епохальних подій, прислужившись своїми знаннями Україні й українській справі” (Лазаренко 2017, 199). Від 1918 року аж до самої смерті в 1994 році проф. Г. Наконечна безперервно жила на чужині й серед чужого оточення, але продовжувала працювати на користь України та її народу, вкладаючи в це всі свої сили і знання. Вона, незважаючи на несприятливі умови для наукової праці, написала десятки лінгвістичних розвідок, які збагатили українську мовознавчу науку.

Життєвий шлях і наукову діяльність професора Г. Наконечної за хронологічним порядком можна поділити на чотири окреслених періоди: 1) перемишльський; 2) віденський; 3) берлінський; 4) мюнхенський. Уважаємо, що найбільш продуктивним, корисним і багатим у наукових дослідженнях, у науковій продукції для Г. Наконечної був берлінський період (1918–1944), який дуже позитивно відзначився на її кар’єрі. Саме в цей час вона написала і видала більшість своїх книг, сформувалася як майбутній вчений, викладач та громадсько-культурний діяч.

За цей період учена видала низку своїх праць, серед яких виділяємо перекладні словники. Так, у 1939 році вона підготувала “Deutsch-Ukrainisches Taschenwörterbuch” (Nakonetschna 1939), який витримав декілька видань за кордоном й охоплював близько 10 тисяч слів. На жаль, цей словник, як згадує у своїх спогадах М. Сулима, “не встиг вийти друком перед приходом більшовиків, згорів в накладні Гарасовіца в Ляйпцігу” (Сулима 1996,

85). Услід за цим виданням вийшли друком ще два словники: “Polnisch-Deutsch und Deutsch-Polnisch: mit einem Anhang der wichtigeren Neubildungen des Polnischen und Deutschen und Erläuterungen zur polnischen Aussprache” (Nakonetschna 1943).

1941 року в Лейпцигу у видавництві Отто Гаррасовіц вийшов її посібник “Kurze deutsche Grammatik für Ukrainer” (Nakonetschna 1941). У співавторстві з професором Я. Рудницьким мовознавець Г. Наконечна опублікувала монографію “Ukrainische Mundarten. Südkarpatoukrainisch (Lemkisch, Wojkisch und Huzulisch)”, яка була опрацьована на основі грамофонних платівок і надрукована в Ляйпцигу 1940 року (Nakonetschna 1940). Також вона допомогла Я. Рудницькому записати і видати грамофонні платівки до “Підручника української мови (для німців)”. Окрім вищезазваних праць, вчена опублікувала велику кількість методичних статей, у яких “особливу увагу приділяла лінгвогеографічним дослідженням української лексики” (Стех 1996, 4).

На особливу увагу заслуговує “Коротка граматика німецької мови”, яка залишила свій відбиток на творчій біографії Ганни Наконечної, тому маємо на меті більш детально розглянути та проаналізувати цю лінгвістичну працю.

Структура книги засвідчує те, що вона є навчальним посібником насамперед для тих українців, які самостійно вивчають німецьку мову. Основні граматичні правила в ній подано наочно – у вигляді таблиць, пояснень та прикладів перекладу конкретного граматичного явища українською мовою, що сприяє швидкому, легкому та якісному засвоєнню матеріалу. Як зазначає авторка у вступних заувагах, “мета цієї книжечки, якнайкоротше, якнайпрístupніше й якнайлегше подати відомості зі звучні, відміни й складні німецької літературної мови” (Nakonetschna 1941, 7). Описуючи деякі теоретичні засади походження й розвитку німецької мови, вчена стверджує, що ця мова належить до германської гілки індоєвропейської сім’ї мов і нею розмовляє близько 100 мільйонів людей. Германська гілка поділяється на три групи: північну, до якої належать норвезька, ісландська, данська і шведська мови; східну – вимерлі готська, бургунська та ін.; західну – англійська, фризійська й німецька. Услід за цим мовознавець Г. Наконечна наголошує на існуванні багатьох говорів у німецькій мові, що “укладаються в три основні групи: горішньонімецькі говори (напр. баварські, швайцарські, австрійські), середньонімецькі говори (напр. саксонські, туринзькі, геські) й долішньонімецькі (напр. бранденбурзькі, ост- і вестфальські, франкські й ін.)” (Nakonetschna 1941, 7). Таке розмаїття усного мовлення є основою, джерелом збагачення й запорукою розвитку літературної мови.

На думку вченої, первісною книжною мовою в німців була незрозуміла для широких мас латинська мова, тому цій мові народ протиставив “свою мову, звану по-простому “народною”, по-старонімецькому “діютіск” (diutisk), пізніш “діютш” (diutsch), з чого розвинулося теперішнє німецьке “дойтш” – deutsch на визначення німецької мови й народу» (Nakonetschna

1941, 7). На основі цієї мови сформувалася сучасна німецька мова. Основоположником німецької літературної мови є Мартин Лютер (1483–1546), який переклав німецькою мовою Біблію. Власне мова цієї книги витиснула латину й поширила народну мову.

Авторка також зазначає, що норми й закони сучасної німецької літературної мови зібрані в чотирьох практичних книжках під загальним заголовком “Дуден” (Duden), четвертий том якого містить найважливіші граматики і словники німецької мови, серед яких учена виокремлює дві німецькі граматики (для німців): Walter Weber. *Deutsch für Ausländer*. Берлін-Ляйпціг: Вид-во Юліус Бельц; Hans Schulz und Wilhelm Sundermeyer. *Deutsche Sprache für Ausländer, Schriften des Deutschen Instituts für Ausländer an der Universität Berlin*. 7-ий наклад. Берлін, 1941 (Nakonetschna 1941, 8).

Найкращим з українських підручників для вивчення німецької мови Г. Наконечна вважає самовчитель Юрія Рудницького “*Deutsch für Ukrainer*” – Підручник до науки німецької мови. 3-є видання. Берлін: Бернард і Грефе, 1941 (переробив д-р Ярослав Рудницький). Зі словників, які появилися останнім часом, авторка називає такі: Ганна Наконечна. Німецько-український кишеньковий словник. 2-ий наклад. Ляйпціг: Отто Гаррасовіц, 1941; Ярослав Рудницький. Українсько-німецький кишеньковий словник. 2-ий наклад. Ляйпціг: Отто Гаррасовіц, 1941; Іван Ільницький-Занкович. Німецький та український військовий словник. Берлін: Бернард і Грефе, 1939; Іван Ільницький-Занкович. Німецький та український летунський словник. Берлін: Бернард і Грефе, 1939 (Nakonetschna 1941, 8).

У книзі після вступних зауваг розміщено 10 параграфів, присвячених основним правилам орфоєпії, морфології, синтаксису, правопису, пунктуації, які пояснюють найпоширеніші помилки щодо вимови німецьких звуків, словозміни відмінюваних частин мови, побудови речень, написання власних назв, чужомовних слів, уживання розділових знаків. Зокрема, на початку посібника у §1 і §2 подано німецьку абетку та зауваги до вимови голосних і приголосних звуків у німецькій мові. Особливу увагу Г. Наконечна звертає на вимову перезвучних голосних, а саме: *ä, ö, ü*; п’яти двозвуків: *ai, ei, au, äu, eu* та складених приголосних букв: *ck, chs, ch, ph, sch, sp, st, tz*. Щодо наголосу, то він, як правило, стоїть на першому складі слова, напр.: *antworten* – відповідати, а в складних словах наголошується перша частина слова: *Póstamt* – поштовий уряд (Nakonetschna 1941, 13).

Грамматичний матеріал у посібнику поділений на окремі параграфи за частинами мови (відмінюваними й невідмінюваними) (§§4–6). Звертаємо увагу на те, що окремий параграф (§3) Г. Наконечна присвячує родівникові (Artikel), тобто словам, що стоять перед іменником і вказують на його рід: чоловічий – *der*, жіночий – *die*, ніякий – *das*, напр.: *der Mann* – чоловік, *die Frau* – жінка, *das Kind* – дитя. Вчена наголошує, що родівник *der, die, das* називається означеним і його вживають тоді, коли конкретно знають про яку особу або предмет йде мова, але якщо це невідомо, тоді використовув-

ють неозначений родівник: *ein, eine, ein*, напр.: *ein Mann* – один (незнаний ближче) чоловік, *eine Frau* – якась жінка, *ein Kind* – якесь там дитя (Nakonetschna 1941, 14). Авторка також підкреслює, що “означений родівник – єдиний, що певно вказує на рід іменників. Поза цим важко знайти правило, що охопило б собою всі можливі випадки одного, другого чи третього роду в німецькій мові” (Nakonetschna 1941, 14). Далі вчена пояснює, як визначити рід іменників за різними відмінковими закінченнями.

Відмінювання самостійних частин мови (іменників, прикметників, займенників, числівників, дієслів) лінгвіст Г. Наконечна подає в таблицях, що дуже зручно під час вивчення нового матеріалу. На початку вона робить загальні уваги до відміни іменників (Hauptwörter), де розрізняє таких три: сильну (Starke Biengung), слабу (Schwache Biegung) й мішану (Gemischte Biegung). Поділ іменників у цих відмінах визначається за належністю до роду та за відмінковими закінченнями. Як зауважує вчена, в німецькій мові є лише чотири відмінки однини і стільки ж множини. Вони відповідають на питання: 1. хто, що. 2. кого, чого (або чий, чия, чие). 3. кому, чому. 4. кого, що. Інші відмінки є описовими формами (словосполуками), тобто українському орудному відмінкові відповідає в німецькій мові сполука “mit+давальник”, а місцевому сполука “in (auf)+давальник” (Nakonetschna 1941, 16). Взірці відмінювання чоловічих іменників (Männliche Hauptwörter), жіночих (Weibliche Hauptwörter) та ніяких (Sächliche Hauptwörter) сильної, слабкої і мішаної відмін представлено у відповідних таблицях, що сприяє швидкому запам’ятовуванню матеріалу. Так, наприклад, чоловічі іменники сильної відміни в однині і множині мають такі закінчення: 1. *der Tag* (день), *die Tag-e* (дні). 2. *des Tag-es*, *der Tag-e*. 3. *dem Tag-e*, *den Tag-en*. 4. *den Tag*, *die Tag-e*; жіночі іменники сильної відміни: 1. *die Hand* (рука), *die Händ-e* (руки). 2. *der Hand*, *der Händ-e*. 3. *der Hand*, *den Händ-en*. 4. *die Hand*, *die Händ-e*; ніякі іменники сильної відміни: 1. *das Wort* (слово), *die Wort-e* (слова). 2. *des Wort-es*, *dier Wort-e*. 3. *dem Wort-e*, *den Wort-en*. 4. *das Wort*, *die Wort-e* (Nakonetschna 1941, 17–21).

Відмінювання прикметників (Eigenschaftswörter) учена наводить разом з іменниками. Наприклад, у таблицях чітко простежуємо закінчення прикметників з іменниками чоловічого роду з означеним родівником: 1. *der kleine Tisch* (малий стіл), *die klein-en Tisch-e* (малі столи). 2. *des klein-en Tisch-es*, *der klein-en Tisch-e*. 3. *dem klein-en Tisch-e*, *den klein-en Tisch-en*. 4. *den klein-en*, *die klein-en Tisch-e*; жіночого роду: 1. *die lang-e Bank* (довга лавка), *die lang-en Bänk-e* (довгі лавки). 2. *der lang-en Bank*, *der lang-en Bänk-e*. 3. *der lang-en Bank*, *den lang-en Bänk-en*. 4. *die lang-e Bank*, *die lang-en Bänk-e* та ніякого роду: 1. *das groß-e Buch* (велика книга), *die groß-en Bücher* (великі книги). 2. *des groß-en Buch-es*, *der groß-en Bücher*. 3. *dem groß-en Buch-e*, *den groß-en Bücher-n*. 4. *das groß-e Buch*, *die groß-en Bücher* (Nakonetschna 1941, 23–25).

Окрім відмінювання прикметників, авторка торкається питання ступенювання якісних прикметників (Steigerung). Вона звертає нашу увагу на те, чи прикметник відмінюваний (виступає в ролі додатка при іменнику)

чи невідмінюваний (виступає в ролі присудка). У першому випадку утворюємо *die leichte* (легка) – *die leichtere* (легша) – *die leichteste* (найлегша), наприклад: *die leichtere Arbeit* (легша робота). У другому – *leicht* (легкий, -а, -е) – *leichter* (легший, -а, -е) – *am leichtesten* (найлегший, -а, -е), наприклад: *meine Arbeit ist leichter* (моя праця легша) (Nakonetschna 1941, 26).

Займенники (Fürwörter), їхні розряди та відмінювання також наведено в таблицях. Зокрема, вчена подає взірці словозміни особових, вказівних, питальних та неозначених займенників. Наприклад, особові займенники (Persönliche Fürwörter) відмінюються за таким взірцем: 1. *ich* (я), *du* (ти), *er* (він), *sie* (вона), *es* (воно). 2. *meiner, deiner, seiner, ihrer, seiner*. 3. *mir, dir, ihm, ihr, ihm*. 4. *mich, dich, ihn, sie, es* (однина); 1. *wir* (ми), *ihr* (ви), *sie* (вони). 2. *unser, euer, ihrer*. 3. *uns, euch, ihnen*, 4. *uns, euch, sie* (множина) (Nakonetschna 1941, 26).

Вказівні займенники (Hinweisende Fürwörter) здебільшого близькі до прикметників і мають таку систему відмінювання: 1. *dieser* (цей), *diese* (ця), *dieses, dies* (це), *diese* (ці). 2. *dieses, dieser, dieses, dieser*. 3. *diesem, dieser, diesem, diesen*. 4. *diesen, diese, dieses, dies, diese* (Nakonetschna 1941, 27).

Питальні займенники (Fragende Fürwörter): 1. *wer?* (хто?), *was?* (що?). 2. *wessen? wes? wessen? wes?* 3. *wem? wem?* 4. *wen? was?* вживані в питальних реченнях, наприклад: *Wer ist hier?* – Хто тут є? *Wessen Hut ist das?* – Чий це капелюх? *Wem gehört das Buch?* – Кому належить (чия це) книжка? *Wen hast Du gesehen?* – Кого ти бачив? *Was wünschen Sie?* – Чого (собі) бажаєте? (Nakonetschna 1941, 28).

Неозначені займенники (Unbestimmte Fürwörter) *ein[er]* – один, якийсь; *keiner* – ніодин, ніхто; *ein anderer* – другий; *einige* – деякі; *etwas* – щось; *jemand* – хтось; *niemand* – ніхто; *irgendwas* – що-небудь; *gar nichts* – ніщо; *man* – хтось мають таку ж систему відмінювання, як і питальні (Nakonetschna 1941, 28).

Щодо числівників (Zahlwörter), то за значенням авторка поділяє їх на три розряди: 1) головні (Grundzahlen); 2) порядкові (Ordnungszahlen); 3) дробові й інші (Bruchzahlwörter und andere). З головних числівників подано відмінювання *eins, zwei, drei*. Також зазначено, що порядкові числівники відмінюються як прикметники: *der, die, das erste* (перший, -а, -е); *der, die, das zweite* (другий, -а, -е); *der, die, das dritte* (третій, -я, -е). Дробові числівники творяться від порядкових за допомогою суфікса *-l*: $\frac{1}{4}$ *ein Viertel*, $\frac{1}{2}$ *ein Drittel*, $\frac{3}{4}$ *ein Fünftel*. Неозначені числівники *viel* – багато, *genug* – досить, *wenig* – мало, *mehr* – більше, *etwas* – дещо, трохи стоять перед іменником без родівника й не відмінюються, наприклад: *viel Obst* – багато овочів, *genug Zucker* – досить цукру, *etwas Margarine* – трохи маргарини (Nakonetschna 1941, 30).

Значну частину книги Г. Наконечна присвячує дієслову (Zeitwörter). У загальних заувагах до дієслів учена вирізняє сильну, слабу і мішану відміни, пояснює особливості кожної з них та їхні відмінності.

На окрему увагу заслуговують допоміжні дієслова (Hilfszeitwörter): *sein* – бути, *haben* – мати, *werden* – ставати[ся], відмінювання яких унаочнюють

відповідні таблиці. Вчена зазначає, що “дієслово *werden* уживається для творення прийдешнього часу діяльного стану та для творення всіх форм страдального стану, а дієслова *haben* або *sein* уживаються для творення таких описових форм: минулого доконаного часу, давноминулого часу, передприйдешнього часу діяльного виду» (Nakonetschna 1941, 38). Авторка також наголошує, що вичерпного правила, коли творити подані форми з допомогою дієслова *haben*, а коли з допомогою *sein*, у німецькій мові немає.

Позитивним у книзі, на нашу думку, є наявність зразків відмінювання сильних та слабих дієслів, а також списку сильних, неправильних, модальних і деяких слабих дієслів (§5), що полегшує засвоєння граматичного матеріалу.

Невідмінюваним частинам мови мовознавець Г. Наконечна присвячує §6, у якому описує основні правила вживання прийменників – *Verhältniswörter*, прислівників – *Umstandswörter* та сполучників – *Bindewörter*.

У німецькій мові непрямі відмінки вимагають певних прийменників, зокрема з родовим відмінком поєднуються такі прийменники: *[an]statt* – замість, *während* – під час, *wegen* – задля, з причини; з давальним: *aus* – із, *aufßer* – окрім, *bei* – при, *gegenüber* – навпроти, *mit[samt]* – разом із, *nach* – по, після, *won* – від, про, *zu* – до; із знахідним: *durch* – через, крізь, *gegen* – проти, *um* – коло, про (Nakonetschna 1941, 56).

Найуживаніші прислівники згруповано відповідно до питань, на які вони відповідають, наприклад: *wo?* – де? (*hier* – тут, *dort* – там, *überall* – усюди, *oben* – нагорі, *links* – наліво, *rechts* – направо, *weit* – далеко, *nah* – близько); *wann?* – коли? (*jetzt* – тепер, *dann* – опісля, *bald* – зараз, *spät* – пізно, *früh* – рано, *abends* – увечері, *gestern* – вчора, *heute* – сьогодні, *im Mai* – у травні); *wie?* – як? (*so* – так, *sehr* – дуже, *irgendwie* – якось, *gut* – добре, *schlecht* – зле, *sehr gut* – дуже добре) (Nakonetschna 1941, 56).

З усіх сполучників учена виокремлює найчастіше вживані, зокрема: *und* – і, та; *auch* – також, теж; *aber* – але; *denn* – бо; *entweder* – *oder* – або – або; *doch* – адже ж; *daher* – тим-то, тому (Nakonetschna 1941, 56).

На особливу увагу в граматиці Г. Наконечної заслуговує §7 “Із німецької складні”, у якому вчена розглядає питання порядку слів у реченні (*Wortfolge im Satz*), уживання можливого способу (*Möglichkeitsform*) та скорочену умовну форму дієслів (*Abgekürzte Bedingungsform*).

Залежно від місця присудка в реченні авторка виділяє прямий, зворотний або підрядний порядок слів. Зауважуємо, що кожен з них вона детально аналізує, зазначаючи, що при прямому порядку слів присудок стоїть після підмета, напр.: *Du arbeitest acht Stunden täglich* – Ти працюєш вісім годин денно; при зворотному – перед підметом, напр.: *Täglich arbeitest du acht Stunden* – Денно працюєш вісім годин; а при підрядному (у підрядному реченні) – у кінці речення, напр.: *Ich weiß, daß du täglich acht Stunden arbeitest* – Знаю, що ти працюєш вісім годин денно (Nakonetschna 1941, 57). Якщо присудок складений, то при прямому порядку змінна частина присудка стоїть після підмета, незмінна ж у кінці, напр.: *Das Wetter ist heute*

schön – Погода сьогодні гарна; при зворотному – змінна частина присудка стоїть перед підметом, незмінна ж у кінці, напр.: *Heute ist das Wetter schön* – Сьогодні погода гарна; у підрядних реченнях – змінна частина присудка стоїть у кінці речення, а перед нею незмінна, напр.: *Ich weiß, daß heute das Wetter schön ist* – Знаю, що сьогодні гарна погода (Nakonetschna 1941, 57).

Проблемним у граматиці є питання про вживання можливого способу, адже, на думку Г. Наконечної, тут немає чітких правил. Проте авторка зазначає кілька найголовніших прикладів: а) можливий спосіб уживається в непрякій мові, тобто при передачі чужих слів, наприклад, у прямій мові (Der Schüler sagte zu dem Lehrer): Учень сказав до вчителя: *“Ich habe kein Buch”* – “Я не маю книжки”; у непрякій мові (Der Schüler sagte zu dem Lehrer): Учень сказав до вчителя: *daß er kein Buch habe*, або: *er habe kein Buch* – що він не має книжки (Nakonetschna 1941, 59); б) довільність у виборі можливого способу: пряма мова (*Mein Bruder schrieb mir: “Ich bin krank”* – Мій брат писав мені: “Я є хворий”); непряма мова (*Mein Bruder schrieb mir, er sei krank* – Мій брат писав мені, що він є хворий) (Nakonetschna 1941, 60); в) можливий спосіб у непрямих питаннях: пряма мова (*Die Mutter fragte den Sohn: “Woher hast du dieses Buch?”* – Мати питала сина: “Звідкіля маєш цю книжку?”); непряма мова (*Die Mutter fragte den Sohn: woher er dieses Buch habe* – Мати питала сина: звідкіля він має цю книжку) (Nakonetschna 1941, 61); г) можливий спосіб у недійсних умовних реченнях: 1. теперішній час (*Wenn es nicht so weit wäre, (dann) führe ich dorthin. Wäre es nicht so weit, so würde ich dorthin fahren* – Якби це не було так далеко, то[ді] поїхав би там); 2. минулий час (*Wenn es nicht so weit gewesen wäre, wäre ich dorthin gefahren* – Якби це не було так далеко, то[ді] був би там поїхав) (Nakonetschna 1941, 61); г) можливий спосіб у недійсних бажальних реченнях: 1. теперішній час (*Wäre ich doch bei meinen Eltern!* – Коли то я був у моїх батьків!); 2. минулий час (*Hätte ich doch meine Eltern nie verlassen!* – Коби то я був ніколи не кинув моїх батьків!) (Nakonetschna 1941, 62); д) можливий спосіб по “als ob”: *Er tat so, al sober nichts wüßte* – Він вдавав, гейби нічого не знав (Nakonetschna 1941, 62).

У цьому параграфі вчена також звертає нашу увагу на дієслова *sein, haben, warden, tragen, machen* і засвідчує їхні скорочені умовні форми, напр.: замість 1. *ich würde sein*. 2. *ich würde gewesen sein* скорочено *ich wäre, ich wäre gewesen*; замість 1. *ich würde haben*. 2. *ich würde gehabt haben* скорочено *ich hätte, ich hätte gehabt* та ін. (Nakonetschna 1941, 63).

Окрім граматичних тем, окремого коментаря потребує параграф “Із німецького правопису” (§8), що містить п’ять окремих підпунктів.

У першому підпункті “Великі й малі початкові букви” (Große und kleine Anfangsbuchstaben) компактно зібрані правила написання слів з великої і малої букви, які потрібно запам’ятати, напр.: написання частин титулів: *das Schwarze Meer* (Чорне море), *Eure Exzellenz!* (Ваша Ексцеленціє!); прикметників, створених від особових назв: *die Grimmschen Märchen* (Гріммові байки); інших слів у значенні іменників: *Gutes und Böses* (добро й зло); прикметників, утворених від назв місцевостей з допомогою суфікса

- *er*: *Berliner Zeitung* (берлінський часопис) тощо. Усі інші слова пишуть з малої букви (Nakonetschna 1941, 64–65).

У другому підпункті “Діління складів” (Silbentrennung) подано правила поділу слів на склади та їхнє перенесення з однієї стрічки до іншої, напр.: *Wör-ter-ver-zeich-nis, Über-lie-fe-rung* та ін. (Nakonetschna 1941, 65). Третій підрозділ “Розділові знаки” (Interpunktionszeichen) інформує нас про вживання крапки (der Punkt), коми (der Beistrich), середника (der Strichpunkt), двокрапки (der Doppelpunkt), знака питання (das Fragezeichen), знака оклику (das Ausrufungszeichen), риски (der Gedankenstrich), лапок (die Anführungszeichen), тире (der Bindestrich), дужок (die Klammer). Щодо правил вживання цих знаків у німецькій мові, то, як зауважує вчена, вони не відрізняються від відповідних в українській мові. Цікаво, що знака наголосу німці не мають, а от апостроф вживають для зовсім інших цілей, ніж це є в українській мові, тобто тоді, коли в мовленні або на письмі пропускають якийсь звук, напр.: *ist's* (замість *ist es* – чи це є), *bring'es* (замість *bringe es* – принеси це) (Nakonetschna 1941, 66). Також апостроф вживають у родовому відмінку назв, що закінчуються на *-s*, напр.: *Demos-tenes' Reden* – промови Демостена (Nakonetschna 1941, 66).

Про написання чужомовних слів (Schreibung der Fremdwörter) йдеться в підпункті четвертому, у якому вчена наводить слова, які зберігають чужу вимову, напр.: *Chef* (шеф), *Journal* (журнал), *Refrain* (рефрен) та ін., а також ті, що вже засвоїлися в німецькій мові, напр.: *Publikum* (публіка), *Akademie* (академія), *Medizin* (медицина) та ін. (Nakonetschna 1941, 66–67).

Закінчують правописну частину граматики найчастіші скорочення (Silbentrennung), які трапляються в текстах пропонованого матеріалу.

У §9 “Елементарні граматичні терміни” (Grammatische Termini) Г. Наконечна пропонує нам ознайомитися з латинсько-німецько-українським списком термінів, що нараховує 88 слів. Щоб полегшити користування цим списком, авторка долучає до нього два алфавітні покажчики: 1) поазбучний показник німецьких (націоналізованих) граматичних термінів; 2) поазбучний показник українських граматичних термінів. Цифри біля слів у покажчиках вказують на порядковий номер терміна головного списку. Таким чином, покажчик є дуже зручним і завжди допоможе користувачеві відшукати потрібне слово.

Останнім у книзі є §10 “Важніші німецькі звороти”, де подано вислови щоденного вжитку відповідно до конкретної ситуації. Наприклад: *Wie komme ich nach...?* – Як мені йти до...? *Ist dies der richtige Weg nach...?* – Чи це добра дорога до...? *Welche Straßenbahn fährt nach...?* – Який трамвай їде до...? *Wo ist hier, bitte, Autobushaltestelle?* – Де тут, прошу, автобусна зупинка? *Wo finde ich ein Auto?* – Де найду авто? *Fahren Sie mit nach...?* – Чи ідете разом до...? *Auf Wiedersehen!* – До побачення! *Alles Beste!* – Всього найкращого! (Nakonetschna 1941, 74).

Отже, проаналізована “Коротка граMATика німецької мови” Ганни Наконечної – це корисний посібник з основ німецької мови для українського користувача, у якому легко й доступно подано навчальний

матеріал, тому він певною мірою залишається авторитетним та актуальним і дотепер. Авторка постає з нього як впливовий і досвідчений лінгводидакт, тому її ім'я повинно бути вписане в історію української лінгводидактики ХХ століття.

Зимомря, М., Зимомря, І. (2019). *Наконежна Ганна*. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія (веб-сайт). Гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Київ. Електронний ресурс: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=71757 [Дата останнього доступу 24.02.2021].

Лазаренко, О. (2017). “З України треба йти з Україною”: *Науковий шлях Ганни Наконечної в Німеччині*. *Ucraina magna*. Vol. II. С. 193–201.

Рудницький, Я. (1996). *Мої берлінські роки (1938–1941)*. У кн.: В. Яріш, М. Сулима. *Українці в Берліні 1918–1945*. Про пам'ятний збірник доповідей і спогадів з життя і діяльності українців у Берліні з нагоди З'їзду 5-го вересня 1981 р. в Шератон готелі в Торонті, Канада. Торонто. С. 111–120.

Стех, Я. (1996). *Перемишлянка на тлі Українського Вільного Університету*. Народна воля. Ч. 20 (16 травня 1996). С. 4.

Сулима, М. (1996). *Український науковий інститут*. У кн.: В. Яріш, М. Сулима. *Українці в Берліні 1918–1945*. Про пам'ятний збірник доповідей і спогадів з життя і діяльності українців у Берліні з нагоди З'їзду 5-го вересня 1981 р. в Шератон готелі в Торонті, Канада. Торонто. С. 81–86.

Encyclopedia of Ukraine. (1993). *Nakonechna Hanna [Nakonečna] (Nakonetschna)*. University of Toronto Press. Toronto, Buffalo, London. Vol. III. P. 527–528.

Nakonetschna, H. (1939). *Deutsch-Ukrainisches Taschenwörterbuch*. Otto Harrassowitz. Leipzig.

Nakonetschna, H. (1941). *Kurze deutsche Grammatik für Ukrainer*. Otto Harrassowitz. Leipzig.

Nakonetschna, H. (1943). *Polnisch-Deutsch und Deutsch-Polnisch: mit einem Anhang der wichtigeren Neubildungen des Polnischen und Deutschen und Erläuterungen zur polnischen Aussprache*. Berlin.

Nakonetschna, H. (1971). *Aus der wortgeographie der ukrainischen umgangssprache: die Bezeichnungen für den “(Stiefel) Absatz”*. Symbolae in honorem Georgii Y. Shevelov. Ukrainian Free University. München. Vol. 7. P. 321–328.

Nakonetschna, H., Rudnyčkyj, J. (1940). *Ukrainische Mundarten. Südkarpatoukrainisch (Lemkisch, Bojkisch und Huzulisch)*. Otto Harrassowitz. Leipzig.

ПОЕТИКА ОНІМІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ СМІХОВІЙ КУЛЬТУРІ: МАРКЕРИ, ВПЛИВИ Й ПЕРЕШКОДИ

Світлана Дворянчикова

(Україна)

У статті розглянуто зріз сучасної української сміхової культури в ситуації білінгвізму й поетику онімів як чинник утворення комічних текстів, порушено проблеми аналізу компонентів семантики поетонімів, які зумовлюють комічний естетичний ефект у взаємодії з контекстом висловлення (діалог авторської й сприймаючої свідомостей, визначення й маркування смішного, накладення, взаємодія й сегрегація сем і змістів), здійснено аналіз провідної смислової складової різноманітних проявів гумористичного, сформульовано висновки про перспективи розвитку української сміхової культури та стратегії й тактики її впливу на суспільство.

Ключові слова: білінгвізм, комічне, контекст, поетонім, семантика.

ONYMS POETICS IN THE MODERN UKRAINIAN LAUGHING CULTURE: MARKERS, INFLUENCES AND OBSTACLES

Svitlana Dvorjančykova

The article reviews the cross-section of modern Ukrainian laughing culture in the situation of bilingualism and the onyms poetics as a factor in the formation of comic texts, raised the problems of analysis of components of the onyms semantics that determined the comic aesthetic effect in interaction with the context of utterance, the analysis of the leading semantic component in various humor manifestations, predicted some conclusions about the prospects for the development of Ukrainian laughing culture and the strategy and tactics of its influence on society.

Key words: bilingualism, comic category, context, poetonym, semantics.

У нашій доповіді зробимо спробу надати оглядовий нарис сучасної української сміхової культури в ситуації білінгвізму загалом і тих комічних текстів, що утворені за участю поетонімів зокрема, порушимо проблему аналізу компонентів семантики поетонімів, які зумовлюють шуканий естетичний ефект у взаємодії з контекстом висловлення через вилучення провідної смислової складової різноманітних проявів гумористичного задля окреслення потенціалу впливу української сміхової культури на суспільство.

Актуальність студіювання сміхової культури і можливостей її онімних компонентів зумовлена ростом спроб дослідження стратегій досягнення мовцем різноманітних перлокутивних ефектів, що визначає їхню

успішність. Сучасну комічну культуру і сміховий світ яскраво відбивають артефакти народної творчості на кшталт анекдотів, інших ситуативно-зумовлених висловлень, які можуть, прикладом, ставати складовою частиною структури аудіовізуальних творів. Такі мовленнєві акти породжуються соціальним незадоволенням, усвідомленою необхідністю боротьби проти негативних явищ, прагненням самоствердитися й вижити. Позаяк дослідниця І. Кімакович слушно зазначає, що “культуру останнього десятиліття ХХ ст. <...> можна кваліфікувати як сміхову” (Кімакович 2006), ми до того ж вважаємо, що часові рамки цього явища можна розширити й на початок ХХІ ст.

Дослідники комічного загалом від Аристотеля й до наших часів доводять, що ця естетична категорія характеризує певне відхилення від норми, що розкривається читачеві чи глядачеві, зіткнення протиріч сенсів, яке розгортається й стає зрозумілим, “кумедні, нікчемні, безглузді або потворні сторони дійсності або душевного життя”, може бути прямо зумовлена “соціальною критикою”, “формуванням суспільної моралі”, а механізмом дії комічного є “гра зі змістами”. Задоволення читача або глядача від усвідомлення гумористичного, гостроумного, іронії тощо та визнання того факту, що комічне відбулося, витікає зі “сміху над потворним”, “розвінчання тієї чи іншої ілюзії і з позбавленням від видимості” (Любимова 2010).

Поетику оніма ми, поділяючи погляд В. Калінкіна, витлумачуємо як сукупність властивостей власного імені, які використовує автор художнього твору в стилістичних цілях, і завдання дослідника полягає в тому, щоб виявити внутрішній зміст поетоніма і його зв'язок як з художнім текстом, так і з культурним контекстом (Калинкин 1999, 371). Учений підкреслює, що онім у полотні художнього твору, окрім номінативної функції, стає специфічним носієм історичної, етнографічної, конотативної інформації, тому значною є роль онімної лексики в формуванні художньої картини світу і надважливою є ступінь кореляції між відомостями про поіменовані об'єкти, що вбирає в себе семантику і поетичну етимологію, і фундаментальними категоріями буття, які структурують світосприйняття людини: “Завдання дослідника поетики оніма власне й полягає у виявленні зазвичай прихованого, латентного впливу опозитно вибудованого онімного простору на сприйняття твору” (Калинкин 2006, 84). Пропріальна лексика є одним з центрів будь-якого твору, тому вивчення її зв'язків із контекстами різних рівнів стає справжнім ключем до розуміння його глибинних змістів.

Оскільки матеріалом нашого дослідження є переважно аудіовізуальні твори, що мають ознаки належності до сміхової культури на теренах сучасної України, то ми вживаємо термін текст у широкому витлумаченні – не як лише суто вербальне сполучення, що зафіксоване письмово, а й як “зв'язаний знаковий комплекс” (Бахтин 1986, 473), все, що породжує та сприймає людина, і ще ширше – як реальність і одиницю культури.

Українсько-російський білінгвізм, індивідуальний і масовий, як соціально-мовне явище, що полягає у співіснуванні двох мов у межах одного мовного колективу, є характерним для українського суспільства. Проблема двомовності має, окрім лінгвістичного, яким нерідко в широкому обговоренні підміняються інші, передусім, економічний, політичний, територіальний, безпековий і консолідуючий чинники. Дослідники, розмірковуючи про українсько-російську двомовність, відмежовують її від наявних поряд українсько-польської, українсько-румунської, українсько-угорської тощо, оскільки в першому випадку вбачають пряму загрозу для мовців удаватися до стратегії та практики диглосії, тобто вибору “високої”, “вигіднішої”, “престижної” мови за певних умов (Узунов 2014, 91).

Отже, бачимо, що, з одного боку, комічні контексти чітко відображають вербальне втілення моральних переконань і установок авторської свідомості, яка їх продукує, а з іншого – є потужним засобом виховання індивідуума, що сприймає цей культурний продукт, і – ширше – певної спільноти, бо розповсюджує на неї свою опінію і формує модель наслідування: що вважається правильним, нормою, а що і як можна висміювати. Зрештою, таке сприйняття і правила орієнтації людини у світі стають стереотипними, тяжіють до долучення до національно-культурних цінностей і становлять частину національної мовної картини світу.

Проілюструємо свою думку прикладами, і задля цього спробуємо вилучити й прослідити розвиток провідної стратегії досягнення комічного ефекту в контекстах з поетонімним компонентом у декількох популярних аудіовізуальних українськомовних і російськомовних творах і текстах, котрі маркуються належністю до сміхової культури, які, внаслідок поширення на широку вітчизняну аудиторію засобами телебачення, кінематографу та інтернету, можуть називатися такими, що суттєво впливають на формування певної суспільної думки. Отже, з усього тематичного питомого розмаїття, яке доступне вітчизняному читачу й глядачу, ми в межах своєї доповіді відібрали, на нашу думку, найбільш репрезентативний матеріал з ліричної комедії “Мої думки тихі” режисера А. Лукіча, сатиричної комедії “Наші котики, або Як ми полюбили лопати в умовах обмеженої антитерористичної операції з елементами тимчасового воєнного стану” режисера В. Тихого, реприз гумористичного телешоу “Вечірній квартал” студії “Квартал-95” і дописів блогера під псевдонімом Фашик Донецький, який мешкає на тимчасово окупованій території у Донецькій області.

За формування комічного й образотворчого ефектів українськомовної стрічки “*Мої думки тихі*”, знятого в жанрі “роуд-муві” з відкритим фіналом у традиції постпостмодернізму, значною мірою “відповідає” онімний простір, насичений різноманітними топоетонімами, елементи якого в процесі розгортання сюжету набувають нових конотацій. Власні імена фільму концентрично розташовано навколо антропоетонімів головних героїв: *Вадима*, композитора й звукорежисера-фрілансера, що не

має постійної роботи, тому мріє працювати в *Канаді* і задля того вирушає з *Києва* на *Закарпаття* записувати голоси звірів і птахів, і його мами, ім'я якої у вигляді формули “термін спорідненості + гіпокористика” – “*тьоття Аля*” – згадано лише раз. Частково продовжуючи й комічно віддзеркалюючи загальнолітературну міжкультурну тему “маленької людини” й її поневірянь, прикладом, засобами інтертекстуальності, натяками на експліцитні кінофільмоніми, команда фільму водночас змальовує пригоди й пошуки “маленького українця”, красу й роздолля вітчизняної природи та м'яко усміхається над рисами національної вдачі та стереотипами поведінки, і таке творче рішення варто схарактеризувати як гумор українців і для українців, який має й терапевтичну функцію. Абсолютно “негероїчний”, вельми апатичний, беземоційний, боязкий головний персонаж називає себе в коротенькій промові до матері “творцем”, що зв'язує гумористично обіграний секуляризований біблійний пласт онімів: відеогра “*Ноїв ковчег*”, задля запису звуків якої Вадим зголошується в подорож, адже власник студії діаспорянин *Джеймі Ткачук* вважає, що тварини мають “говорити мовою його історичної Батьківщини” (Мої думки тихі 2019); молочний зуб *Христа* як доказ його земного існування. *Вадим* мріє потрапити до благополучної *Канади*, однак у компанії мами на її старенькій автівці-таксі “*Сакура*” пересувається маршрутом *Київ – Ужгород – Закарпаття – Рахів – озеро Чендеш* у забороненій прикордонній зоні, щоби записати спів міфічного рахівського крижня. Мати головного героя, оговтавшись від суму, від обману шлюбного афериста *Бернардо* з *Італії*, таки здійснює свою мрію і перебирається до нового порядного чоловіка *Енцо* в *бельгійській Генк*, проте її нове місто нагадує їй *містечка України*. Комічності від сміхової зануреності оніма в нетиповий контекст додають стрічки й деталі на кшталт брудного маленького *готелю* високо в *горах “Твін Пікс”*, або *автомійки “Мулен Руж”* на *Закарпатті*. Аналіз прояснює загальний ідіостиль автора та підтверджує, що збагачення семантики гумористичних контекстів стрічки відбувається у зіткненні та взаємодії сем поетоніма й контексту, і часто це стосується актуалізації співзначення “свій” – “чужий”, проте принципово без оціночного авторського маркування “добрий” – “поганий”, що дозволяє помірковано поєднати й толерантність, й водночас україноцентризм стрічки.

Українськомовна “патріотична неполіткоректна” сатирична комедія “*Наші котики, або Як ми полюбили лопати в умовах обмеженої антитерористичної операції з елементами тимчасового воєнного стану*” зображає події початку війни проти російських загарбників на сході України. Як стає зрозумілим вже власне з кінофільмоніми, що алюзивно відсилає до сатиричної чорної комедії Стенлі Кубрика про ядерну війну “*Доктор Стрейнджлав, або Як я перестав хвилюватись і полюбив бомбу*”, стрічка насичена вербальним і ситуативним утіленнями комічного всіх видів від гумору до сарказму й гротеску. Війна, людські страждання й смерть – це традиційно табуйовані теми для сміху, проте макабричне

комічне має й терапевтичний ефект, особливо, якщо згадати, що, за словами авторів, фільм утворювався для і заради тих, хто бачив цю війну, для вояків, волонтерів і для пересічних громадян: сміх допомагає витіснити болісні переживання, бути засобом психологічного захисту, рятівною соломиною в критичному стані, відчуті момент єднання з тими, хто думає й відчуває подібно. Фільм вивірено глибинно патріотичний, що зумовлює підбір образотворчих засобів для зображення персонажів, які належать до двох протилежних сторін: українців і ворогів. Персонажі російських загарбників і їхніх колаборантів акцентовано карикатурні, огидні, знижено жалюгідні. Фільм починається зі сновидіння ексбійця й актора сценою підступного вмовляння *президента РФ* у маскарадному костюмі матрешки не карати його на тлі палаючого зруйнованого *Кремля*. Таке химерне звернення *В. Путіна* до українського солдата, що втілює й побоювання частини українців, й намагання ворога обдурити, рясніє поетонімами-символами, наділеними багатими конотаціями: “Подумай, кто придет мне на смену? *Медведев?* *Шойгу?* Да хотя бы *Навальний!* Каждый из них во стократ подлее и беспринципнее. Они подпишут любые бумаги, будут клясться в любви и уважении к украинскому народу. Они откроют украинскую библиотеку и школу в *Москве*. Заплатят контрибуцию и даже отдадут *Крым*. И вы поверите. Вы будете снова слушать *Кобзона*, восторгаться большим балетом и КВН с *Достоевским*. И разменивать по крупицам свою свободу и будущее на убогую хохляцкую сытость. Убивая меня, ты убиваешь последний шанс родиться в настоящей *Украине*” (Наші котики 2020). Комічний ефект утворюються головню від зіткнення й контекстного антагонізму сем “високе” – “низьке”, що втілене у власних іменах і нарочито високому стилі мови та загальній ситуації безпорадності, у якій опинився той, що виголошує цю промову. Наркоман *Губарєв*, що постійно лежить на підлозі, ватажок буфонадних “*кадировців*” з біблійним ім’ям *Адам*, котрий регоче, розмахує ножом і говорить сторопілому *полковнику Говорухину*, що опинився поруч із ним у військовій машині, про *Рамазана*: “Золотой человек! Если бы не он, до сих пор резал бы ваших. А так друзья” (Наші котики 2020) тощо – всі ці гротескові персонажі зображені з використанням накладення, взаємодії й сегрегації сем і змістів, аби унеможливити жодне співчуття в аудиторії. Натомість українські військові *Літо*, *Професор*, *Грін*, *Пенальті*, *Капелан* і *журналістка Оля*, які є центральними дійовими особами, не пафосні герої, а вразливі, людяні, близькі до глядача образи, вони інколи сваряться чи глузують одне з одного, але незмінно прагнуть допомогти й урятувати побратимів, тому вони викликають співчуття глядачів. Це, а також виховний ефект стрічки досягнуто й уплетенням у її сюжет і *тужливої народної пісні “Пливе кача по Тиснині”*, і сучасної пісні Ю. Юрченка і М. Кривцова “*Жовтий скотч*”, що містять образи, які вже набули символічності: “смерть” – “боротьба”, “чужі” – “свої”, і промовою *Капелана* в епізоді закопування тіл ворогів, у якій герої висловлюють думку, що замість цих загарбників придуть інші, і скаржаться на своє

життя: “Що за жалюгідне ниття? Хто сміявся в обличчя смерті? Хто наплював на ситий міщанський затишок? Хто вибрав свободу ціною власного життя? Ви! Добровольці! Ви своїм прикладом звільнили сотні тисяч від зневіри, відкрили їм очі на справжній сенс буття, ви змінили хід історії. Ще настане час, коли світ зрозуміє, що за потвори дали по зубах українці, і складуть про це пісні, напишуть картини і знімуть потужні фільми” (Наші котики 2020).

Російськомовні виступи українського гумористичного *телешоу “Вечірній квартал”* студії “Квартал-95” подекуди викликають нарікання й зауваження патріотичної спільноти за тематику й форми презентації творчого доробку колективу. Торкнемося деяких суперечливих репріз команди.

На фестивалі українського гумору і музики “Made in Ukraine” в Юрмалі 10.09.2016 р. загальний концерт розпочався жартом ведучого стосовно того, що найближчі чотири дні на сцені за розкладом буде програмно представлена українська культура: “Да-да, мы народ, у которого культуры хватает всего лишь на четыре дня” (Вечерний Квартал 2016).

Подальшій пародії на виступ *президента України* перед закордонними партнерами передувала ремарка ведучого: “Хотелось бы начать с чего-то доброго, светлого, по традиции, но, по регламенту, начать должен Президент Украины Петр Алексеевич Порошенко” (Вечерний Квартал 2016).

У власне репрізі від імені комічного персонажу, що грав президента України, у формі звернення до латишів йшлося: “Я стал президентом Украины в очень непростое время, и вот уже два года мне удается сохранить это время непростым. А сейчас давайте представим, что мне можно доверять... Итак, что такое Украина и почему в нее сегодня выгодно выбрасывать свои деньги? Извините, вкладывать... Вы знаете, у нас сегодня абсолютно новый уровень экономики. Этот уровень называется «попрошайничество». Все очень просто, мы выпрашиваем экономические излишки рыночных экономик соседних стран. Схема обалденная, проверена цыганами. Мы просто ее попробовали в рамках геополитики и без гитар. Это не лохотрон, это никакая не финансовая пирамида очередная. Нет, все очень просто. Вы даете нам свои деньги – мы их вам потом не возвращаем. Гарантия – сто процентов. <...> Что касается кредитования, то вообще, если честно, между нами, то Украина напоминает актрису из немецких фильмов для взрослых: то есть готова принять в любом количестве с любой стороны. Если вам не жалко. <...> Украина – это не просто страна, это часть европейского братства, а так бывает в семьях, когда один брат хороший, а второй стал алкоголиком” (Вечерний Квартал 2016).

На жаль, у зазначеному виступі комічним і таким, що виявилось “смішним”, “недолугим”, “нерозумним”, “негарним”, “поганим”, стали не лише окремі українські політики, а й власне *Україна*, українці, українська мова (епізод “*Кіноафіша державною мовою*” щодо перекладу назв

фільмів: “*Армагеддон*” – “*Гаплик*” тощо (Вечерний Квартал 2016)), а якщо звернути увагу на місце виступу й цільову широку закордонну аудиторію цього концерту, – то й українська державність як така. Пропріальна лексика природно застосовувалася в розглянутих аудіовізуальних контекстах комічного спрямування, естетичний ефект для частини залу було досягнуто за допомоги зіткнення сенсів “гарний” – “поганий”, “розумний” – “дурний” тощо, таких же співзначень набували й поетони́мі. Глядачі сміялися з жартів творчого колективу, проте частина українців звертала увагу на недостатню якість гумору, недоречність предмета висміювання, що може відчуватися сприймаючою свідомістю як завдання шкоди національній гідності, і засвідчували свої обурення та розчарування.

Псевдонім громадянського журналіста – *Фашик Донецький* – водночас має ознаки сміхового пародіювання нав’язливого стереотипу медіа “руського мира”, що для своєї аудиторії змальовують українців негідниками, негуманними, “фашистами”, і маркування місця перебування й блогерської діяльності. Онім *Фашик* виник від апелюванню *фашист* за допомогою найуживанішого суфікса зі зменшено-пестливим значенням – *ик*. У одному з інтерв’ю *Фашик Донецький* емоційно підкреслює важливість вчасного та якісного інформування населення: “Скажем так: я патриот *Украины*, который ненавидит популистов. <...> Назовите мне хоть одного блогера *минстеца*? Не слышали? Я тоже. Такие блогеры, как *Олена Степова*, *Крымский Бандеровец* и *Gorkiy Look* втроем сделали больше, чем «*Минстець*» вообще когда-нибудь сможет сделать” (Пидгора 2014).

Автор створює комічний світ, що пародіює шокуючу реальність тимчасово окупованих територій, для свого героя, від імені якого з’являються дописи в мережі. Звісно, герой-оповідач не може повністю ототожнюватися з біографічним автором, проте нариси блогера мають широку аудиторію читачів, викликають довіру, бо в них ідеться про реалії сучасного Донецька та прилеглих територій, і досягають комічного ефекту завдяки особливостям обраного стилю викладення матеріалу. Його дописи в формі розповідей-бувальщини викладені підкреслено розмовним стилем, зі значною кількістю зниженої та вкраплення обценної лексики, прикладом один з них є ім’я дійової особи: “*Максимка и бабло. Пьеса*”: “Короче, тема такая: жило-было тело и звали оно *максим*. Ну, а если точнее, то *гладушко максим андреевич*. *Максимка* верил в то, что *американцы* ночами не спят и хотят захватить *Петровку*...” (Фашик Донецький 2020). Онімні нюанси несуть смислове навантаження: вживання переважно неформального варіанта імені, запис його та повного власного імені з малої літери всупереч правилам орфографії, занурення ойконіма *Петровка* (це найбільш віддалений від центру район Донецька) в контекст “американцы хотят захватить”. Комічне зазвичай з’являється ще й завдяки змальовуванню трагікомічних, майже сюрреалістичних ситуацій, і продукуванню відонімних утворень типу “*дрындыды*”, “*дынырийцы*”, “*дынырийский*” тощо.

Поруч із комічним гротеском для зображення ворогів блогер знаходить теплі слова підтримки для українців. Такі слова особливо цінні для тих, хто з якихось причин змушений перебувати в умовах окупації: “Ну, а *Нашим* в окупації хочу пожелать терпения. Нас никто не бросил и не собирается бросать. Работа над деокупацией идет каждый день, хоть об этом не пишут в сми. Просто тримайтесь. Вы те, кто зачищают *Донецк, Горловку, Енакиево* и *Луганск, Лутугино, Алчевск, Макеевку, Крым*. Вы обязаны дожить до деокупации, ведь именно вы являетесь душой оккупированных территорий” (Фашик Донецький 2020). Російськомовний українець, як стверджує Фашик Донецький та інші блогери Донбасу, незважаючи на те що послуговується частіше російською, є громадянином та хоче й може бути патріотом своєї Батьківщини й захищати її зі зброєю чи пером в руках від “русского мира”, бо для нього справжньою неминущою цінністю є Україна.

Отже, зазначимо, що феномен сучасної української сміхової культури в ситуації білінгвізму стрімко розвивається, що спричинено зростанням національної самосвідомості і збільшенням кількості саме українськомовних аудіовізуальних творів і культурних текстів у широкому витлумаченні, які водночас і заявляють про порушення змістовно надважливих загальнолюдських й болючих вітчизняних питань, і мають ознаки комедійного жанру. Співвідношення сем онімної лексики з семантикою комічних контекстів і художнім цілим дає змогу виявляти й систематизувати багатоаспектну лінгвістичну та екстралінгвістичну інформацію, фахово трактувати естетичний ефект досліджуваного твору та його провідні моделі створення й смислової складники. Вітчизняна сміхова культура різноманітна і має значний попит суспільства, оскільки саме гумористичні твори традиційно тяжіють до того, щоби ставати першими майданчиками для осмислення нових процесів у громадському житті та модернізації мовлення. Комічне характеризується значним впливом на глядацьку й читацьку аудиторію й здатне формувати суспільну думку, тому стратегія й тактика авторів таких творів мають бути чіткими й виваженими щодо загальногуманістичної спрямованості й національних цінностей та інтересів.

Бахтин, М. М. (1986). *Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках*. У кн.: Литературно-критические статьи. Москва.

Вечерний Квартал. Фестиваль в Юрмале. Часть 1. (2016). Електронний ресурс: [youtube.com/watch?v=eMfYehUaWx4](https://www.youtube.com/watch?v=eMfYehUaWx4) [Дата останнього доступу 31.08.2020].

Калинкин, В. М. (1999). *Поэтика онима*. Юго-Восток. Донецк.

Калинкин, В. М. (2006). *От литературной ономастики к поэтонимологии*. Λογος όνομαστικῆς. № 1. С. 81–89.

Кімакович, І. І. (2006). *Фольклорний анекдот як жанр*. Електронний ресурс: <https://go-gl.com/PK3KIA> [Дата останнього доступу 31.08.2020].

Любимова, Т. Г. (2010). *Комическое*. У кн.: *Новая философская энциклопедия*. Мысль. Москва. Електронний ресурс: https://platona.net/board/novaja_filosofskaia_ehnciklopedija/komicheskoe/3-1-0-2587 [Дата останнього доступу 31.08.2020].

Мої думки тихі (2019). Реж. А. Лукіч. Той Сінема. Київ. Електронний ресурс: <https://oll.tv/uk/films/501572-moi-dumki-tykhi> [Дата останнього доступу 31.08.2020].

Наші котики (2020). Реж. В. Тихий. Директорія кіно. Бедлам Продакшн. Банесто Продакшн. Україна. США. Канада. Електронний ресурс: <https://oll.tv/uk/premium/570044-nashi-kotyki> [Дата останнього доступу 31.08.2020].

Пидгора, М. (2014). *Блогер “Фашик Донецький”: хочу быть тем, кто раздаёт злые, болючие пинки!* Електронний ресурс: <https://informer.media/archives/133478> [Дата останнього доступу 31.08.2020].

Узунов, С. (2014). *Мовна ситуація в Україні: білінгвізм чи діглосія?* Українське мовознавство. № 1 (44). С. 81–93.

Фашик Донецький (2020). Сайт. Донецьк. Електронний ресурс: <https://fashikdonetsk.com/> [Дата останнього доступу 31.08.2020].

МЕДИТАТИВНІ ФОРМУЛИ БАБУСІ ПАЛАЖКИ (ВІД ВОЛОДИМИРА ЛИСА) ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТИ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ

Володимир Демченко

(Україна)

У статті описано концептуальні й жанрові елементи народної мудрості від бабусі Палажки – героїні твору Володимира Лиса “Із сонцем за плечима. Поліська мудрість Пелагеї”, зокрема оригінальну медитативну площину, що сполучає етнічний, філософський і духовний чинники. Виявлено загальносвітові ознаки й власне українські, репрезентовані в образі бабусі Палажки. Серед фольклорних жанрів виділено різновиди афоризмів (за ступенем інтегрованості релігійних і простонародних складових), молитовні й медитативні формули. Вони виявляють не лише образну антропоморфну характеристику та метафоричне словотворення, але й відзначаються філософським баченням світу, репрезентують систему етнодуховних цінностей українського народу та його ментальні риси – індивідуалізм, ліричність і сентиментальність. Українською рисою медитативних формул визначено мовну простоту й щирість.

Ключові слова: бабуся Палажка, Володимир Лис, народна мудрість, медитативна формула, афоризм, лексема.

MEDITATIVE FORMULAS OF GRANNY PALAŽKA (BY VOLODYMYR LYS) AS REPRESENTATIVES OF UKRAINIAN MENTALITY

Volodymyr Demčenko

The article describes the conceptual and genre elements of folk wisdom by granny Palažka – the hero of the work of Volodymyr Lys “With the sun over his shoulders. Polissya Wisdom of Pelageja”, in particular the original meditative plane, which combines ethnic, philosophical and spiritual factors. Universal signs and actually Ukrainian ones, represented in the granny Palažka’s image, were revealed. Among the folk genres there are varieties of aphorisms (according to the degree of integration of religious and vernacular components), prayer and meditative formulas. They reveal not only figurative anthropomorphic characteristics and metaphorical word formation, but also marked by a philosophical vision of the world, represent the system of ethno-spiritual values of the Ukrainian people and its mental features – individualism, lyricism and sentimentality. The Ukrainian feature of meditative formulas defines linguistic simplicity and sincerity.

Key words: granny Palažka, Volodymyr Lys, folk wisdom, meditative formula, aphorism, lexeme.

Маємо наразі доволі складну ситуацію з етнічною ідентичністю: з одного боку – оптимістичні теорії (публіцистичні / псевдонаукові) про український етнос як ледь не найдавніший у світі, від якого походить і сучасна цивілізація, з іншого – песимістичні пророцтва (зокрема й від заслужених учених) про прийдешній кінець нації, мови, традицій тощо. Варто зауважити при цьому, що обидва варіанти в контексті актуального воєнного протистояння ведуть до поразки, адже в першому разі наші вороги мають за що висміяти українську науку, що, мовляв, робить такі контрверсійні етнологічні й історичні висновки, а в другому елітні українські вчені таким чином здають свої патріотичні позиції (у кого вони насправді були). Це нагадує дискурс про державний гімн: з одного боку – полеміка про мінорні вербальні елементи (у контексті музичного мажорного ладу), а з другого – бойовий дух і традиція, що виявляються навіть у рефлексіях дітей. Тобто етнічна ідентичність сьогодні безпосередньо корелюється з воєнною ситуацією: чим більше свідомих українців – тим міцніший наш етнодуховний кордон.

Проте наразі існує третій варіант вирішення вищенаведеної проблеми, за якого потрібно прийняти (і сприйняти) в колі свідомих українців значну масу російськомовних громадян, які виявляють і патріотичність (навіть категоричну й радикальну), і оптимізм щодо майбутнього України. У такому разі спокійно сприймається словникова дефініція терміна *національний*, що характеризує осіб ('націю') із такими об'єднувачими атрибутами, як політичні інтереси, усвідомлення своєї спільності на певній території, єдине громадянство, культура і традиції, але "незалежно від їхнього етнічного походження". З іншого боку, термін *етнічний* характеризується природністю: він стосується біосоціальної спільноти ('етносу'), що "формується і розвивається об'єктивним історичним шляхом" (Політологічний словник, 2005, 523, 263). Тобто такими чином поняття «нація» втрачає свою етнічну складову, що доволі дивно з боку етимології, але, можливо, це й віяння часу – певна трансформація – відповідно до світової глобалізації.

Утім кожна людина з природним світобаченням розуміє потребу того різнокольорового (різномовного, різноетнічного) гумбольдтівського 'килима', зшитого з окремих шматків тканини – етнічних мов (Гумбольдт, 1960, 68), а тому етнічний комплекс духовних цінностей, що складається з вічних речей (мова, традиції, назви, герої), має визначальний характер у побудові власної унітарної держави, є тим вищезазначеним кордоном, який захищає її незалежність. У цьому комплексі вирізняється специфічний конгломерат, що має метафоричну назву «мудрість народна», і це не лише переданий із покоління в покоління фольклор, не лише отримана від Бога й адаптована митцями поезія та музика, але й народна філософія, що репрезентує особливе бачення світу саме цим етносом. Божою рисою в цьому визначається загальний концепт добра, що поєднує світобачення й відповідну філософію різних народів.

Корелятивні площини етнічних особливостей, природних законів, мовних структур, соціальних і політичних закономірностей існування суспіль-

ства вивчало чимало вчених у всьому світі – як за кордоном (Бенедикт Андерсон, Рут Бенедикт, Маргарет Мід, Герт Хофстедте та ін.), так і в Україні (Лариса Масенко, Галина Мацюк, Олександр Тараненко, Наталя Шумарова та ін.), які зрештою виходять на рівень національної безпеки в гуманітарній сфері. Етнічні ж концепти та їх вербальні репрезентанти за традицією Вільгельма фон Гумбольдта й Олександра Потебні описувалися в українському мовознавстві в межах етнолінгвістичного підходу (Ірина Голубовська, Віталій Жайворонок, Костянтин Тищенко та ін.), оскільки «належать до унікальних понять етнічної культури» (Голубовська, 2004, 92). Сучасний український письменник Володимир Лис називає їх самоцвітами, що “дорогоцінними перлами падають із вуст” представників народу, складаючи “образні, цікаві й глибокі думки” (Лис, 2014).

Саме у творі означеного письменника, що має назву “Із сонцем за плечима. Поліська мудрість Пелагеї”, ми виявили серед кількох таких етнічних концептуальних площин, які формально позначені й автором, оригінальну медитативну, що сполучає етнічний, філософський і духовний чинники. Ставимо завданням проаналізувати ці чинники, виявити загальносвітові ознаки й власне українські, репрезентовані в образі бабусі Палажки.

Цей твір за жанром можна визначити як автобіографічний і навіть словниковий. У каталожній анотації його названо “книгою-літописом”, «літописом народного досвіду», що репрезентує “мудрість нашого народу” (Із сонцем за плечима, 2020). Зауважимо, що головна героїня – бабуся автора – у творі повсякчас згадується як *Палажка*, хоча в назві вона – *Пелагея*. Уважаємо це знаковим розрізненням, оскільки другий варіант має церковнослов’янську природу (грецького походження зі значенням ‘морська’, церковне й українське – *Пелагія*, аналізований же варіант розглядаємо як польський діалектний, позаяк в іншому разі це власне російська калька) (Етимологічний словник, 2003, 330), через що словосполучення *мудрість Пелагеї* набуває духовної конотації – на відміну від локальної етнографічної *Палажки*.

Так само проста сільська бабуся сполучає в собі церковне й світське знання, про що письменник зазначає: “разом із вірою (знала напам’ять безліч молитов і цілі сторінки з Біблії) в ній уживалося язичництво, древні вірування й повір’я, знання <...> фольклору і правічної народної філософії” (Лис, 2014). Проте нам здається, що автор дещо перебільшує з язичництвом, оскільки ці елементи настільки увійшли в канони християнства, що в його ритуалах уже сприймаються як органічні. У тексті ж більшою мірою вживаються міксовані форми народно-релігійної мудрості – замовляння, казки, приказки й повір’я.

Наприклад, у фрагменті “Бог живе у траві й у вітрі, у листочку й тому клаптику неба, що до тебе крізь хмарку дивиться. Говорити з травою і листком – значить тожє говорити з Богом” (*тут і далі – автохтонна мова героїні* – В.Д.) елементи давньої анімістичної релігії органічно вплітаються в сучасне християнство, деякі канони якого Палажка піддає сумніву. Це й пошук Бога в собі, а не лише на небі, і захист людини від вічного покаран-

ня за вічний “гріх Адама і Єви, як батюшка кажуть”. І тому вона не вірить у таку суворість Господа, він для неї добрий насамперед: “Якби Бог людей ни жалів, то хіба дав би на таку красу подивитися? Хіба дав би з маленької людини великій вирости...”; він для неї завжди поряд: “Й так мені втішно на серці: я, маленька, чую, як то гарно тьохкає тая пташка, а десь там Боженько тоже соловейка слухає”; але він залишається всемогутнім: “Кажуть, зимля кругла, а я так думаю, що коли так, то, може, Бог неї на долоні тримає?” (Лис, 2014).

Остання наведена теза відсилає нас до трилогії Бернара Вербера “Ми, боги”, де у фентезійному світі учні богів створюють і розвивають свої власні світи, формуючи на них живу природу, народи, держави й релігію та віртуально тримаючи їх на долоні. На відміну від них бабуся Палажка розуміє й визнає неосязність свого світу – що “за крайньою хатою” він “тико починається”, і що «світ розбігатися став, і скіко людина б не бігла – не здожене”. Останню тезу сприймаємо як протиставлення всесильної, всеосязної Природи (Бога) та людини, пізнання якої ніколи не охопить усього Вищого задуму.

Утім розуміючи це, українська селянка все одно відчуває визначальну роль людини у світобудові: “Великий Божий світ, у нім людина маленька, та часом здається, що теї всі зірки просяться погрітися до хати, а мо’, й у ній посвітити, як зігріються”. Тобто цей неосязний світ може вміститися у віртуальній хаті – як людській свідомості, що частково відповідає народним широковідомим афоризмам “Орлові доступне все небо, а мудрій людині – уся земля”, “Сміливому належить світ” (Кудіна, 2005, 44, 47). Але частково – позаяк у них ідеться не про всіх людей, а лише про мудрих і сміливих, натомість Палажка людей не диференціює, а узагальнює, надаючи таким чином їм усім властивості мати Світ (Бога) у собі: “Нашо людині багацько всякої всячини, так собі міркую, як у неї небо є, цілісінький світ, тико треба до себе випустити” (Лис, 2014).

Отже, бабуся Палажка не дарма описується як “сповнена якогось незримого саява” – вона виконує місію ретранслятора Божих заповідей і віковичного народного знання, медіума, який сприймає ідеї з ноосфери й трансформує їх у більш прийнятну форму на кшталт “Хто свій рід ни пам’ятає, того стежка у світ не пускає”, “Хто свій рід ни пам’ятає, в того й колодязь усихає”, “Рід як велике дерево”, “Мати і батько – два сонця, два корені, дві гілки”, а також на цій основі формує власні – “Не скупіться на ласку”, “За плечима в мішку незримому той страх сидітиме”, “Помічайте маленьку дитинку. Людинку” (Лис, 2014). З-поміж них вирізняємо більш актуальні відповідно до нової епохи цивілізаційних цінностей – наприклад, афоризм “Мій Федько курить бакун [тютюн], а бакун його їсть”, що має суто прагматичне значення у сфері охорони здоров’я, або “Як син розумний, то й батька звеселяє, а як дурний – то й матері на горі”, що диференціює батькове й материне ставлення до сина на, відповідно, занадто вимогливе та занадто невимогливе, коли для другої син у будь-якому стані залишається єдиним і улюбленим.

Володимир Лис рубрикує твір про мудру сільську жінку за різновидами / жанрами її мудрості, як-от притчі, аналогії, приповідки, словник, з-поміж яких ми виділили медитації, що також мають автохтонну природу, відзначаються метафоричністю, але їх афористичність прагматично обмежується формою поради та повчальності, формально позначеними наказовим дієсловом.

Відповідно до словника *медитація* – це “розумова дія, що має своєю метою приведення психіки людини у стан глибокої зосередженості” (Великий тлумачний словник, 2005, 655). У цій дефініції акцентуємо увагу на словосполученні *розумова дія*, оскільки саме вона зумовлює раціональність аналізованого поняття, пригноблюючи ірраціональні його ознаки. І наказове дієслово складає основу тієї раціональності. Наприклад, у медитативній формулі (далі – формула) “Треба, як думати сідаєш, пострушувати те, що ни хотів би далі з собою брати. У думці пострушуй, то воно й на душі не останеться” таким дієсловом є *пострушуй*, а фабула нагадує відомий принцип (‘лезо’) Оккама, за яким відсікається зайве. У цьому ж разі зайве є не просто тягарем, що заважає поступу, але й непотрібною річчю.

За основною дією формули диференціюємо на уявні та реальні. Перші відзначаються умовністю медитативного процесу, що потребує відсторонення, самонавіювання, фантазії. Наприклад, у формулі “Сидячи, стежку розмотай, що перед тобою, хай поведе тебе сама, куди вона знає” виділене дієслово (як і попереднє *пострушуй*) конотоване фентезійністю, а словосполучення *стежку розмотай* має метафоричний характер, зокрема й іменник *стежка* позначає більш широке поняття. Аналізована теза також відзначається астральною закодованістю (“поведе тебе сама, куди вона знає”), що властиве взагалі медитації як явищу, яке існувало ще до нашої ери в межах давніх індійських релігійних вірувань.

Означена уявність може мати формальний маркер. Так, у формулі “Пригорни в думці того, кого хотів би пригорнути – так удвох і сидіте, доки не зігрієтесь” таким показником є обставина способу дії *в думці* в межах виділеного словосполучення. Утім, уся ця мудра теза передбачає уявлення (того може реально й не бути на світі), але мета уявної дії є доволі конкретною – зігрітися. Тобто шлях від абстрактного до конкретного складає фабулу тези.

Таким же високим рівнем уявності відзначається й формула “Сонце поклич, навіть як його не бачиш, посади промінчик на долоню, хай посидить, доки хочеш, щоб сидів”, де виділене словосполучення вказує на аналогічну до попередньої умовність – при тому, що вся теза характеризується абстрактністю. Аналогічно, ще й із медитативним маркером *у думці*, фабульна уявність характеризує формулу “Хоть раз посидь у думці на хмарі, десь там у небі, й ни про що ни думай, хай буде просто добре тобі”, де виділяємо мету медитативної дії, яка передбачає таке ж уявне відчуття, як і сама дія, адже словосполучення *добре тобі* аналогізуємо з поняттям ‘щастя’, практичне визначення якого привертало увагу філософів різних часів і народів, а також психологів і навіть економістів.

Принагідно зауважимо із власного досвіду, що спонтанна медитація не передбачає таких вишуканих метафоричних формул, оскільки людина просить вищі сили допомогти їй у певний заздалегідь не підготовлений момент, а тому таке звернення буде набагато простішим (на кшталт “я спокійний, я не тут, мені не холодно / жарко”). Таке відбувається й під час молитви, коли людина сама часом виголошує певну спонтанну тезу – суто від свого імені. Палажка також про це говорить: “Складай свою молитву своїми словами, тули ті слова до грудей, думай тими словами, тико щоб було то од щирого серця – і звалиться з серця каміння, що там приросло”. Тобто вона не пропонує конкретних словесних формул, а лише їх модель – орієнтовний контент. Наприклад: “А вночі захочеться побути самою, то зірку свою *шукай*, вона до тебе безпреміно озветься, перед тобою стане, приголубить, і тривогу їй свою *розкажи*” (Лис, 2014). Тут виділяємо два наказових дієслова, що репрезентують кожне свою фабульну частину – традиційну дійову (окрім виділеного, дію також позначає дієслівна послідовність ‘озветься – стане – приголубить’) та власне мовленнєву (з дієсловом відповідної семантики *розкажи*).

На відміну від уявних, реальними медитативними формулами визначаємо ті, що містять у фабулі раціональні дії. Наприклад, у конструкції “Між деревами небо *знайди*, хоч у маленькій щілинці, *найди* місце таке, щоб воно бачилося, *стань* перед ним у думці й *постій* так, а за тобою світ, що тебе обіймає – разом із ним *пливи* в думці” лише останнє виділене дієслово репрезентує уявну / нераціональну дію (“пливи в думці”), а попередні – цілком конкретні за своїм змістом дії (“знайди між деревами сонце”, “знайди місце перед сонцем і таким чином стій”). До того ж відбувається тактильне навіювання – через поняття ‘світ тебе обіймає’.

Навіювання може мати раціональну й нераціональну природу, що часом поєднуються в одній формулі. Наприклад, у конструкції “Кота поклич і гладь його, а як нима kota, то думай, що є і що ти його гладиш, сидиш собі й гладиш, і кіт той до тебе муркоче, вам удвох добре” сполучаються дія з реальним об’єктом (котом) і уявним, що має формальний маркер – традиційну модель ‘думай, що...’. Зрештою і реальне тактильне відчуття, і уявне призводять до одного позитивного результату – “вам удвох добре” (Лис, 2014).

Медитація описується багатьма психологами. Так, Фергюс Вільям Мартін, наприклад, користується такими формулами для звільнення від непотрібних відчуттів: “Я відпускаю це дещо безнадійне відчуття”, “Я вивільняю це неясне, певного роду липке холодне відчуття” (Мартин, 2014). Як бачимо, ці конструкції не відзначаються образністю, а словосполучення *відпускаю відчуття* є вже не метафоричним, а термінологічним.

На відміну від цього бабуся Палажка в межах медитативної формули використовує просту мову з фонетичними й лексичними елементами західнополіського діалекту: “А прийде час, коли думати ни хочеться, – ни про що *ни думай*, *посидь* собі, мовби вся робота пороблена і нікому нима до тебе діла, й тобі нима ні до кого, *заплющ* очі й *проганяй* думки, і *полетити*

серед чогось тобі невідомого, де тико ти й никого нема, сама й *вернешся*". Окрім виділеної послідовності пропонованих дій відзначаємо порівняльний зворот, який репрезентує знайоме кожному відчуття ("мовби вся робота пороблена і нікому нема до тебе діла"), а також сполуку "час, коли думати ни хочеться", що характеризує темпорально-психологічний аспект усього вислову.

Отже, як проміжний висновок потрібно зазначити, що контент медитативних формул "від бабусі Палажки" принципово не відрізняється від традиційної медитації (науково-медичної) за своєю метою (очищення, звільнення, стимулювання), а також від східної (індуїстської / буддистської) за своєю метафоричною формою, оскільки головним у цих конструкціях залишається уявлення, що зумовлює самонавіювання. Проте як відмінні риси відзначаємо простоту мови, не переобтяженої зайвими урочистими чи філософськими елементами.

Що ж стосується власне етнодуховних рис, то вони властиві іншим Палажчиним мудрим висловам, які онук-письменник розподіляє на окремі жанри. Так, "аналогії" містять повчальні фабули з цікавими зіставленнями. Наприклад, у фразеологізмі "батько уму навчить, а мати – серцю, котре ни тико з лівого боку в людини, а там, де серце серце й чує – своє й чуже" виділяємо сполуку, що містить своєрідну загадку, яку розкодуємо як 'душу', адже вона ототожнюється із серцем і сприймається десь поряд із ним.

"Притчі" більшою мірою мають біблійну природу, проте переінакшені героїнею по-своєму. Наприклад:

"Виглядала й виглядала мати сина, що в світи далекі подався. Геть зістарилася. Нарешті син приїхав. На золотій бричці, з жінкою-панею. Повно добра всякого навіз.

– То все вам, мамо, – каже.

– Чую ніби знакомий голос, – одказує мати, – тико ж никого коло брички ни бачу. Повна бричка, тико без хазяїна" (Лис, 2014).

Попри аналогію до біблійної притчі про блудного сина, відзначаємо інший смисловий контент, згідно з яким за надбаним добром (формальні ознаки – "золота бричка", "повна бричка") мати не бачить душі свого сина, що, певно, залишилася "у світах далеких". Зауважимо, що цей елементарний рефлекс простої жінки, яка так довго чекала на сина (темпоральні ознаки – "виглядала й виглядала", "геть застарілася"), у подальшому втратив свою актуальність і на сьогодні в традиціях світової цивілізації вже не виявляє такої негативної конотації. По-перше, не актуальна прив'язаність дітей до батьків (так званий синдром 'могили тримають'), а по-друге – сучасне заробітчанство "у світах далеких" уважається наразі ледь не благом для нашої молоді.

Молитовні формули подаються автором "од Пелагеї", тобто фіксується в цьому разі церковне ім'я і звернення до Божої матері, що відповідає українським етнічним традиціям. Наприклад: "Матінко Богородице Пресвята, яко ти Сина Божого породила, подай милосердя й добре здоровля цій дитині, дитяті Божому, Богом сотвореному, у ласці й мирі, простели

ширу доріжку, ногам теплу, а очам світлу, на чотири сторони, куди б не пішло дитя, простягни свою руку на неїну голівку, яко ти є Матір Божа і мати велика усіх дітей” (Лис, 2014). У цій молитві сполучаються церковні книжні лексеми і сполуки (*Богородице Пресвятая, Син Божий, Богом сотворений*) із власне українськими й діалектними (*добре здоровля, щира доріжка, неїна голівка*), що створює відповідну атмосферу доступності простої людини до Божого світу – на відміну від канонічних традицій Московської Церкви, де зберігається обов’язкова відстань між простолюдином і священником.

Такі інтегровані в релігійний контекст елементи простої мови переважно виявляють себе в межах “біблійних приповідок”, де власне українські форми складають власне фольклорні фразеологічні конструкції на кшталт “Бог стежку пильнує й од чоловіка з лихим язиком рятує”, “Шануватимеш Бога, то й клуня буде повна”, “Жадібний біжить за багатством, а якби озирнувся б, то побачив би, що його злидні здоганяють”, де виділяємо етнічно марковані одиниці – або з власне лексичного боку, або з фразеологічного. При цьому з тематичного боку домінують прислів’я про сімейні цінності (як, скажімо, “Діти батьків шанують – і Бог їх годує”), що відповідає системі духовних цінностей самої бабусі Палажки.

У підрозділі “Афоризми і думки-зітхання Пелагеї” релігійна тематика ніби й відходить на рівень контексту, але народна мудрість ґрунтується на вічних духовних ідеях доброти. Формально ж домінують сільські атрибути, зокрема хліборобські (“Житте як поле: як зореш, так і вродить, що посієш, такий і сніп буде”, “Сій зерно, а думай, що золото, то й хліб тобі солодким буде”) та хатні (“У кого десять правд у хаті, в того чорт на покуті сидить”), однак обов’язково присутні філософські елементи – або в оформленні (“Сиділо, кажуть, на слові двоє слів, присіло третє, затим четверте, п’яте, а де слів забагацько, тісно їм, падають і розбиваються, а об теї скалки раняться люди” – як притча), або в змісті (“Із двох зол вибереш менше – виросте й покусает” – як власне народна мудрість). Зауважимо при цьому, що відхід від релігійної форми ілюструється присутністю табуйованих Церквою слів *чорт, диявол* тощо, які активно використовуються у фольклорі.

Також окремо виділяються прислів’я суто побутової тематики, що присвячені певним рисам людей (наприклад, “Наш котик умивається – видно, Параска в гості збирається – три дні тарандіти”, “Сідайте, Параско, бо, певно, вже у вас язик стомився”, “У неї коса така, що й мурахи цілують”, “Така криклива, що й ворота дрижать”), ситуативним характеристикам (“Ліпше прийдіть ввввтра, бо сьогодні ще не всі пироги доїли”, “Ой, дорогеї гості, куди ж вас посадити, хіба горох перебирати”, “На свому полі і стерня ни так ноги коле”), господарським і метеорологічним ознакам (“На службу спізнишся, то батюшка ще простить, а спізнишся на поле – то ноги поколе”, “На городі дичка, як та молодичка – сама файна, а яблучко кисле”, “Зимою день, як літом у комара ніс”) (Лис, 2014).

У наведених афоризмах відзначаємо грубуватий щодо інших осіб гурмор, риси примітивного селянського власництва, що ілюструють загалом

таку відому ментальну рису українців, як інтровертність (індивідуалізм). Проте присутня й самокритичність (наприклад, “Сім верстов пройшов, а долі ни найшов, бо вона коло воріт лежала”), й глибока ніжність і ширість (наприклад, “Ни той кіт, що мишей багацько наловив, а той, що кицю лапкою погладив”), що ілюструють інші ментальні риси – сентиментальність і ліризм. Останні два прислів'я виявляють і просту народну філософію, за якою не варто шукати щастя-долі далеко від батьківської хати, бо саме в ній закладені генетичні основи (про цю архаїчну концепцію ми вже говорили вище), а також характеризується чоловік, який в умовах такої святої родинності цінується не за матеріальні звершення (“мишей багацько наловив”), а за своє бережне ставлення до дружини (“кицю лапкою погладив”).

Лексична площина твору Володимира Лиса не лише виявляє окремі влучні одиниці в межах синтаксичних і фразеологічних конструкцій, але й ілюструється в окремому додатковому підрозділі “Пелагея-словниця”, у якому автор подає докладний словник специфічних слів від бабусі, що виявляють як старовинну етнічну, так і власне діалектну природу. Серед них ми відзначаємо ті, що позначають заняття чи риси людей. Це, наприклад, послідовність на позначення акушерського вміння самої героїні: *бабити* (‘приймати пологи, перерізати пуповину’), *бабниця* (‘повитуха, жінка, що перерізує пуповину’), інші фахові й характеристичні назви: *бакунник* (‘той, хто садить (вирощує) тютюн (бакун), завзято палить тютюн’), *баранець* (‘хлопець із волоссям, що дрібно в’ється’), *блимуха* (‘та, що часто моргає’), *воронаха* (‘бідний чоловік, жінка, дитина, яких треба пожаліти’), *розвезаний* (‘хворобливий, розклеєний, а ще – непевний у собі’) (Лис, 2014).

Як бачимо, наведені слова мають прозору етимологію з метафоричною складовою. Так, лексема *блутало* (‘той, хто говорить невиразно, заплутано’) сполучає дві основи від дієслів *балакати* та *плутати*, *бурчек* (‘вічно незадоволений, буркотун’) – *бурчати*, *маруда* (‘докучлива, плаксива дитина / людина’) – *марудити*. Особливо це виявляється в семантичних послідовностях, що протиставляються за значенням: *валькуватий* (‘непоспішливий чоловік’), *плентало* (‘той, що повільно ходить, не поспішає’) – *вердзігіль* (‘непосида, вертун’), *круцюх* (‘непосида, вертлявий’), *вихур* (‘непосида, швидкий’).

Ще більший рівень метафоричності виявляється в характеристичних лексемах, що марковані негативною семантикою. Наприклад, у послідовності *годзікало* (‘базікало, говорун’) – *тарабанька* (‘жінка, що передає всілякі недостовірні звістки, балакає задарма’) – *жвандіти* (‘наполегливо повторювати свої думки’) в основі відзначається зайве говоріння, а в низці *чибуристий* (‘задерикуватий’) – *швайкатий* (‘той, що вліз не в своє, чуже діло’) – *шудратий* (‘з непричесаним волоссям, розхристаний’) – неприємне відчуття від такого чоловіка.

Усі означені вище лексеми стосуються опису людини, а тому залишили найпомітніший слід в історії мови (зокрема лягли в основу українських прізвищ). Проте чимало й назв предметів виявляють етимологічну логіку (‘прозорість’) – наприклад, *довозька* (‘бречка’), *прадьонки* (‘вечорниці, на

них пряли'), *сидуха* ('курка, що висиджує яйця'), *смирдюха* ('самогонка, переважно з буряка'), *ябедина* ('отримана від когось неправдива звістка'), які в основі мають ядерне дієслово відповідного семантичного поля.

Наприкінці зазначимо, що героїня твору Володимира Лиса визначається дослідниками як "людина чиста, глибока – і водночас дуже проста", яка "щедро ділиться" знаннями, "як справжній мудрець" (Із сонцем за плечима, 2020). Глибока народна мудрість і родинні цінності виявляються в такому діалозі:

– Ходи-но, внучку, посидимо та на світ Божий поглядимо...

– А де той світ? – питався я. – То ж тико наш хутір?

– Там він ген за тею стежкою, за тою берізкою, до нас проситься" (Лис, 2014).

Цим бабуся Палажка наближає звичайний довколишній ('ближній') світ до вищого ('Божого').

Отже, проаналізовані нами елементи народної мудрості диференціюються за фольклорними жанрами, серед яких виділяємо різновиди афоризмів (за ступенем інтегрованості релігійних і простонародних складових), молитовні й медитативні формули. Вони виявляють не лише образну антропоморфну характеристику та метафоричне словотворення, але й відзначаються філософським баченням світу, репрезентують систему етнодуховних цінностей українського народу та його ментальні риси – індивідуалізм, ліричність і сентиментальність. Що стосується медитативних формул "від бабусі Палажки", то їх контент принципово не відрізняється від традиційної медитації за своєю метою (самонавіювання), а також від індуїстської за своєю метафорикою, оскільки головним у цих конструкціях залишається уявлення. Однак українською їх рисою є мовна простота й ширість.

Зрештою маємо пишатися тим, що навіть серед простих селян існували (й існують) справжні мудреці, філософи, на яких стоїть українська культура.

Політологічний словник. (2005). МАУП. Київ.

Гумбольдт В. фон. (1960). *О различии строения человеческих языков и его влияния на духовное развитие человечества.* История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. М., Ч. 1. С. 68-86.

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

Лис Володимир. *Із сонцем за плечима. Поліська мудрість Пелагеї.* Електронний ресурс: <https://www.litmir.me/br/?b=269523&p=1> [Дата останнього доступу 20.11.2020].

Із сонцем за плечима. Поліська мудрість Пелагеї. Yakaboo. Електронний ресурс: <https://www.yakaboo.ua/iz-soncem-za-plechima-polis-ka-mudrist-pelagei.html> [Дата останнього доступу 20.11.2020].

Етимологічний словник української мови. (2003). Наук. думка. Київ. Т.4.

Кудіна О.Ф., Пророченко О.П. (2005). *Перлини народної мудрості*. Нова книга. Київ.

Великий тлумачний словник сучасної української мови. (2005). ВТФ “Перун”. Київ; Ірпінь.

Мартін В. Фергюс. *Чотири кроки до прощення. Могутній шлях до свободи, щастя та успіху*. Findhorn Press findhornpress.com. Електронний ресурс: <https://globalforgivenessinitiative.com/user/pages/download/Chotiri-Kroki-do-Proshchiennia-Viliam-Fierghius-Martin.pdf> [Дата останнього доступу 20.11.2020].

**ІНВЕКТИВНА ЛЕКСИКА ЯК ДЖЕРЕЛО ТВОРЕННЯ
ПРИЗВИЩЕВИХ НАЗВ ЗАПОРІЗЬКОГО КОЗАЦТВА В СЕРЕДИНІ
XVIII СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ РЕЄСТРУ
ВІЙСЬКА ЗАПОРІЗЬКОГО НИЗОВОГО 1756 РОКУ)**

Іван Дзира

(Україна)

У статті досліджено прізвищеві назви запорізького козацтва середини XVIII ст., в основах яких відобразилась експресивна негативно-оцінна та обсяжна лексика. Виконано етимологічний аналіз твірних основ особових іменувань, здійснено лексико-семантичну структурування, з'ясовано мотиви номінації. Встановлено, що базовими для розглянутої групи є підгрупи, утворені від назв “нечистих” тварин і розумово обмежених осіб.

Ключові слова: антропонім, негативно-оцінна лексика, прізвищева назва, реєстр.

**INVECTIVE VOCABULARY AS A SOURCE OF CREATION
OF FAMILY NAMES OF THE ZAPORIŽŽJA COSSACKS
IN THE MIDDLE OF THE XVIII CENTURY (ON THE MATERIAL
OF THE 1756 REGISTER OF THE ZAPORIŽŽJA FIELD HOST ARMY)**

Ivan Dzyra

The article examines the family names of the Zaporizhzhja Cossacks of the middle of the XVIII century, in the bases of which the expressive negative-appraisal and obscene vocabulary was reflected. The etymological analysis of the creative bases of personal names is performed, the lexical-semantic structuring is carried out, the motives of the nomination are clarified. It is established that the basics for the considered group are the subgroups formed from names of “unclean” animals and mentally limited persons.

Key words: anthroponym, negative-appraisal vocabulary, family name, register.

У XVIII ст. кожен прийнятий до складу січового товариства за давньою традицією повинен був прибрати собі нове прізвище, під яким його записували до реєстрів. “Эта перемена фамилии, – зауважує Д. Яворницький, – делалась в виду того, чтобы скрыть прошлое новопоступившего в Сичь: часто на запрос русского или польского правительства, нет ли в Сичи какого-нибудь Иванова или Войновича, запорожский Кош отвечал, что таких лиц в Сичи нет, а есть Задерыхвист или Загубы-колесо, поступившие в число козаков приблизительно в то время, о котором спрашивали московские или польские люди” (Яворницький 1990, 148). Причому під впливом цієї традиції від спадкових прізвищ вимушені були відмовлятися навіть

представники шляхетських родів. Загалом процес творення прізвищевих назв запорожців мав стихійний характер і в кожному конкретному випадку визначався різними мотивами, однак справжні причини їх появи передусім слід шукати в певних рисах характеру, поведінки, зовнішнього вигляду людини або деталях її біографії. Як згадував запорожець-довгожитель Микита Корж, “Козаки... имели, по звичаю своєму, великую наклонность к шутке и насмешкам, так что с самого малейшего случая, или поступка... прикладывают прозвища один другому... случая и поступкам соответствующие. ...если который неуклюж и ходит нескоро, того называют Черепахою; а который худ лицом и безсилен, того называют Гнидою...” (Корж 1842, 34–35). У зв’язку з цим в антропонімній системі запорозького козацтва виник окремий масив антрополексем, що відображають емоційно-експресивне ставлення мовця до особи іменованого. Причому в момент творення цих “прозваній” у них залежно від обставин фіксувалась оцінка як позитивного, так і негативного змісту. Природно, що у повсякденному спілкуванні у військовому колективі, сформованому з найбільш сміливих, відчайдушних, волелюбних і підприємливих представників усіх станів тогочасного українського суспільства, використовувалась лайлива й обценна лексика, яка іноді ставала джерелом для творення прізвищевих назв. На жаль, відповідний антропонімний матеріал поки що не потрапив у поле зору вітчизняних науковців.

Мета пропонованої статті полягає в дослідженні прізвищевих назв, в основах яких знайшла відображення експресивна негативно оцінна та обценна лексика. Автор поставив завдання виконати етимологічний аналіз твірних основ відповідних особових назв, здійснити лексико-семантичну структурування та з’ясувати мотиви номінації. Згідно з метою й завданнями було використано описовий і статистичний методи дослідження, а також прийом етимологічного аналізу. Об’єктом дослідження є запорозькі “прозванія”, в яких відобразилась експресивна негативно оцінна та обценна лексика.

Джерельною базою дослідження став укладений 1756 р. Реєстр Війська Запорозького Низового й додані до нього відомості та списки козаків, котрі перебували на промислах і зимівниках на території паланок. Крім тогочасних політичних мотивів, поява цієї групи взаємопов’язаних між собою документів була викликана необхідністю виконати повноцінну калькуляцію призначеного Війську Запорозькому грошового й матеріального забезпечення та скасувати митний податок на товари, що ввозилися на Запоріжжя й вивозилися звідти. Усього до 38 куренів реєстру записано 13085 запорожців, а разом із доданими відомостями та описами – близько 15000 осіб. За підрахунками упорядників видання іменник прізвищевих назв пам’ятки нараховує понад 5000 одиниць (АКНЗС 2008, 18).

За семантикою твірних основ виявлений нами комплекс “прозваній” можна поділити на сім підгруп. До першої підгрупи зараховуємо прізвищеві назви, у яких відобразились традиційні міфопоетичні уявлення про нечисту силу: *Врьдма* (9) (Тут і далі в дужках зазначатимемо кількість носі-

їв – І. Д.), *Вьдменко* (1), *Мара* (1), *Мора* (1) від діал. *мора* – “кошмар, домовик” (ЕСУМ-3 1989, 511) (Однак, не виключено, що даний антропонім міг бути утворений і від діалектизму *мора* – “муар” (ЕСУМ-3 1989, 511)), *Пекелний* (*Пекелній*) (3), *Потороча* (1), *Смертенко* (1), *Чортів Унукъ* (1), *Чортухань* (1), *Шаитань* (1). Як бачимо, кілька наведених антрополоксем беруть початок у слов’янській міфологічній традиції, деякі пов’язані з християнською культурою, а остання утворена від апеллятива, запозиченого з тюркських мов. Враховуючи етнокультурні реалії українського соціуму XVIII ст., в ієрархії мотивів вибору й надання антропонімів-міфологем міфологічний фактор слід поставити на друге місце після емоційно-експресивного. За спостереженнями І. Огієнка, “найчастішою і найдавнішою українською лайкою є лайка в чорта, через що називання чортом навіть близької людини є звичайною річчю” (Огієнко-7–8 1937, 325).

Друга підгрупа об’єднує антропоніми, мотивовані назвами деяких хвороб: *Сновида* (1); *Трясця* (2); *Шолудивий* (1), пор. ще вживане в переносному значенні зневажливе слово *шолудивий* “нікчемний, огидний (про людей)” (СУМ-11 1980, 509), *Шолудченко* (3); *Шолудко* (*Шолудко*) (6). Для українського народного світогляду була притаманна глибока віра в одухотвореність хвороб, поєднана з переконаннями про те, що їх можна наслати через прокляття (Огієнко-9–10 1937, 359). Свідченням того, як за допомогою магічної сили слова люди намагались вплинути на суспільне оточення, є використання прокльонів “Трясця нашим ворогам”, “Трясця твоїй матері” тощо. На переконання Б. Успенського, у традиційному міфопоетичному сприйнятті пропасниця “понимается вообще как демоническое существо, разновидность нечистой силы” (Успенский 1994, 62).

До третьої групи належать “прозванія”, утворені від назв “нечистих” тварин: *Блоха* (1), *Вошь* (1), *Вошивій* (1), *Глиста* (1), *Гнида* (1), *Гонитса* (1), *Жаба* (1), *Кльць* (1), *Кльцьукъ* (1), *Клопикъ* (1), *Коркодило* (1), *Кръть* (1), *Криса* (2), *Крысенко* (1), *Мишача Щока* (1), *Пацукъ* (1), *Пацюкъ* (2), *Песя Сила* (1), *Полозь* (1) (Належить до особливих назв із ситуативною мотивацією, спричиною омонімією твірної основи), *Полозюка* (1), *Поросюкъ* (2), *Сарана* (1), *Саранча* (*Саранъча*) (5), *Тхъръ* (2), *Тхоръ* (1), *Тхоренко* (1), *Тхорикъ* (1), *Ужъ* (1), *Чушко* (1) від *чушка* – “розм., рідко. Те саме, що *свиня*” (СУМ-11 1980, 392) (В одинадцятитомному Словнику української мови зафіксоване також зі значеннями “металевий злиток, видовжений брусок, виготовлений способом виливання; свинка”; “старовинний жіночий головний убір у формі шапочки, різновид очіпка” (СУМ-11 1980, 392), а в Етимологічному словнику української мови маємо ще діалектизм *чушка* – “погана, нічого не варта людина” (ЕСУМ-6 2012, 361)), *Щуръ* (5) (Етимологічний словник української мови наводить п’ять омонімів *щур* зі значеннями “пацюк”; “берегова ластівка”; “стриж (серпокрилець)”; “предок, родоначальник”; “мале худе порося” (ЕСУМ-6 2012, 516–517)), *Яхидна* (1). Через огидний зовнішній вигляд, спосіб життя та продукти живлення ще у язичницьку добу до “нечистих” тварин належали окремі гризуни, а також плазуни, земноводні та черви. Це ж саме можна сказати й про деякі види

комах, передусім шкідників і паразитів. Після прийняття християнства притаманне слов'янській міфології уявлення про нечистоту отримало нове конфесійне тлумачення відповідно до приписів Святого Письма. Скажімо, “Закон про чисте й нечисте” з Третьої книги Мойсеевої забороняє їсти свинину, бо свиня “має розділені ратиці, і має ратиці роздвоєні розривом, та жуйки не жує, – нечиста вона для вас” (Біблія 1988, 113). А окремі рядки закону встановлюють “нечисте серед плазунів, що плазують по землі: кріт, і миша, і ящірка за родом її, і ховрах, і шур, і слимак, і їжак, і тхір” (Біблія 1988, 114). Як доводить Б. Успенський, у християнському культі “пёс как нечистое животное эксплицитно противопоставляется святыне (ср. евангельское: “не дадите святая псам” – Матф. VII, 6) и, соответственно, оскверняет святыню. В христианской перспективе псы ассоциируются с язычниками или вообще с иноверцами” (Успенский 1994, 93). Яскравим підтвердженням цього слугує, зокрема, використання лайливого вислову “пся віра”, що прикладається до іновірців (Успенский 1994, 93).

Враховуючи умови виникнення й функціонування особових іменувань у середовищі запорозького козацтва, можна стверджувати, що більшість антрополоксем даної підгрупи постали на основі асоціативних процесів метафоризації, тобто внаслідок перенесення назви з одного об'єкта на інший за зовнішньою подібністю чи схожими властивостями. Однак при цьому не слід нехтувати й можливістю існування інших мотивів номінації, зокрема міфологічно-тотемічного впливу назв деяких звірів. Як слушно зауважує Ю. Редько, “чи завжди існував зв'язок між твариною і виглядом чи вдачею людини, цього не можемо твердити. Могли існувати сотні інших причин, що викликали появу цих прізвиськ” (Редько 1966, 76). Отже, полімотиваційна природа частини “прозваній”, неможливість довести в ряді випадків наявність емоційно-експресивної конотації не дають змоги безпосередньо пов'язувати тваринну номенклатуру з лайливою лексикою в деяких вищезазначених прізвиськах.

Четверта підгрупа містить антрополоксеми, утворені від назв “безчесних” ремесел, асоціальних елементів, а також зневажливих прізвиськ, породжених класовим розшаруванням суспільства: *Волокита* (1), пор. *волокита* “бродяжничество, скитания” (Гринченко 1925, 293); *Волоцюга* (1); *Голота* (2); *Голотенко* (2), *Голоцвань* (2); *Драбь* (1), пор. *драб* “оборванец, бедняк, босовик, босяк” (Гринченко 1925, 481) (теоретично також має право на існування версія про походження від *драб* – “раст. *Viola arenaria*” (Гринченко 1925, 481)); *Заволока* (5); *Злодъгнко* (2); *Злодъгй* (4), *Кативь Синь* (1); *Лутирь* (*Лутир*) (2), пор. *лутир* – “живодёр” (Гринченко 1925, 918); *Мазниця* (1), пор. *мазниця* “презрительное прозвище мужика” (Гринченко 1925, 933) (з такою ж імовірністю могло бути утворене від *мазниця* – “лагунка (для держання дѣгтя)” або “чёрная большая барашковая шапка с суконным дном” (Гринченко 1925, 933)); *Салогубь* (1), пор. *салогуб* “бранное: торговец, мещанин” (Гринченко 1925, 1628); *Холуй* (3), пор. *холуй* “1. Заст., зневажл. Лакей, слуга”; “2. Перен., розм. Той, хто запопадливо прислужується кому-небудь, плазує перед кимсь” (СУМ-11 1980, 123); *Шара-*

патька (1), пор. польське *szarapat(k)a, szerepetka* “голова, ледар, бідолаха; молокосос; обідранець” (ЕСУМ-6 2012, 381); *Шушваль* (1). Поширення Магдебурзького права на українських землях призвело до формування в суспільстві різко негативного ставлення до представників деяких ремесел. А вже в Німеччині “в цеховій практиці безумовно господствовав вповне установившийся и для всех обязательный кодекс понятий о честной и бесчестной работе, по которому все те промыслы и занятия, где приходилось, хотя бы и против воли, по принуждению властей, иметь соприкосновение с преступниками, с виселицей или орудиями пытки, всякое участие при постройке тюрем, обращение с падалью, убийство собаки и т. п. – всё это считалось источником бесчестия и служило препятствием для вступления в цех. Цеховые решительно отказывались принимать участие в погребении палачей, живодеёров или их родственников; принятие сына палача или живодеёра в известный цех подвергало всех членов его опале и презрению со стороны остальных цехов” (Левицкий 1899, 393). Більше того, за українськими неписаними законами дискримінація представників “безчесних” ремесел поширювалась також на сферу релігійної обрядовості. Так, не лише сільське, а й міське духовенство позбавляло катів права на отримання церковних таїнств і навіть забороняло їм вхід до церкви. Огида до цього кривавого ремесла серед українців була настільки великою, що “Самое имя «кат» в малорусском языке не только поносное слово, но во многих выражениях является синонимом понятия «чёрт», «нечистый»” (Левицкий 1899, 398).

До п'ятої підгрупи належать прізвищеві назви, що вказують на людей з посередніми інтелектуальними здібностями: *Барань* (*Баран*) (7), пор. лайливе *баран* “Про нерозумну, слабодуху людину” (СУМ-1 1979, 103); *Бараненко* (3); *Бовдирь* (*Бовдир*) (5), пор. лайливе *бовдур* “Про грубу, нерозумну людину; дурень, неотеса, йолоп, гевал” (СУМ-1 1979, 206); *Бовдѣрикь* (1); *Болвань* (1), пор. лайливе *бовван* “Про дурну, обмежену людину” (СУМ-1 1979, 206); *Дурний* (10); *Дурній* (2); *Дурман* (1), пор. одне із значень слова *дурман* “дурак, дурень” (Яворницький 1920, 212); *Лагута* (1), пор. рос. діал. *лагута* “дурник”, “людина, що видає себе за дурника, простачка”, “нешира людина” (Осташ 1995, 548); *Лобурь* (*Лобур*) (3); *Лобуренко* (1); *Мазєпа* (2), пор. одне із значень слова *мазєпа* “простак, простофиля, глупець” (Гринченко 1925, 932); *Мачула* (1), пор. *мачула* “неотеса” (Гринченко 1925, 949); *Мочула* (2); *Нєрознакь* (1), пор. *нерознака* “несведущий человек, незнающий” (Гринченко 1925, 1093); *Нєстула* (18), пор. *нєстула* “неумелый человек, неспособный к самому простому делу, а также и к разговору” (Гринченко 1925, 1093); *Струць* (1), пор. *струць* “дурак” (Гринченко 1925, 1835); *Сѣглашєнній* (1); *Товкачь* (1), пор. у переносному значенні *товкач* “Нерозумна людина, дурень” (СУМ-10 1979, 163); *Тупєйко* (1); *Тупєнко* (1); *Тупий* (*Тупий*) (2); *Тупица* (5); *Тупїи* (1), пор. одне із значень слова *тупий* відповідає значенню слова *тупица* (Гринченко 1925, 1909). Як бачимо, в основах наведених прізвищевих назв виразно простежується емоційно забарвлена лексика з глузливым чи зневажливым відтін-

ком, що має різко негативний оцінний характер. Щоправда, через поліетимологічність багатьох іменувань встановлення реальної номінативної щільності даної підгрупи виглядає проблематичним.

Шосту підгрупу становлять антрополексеми, утворені від вульгарних назв частин тіла, а також від найменувань соціально табуйованих органів і частин тіла людини: *Вмочиморда* (1), *Голозадь* (1), *Безяєць* (1), *Дупатий* (1), *Морда* (1), *Мочиморда* (1), *Низкогузь* (1) (складне утворення, що виникло на основі слів *низький* і **-гузий* “задий” < **гузь*(ь)), *Продупа* (1), *Салогузь* (2), *Синюяй* (1), *Синюяйко* (1), *Скубосрацкій* (*Скубосрацкій*) (2), *Слабогузь* (1), *Сторчогузь* (1) (утворене поєднанням дієслівної основи з іменником), *Умочиморда* (1). Через брак інформації про конкретні обставини появи “прозваних” *Безяєць*, *Синюяй* і *Синюяйко* важко судити не лише про їх первісно образливий характер, а й узагалі упевнено стверджувати про їх належність до даної підгрупи. Слід наголосити, що, на відміну від тогочасної російської дійсності, у наведеному тематичному ряді відсутні негативно-оцінні номінації, пов’язані з використанням обценної лексики. “Прозваніє” *Манда* (1) ми схильні співвідносити не з фонетично тотожним ненормативним російським апеллятивом, а з татарським *мәндәй* “раб, слуга” (Радлов 1911, 2087).

І, нарешті, в останній підгрупі знайшли відображення фізіологічні функції людського організму: *Бьздунь* (2), *Засрацкій* (1), *Обздимь* (1), *Перьдунь* (1), *Пердуха* (2). Вона складається з антрополексем, соціально забарвлене образливе значення яких практично в усіх ситуаціях мовного спілкування є очевидним. Зауважимо, що подібні “прозванія” побутували переважно серед січового товариства й загалом не були притаманними для городового козацтва. Наприклад, у списку запорожців Іркліївського куреня, котрі в 1762 р. присягали на вірність імператору Петрові III, фігурує *Семень Пердя* (Присяга 2015, 55). З іншого боку, лексика на позначення фізіологічних функцій не протестується в антропонімному матеріалі козацького реєстру 1581 р., а в реєстрі 1649 р., що нараховував 40475 осіб, як виняток натрапляємо на два офіційні найменування – *Іван Сранченко* та *Пилип Перьдимученько* (Реєстр 1995, 52, 390). Оскільки носій першого патроніма належав до Кременчуцької сотні Чигиринського полку, яка безпосередньо межувала із запорозькими землями, то цілком імовірно, що його батько або інший предок по батьківській лінії міг отримати своє “прозваніє” саме на Січі. В основі ж другого патроніма лежить прізвисько-композиція з жартівливо-зневажливим відтінком. Утворення такого типу користувалися великою популярністю в січовому товаристві.

За багатством сортименту й кількістю іменованих базовими для розглянутої групи є підгрупи, утворені від назв “нечистих” тварин та розумово обмежених осіб (55 одиниць, 105 носіїв). При цьому кардинальною відмінністю від тогочасного російського антропонімікону є відсутність іменувань з чітко вираженим сексуальним підтекстом. Підтвердженням цього значною мірою слугує, зокрема, свідчення старого запорожця Берлима, “що у них не було оцего поганого звичаю лаяться так, як тепер: тепер мала

дытына и та гне по матерщыни; все це зайшло до нас вид кацапив... У запорожців – “еретычий сын”, “еретыча душа”, “скурвый сын”, “копанка, або сто копанок чортив” – це найбільша лайка” (Новицкий 1911, 33). Отже антропонімний матеріал дозволяє зробити висновок, що в культурному контексті лихослів’я запорозького козацтва було передусім пов’язане з номенклатурою тваринного світу та інтелектуальними здібностями людини. Турецький географ і мандрівник Евлія Челебі, котрий у середині XVII ст. неодноразово відвідував Україну, наводить такі характерні приклади живої української лайки, як “исфинья, искройси собак, дуку, дедко хлопчик” (Челеби 1961, 89).

За мотивами номінації переважна більшість розглянутих прізвищевих назв належить до жартівливо-зневажливих чи лайливо-зневажливих. З іншого боку, питома вага сороміцьких “прозваній” є мінімальною (20 одиниць, 24 носії). Загалом опрацьований матеріал свідчить, що на середину XVIII ст. в середовищі запорозького козацтва функціонував цілком сформований різноманітний за репертуаром шар емоційно-експресивної негативно оцінної лексики. Проте, попри її повнокровне життя в живому розмовному спілкуванні, у більшості випадків застосування відповідних слів і виразів не мало на меті завдати якнайбільшої образи адресату.

Дослідник лихослів’я, що побутувало у XVIII столітті серед запорожців, фіксує брак необхідних джерел. Адже через вимоги мовного етикету у величезному корпусі офіційних документів Архіву Коша Нової Запорозької Січі практично відсутні слова та вирази з різкою експресією грубості. Тому Реєстр Війська Запорозького Низового 1756 р. є першорядним джерелом, що містить унікальний за обсягом і складом матеріал для вивчення лайливої лексики та дає змогу реконструювати морально-етичні уявлення січового товариства вищезазначеного періоду.

Архів Коша Нової Запорозької Січі: Корпус документів. 1734–1775. Т. 5. Реєстр Війська Запорозького Низового 1756 року. (2008). Київ.

Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. (1988). Видання Московського Патріархату. Москва.

Гринченко, Б. Д. (1925). *Словарь украинского языка.* ДВУ. Берлін.

Етимологічний словник української мови. В 7 т. (1982–2012): Гол. ред. О. С. Мельничук. Наукова думка. Київ.

Корж, Н. Л. (1842). *Устное повествование бывшего запорожца, жителя Екатеринославской губернии и уезда, селения Михайловки, Никиты Леонтьевича Коржа.* Одесса.

Левицкий, О. И. (1899). *Взгляд на ремесло палача в старой Малороссии.* Киевская старина. 12. С. 390–398.

Новицкий, Я. П. (1911). *Народная память о Запорожье: Предания и рассказы, собранные в Екатеринославщине 1875–1905 г.* Типография губернского земства. Екатеринослав.

Отієнко, І. (1937). *Лайка українського народу. Роман Уласа Самчука “Кулак”.* Рідна мова. Ч. 7–8. С. 319–328; Ч. 9–10. С. 357–364.

Осташ, Р. І. (1995). *До походження прізвищевих назв Реєстру (спроба етимологічного словника)*. У кн.: *Реєстр Війська Запорозького 1649 року*: Відп. ред. Ф. П. Шевченко. Наукова думка. Київ. С. 517–567.

Присяга Війська Запорозького Низового 1762 року (2015): Упоряд. І. Синяк. Видавець Лозовий В. М. Чернігів.

Радлов, В. В. (1911). *Опыт словаря тюркских наречий. Т. 4*. Типография Императорской академии наук. Санкт-Петербург.

Редько, Ю. К. (1966). *Сучасні українські прізвища*. Наукова думка. Київ. *Реєстр Війська Запорозького 1649 року* (1995): Відп. ред. Ф. П. Шевченко. Наукова думка. Київ.

Словник української мови. В 11 т. (1970–1980): Гол. ред. І. К. Білодід. Наукова думка. Київ.

Успенский, Б. А. (1994). *Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии*. В кн.: Успенский Б. А. *Избранные труды. Т. 2*. Гнозис. Москва. С. 53–128.

Челеби, Э. (1961). *Книга путешествия. Крым и сопредельные области: Извлечения из сочинения турецкого путешественника XVII века. Вып. 1: Земли Молдавии и Украины*: Отв. ред. А. С. Тверитинова. Издательство восточной литературы. Москва.

Яворницький, Д. І. (1990). *Історія запорозьких козаків. У 3 т. Т. 1*. Наукова думка. Київ.

Яворницький, Д. І. (1920). *Словник української мови. Т. 1*. “Слово”. Катеринослав.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЯК ЗАСІБ МЕТАМОВНОЇ РЕФЛЕКСІЇ У ПОЛІТИЧНИХ ТЕКСТАХ

*Ірина Воловенко
Ірина Дудко*

(Україна)

У статті зазначено, що для сучасного політичного тексту характерна не лише інформаційна насиченість, логічність, емоційність, а й оцінність, заклик, а також інтенція автора – осмислення, інтерпретація та ставлення адресанта до повідомлюваного.

Закцентовано увагу на структурно-семантичних та семантичних трансформаціях відомих висловів, прислів'їв, приказок, фразеологізмів, афоризмів, цитат з книг і фільмів тощо – уведення до їх структури метаоператорів як семіотично насичених текстів або як здогадок та гіпотез, що впливають на загальні механізми сприйняття повідомлення та є проявом метамовної рефлексії.

Насичені метаоператорами відомі вислови, прислів'я, приказки, афоризми, цитати з книг і фільмів тощо, використовувані політиками у промовах, сприяють порозумінню і налагодженню ефективного діалогу між політичним оратором та адресатом.

Ключові слова: рефлексив, метамовна рефлексія, метаоператор, політичний текст, трансформація, контамінація, інтенція, функційне навантаження.

TRANSFORMATION AS A METHOD OF METALANGUAGE REFLEXION IN THE POLITICAL TEXTS

*Iryna Volovenko
Iryna Dudko*

In the article it is mentioned, that not only saturation by information, logic, emotionality are typical for modern political text, but also evaluation, appeal and the author's intention: understanding, interpretation and attitude of an addressee to a one that receives the information.

Attention was focused on the structural-semantic and semantic transformations of well-known expressions, proverbs, sayings, phraseologies, aphorisms, quotations from books and films etc – inclusion in their structure meta-operators as semiotically saturated texts or as conjectures and hypotheses, that influence on the general mechanism of perception of the message and are manifestation of metalanguage reflection.

Well-known sayings, proverbs, sayings, aphorisms, quotes from books and movies etc, which are full of meta-operators, and which are used in speeches by

politics contribute understanding and establishing an effective dialogue between a political speaker and an addressee.

Key words: reflexive, metalanguage reflection, meta-operator, political text, transformation, contamination, intention, functional load.

У промовах політичні оратори почасти вдаються до структурно-семантичних та семантичних трансформацій відомих висловів, прислів'їв, приказок, фразеологізмів, афоризмів, цитат з книг і фільмів тощо. Трансформовані конструкції можуть викликати нові асоціації (породжувати підтекст, метатекст) та йти врозріз з первинним прямим значенням, набувати нових відтінків. Тому дослідження таких конструкцій, які зазнали структурно-семантичних та семантичних трансформацій і не були предметом окремого дослідження, є актуальним.

Meta – з'ясувати особливості трансформації відомих висловів, прислів'їв, приказок, фразеологізмів, афоризмів, цитат з книг і фільмів тощо у політичних текстах, а саме: уведення до їх структури метаоператорів як семіотично насичених текстів або як здогадок та гіпотез, що впливають на загальні механізми сприйняття повідомлення, а отже є проявом метамовної рефлексії. Завдання: виокремити різновиди трансформацій відомих висловів, прислів'їв, приказок, афоризмів, цитат з книг і фільмів тощо у політичних текстах та вказати на функційне навантаження таких конструкцій.

Методи та прийоми. Для досягнення зазначеної мети було застосовано методи й прийоми синтезу інформації наукової літератури, збору, семантичного аналізу та індуктивного узагальнення фактичного матеріалу, що в цілому уможливило:

- аналіз трансформацій відомих висловів, прислів'їв, приказок, афоризмів, цитат з книг і фільмів тощо у політичних текстах через уведення до їх структури метаоператорів як одного з проявів метамовної рефлексії;

- з'ясування функційного навантаження таких конструкцій.

Джерелом слугували тексти, дібрані із засобів масової інформації, зокрема: “Українська правда”, “КримSOS”, “24 TV”, “5 канал”, “Урядовий кур'єр”, “Радіо “Свобода””, “Уніан” тощо.

Результати дослідження.

У політичних текстах співіснують мовна системність і мовна креативність суб'єктів політичних процесів. Політичні оратори надають перевагу такому типу мовної поведінки, що передбачає усвідомлене використання мови з метою аналізу суспільних фактів (коментар) та їх оцінки (метакоментар) тощо (Шмелева 1999, 108).

У лінгвістичних працях поняття “метакоментар” позначають як “рефлексив” (Вепова 2002), “метамовний рефлексив” (Шмелева 1999, 108), “метатекст” (Вежбицкая 1978), “оцінка мовлення” (Кобозева, Лауфер 1994), “метамовна свідомість” (Ростова 2008) тощо. Термін “метамовна рефлексія” (Шмелева 1999, 108) визначають як словесне оформлення суджень про мову і мовлення на підставі операцій метамовної свідомості, пов'язаних з інтерпретацією мовного коду (Саєвич 2019, 325).

М.Р. Шумаріна зазначає, що метаоператори є матеріально вираженими показниками акту метамовної рефлексії. Водночас є рефлексиви, у яких мовна одиниця оцінювана, але факт цієї оцінки не відзначений якими-небудь матеріально вираженими сигналами. У таких випадках М.Р. Шумаріна говорить про нульові метаоператори, які також належать до непрямих сигналів метамовної рефлексії (Шумаріна 2016).

І.Т. Вепрева класифікує метамовні рефлексиви за структурою та виділяє експліцитні та імпліцитні. Експліцитні метамовні рефлексиви містять вербально виражений коментар автора, в імпліцитних – вербальні коментарі відсутні (Вепрева 2002). Імпліцитні метамовні рефлексиви доступні свідомості як здогадки та гіпотези, що впливають на загальні механізми сприйняття повідомлення. Сигнальними маяками розуміння імпліцитної інформації виступають такі засоби образності, як метафора, епітет, метонімія, порівняння (Добровольська 2019).

Метамовна рефлексія є невід’ємним складником політичного дискурсу, оскільки кожен політичний оратор, відображаючи у своїх промовах суб’єктивне бачення дійсності, звертаючись при цьому до численних культурних набутоків суспільства, їх символів, контекстних фонових знань, представляючи актуальну й суспільно значиму інформацію та політичні події, так чи інакше інструктує адресата, як сприймати чи реагувати на повідомлення, використовувачи метаоператори у формі лаконічних та семіотично насичених текстів (експліцитно) або через здогадки та гіпотези (імпліцитно), що впливають на загальні механізми сприйняття повідомлення (Воловенко, Біденко 2020, 91).

Сучасні політичні тексти рясніють конструкціями, які зазнали трансформації, що полягає у введенні до їх структури метаоператорів з метою задоволення прагматичних, комунікативно-ситуативних потреб – вираження позиції адресанта щодо зображуваного і водночас впливу на реципієнта.

Важливими мовними чинниками, що уможливають реалізацію прагматичних завдань та комунікативних стратегій політичних ораторів, є зміна поверхневої та глибинної структур відомих висловів, прислів’їв, приказок, фразеологізмів, афоризмів, цитат з книг і фільмів тощо, доповнення/видалення/заміна їх окремих компонентів, оскільки перелічені конструкції у політичних текстах здатні до трансформації, репродукції, семантичних зсувів і текстової деривації. Зміни та розвиток цих комунікативних одиниць зумовлені появою нових епідигматичних відношень. Текстові інновації охоплюють не лише зсув поверхневої структури, але й глибинні семантичні зрушення. Результатом таких модифікацій є зміна не лише зовнішньої форми, семантики, стилістичного забарвлення цих конструкцій, а й насичення їх метамовними рефлексивами.

Структурно-семантична трансформація відомих висловів, прислів’їв, приказок, фразеологізмів, афоризмів, цитат з книг і фільмів тощо детермінована загальними законами розвитку мови. У політичних текстах окреслені конструкції стають відкритою системою, у якій процес вилучення деяких елементів та доповнення новими відбувається безперервно. Можемо

виділити такі поширені різновиди структурно-семантичних трансформацій у політичних текстах: лексичну заміну компонентів, поширення структури, натак або еліipsis (тобто використання лише певних компонентів), контамінацію (тобто поєднання двох або кількох частин) відомих висловів, прислів'їв, приказок, фразеологізмів, афоризмів, цитат із книг і фільмів тощо.

Але трансформації можуть зазнати лише ті відомі вислови, прислів'я, приказки, фразеологізми, афоризми, цитати з книг і фільмів тощо, які є елементом ментальних особливостей суспільства та тісно пов'язані з соціальними, культурними процесами життєдіяльності громади, тобто тільки ті, що мають закріпленний смисл і в адресата, і в адресанта.

Такі вислови мають подвійну культурну цінність, з одного боку, вони є джерелом зберігання накопичених століттями готових скарбів, а з іншого, джерелом породження нових. Л.В. Щерба щодо цього писав: “Скарбниця ця повна всяких готових думок, готових шаблонів, фраз, образів і зворотів і охоче постачає їх своїм клієнтам, які здебільшого просто повторюють почуте. Але вона має у вигляді цих самих шаблонів і багатий запас матеріалів для новотворення, для вираження нових думок і почуттів” (Щерба 1957, 134).

О.В. Мерзлікіна зазначає, що новостворені варіанти відомих висловів, прислів'їв, приказок, фразеологізмів, афоризмів, цитат з книг і фільмів тощо вносять у текст елемент новизни та несподіванки, сприяють непомітному введенню певного погляду (метатексту) на якусь ситуацію і задають концептуальну базу для аксіологічної стратегії. Адресату пропонують готове судження, відтворюють необхідну систему поглядів та цим самим запропонованим висловом впливають на його думку (Мерзлікіна 2001).

У політичних текстах “вибір компонентів-замінників у трансформованих відомих висловах, прислів'ях, приказках, фразеологізмах, афоризмах, цитатах з книг і фільмів тощо залежить не від обмеженого мовною системою обсягу слів, а винятково від семантичних і стилістичних намірів мовця” (Шадрин 1974, 108). Так, під час свого візиту до США Петро Порошенко, щоб зробити особливий наголос на долі кримських татар та українців у Криму (вересень 2014 р.), у своєму виступі на спільному засіданні обох палат американського Конгресу перефразував вислів Джона Кеннеді, колишнього американського президента: *“Українці та кримські татари сьогодні зазнають переслідувань. І це час для всіх людей доброї волі перефразувати висловлювання президента Джона Кеннеді півстолітньої давності: я – кримський татарин, і ніщо не змусить мене відмовитися від моєї свободи”* (<https://www.radiosvoboda.org/a/26594762.html>). Очевидно, що, на відміну від оригінальної фрази, трансформована (лексична заміна компонентів) передає позицію автора щодо українських реалій та заклик до розв'язання якогось складного завдання, аналогічне якому було вже розв'язане.

Почасти автори використовують трансформовані відомі вислови, прислів'я, приказки, фразеологізми, афоризми, цитати з книг і фільмів тощо як назву, і таким чином уже одразу через заголовок можемо зрозуміти пози-

цію автора щодо змісту статті чи виступу тощо, наприклад: *“Не газом єдиним - вирішили у Жовкві і перевели котельні на деревну щепу”* (<http://www.institute.lviv.ua/index.php/uk/2018-02-16-08-36-56/120-2019-11-06-13-23-55>).

Поширення відомих висловів, прислів'їв, приказок, фразеологізмів, афоризмів, цитат з книг і фільмів тощо полягає у введенні до їх усталеної структури нових компонентів. Поширення цих висловів адресанти інтенсифікують образно-метафоричним та емоційно-оцінним компонентом, а також звужують їх узагальнену семантику, конкретизують її відповідно до певної ситуації, наприклад: *“Коней на переправі, коли країна у стані війни, не потрібно міняти, так як потім ту переправу можна і не подолати”*, – підкреслив Москаль (<https://gordonua.com/ukr/news/politics/-konej-na-perepravu-ne-potribno-minjati-moskal-zajaviv-shcho-ocholiv-oblasnij-peredviborchij-shtab-poroshenka-677301.html>). Геннадій Москаль у промові використав відому приказку, яка стала популярною завдяки шістнадцятому президентові США Аврааму Лінкольну, цей вираз він ужив у промові під час передвборчої президентської кампанії в 1864 р. Геннадій Москаль, український політичний оратор, вдаючись до трансформації приказки, через метакоментар інструктує адресата щодо своїх політичних уподобань (*коней не потрібно міняти*) та майбутніх перспектив (*так як потім ту переправу можна і не подолати*).

Політичні оратори нерідко вживають такий вид структурних перетворень висловів, прислів'їв, приказок, фразеологізмів, афоризмів, цитат з книг і фільмів тощо, як скорочення їх компонентного складу. Опускають у висловах, прислів'ях, приказках, фразеологізмах, афоризмах, цитатах з книг і фільмів тощо ті компоненти, які в певних умовах не є семантично стрижневими. Головною причиною еліпсиса є прагнення до економії мовних засобів – до лаконізації мовлення. У створенні та сприйнятті певного образу, побудованого на основі скорочення стійких висловів, надто важливу (а іноді і вирішальну) роль відіграє контекст (Білоноженко, Гнатюк 1989, 132).

Подекуди політичні оратори скорочують такі вислови, прислів'я, приказки, фразеологізми, афоризми, цитати з книг і фільмів тощо до одного слова. Тоді слово не лише концентрує як денотативне, так і сигніфікативне, тобто образно-метафоричне, емоційно-оцінне та експресивне значення, але й стає уособленням, натяком (рефлексивом) на певну ситуацію.

Отже, натяк як стилістична фігура – це частина виразу, підтекст певного, відомого носіям мови, факту, ситуації (Ройзензон 1973, 116). Можемо констатувати, що такі стилістичні прийоми застосовують, використовуючи ключове слово і з фразеологічних одиниць, наприклад: *“Петро Порошенко: “Скажу одразу: я не підхожу на роль невістки! Ні за статтю, ні за принциповими якостями”* (<https://www.pravda.com.ua/articles/2005/06/30/3011137/>).

Серед прийомів трансформації висловів, прислів'їв, приказок, афоризмів, фразеологізмів, цитат з книг і фільмів тощо актуальною є й контаміна-

ція, яка полягає у поєднанні в одному виразі двох (іноді й більшої кількості) таких мовних одиниць. Водночас деякі вихідні форми таких текстів можуть цілком зберігати всі свої компоненти й структуру в модифікованій одиниці (Цимбалюк-Скопненко 2006, 178). У політичних текстах у разі застосування контамінації кожна мовна одиниця у складі трансформованої може якісно не змінювати свого значення, оскільки почасті політичні оратори поєднують синонімічно близькі одиниці. Наприклад: “*Трагедія на Грибовицькому сміттєзвалищі підтвердила давній постулат: поки «грим не гряне», політики і чиновники палець об палець не вдарять*”, – Андрій Садовий” (https://24tv.ua/poki_grim_ne_gryane_reytingnagaduvannya_dlya_ukra_yinskih_politikiv_n693541).

У цьому вислові політичний оратор об’єднав два фразеологізми: *грим не гряне – мужик не перехреститься та палець об палець не вдарити*. Очевидно, що політичні оратори послуговуються такими конструкціями, що зазнали лінгвокреативного осмислення, в основу яких покладено асоціативні механізми (Гридина 2013).

Отже, можемо зазначити, що політичні оратори активно послуговуються різними способами перетворення відомих висловів, прислів’їв, приказок, афоризмів, фразеологізмів, цитат з книг і фільмів тощо, стимулюючи утворення контекстів, у яких такі конструкції перестають бути прив’язаними до первинних суджень або умовиводів і асоціюються з реаліями сьогодення, наповнюються конкретним змістом в просторі політичного дискурсу. Трансформуючи вислови, прислів’я, приказки, афоризми, фразеологізми, цитати з книг і фільмів тощо, автор продумує зміст, який він хоче донести адресатові, при цьому очевидно, що форма вислову є частиною змісту. Автор використовує структурно-семантичні трансформації стійких виразів, зокрема це такі: лексична заміна компонентів відомих висловів, прислів’їв, приказок, фразеологізмів, афоризмів, цитат з книг і фільмів тощо; поширення структури відомих висловів, прислів’їв, приказок, афоризмів, цитат з книг і фільмів тощо; натяк та еліпсис, тобто використання лише певних компонентів відомих висловів, прислів’їв, приказок, афоризмів, цитат з книг і фільмів тощо; контамінація фразеологічних одиниць, тобто поєднання двох частин різних відомих висловів, прислів’їв, приказок, афоризмів, цитат з книг і фільмів тощо; та власне семантична трансформація. Трансформовані лексичні одиниці є елементом мовної гри, які не лише продукують підтекст, а й вказують на інтенції політичного оратора. Тому питання, висвітлені у статті, актуальні і потребують подальшого дослідження.

Білоноженко, В. М., Гнатюк, І. С. (1989). *Функціонування та лексикографічна розробка українських фразеологізмів*. Наукова думка. Київ.

Вежицкая, А. (1978). *Метатекст в тексте*. Новое в зарубежной лингвистике. 8. Лингвистика текста. Прогресс. Москва. С. 402–424.

Вепрева, И. (2002). *Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху*. Изд-во Уральского ун-та. Екатеринбург.

Воловенко, І., Біденко, Є. (2020). *Структура та специфіка метакоментарів у політичних текстах*. У кн.: Матеріали І Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції “Досягнення і перспективи науки, освіти та виробництва: 2020”. С. 90–92. Київ. Електронний ресурс: https://openscilab.org/wp-content/uploads/2020/12/dosjagnennja_i_perspektivi_nauki_osviti_ta_virobnictva-2020.pdf. [Дата останнього доступу 07.02.2021].

Гридина, Т. (2013). *Языковая игра в художественном тексте*. УрГПУ. Екатеринбург.

Добровольська, М. (2019). *Поняття імпліцитності та імпліцитної оцінки в лінгвістиці*. Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності “Львівський філологічний часопис” 5. С. 55–59. Електронний ресурс: <https://doi.org/10.32447/2663-340X-2019-5-9>. [Дата останнього доступу 07.02.2021].

Кобозева, І., Лауфер, Н. (1994). *Интерпретирующие речевые акты*. В кн.: Логический анализ языка. Язык речевых действий. Наука. Москва. С. 63–71.

Мерзлікіна, О. (2001). *Комунікативно-прагматичний аспект функціонування прислів'їв у художніх текстах (на матеріалі творів М. Сервантеса)*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

Ройзензон, Л. (1973). *Лекції з загальної та російської фразеології*. СамГУ. Самарканд.

Ростова, А. (2008). *Обыденное метаязыковое сознание: статус и аспекты изучения*. Обыденное метаязыковое сознание и наивная лингвистика. Межвузовский сб. научн. трудов. Изд-во Алтайского ун-та. Кемерово, Барнаул. С. 49–57.

Саєвич, І. (2019). *Знак у метамовній рефлексії (на матеріалі малої прози Андрія Содомори)*. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 70. С. 323–334.

Цимбалюк-Скопненко, Т. (2006). *Контамінація як структурно-семантичний спосіб трансформації фразеологічних одиниць (на матеріалі перекладів Миколи Лукаша)*. Лексикографічний бюлетень. Зб. наук. праць. 13. С. 177–181.

Шадрин, Н. (1974). *Структурно-семантические речевые преобразования фразеологических единиц*. Актуальные проблемы лексикологии и словообразования. 3. Новосибирск. С. 106–109.

Шмелева, Т. (1999). *Языковая рефлексия*. В кн.: Теоретические и прикладные аспекты речевого общения. 1 (8). С. 108–110.

Шумарина, М. (2016). *Язык в зеркале художественного текста (Метаязыковая рефлексия в произведениях русской прозы)*. Флинта. Москва.

Щерба, Л. (1957). *Литературный язык и пути его развития (применительно к русскому языку)*. В кн.: Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. Гос. Уч.-Пед. изд. Мин. Просвещ. РСФСР. Москва. С. 130–141.

РОЛЬ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ТВОРЕННІ КОМЕРЦІЙНИХ ОНІМІВ

Галина Зимовець

(Україна)

У статті розглянуто роль інтертекстуальних ресурсів у творенні ергонімів. У процесі аналізу виявлено такі основні інтертекстуальні джерела поповнення розгляданого класу власних назв: 1) ідеоніми, у т. ч. а) назви літературних творів, б) назви кінематографічної продукції, в) імена літературних героїв і кінематографічних персонажів, г) назви з музичної сфери; 2) імена відомих у культурі постатей; 3) топоніми з культурними конотаціями; 4) міфоніми й релігійні концепти; 5) ідіоматичні вирази. Дослідження показало, що мотиватори ергонімів походять з різних культур, а, отже суспільна свідомість України має гетерогенний характер, базуючись не тільки на українському міфі, але і на здобутках інших народів.

Ключові слова: інтертекстуальність, ергоніми, мотивація, ідеологія

SIGNIFICANCE OF INTERTEXTUALITY FOR BUSINESS NAMES FORMATION

Halyna Zymovec'

The article looks at the role of intertextual resources for business names formation. Analysis has revealed several main intertextual sources of the above mentioned class: 1) cultural proper names (ideonyms), e.g. a) fiction titles, b) cinema titles, c) literature and cinema characters' names, d) musical proper names; 2) names of prominent people; 3) place names with cultural connotations; 4) mythonyms and religious concepts; 5) idiomatic expressions. The research has demonstrated that motivators of business proper names originate from different cultures and, therefore, public conscience in Ukraine is of heterogeneous nature, being based not only on Ukrainian myth, but also on other nation's accomplishments.

Key words: intertextuality, business names, motivation, ideology

Вплив культури на розвиток і функціонування мовних ресурсів становить міждисциплінарну проблему, аналіз якої є актуальним для розуміння стану суспільної свідомості, адже мова виступає одночасно в ролі засобу творення культури та її тезаурусу. Тому одне з істотних завдань лінгвокультурології полягає в дослідженні суспільного діалогу, у процесі якого постійно відтворюються та актуалізуються культурні смисли. Як відомо, інтертекстуальність, до вивчення якої у свій час зверталися Р. Якобсон, Р. Барт, Ю. Крістева, Ю. Лотман, У. Еко, відіграє значну роль у мовленні, виступаючи ефективним засобом передачі особистісних смислів у стислий

спосіб. Це явище вивчалось, передусім, в аспекті його ролі в літературній творчості. Однак воно посідає значне місце також в інших дискурсивних формах, будучи істотним чинником побудови тексту в рекламі (Šmejrková 2006; Иванова, Мустяца 2009; Барна 2009) та публіцистичному стилі (Святчик 2005; Дука 2005). На позначення явища інтертекстуальності застосовуються й інші терміни: прецедентні тексти (Ю. М. Караулов), комунікативне кліше (І. В. Бирда), вербалізований символ культури (Г. В. Токарев), національно-прецедентні клішовані вирази (Т. В. Єромейчик). Ми надаємо перевагу терміну 'інтертекстуальність' з огляду на те, що він краще окреслює роль культурного компонента в розвитку ресурсів мови.

До інтертекстуальних засобів належить ціла низка різнопланових ресурсів. Зокрема, І. В. Привалова на англomовному матеріалі виділяє такі джерела прецедентних висловлювань: тексти світової художньої літератури, тексти національної художньої літератури, висловлювання відомих людей, тексти реклами, кінематографічні тексти, серіали (Привалова 2005). Д. В. Капінус і Т. С. Пристайко, аналізуючи російськомовну рекламу, простежують такі продуктивні джерела прецедентності: поезія, популярні пісні, художні фільми й мультфільми, прислів'я, фразеологізми, ключові слова епохи, кліше, біблейські перифрази тощо (Капінус, Пристайко 2011). Очевидно, що явище інтертекстуальності охоплює широке коло різнопланових вербальних і невербальних ресурсів, які набувають ваги в певну епоху, відображаючи істотні для неї ідеї. У діахронії можна простежити розширення репертуару інтертекстуальних засобів за рахунок нових жанрів, що проявляється в зменшенні ролі літературних джерел з одночасним зростанням ваги мультимодальних ресурсів. Як зазначає Л. П. Дядечко, на початку ХХ сторіччя значно зросло використання виразів пісенного походження, які стали конкурувати з власне літературними цитатами. З винайденням звукового кінематографу до побуту міцно увійшли репліки героїв фільмів, а поява телебачення остаточно утвердила пріоритет естради й кіно в розширенні фразеологічного корпусу мови. З 1990-х років завдяки телебаченню найпродуктивнішим постачальником крилатих виразів стають рекламні тексти (Дядечко 2007, 5). Отже, аналіз вербальних символів епохи не можливий без урахування широких фонових знань, які циркулюють у мовно-етнічних спільнотах. Плідним для вивчення певного хронологічного зрізу таких символів ми вважаємо аналіз мотиваційних ознак найменувань організацій і підприємств – ергонімів. Визначальними при цьому є такі характеристики розгляданого ономастичного класу, як належність його одиниць до штучної номінації і динамічність. Перша ознака свідчить про значну роль суб'єктивного чинника в номінації, через що назва може відображати систему цінностей конкретного номінатора – творця назви. Друга ознака спричиняє високий рівень плинності одиниць класу, адже нові найменування створюються практично щодня, що й зумовлює їхню здатність до певної міри віддзеркалювати поточні культурні смаки й ідеологічні спрямування епохи, що становить інтерес для культурологічних досліджень.

Отже, аналіз мотиваторів ергонімів, утворених з використанням інтертекстуальних ресурсів, уможливує простеження реальних ідеологічних орієнтирів суспільства на певному етапі його розвитку. За нашими даними, зібраними в довідковому виданні “Жовті сторінки України. 2006”, інтертекстуальність відіграє вагомую роль у формуванні класу ергонімів. До продуктивних інтертекстуальних джерел творення ергонімів ми, зокрема, відносимо: 1) ідеоніми, у т.ч. а) назви літературних творів, б) назви кінематографічної продукції, в) імена літературних героїв, г) імена кінематографічних персонажів; 2) імена відомих у культурі постатей; 3) топоніми, які набули в культурі значної кількості конотацій; 4) міфони́ми й релігійні концепти; 5) ідіоматичні вирази.

Істотний ресурс для поповнення ергонімікону становить клас ідеонімів, причому його одиниці в одних випадках є засобами окреслення певних характеристик рис референта, а в других – реалізують експресивну функцію назви, відображаючи смаки й цінності номінатора. Наприклад, назва літературного твору “*Алые паруса*” при трансонімізації є інформативною в плані окреслення місця діяльності в разі утворення назв оздоровчих закладів, розташованих на березі моря. Слід відзначити, що здатність позначати місце діяльності має не лише назва цього твору, але й ім’я його героїні, наприклад: дитячий оздоровчий табір “*Ассоль*”. Локативну референцію за допомогою назв літературних творів спостерігаємо також у таких ергонімівах: пансіонат “*У лукоморья*” (АР Крим), *Волинський обласний санаторій “Лісова пісня*”. Однак здебільшого літературні ідеоніми при перенесенні до ергонімікону виконують винятково символічну функцію, яка полягає у відображенні системи цінностей і уподобань номінатора, наприклад: “*Заповіт*”, “*Скарлет*”, “*Червоне і чорне*”. Крім трансонімізації ідеонімів у ергоніміконі також можна простежити випадки мовної гри, яка полягає у видозміні назви твору з метою привернення уваги до ергоніма й розширення його асоціативного поля. Зокрема, у разі утворення назви сільськогосподарської фірми “*Новий заповіт*” поряд з ідеонімом використано аксіологічний компонент, завдяки чому одночасно виражено оцінну ознаку традиційності й інноваційності. У найменуванні готелю “*Роман і Людмила*” спостерігаємо трансформацію назви поеми О. С. Пушкіна, причому обрані для назви мотиватори можуть як відповідати реальним іменам власників, так і просто виступати засобом увиразнення позначення підприємства.

Численними є випадки використання в ергоніміконі імен літературних героїв і кінематографічних персонажів. Подекуди мотивація має метонімічний характер, оскільки характеристики персонажа у той або інший спосіб корелюють зі сферою діяльності, наприклад: “*Кузня Вакули*” (ковальське обладнання та послуги), “*Новий Робінзон*” (туристичні послуги), бюро подорожей “*Робінзон*”, туристична фірма “*Робінзон*”, туристична фірма “*Новий Робінзон*”, ветеринарна лікарня “*Багіра*”, “*Гулівер*” (пасажи́рські перевезення), “*Еней*” (туристичні послуги), “*Коваль “Вакула”*” (ковальське обладнання та послуги), ковальська артіль “*Лівша*”, “*Лівша*” (будівель-

льний інструмент), “*Папа Карло*” (столярні та теслярські послуги). Через актуалізацію внутрішньої форми імені літературного персонажа позначено місце діяльності в таких ергонімах: туropератор “*Чорномор*”, туристична база “*Чорномор*”, “*Чорномор-тур*”. Цікаво відзначити, що туropератор “*Чорномор*” має логотип, на якому стилізовано представлено тризуб, що підкріплює ‘морську’ семантику ергоніма. Певний, хоча і дуже розмитий, зв’язок із предметом діяльності спостерігаємо в назві школи мистецтв “*Роланд*”, оскільки ідеться про головного героя відомого епічного твору. Цей самий мотиватор в ергонімі “*Роланд-Україна*” (тенти, маркізи, каркаси) має переважно символічний характер, позначаючи уподобання власника. Проте в останньому прикладі застосовано також прийом мовної гри, оскільки це літературне ім’я вступає у відношення паронімічної атракції з назвою предмета діяльності – ролетів. Крім назв творів та імен протагоністів, в ергоніміконі спостерігаємо також інші компоненти літературних творів, зокрема заклинання зі східної казки (*Тернопільський завод швидкозаморожених продуктів “Сім-сім”*). У цьому випадку до експресивної функції імені додається магічна. Крім того, у назві наявна семантика утилітарної оцінки, яка акцентує легкість приготування їжі. Подібні приклади свідчать про комплексність мотивації, яка спирається одночасно на всі смисли й конотації лексеми-мотиватора.

У деяких випадках спостерігаємо кореляцію мотиватора ергоніма із чинником адресата. Діти є маркованим членом категорії віку, який виділяється в ергоніміконі в окрему групу, у т. ч. за допомогою вербальних засобів. Для назв компаній, чиєю цільовою аудиторією є діти, як мотиватори використовуються ідеоніми з творів дитячої літератури. Так, продукція компанії “*Попелюшка*” призначена для дітей, які є також основним адресатом казок. Подібний характер мотивованості констатуємо в разі назв підприємств, які займаються дитячими товарами, одягом та іграшками: “*Гулівер Інтернешнл*”, “*Золушка*”, “*Мальвіна і К*”, а також кондитерської фірми “*Гулівер*”, адже діти є основними споживачами солодощів.

Крім літератури, донорами ергонімікону подекуди є також ідеоніми інших мистецьких сфер, зокрема музики та архітектури. Як мотиватор ергоніма було вжито назву популярної української пісні й однойменного музичного фестивалю: молодіжний центр “*Червона рута*”, туристичне агентство “*Червона рута*”. Назва Миргородського заводу продтоварів із виробництва безалкогольних напоїв та соків “*Калинка*” має, поряд із символічним значенням, елементи метонімічного типу переносу, оскільки актуалізується внутрішня форма назви пісні, яка акцентує увагу на типі фруктів, що потенційно становлять сировину для відповідної продукції. Наявні декілька прикладів трансонімізації музичних гуртів: “*Ава*” (співзвучний назві популярного рок-гурту 70-х в написанні латинкою), “*Любе*” (від назви популярного радянського гурту), і один приклад використання імені відомої співачки: “*Даліда*”. Мотивація ергоніма “*Діксі*” є подвійною, одночасно базуючись на найменуванні південно-східних штатів США, а також на метонімічній назві пісні з цього регіону.

З архітектурної сфери перенесено назву знакової споруди м. Києва княжої доби, яка опосередковано позначає місце діяльності підприємства: кіностудія *“Золоті ворота”*, ТРК *“Золоті ворота”*. Про широку впізнаваність цього символу свідчить використання його англійського перекладу в назвах українських компаній: *“Голден Гейт Сек’юріті Сервіс”*, *“Голден гейт мастер”*. У корпусі є також один випадок трансонімізації назви українського замку, а саме: агенція *“Паланок”*, а також назви закордонної споруди – *“Колізей”*. Множинний характер має мотивація ергоніма *“Арсенал”* (14 однойменних назв підприємств), адже вона може спиратися як на апелятивне значення типу підприємства (зброяря), так і на похідні назви заводу в Києві та відомого футбольного клубу. У випадку розташування компанії в Києві є підстави говорити про локативний характер мотиваційної ознаки, натомість в інших ергонімів мотивація є суто символічного типу, відображаючи уподобання номінатора: *“Арсенал-Профіл”*, *“Арсенал-СБС”*, *“Арсенал-центр”*, *“Арсенал-центр”*, виробничо-будівельна фірма *“Арсенал”*, деревообробний комбінат *“Арсенал”*, *“ВКП-Арсенал”*.

Ще однією донорською зоною для творення ергонімів виступає кінематограф та телебачення. Мотивація здебільшого має символічний характер, подекуди в поєднанні з метонімічними та аксіологічними елементами. В одних випадках назва фільму або передачі використовується в незмінному вигляді, наприклад: інтернет-центр *“Поле чудес”* (відзначимо в цьому ергонімі наявність семантики утилітарної оцінки безмежних можливостей компанії), *“П’ятий елемент”* (поліграфічне обладнання), *“П’ятий елемент”* (металоконструкції). В основі двох останніх ергонімів лежить взаємодія значення іменника *елемент*, який позначає складові частини чогонебудь і тому є дотичним до фрейму діяльності відповідного підприємства, та смислів однойменного відомого фільму. Ергонім *“Ікс-файл”* (рекламні послуги) утворено від назви серіалу, і в ньому актуалізовано семантику чогось виняткового, таємничого, яка базується на змісті фільму. Символічні значення притаманні ергоніму *“Альф”*, який походить одночасно від назви телесеріалу та імені його головного героя. Із цим серіалом пов’язаний і ергонім *“Фаско”*, чий мотиватор є іменем американського голосового актора, найбільш відомого озвученням голосу прибульця Альфа. Назва популярного радянського фільму 80-х *“Асса”* представлена в двох ергонімах, причому в одному з них вона є акронімом від *“Аварійна спецслужба автоперевезень”*, тобто має місце застосування прийому мовної гри.

Промовистим є використання мотиваторів із сучасних мистецьких творів, які належать водночас до царини літератури та кінематографу, що свідчить про актуальність для номінаторів орієнтації на сьогодення, а не на минулі епохи: *“Арда”* (назва Землі у період міфічної передісторії у *“Володарі пернів”*), *“Соларіс”*, *“Соляріс-Ю”*, *“Сарторіус”* (персонаж *“Соляріса”*). Мотиватором ергоніма *“Вастра трейдинг”* є ім’я героїні науково-фантастичного серіалу *“Доктор Хто”* – мадам Вастра. Імена кінематографічних персонажів було використано також в ергонімах *“Джав”* (від англ. *Jawa*) – персонаж *“Зоряних воєн”*, та *“Родан”* – ім’я монстра з японських

фільмів. Назва ТВ-програми “Парк автомобільного періоду” є модифікацією найменування відомого фільму “Парк юрського періоду”, водночас модифікований компонент окреслює тематичну направленість передачі. Мотиватор ергоніма “Даурія” є омонімічним, будучи одночасно назвою географічної області, книги та фільму, які, в свою чергу, є взаємопов’язаними. Крім назв кінематографічних творів, зустрічаємо також у деяких випадках трансонімізацію імен персонажів і акторів. У нашому корпусі представлені два такі випадки: трансонімізація імені героїні індійських фільмів “Zita” та імені голлівудського актора “Траволта”. Простежуємо використання імен героїв не лише класичних творів, але й персонажів нових жанрів, зокрема, комп’ютерних ігор: “Армес” – лицар з комп’ютерних ігор, “Сібіус” – бог у грі “Годвілл”; а також імен героїв коміксів – “Альтрон” та “Віжен” (видавництво “Marvel Comics”). Припускаємо, що вибір таких мотиваторів відображає особисті уподобання номінаторів.

Впадає в очі, що більшість літературних і кінематографічних ідеонімів не належать до власне української культури: “Арамис”, “Атос”, “Багіра ЛТД”, “Гуллівер”, “Данко”, “Лір”, “Мальвіна”, “Мук”, “Мушкетер”, “Нео”, “Олеко”, “Робінзон”, “Сталкер”, “Сталкер компанії”, “Скарлет”, “Скарлет-Л”, “Сольвейг”, “Тортила”, “Фауст”, “Чебурашка”, “Юстас”. Українські трансонімізовані літературні ідеоніми представлені такими лексемами: “Мавка”, “Солоха”, “Стодоля”, “Телесик”. Мотиватор *Еней* (вісім прикладів у нашому корпусі) належить одночасно до української культури та до загального європейського контексту. Найменування підприємств “Наутілус” і “Акваріум-Наутілус” трансонімізовані від хрема-тоніма “Наутілус” – назви корабля з літературного твору Ж. Верна. Їм притаманна множинна мотивація, оскільки таку саму назву мав реальний підводний човен Роберта Фултона, та цим іменем позначено один з типів моллюсків, крім того, ця лексема увійшла як складова до найменування популярного російського рок-гурту “Наутілус-Помпіліус”. Подвійну мотивацію має також ергонім “Трініті”, який базується одночасно на імені персонажа фільму “Матриця” та відповідному англomовному символі із значенням ‘трійця’, що входить до складу британського ергоніма *Trinity college*. Про популярність цього мотиватора свідчить його використання як акроніма назви наукової установи в Російській Федерації, а саме: *Троицкий институт инновационных и термоядерных исследований (ТРИНИТИ)*. Одночасно назвою твору та іменем героя мотивований ергонім “Гобсек” (ювелірні вироби), а також назви “Гамалія” (туроператор), “Гамалія-сервіс”. У першому випадку простежується зв’язок мотиватора з характером діяльності підприємства, адже зазначений літературний персонаж відзначався такою рисою, як жага збагачення. Мотивація другого ергоніма спирається не лише на назву твору, але й на ім’я історичної особи. Відзначимо, іншомовне походження прізвища, що є істотним для назви туристичного агентства. Мотиватором назви компанії “Електра” (електротехнічне обладнання), співзвучної з іменем героїні давньогрецької трагедії, виступає

пізніше похідне значення давньогрецького кореня *ἤλεκτρον*. Актуалізацію внутрішньої форми російського фольклорного ідеоніма спостерігаємо в ергонімі “*Морозко*” (холодильне обладнання), завдяки чому назва окреслює для адресата предмет діяльності підприємства.

Назви театральної сфери не є типовою донорською зоною українського ергонімікону. У нашому корпусі засвідчено лише два приклади ергонімів, мотиватори яких належать до цього тематичного поля: 1) трансонімізована назва опери “*Баядера*”, 2) найменування літературно-художнього та громадсько-політичного журналу “*Березіль*”, співзвучного з назвою відомого харківського театру 20-х рр. ХХ ст. У другому випадку можна простежити локативний компонент у мотиваційній ознаці, оскільки редакція журналу розташована в Харкові.

У деяких випадках оніми виконують комеморативну функцію, тобто слугують засобами увічнення пам’яті тих або інших осіб. Водночас ідеться про відмінні в прагматичному аспекті групи. По-перше, назви містять імена засновників підприємств або установ. Ця модель поширена у країнах Заходу, де підприємства отримували назву за іменем власника. Багато відомих брендів є саме відантропонімічними (*Johnson & Johnson, Philips, Hilton, Procter & Gamble*) (Сасина, Бричева 2017; Федотовских 2009). В Україні внаслідок певних історичних причин ця модель творення назв компаній представлена слабо, оскільки приватна власність була відсутня в економічній системі впродовж тривалого часу.

По-друге, продуктивною є стратегія утворення комеморативних ергонімів, у яких міститься присвята пам’яті відомих осіб. Модель побудови комеморативних ергонімів сформувалася ще в Радянському Союзі й широко використовувалася для увічнення пам’яті діячів комуністичного руху, військових, а також видатних учених і митців (Отин 1999, 161). Цю номінативну модель ми докладно розглядали (Зимовец 2013). Вона є типовою для таких сегментів, як найменування наукових і навчальних закладів, санаторіїв і дитячих таборів, великих промислових підприємств, а також сільськогосподарських підприємств, що отримують імена діячів, які або працювали в них, або є відомими саме в цій сфері, тобто трансонімізація спирається на механізм метонімії, наприклад: *Інститут біологічної хімії ім. Ф.Д. Овчаренка, Миронівський інститут пшениці ім. В.М. Ремесла, Донецький державний університет економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського*.

Особливе місце займає в українському ергоніміконі фігура Тараса Шевченка. Використання цього імені в назвах організацій спирається на ідеолого-символічну функцію: *Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Всеукраїнське товариство “Просвіта” ім. Т.Г. Шевченка, Педучилище ім. Т.Г. Шевченка, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*. В останньому прикладі додається мотивація за сферою діяльності. Крім того, ім’я великого українського поета мають деякі промислові підприємства і санаторії: *УкрНДІполіграфпром ім. Т. Шевченка, Дитячий загальносоматичний санаторій ім. Т.Г. Шевченка, Харківський*

державний приладобудівний завод ім. Т.Г. Шевченка. Коштовна функція з увічненням пам'яті діячів віддалених епох виражена слабо, у нашому корпусі наявні лише поодинокі приклади: *Інститут проблем законодавства ім. Ярослава Мудрого*, *Фабрика художніх виробів ім. Богдана Хмельницького*. Загалом, коштовні ергоніми, за нашими даними, зазвичай увічнюють пам'яті діячів недалекого минулого.

У чималій кількості ергонімів використано імена відомих діячів радянської епохи: *Дніпровський металургійний комбінат ім. Ф.Е. Дзержинського*, *Київська кондитерська фабрика ім. К. Маркса*, *Сімферопольський консервний завод ім. Кірова*, *Дитячий санаторій ім. Р. Люксембург*, *Сумське машинобудівне НВО ім. М.В. Фрунзе*, у т. ч. ім'я хрестоматійного пролетарського письменника *Балаклавське рудоуправління ім. Горького*, *Донецький державний медичний університет ім. М. Горького* та імена льотчиків і космонавтів: *Дитячий оздоровчий центр ім. Г.С. Титова*, *Загальнооздоровчий пансіонат Ім. Ю. Гагаріна*, *Клінічний санаторій ім. Чкалова*, *Шахта ім. Челюскінців*. Використання останньої групи мотиваторів свідчить про вагу теми космосу та освоєння неба в радянській ідеології. Ми вважаємо, що побутування цієї моделі в радянські часи фактично мало знеособлений характер, адже набір ідеологічно виважених фігур був практично однаковим по всій території СРСР і зазвичай об'єкти, які отримували, наприклад, ім'я В. І. Леніна або Розі Люксембург, жодним чином не були пов'язані з цими особами. Виняток становить наукова та лікувально-оздоровча сфера, де установи часто називали іменами їхніх колишніх керівників або видатних професіоналів, які там працювали. Отже, коштовні назви в чималій кількості випадків маніфестували відданість комуністичній ідеології, а не увічнювали пам'яті конкретних відомих людей. О. Фоменко слушно зазначає, що коштовна функція представляє офіційну версію історії і тому зазнає змін у перехідні періоди (Fomenko 2018, 40). Саме з цим пов'язане перейменування деяких закладів, передусім в освітній сфері. Так *Педагогічний університет ім. М. Горького* було перейменовано на *Національний педагогічний університет ім. Михайла Драгоманова*, а *Київському суворовському училищу* було надано ім'я Івана Богуна.

По-третє, істотним джерелом утворення коштовних ергонімів є трансонімізація імен митців й історичних осіб, які виступають як у коштовній, так і в експресивній функції, окреслюючи національну ідентичність номінатора або його уподобання. У нашому корпусі представлені такі мотиватори: псевдонім видатної української поетеси: *“Леся Українка”* (легка промисловість; художні промисли); перифрастичні позначення Тараса Шевченка: *“Кобзар”* (книги, періодичні видання, Херсонський центр передплати, обласна книжкова палата); та Івана Франка: *“Каменярь”* (книги, періодичні видання). У двох останніх ергонімах простежується зв'язок мотиваційної ознаки з предметом діяльності. Для ергоніма *“Кобзар”*, який позначає підприємство, розташоване в м. Звенигородка на просп. Шевченка, до коштовної мотиваційної ознаки додається також локативна.

До складу назви можуть входити імена відомих осіб не лише з мистецької сфери. У корпусі наявні також випадки трансонімізації імен відомих культурних і політичних діячів світу, як-от “Архімед”, “Єрмак”, “Сократ ЛТД”, спортивний клуб “Спартак”, “Тамерлан-Сервіс”. Продуктивними серед українських ергонімів є такі імена: 1) героїні “Слова о полку Ігоревім” (видавництво “Ярославна” (Суми), компанія “Ярославна”, культурний центр “Ярославна”, фабрика “Ярославна”), 2) видатного київського князя (“Мономах Вест”, “Мономах”, страхова компанія “Мономах”) та 3) персонажа давньоруських билин (виставковий зал сантехніки і меблів “Добриня”, “Добриня і Ко”, страхова компанія “Добриня”). В одному ергонімі використано ім’я знакової постаті періоду початку формування Русі – “Княгиня Ольга” (організація виставок). У двох прикладах мотиватором виступає ім’я видатного луцького князя з дещо пізнішого історичного періоду: “Любарт”, “Любарт+”, причому в першому випадку антропонім опосередковано позначає місце діяльності підприємства – м. Луцьк. Зв’язку зі сферою діяльності не простежуємо, отже, мотивація таких ергонімів має символічний характер.

Топоніми у разі перенесення до ергонімікону здебільшого реалізують інформативну функцію, позначаючи місце діяльності. Однак у низці випадків вони актуалізують певні культурні смисли. Такі ергоніми, як “Нова Січ”, “Нова Хортиця”, “Авіасіч”, “Мотор Січ” одночасно вказують на місце розташування підприємства й виконують символічну функцію ідентифікації номінатора з козацьким міфом. Опосередковано інтертекстуальні назви можуть позначати також інші елементи фрейму виробничої діяльності. Так, предмет діяльності непрямо окреслений у назві авіакомпанії “Шоковий шлях”, мотиватором якої виступає історичне позначення магістрального євразійського шляху сполучення. Назва пивзаводу “Нова Баварія” нав’язує адресатові високу оцінку якості продукції, адже німецьке пиво є еталонним у галузі.

Продуктивними в ергоніміконі є історичні хороніми, зокрема назва Криму та прилеглих територій Таврійської губернії в різних морфологічних і фонетичних варіантах: *Таврида*, *Тавріда*, *Таврика*, *Таврія*. Особливо поширена ця назва серед оздоровчих закладів: база відпочинку “Таврида” (Алушта), база відпочинку “Таврида” (Кутове, Бахчисарайський район), дитячий і підлітковий санаторій “Таврида” (Євпаторія), санаторій “Таврія” (Євпаторія). Ним також позначаються сільськогосподарські підприємства: агропромислова фірма “Таврія” (Нова Каховка), “Таврія” (Новоданилівка, Якимівський район). У символічній функції виступає цей топонім у таких назвах: акціонерний банк “Таврика” та його відділення, авіакомпанія “Таврія” (Одеса), “Таврія” (Київ). Продуктивним, за нашими даними, є історичний топонім, який Геродот використовує, описуючи частину Причорномор’я: санаторій “Гілея”, “Гілея”, “Гілея-Т”, “Гілея”. Вважаємо, що при використанні архаїчних топонімів має місце актуалізація аксіологічної семантики традиційності.

Як мовний маркер орієнтації на глобальний світ ми розглядаємо вживання в ергоніміконі топонімів інших країн і територій: “Атлантік”, “Атлантида Ентерпрайз”, “Флоріда-Трейд”, “Декор Версаль”, “Авалон”, “Арктика-ЛК”, “Канзас”, готель “Левант”, “Манхеттен”, “Саксонія”, Західний центр насіння “Родос”. Факт використання таких мотиваторів вказує на те, які саме етнокультури є престижними з позиції мовця, що знаходить свій вияв у використанні в ергоніміконі культурно маркованих закордонних топонімів. Іншою причиною їх поширеності як мотиваторів ергонімів вважаємо актуалізацію ними ореолу небуденності, таємничості й привабливості закордонного життя. Подібні мотиватори є продуктивними також в ергоніміконах інших країн. Зокрема, А. Галковський зазначає, що в Польщі й у Франції користуються популярністю назви компаній, що утворені від назв італійських міст в оригінальній формі, а в Польщі та в Італії продуктивними мотиваторами виступають назви американських міст (Gałkowski 2011, 248). Символічний характер має мотиваційна ознака в разі використання американського ойконіма *Атланта*, оскільки саме ця країна асоціюється з лідерством у глобальному світі: “Атланта-Канітал”, “Атланта-Сервіс”. На вибір цього ойконіма, очевидно, вплинула його належність до одного словотвірного гнізда з прикметником *атлантичний*, який має як географічну, так і політичну, у т. ч. аксіологічну, семантику. В окремих прикладах спостерігаємо складну взаємодію смислів. У назві “Атлантик-Центр”, яка позначає компанію, що спеціалізується на продажу риби та морепродуктів, очевидно, що на перший план виходить прив’язка до місця діяльності – Атлантичного океану, а, отже, у назві метонімічно позначено предмет діяльності. Водночас перший компонент є транслітерацією позначення *Атлантиди* в англійській мові *Atlantis*, де воно широко використовується як назва різноманітних об’єктів, як-от: дослідницький корабель, шатл, місто, гра, компанії тощо.

Звертає на себе увагу й використання ідеологічних топонімічних символів, пов’язаних із впливом російської, та, ширше, радянської культури, що констатуємо в таких навах: “Байконур”, птахофабрика “Росія”, ювелірний дім “Росія”, “Євразія”, “Євразія-С”. Окремо виділимо використання в ергоніміконі перифрастичного позначення назви столиці Росії “Третій Рим”, де культурні смисли проступають ще виразніше. Протилежний ідеологічний вектор системи цінностей номінатора відображений в ергонімі агентстві нерухомості “Європа”, готель “Європа”, “Європа-Авіа”. Отже, топоніми мають не лише локативну, але й широку культурологічну семантику, яка може актуалізуватися при трансонімізації.

Ще одне джерело інтертекстуальності в ергоніміконі становлять релігійні концепти. Відзначимо складність однозначного трактування комерційних назв, утворених з використанням релігійної лексики, оскільки вони можуть виступати у функції характеристики адресанта за релігійною (та опосередковано національною) ознакою або просто виражати певні уподобання останнього. Попри те що панівним віросповіданням в Україні є християнство, його поняття не стали поширеними мотиваторами ергонімів. У

нашому корпусі представлені такі випадки: 1) дві номінації з використанням позначення одного з головних християнських свят: “Спас”; 2) фітонім з біблійними алюзіями: “Купина” (три ергоніми); 3) назва поширеного іконографічного зображення Діви Марії: концерн “Оранта”, НАСК “Оранта”, “Оранта”, “Оранта-Дніпро”, РСК “Оранта-Крим”, акціонерна страхова компанія “Оранта-Лугань”, страхова компанія “Оранта-Січ”. В останньому випадку безумовним є вплив популярності й впізнаваності конкретного артефакту – мозаїки в Софії Київській. Крім лексики, пов’язаної з християнством, зустрічаємо в українському ергоніміконі позначення деяких понять іудаїзму: “Левіт” (дві назви), “Тора”, “Ковчег і Ко”, науково-виробничий центр “Ковчег”, “Ковчег”, “Амос”, туристична компанія “Пассовер”. В останньому прикладі англійська внутрішня форма хрононіма (*to pass over* ‘переходити’) містить вказівку на предмет діяльності компанії. Іслам представлений поодиноким номінацією: “Коран”. Наявні окремі приклади використання ключових концептів індуїстської релігійно-філософської системи: науково-виробнича фірма “Карма”, юридична фірма “Карма”, “Амріта” (від санскритської назви священного напою – аналога амброзії).

Звертає на себе увагу той факт, що в ергоніміконі значним є рівень представлення античної та давньоєгипетської міфології, на відміну від слов’янської та християнської, тобто місцева міфологічна й релігійна ідентичність слабо виражена і, відповідно, не простежується орієнтація номінаторів на етнічний міф: “Алфея”, “Амон-Ра”, “Аніс”, “Астрея”, “Атлант” (17 ергонімів у корпусі), “Геліос”, “Гермес” (14), “Діана”, “Зевс” (7), “Ізіда”, “Кронос”, “Леда”, “Меркурій” (23), “Нептун”, “Осіріс”, “Селена”, “Фенікс”, “Ясон”. Звернення до класичної спадщини вважаємо маніфестацією належності до європейського геополітичного регіону, культура якого формувалася під значним впливом античності, тобто на перший план виступає регіональна ідентичність, а не власне українська. Припускаємо, що незначна присутність християнських символів пов’язана з настановою на уникнення профанації сакрального. Подібною є ситуація також у рекламі, де здебільшого має місце використання концептів архаїчних релігійно-міфологічних систем. На думку Л. М. Хавкіної, звернення до цих давніших шарів можна пояснити тим, що до них дозволено вносити нові конотації без виразного порушення етичних стандартів (Хавкіна 2010, 242). Очевидно, що ідеться про втрату міфонімами початково притаманного їм герметичного (езотеричного) характеру та їх наближення до класу поетонімів. Констатуємо, що загалом релігійний чинник не є значною домінантою в ергоніміконі, займаючи периферійне положення.

Ідіоматичні вирази не становлять основного джерела поповнення ергонімікону. Як правило, вони виступають у функції окреслення предмета діяльності, водночас посилюючи експресивність назви завдяки образності внутрішньої форми: агентство нерухомості “Квартирне питання”, туристичне агентство “Ветер странствий”, “Дари садів” (продаж продуктів харчування), туристичне агентство “Провідна зірка”, видавництво “Відк-

ритий лист”, *“Паперовий змій”* (папір), *“Свіжий вітер”* (побутова техніка, вікна). В останньому прикладі внутрішня форма дозволяє як буквально, так і переносне тлумачення мотиваційної ознаки. Часто за допомогою ідіом акцентується аксіологічна складова в мотивації ергоніма. Наприклад, назва дизайнерської фірми *“Альфа і омега”* вказує на велике розмаїття надаваних послуг, що може бути конкурентною перевагою, або на високий рівень професійності. Широкі можливості компанії акцентовано також у назві *“Весь світ в кишені”* (віконні конструкції). За допомогою ідіом реалізуються й інші аксіологічні ознаки, зокрема утилітарна характеристика простоти, яка є бажаною з позиції адресата: *“Дважды два™”*; емотивна характеристика емпатії: *Служба порятунку безпритульних дітей “Відкрите серце”*; нормативна ознака інноваційності: *“Нова хвиля”* (реклама друкована), нормативна ознака надійності: страхова компанія *“Рідна гавань”*.

У процесі дослідження ми дійшли висновку, що в номінації організацій і підприємств зростає роль чинника адресанта, а отже і експресивної функції мови, порівняно до інших розрядів лексичної системи. При доборі мотиваційної ознаки номінатори спираються не лише на об’єктивні характеристики референтів, але й на власну систему цінностей та уподобань. З огляду на це, вивчення мотиваторів ергонімів дозволяє виявити, які символи реально поширені та відомі в сучасній культурі. Потенціал застосування інтертекстуальності та етнокультурна прив’язка конкретних мотиваторів залежать від інтенцій номінатора зосередити свою діяльність на місцевому ринку або виходити на наднаціональний рівень. Занурені в культуру власні назви є маловідомими в інших культурах, тому їх застосування як мотиваторів свідчить про націленість на локальну аудиторію. І, навпаки, використання інтернаціональних ідеонімів є одним із свідчень орієнтації номінатора на глобальний світ. Проаналізований матеріал дає підставити говорити про те, що комерційна онімія не є орієнтованою переважно на національну культуру, оскільки мотиваторами ергонімів, поряд з українськими культурно значимими назвами, виступають численні глобальні символи. Наявність одночасно національних і глобальних інтертекстуальних компонентів у ергоніміконі відображає глокалізований характер сучасного світу, у якому соціуми одночасно функціонують у власному культурному просторі й відкриті до широких іншомовних культурних впливів. Різноманітність мотиваторів ергонімів, на нашу думку, відображає більш індивідуалізований характер сучасних знань проти минулого.

Барна, Г. (2009). *Прецедентні феномени як елемент політичного рекламного дискурсу*. Українська мова серед інших слов’янських: етнологічні та граматичні параметри. Матеріали Міжнародної наукової конференції. Кривий Ріг. С. 274–280.

Дука, Л. (2005). *Прагматические функции идеонимов в различных регистрах русской речи*. Лексико-грамматические инновации в современных

славянских языках. Материалы II Международной конференции. Пороги. Днепропетровск. С.133–136.

Дядечко, Л. (2007). *Вокруг да около рекламы. Фразообразовательный словарь*. Издательский дом “Аванпост-Прим”. Киев.

Еромейчик, Т. (2017). *Национально-прецедентные клишированные высказывания и способы их актуализации в белорусской рекламе*. Коммуникативное пространство Беларуси. Материалы международной конференции. Минский государственный лингвистический универ-г. Минск. С. 51–54.

Зимовец, Г. (2013). *Мотивационные признаки коммеморативных эргонимов Ураины*. Язык. Текст. Дискурс. Вып. 11. Ставрополь. С. 378–387.

Иванова, Н., Мустяца, А. (2009). *Рекламный текст в зеркале интертекстуальности*. Семантика мови і тексту. Матеріали Х Міжнародної науково-практичної конференції. Івано-Франківськ. С. 120–122.

Капинус, Д., Пристайко, Т. (2011). *Корпус прецедентных текстов в рекламе хайтек-товаров*. Лексико-грамматические инновации в современных славянских языках. Материалы V Международной конференции. Новая идеология. Днепропетровск. С. 159–163.

Отин, Е. (1999). *Из истории русской эргонимии*. Избранные труды по языкознанию. Т. 2. Донеччина. Донецк. С. 155–166.

Привалова, И. (2005). *Интеркультура и вербальный знак (лингвокогнитивные основы межкультурной коммуникации)*. Гнозис. Москва.

Сасина, С., Бричева М. (2017). *Лингвистические аспекты нейминга (на материале англоязычных брендов)*. Вестник Адыгейского государ-го универ-та. Серия 2. Филология и искусствоведение. Вып. 2 (197). С. 113–118.

Святчик, (2005) *Прагматические функции аллюзивного цитирования в языке газеты*. Лексико-грамматические инновации в современных славянских языках. Материалы II Международной конференции. Пороги. Днепропетровск. С. 381–384.

Федотовских, Т. (2009). *Особенности имяобразования ювелирных брендов*. Этнолингвистика. Ономастика. Этимология. Материалы международной научной конференции. Издательство Уральского университета. Екатеринбург. С. 265–267.

Хавкіна, Л. (2010). *Сучасний український рекламний міф*. Харківське історико-філологічне товариство. Харків.

Šmejrková, S. (2006) *Cultural specifics of advertising in Czech: Intertextuality and Interdiscursivity*. Linguistica Pragensia.Vol. XVI/2. S.77–92.

Fomenko, O. (2018) *The metro and the city: the linguistic landscape of Kyjiv underground and remaking national identity*. Onomastic Investigations. International Scientific Conference. Riga. Abstracts. Latvian Language Institute of the University of Latvia. P. 40–41.

Gałkowski, A. (2011). *Chrematonimy w funkcji kulturowo-użytkowej. Onomastyczny studium porównawcze na materiale polskim włoskim, francuskim*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Łódź.

ДРУГА ФОРМА ЗНАХІДНОГО ВІДМІНКА ІМЕННИКІВ І НОВА РЕДАКЦІЯ “УКРАЇНСЬКОГО ПРАВОПИСУ”

Лариса Колібаба

(Україна)

У статті проаналізовано виклад граматичної норми, що визначає закінчення знахідного відмінка однини іменників – назв неістот чоловічого роду II відміни, у новій редакції “Українського правопису” (2019). З’ясовано та схарактеризовано зміни в її формулюванні на тлі морфологічних норм, кодифікованих в інших виданнях “Українського правопису”. Запропоновано суттєві корекції та доповнення до чинного правила про вживання закінчень іменників – назв неістот чоловічого роду II відміни у знахідному відмінку однини.

Ключові слова: знахідний відмінок, друга форма знахідного відмінка, іменники – назви неістот чоловічого роду II відміни, закінчення -а (-я), нульове закінчення.

THE SECOND FORM OF ACCUSATIVE OF NOUNS AND THE NEW EDITION OF “UKRAINIAN SPELLING”

Larysa Kolibaba

The article analyzes the exposition of the grammatical norm that determines the ending of nouns – the names of uncreatures of masculine of the second declension in the accusative of singular, in the new edition of “Ukrainian spelling” (2019). Changes in its formulation on a background of morphological norms codified in other editions of “Ukrainian spelling” are found out and characterized. Fundamental corrections and additions to the current rule about the use of endings of nouns – the names of uncreatures of masculine of the second declension in the accusative of singular are proposed.

Key words: accusative case, the second form of accusative case, nouns – the names of uncreatures of masculine of the second declension, ending -a (-я), zero ending.

У зв’язку з демократизацією суспільства, тенденцією до відродження національної ідентичності, посиленням пуристичних настроїв, прагненням свідомих, українськочорієнтованих мовців установити та повернути питомі основи української літературної мови потреба “ревізувати” чинні граматичні норми, увідповіднити їх традиціям української народної мови стає дедалі гострішою. Граматична спільнота України поклала надії, що ті морфологічні норми, які не відповідають органічним, історично сформованим граматичним особливостям української мови, будуть переглянуті в новій редакції “Українського правопису” 2019 р. Однак морфологічні нор-

ми в цьому виданні істотних змін не зазнали. У ньому скореговано лише деякі правила вжитку відмінкових закінчень іменників.

За своїм призначенням “Український правопис” – це передусім збірник орфографічних та пунктуаційних правил української літературної мови, а тому він, як зауважував О. Синявський, у жодному разі не повинен заступити систематичні курси української граматики, а має тільки полегшити й уgruntувати їх появу та розвиток (Синявський 2004, 451). Проте вже стало традицією, крім орфографічних і пунктуаційних, подавати у “Правописі” також правила, що стосуються граматичних норм, насамперед тих, які пов’язані з відмінюванням слів, зокрема й іменників.

Українські мовознавці неодноразово звертали увагу на те, що чинні норми вжитку закінчень знахідного відмінка однини іменників – назв неістот чоловічого роду II відміни внаслідок впливу на них позамовних чинників не відбивають народнорозмовної основи української літературної мови та закономірностей використання форм знахідного відмінка із закінченням *-а (-я)* у мовній практиці українців, а тому потребують перегляду й корегування (Огієнко 2011, 200–241; Гінзбург 2012, 2013; Колібаба 2013, 2014 та ін.).

Цю проблему ми вже порушували під час III Міжнародної інтернетівської конференції з україністики “Діалог мов – діалог культур. Україна і світ”, яка відбулася 1–4 листопада 2012 р. (Колібаба 2013, 257–267), однак за час, що минув відтоді, хоч і спостерігаємо подальшу активізацію вживання знахідного відмінка із закінченням *-а (-я)* у всіх функційно-стильових сферах побутування української мови, крім офіційно-ділової, про що також зазначають й інші науковці (Городенська 2017, 42; Костусяк 2019, 115), але істотних змін у вноормуванні цієї морфологічної форми дотепер не сталося. Її фіксують лише деякі сучасні словники (Тараненко 2003; Колібаба, Фурса 2016; ВЕСУМ). Спеціального ж ґрунтового правила, яке б чітко регулювало використання цієї морфологічної форми в мовній практиці, у чинному “Українському правописі” досі немає, хоч І. Огієнко ще в 1958 р. наголошував, що знахідний відмінок на *-а* “дуже частий у нашій мові, і вже через це треба установити послідовний порядок уживання його, а в нас панує тут хаос” (Огієнко 2011, 240).

Відповідно до граматичної норми сучасної української літературної мови іменники – назви неістот чоловічого роду II відміни у знахідному відмінку однини мають дві форми – форму з нульовим закінченням, що співвідносна з формою називного відмінка (перша форма), і форму із закінченням *-а (-я)*, співвідносну з формою родового відмінка (друга форма) (Вихованець, Городенська 2004, 67; Вихованець, Городенська, Загнітко, Соколова 2017, 204), напр.: (спіляв) *дуб* і *дуба*, (написав) *лист* і *листа*, (узяв) *ніж* і *ножа*, (поклав) *олівець* і *олівця*, (поставив) *плуг* і *плуга*, (подавав) *перстень* і *персня* та ін. У сучасних українських граматиках і найновішій редакції “Українського правопису” 2019 р. формі знахідного відмінка однини на *-а (-я)* надано статусу другої і неосновної форми знахідного відмінка однини, хоч на сьогодні доведено, що знахідний відмінок на *-*

a (-я) – це не штучно вигадана, а “жива ознака народної мови” (Огієнко 2010, 255), “істотна й оригінальна” (Огієнко 2011, 218), “традиційна українська форма знахідного відмінка” (Гінзбург 2013), “самобутня риса української мови” (Колібаба 2014), яку широко засвідчує мовна практика.

Упродовж майже сторічного періоду функціонування правописного кодексу України у формулюванні правила про вживання другої форми знахідного відмінка ставалися зміни, зумовлені передусім позамовними чинниками. Про них свідчить варіювання кількості та переліку іменників – назв неістот чоловічого роду II відміни, які могли мати форму знахідного відмінка на *-a (-я)*. Цей перелік то звужували, то розширювали залежно від мовної політики курсу Радянського Союзу, у складі якого тоді перебувала Україна.

Найповніший перелік іменників – назв неістот чоловічого роду II відміни та найґрунтовніше правило стосовно їхніх закінчень у знахідному відмінку однини, оперте на чітко сформульований семантичний критерій, подано в “Українському правописі” 1928 р. (Український правопис 1928, 36, 38). Лише в цьому виданні для іменників – назв неістот чоловічого роду II відміни, що є назвами конкретних предметів, як єдино правильне і єдино можливе подано закінчення *-a (-я)*. Від “Українського правопису” 1933 р. й до найновішої його редакції 2019 р. припис щодо вжитку знахідного відмінка із закінченням *-a (-я)* має форму примітки (а точніше – винятку) і фіксує як нормативні дві паралельні морфологічні форми знахідного відмінка однини – на *-a (-я)* і з нульовим закінченням, хоч насправді форма із закінченням *-a (-я)* з 1933 р. стала другою формою знахідного відмінка. Це правило є чинним і дотепер. Ужиток слова “паралельно” в редакціях “Українського правопису” 1946, 1960, 1990, 1993 рр. й узагалі варіантність закінчень для іменників – назв конкретних предметів чоловічого роду II відміни, запропонована в інших виданнях, суперечить давній українськомовній традиції, а тому є граматичною хибою, яку потрібно усунути. Граматисти України сподівалися, що в редакції “Українського правопису” 2019 р. буде відновлено історичну справедливість і формі знахідного відмінка на *-a (-я)* відповідно до давньої народнорозмовної українськомовної традиції буде повернено статус і місце основної морфологічної форми.

Проаналізуємо, що ж змінилося у формулюванні правила про закінчення знахідного відмінка однини іменників – назв неістот чоловічого роду II відміни в найновішій редакції “Українського правопису”.

У новій редакції “Українського правопису” 2019 р., як зазначено в його передмові, зроблено спробу повернути до життя “деякі особливості правопису 1928 р., що є частиною української орфографічної традиції і поновлення яких має сучасне наукове підґрунтя” (Український правопис 2019, 8). Проте стосовно повернення другої форми знахідного відмінка, що також є частиною української орфографічної традиції, у цьому виданні зроблено незначні зміни прогресивного характеру: 1) розширено перелік семантичних груп іменників – назв неістот чоловічого роду II відміни, які в знахідному відмінку однини можна вживати із закінченням *-a (-я)*: крім

назв побутових предметів, додано назви “дерев, документів та ін.” (Український правопис 2019, 120), що дає змогу поширити це правило на іменники – назви документів і послуговуватися ними в науковому та офіційно-діловому стилях сучасної української літературної мови; 2) скореговано реєстр іменників – назв неістот чоловічого роду II відміни, для яких закінчення *-а (-я)* у знахідному відмінку однини є нормативним: з нього так само, як і в проєкті 1999 р., вилучено словоформи *карбованця* і *карбованець*, а натомість додано варіантні форми іменників *акт* і *акта*, *вірш* і *вірша*, *довідник* і *довідника*, *перстень* і *персня* (Український правопис 2019, 120). Усього наведено 9 іменників.

Однак очевидним є те, що в “Українському правописі” 2019 р. не змінено ідеологію трактування закінчення *-а (-я)* знахідного відмінка. За основу використано те саме правило, що й у попередніх його виданнях, із тим же другорядним статусом – “примітка”. Не змінено пріоритетності розташування словоформ на *-а (-я)* та з нульовим закінченням. Так само, як і в правописах 1933, 1946, 1960 рр. видання, у найновішому правописі на першому місці наведено морфологічні форми з нульовим закінченням, а на другому – із закінченням *-а (-я)* (Український правопис 2019, 120), що не відповідає історично сформованій граматичній нормі. Не вилучено слово “деякі” стосовно іменників, для яких уживання в знахідному відмінку однини із закінченням *-а (-я)* є органічним явищем, що формує в користувачів хибну думку про його спорадичність, тоді як “в українській мові таких слів, що мають замінного на *-а*, сотні, а правильніше – й безліч” (Огієнко 2011, 227). Не переглянуто набір іменників – назв неістот чоловічого роду, для яких нормативним у знахідному відмінку однини визначено лише нульове закінчення (Український правопис 2019, 120), хоч частина з них відповідно до українськомовної традиції здавна вживана із закінченням *-а (-я)*.

Автори нової редакції “Українського правопису” 2019 р. не зважили на ґрунтовний теоретичний доробок сучасних лінгвоукраїністів, що відображає особливості використання форм другого знахідного відмінка в мовній практиці українського народу. У новітніх наукових дослідженнях (Юносова 2003; Вихованець 2012, 66–67; Гінзбург 2012; Гінзбург 2013; Колібаба 2013; Колібаба 2014; Городенська 2017; Костусяк 2019 та ін.), опертих на найавторитетніші напрацювання провідних мовознавців 20–30-х рр. ХХ ст. й підкріплених мовною практикою ХХІ ст., та в деяких лексикографічних джерелах (Тараненко 2003; Колібаба, Фурса 2016; ВЕСУМ) сформовано чіткі виважені передумови для відживлення цієї кількасотрічної народнорозмовної традиції, з огляду на які правило про другу форму знахідного відмінка, запропоноване в новій редакції “Українського правопису” 2019 р., на перспективу потрібно принципово переглянути, скорегувати й удокладнити:

1. Для всіх іменників чоловічого роду II відміни із конкретно-предметним значенням, тобто назв побутових предметів, одягу та взуття, їжі, дерев, городніх рослин, частин тіла, споруд і будівель, знарядь та при-

ладів, зброї, грошових одиниць, різновидів транспорту, документів тощо, у знахідному відмінку однини повернути лише одне закінчення – *-а (-я)* – і подати його як самостійне повноваге правило.

2. Варіантні форми знахідного відмінка залишити тільки для іменників із “невиразною” семантикою – назв погодних явищ, світил, одиниць міри та ваги й под., причому ті, що закінчуються на *-а (-я)* як власне українські подати на першому місці, а з нульовим закінченням – на другому.

3. Розширити й удокладнити перелік лексико-семантичних груп іменників – назв неістот чоловічого роду II відміни, для яких закінчення *-а (-я)* у знахідному відмінку однини є органічною морфологічною рисою.

В “Українському правописі” 2019 р. короткий перелік лексико-семантичних груп іменників, що охоплює лише назви побутових предметів, дерев і документів, завершує позначка “та ін.” (Український правопис 2019, 120), якої не було в попередніх виданнях (у редакціях 1926, 1928 та 1929 рр. замість “та ін.” поставлено крапки (...)) (Український правопис 1926, 40, 43; Український правопис 1928, 36, 38; Український правопис 1929, 33–34, 36). Це дає підстави мовцям, не порушуючи чинної граматичної норми, поширити другу форму знахідного відмінка й на інші семантичні групи іменників із конкретно-предметним значенням, зокрема на назви одягу та взуття (забруднити *кожуха*, *черевики*, *чобота*, *кашкет*, *капелюха*, *плаща* та ін.), їжі (з’їсти *калача*, *сухаря*, *бублика* тощо), городніх рослин (виростити *гарбуза*, *кавуна*, *огірка*, *буряка* та ін.), частин тіла (схопити *за носа*, *пальця*, *ліктя*, *язика*, *хвоста*, *чуба* тощо), споруд і будівель (збудувати *моста*, *будинка*, *гаража*, *університета*, *інститута* і под.), знарядь та приладів (нагострити *заступа*; увімкнути *обігрівача*, *телефона*, *комп’ютера*, *телевізора*, *двигуна*, *мотора*; продемонструвати *мікроскопа*, *барометра* тощо), зброї (дістати *ножа*, *меча*, *штика*, *пістолета*, *револьвера*, *кулемета* та ін.), грошових одиниць (позичити *дуката*, *шеляга*, *п’ятака*, *карбованця* і под.), різновидів транспорту (відремонтувати *воза*, *велосипеда*, *автомобіля*; спізнитися на *автобуса*, *поїзда*, *літака* тощо) і под., незалежно від того, яке закінчення вони мають у родовому відмінку однини – *-а (-я)* чи *-у (-ю)*.

Іменники, що позначають погодні явища (*дощ*, *вітер*, *мороз*, *град* та ін.), світила (*місяць*), дні тижня (*понеділок*, *вівторок*, *четвер*), місяці (*червень*, *липень*, *серпень*, *вересень*, *жовтень* тощо), одиниці міри (*міліметр*, *сантиметр*, *дециметр*, *метр*, *кілометр*, *фунт*, *аршин*) і ваги (*грам*, *кілограм*, *центнер* і под.), також варто додати до переліку лексико-семантичних груп іменників, зробивши заувагу, що їх доречно вживати в знахідному відмінку однини із закінченням *-а (-я)* лише в разі свідомого бажання мовця надати цьому іменникові значення “чогось оформленого”, персоніфікувати його, “ніби оживити, уособити” (Синявський 2018, 52), “виразно реалізувати” цю назву (Огієнко 2011, 209), напр.: *Сидить козак на могилі тай вітра питає* (Укр. нар. пісня); *З’їла сонце, з’їж і місяця, з’їж і зірочки – дрібні діточки* (П. Чубинський); *Вася вирішив і оголосив*

усім богодухівським бабам, що дощу немає через те, що доща того заковано (Остап Вишня).

4. Закінчення *-а (-я)* затвердити як нормативне також для іменників – назв народних ігор, бійок, танців і музичних творів, а також для тих, що входять до складу стійких зворотів на зразок *грати у квача, танцювати гопака, дати ляпаса, дістати прочухана, спіймати облизня* тощо.

5. Запропонований розширений перелік лексико-семантичних груп проілюструвати відповідними іменниками, істотно доповнивши їхній реєстр. Особливу увагу потрібно звернути на назви “написаного” (Огієнко 2011, 208).

Прикметно, що в усіх виданнях “Українського правопису” серед іменників, які можуть мати другу форму знахідного відмінка, навіть у правилі 1946 р., подано іменник *лист(а)* (Український правопис 1946, 41). У правописі 1933 р. з-поміж назв документів збережено ще й *акт(а)* та *декрет(а)* (Український правопис 1933, 34), а в новій редакції “Українського правопису” 2019 р., крім словоформ (написав) *лист* і *листа*, наведено також: (уклав) *акт* і *акта*, (вивчив) *віри* і *віриша* (Український правопис 2019, 120). І. Огієнко пояснював це тим, що з плином часу люди почали сприймати назви “написаного” як реальні речі, унаслідок чого вони “стали помалу підпадати процесові заміни знахідною формою родового на *-а*” (Огієнко 2011, 208–209). Це слова *акт, протокол, статут, закон, договір, контракт, лист, журнал, словник, диплом, папір* (акт), *папірець, чек, Апостол* (Книга), *літопис, допис, спис, перепис, відпис, рукопис* і багато подібних (Там само).

З огляду на те, що в “Українському правописі” 2019 р. другій формі знахідного відмінка іменників – назв документів надано статусу нормативної (Український правопис 2019, 120), запропонований у цьому виданні реєстр іменників слушно доповнити словами наведеного вище зразка. Хоч їх не так багато в народній мові, проте вони із закінченням *-а (-я)* зафіксовані не лише в художній літературі, а й в офіційно-ділових, наукових, навчальних текстах та лексикографічних джерелах 20–30-х рр. ХХ ст. Саме тому підтримуємо тих українських дослідників, які пропонують відновити форму другого знахідного відмінка для іменників – назв документів, таких як: *документа* (від *документ*), *акта* (від *акт*), *договора* (від *договір*), *контракта* (від *контракт*), *закона* (від *закон*), *декрета* (від *декрет*), *указа* (від *указ*), *протокола* (від *протокол*), *звіта* (від *звіт*), *рапорта* (від *рапорт*), *статута* (від *статут*), *універсала* (від *універсал*), *проекта* (від *проект*), *плана* (від *план*), *реєстра* (від *реєстр*), *списка* (від *список*) тощо.

6. Крім безприйменникових форм знахідного відмінка на *-а (-я)*, серед ілюстративного матеріалу обов’язково подати й прийменникові форми, поширені в українській мовній практиці, зокрема в живому усному мовленні, фольклорі, художній літературі, наукових текстах (Тимченко 1917, 96; Курило 1925, 97; Синявський 2018, 55; Огієнко 2011, 206 та ін.) та лексикографічних джерелах (РУСКр; РУСПМ; ФДМ; СДМ тощо).

Іменники, які в знахідному відмінку однини мають варіантну форму на *-а (-я)*, здебільшого поєднані з прийменниками *за, на, у (в)*, дещо рідше – з прийменниками *про, під, по, через*, пор.: ...за плуга *взявся* (Тимченко 1917, 96); ...правити за документа (ФДМ); *Потім ти мене – цап за чуба...* (Степан Васильченко); ...*тримаючи в руці шапку, витанцьовував Гива по клуні й ніяк не міг взятися за ціпа* (М. Стельмах); ...*я взявся за каната й опинився в повітрі, дригаючи ногами* (Ю. Яновський); *Навколо Хоми, з'юрмившись, бралися за живота бійці* (О. Гончар); *Антипо береться за хвоста свого товариша* (В. Дрозд); ...*звелів зібрати жертви на пам'ятника* (Юносова 2003); ...*аби Київську Академію переробити на університета* (Юносова 2003); ...[Гван] *сів на трактора ще до війни і зараз тут возжакує* (О. Гончар); ...*про пам'ятника пішли чудні теревені* (Юносова 2003); ...*нідійшов під дуба* (Тимченко 1917, 96); *Через того самоката посварилися ми з братом* (Грицько Бойко); ...*побачив через бінокля* (Вал. Шевчук) тощо. І. Огієнко зауважував, що “прийменник не заважає дії згадуваного тут процесу заміни. Напр.: *сів на воза, проміняв за стола, почепив окуляри на носа, встромив у рота, угнав у пальця*” (Огієнко 2011, 206).

З-поміж усіх видань “Українського правопису” прийменникові форми другого знахідного відмінка як нормативні рекомендовано лише у виданнях 1926 (Український правопис 1926, 43), 1928 (Український правопис 1928, 38) та 1929 рр. (Український правопис 1929, 36).

Отже, історія українського правопису засвідчує, що внормування форми знахідного відмінка із закінченням *-а (-я)* було непослідовним і безпосередньо залежало від ідеологічних настанов: із самостійного правила, у якому *-а (-я)* було проголошене єдиним можливим закінченням іменників – назв неістот чоловічого роду II відміни, що позначають конкретні предмети, його перетворили на коротку примітку (точніше – виняток), з поступовим витісненням цієї форми на друге, неосновне місце, причому її рекомендували вживати лише в деяких іменниках після нульового закінчення.

Основним критерієм вибору закінчень знахідного відмінка повинен бути семантичний. Проте його найпослідовніше дотримано лише в редакції “Українського правопису” 1928 р. Відповідно до цього критерію, ґрунтованого на багаторічній українській народнорозмовній традиції, закінчення *-а (-я)* в знахідному відмінку однини мають іменники чоловічого роду із конкретним значенням, тобто ті, що є назвами побутових предметів, одягу та взуття, їжі, дерев, городніх рослин, частин тіла, споруд і будівель, знарядь та приладів, зброї, грошових одиниць, різновидів транспорту, документів і под. Варіантні форми знахідного відмінка на *-а (-я)* та з нульовим закінченням є нормативними для іменників із “невизрадною” семантикою – тих, що позначають погодні явища, світила, одиниці міри та ваги тощо, причому із закінченням *-а (-я)* в знахідному відмінку однини їх доречно вживати лише в разі персоніфікації предмета, позначуваного таким іменником. Для іменників чоловічого роду II відміни з абстрактним значенням типовим закінченням знахідного відмінка однини є нульове.

ВЕСУМ — Великий електронний словник української мови. URL: <https://r2u.org.ua/vesum/> Дата звернення: 25.06.2020.

Вихованець, І., Городенська, К. (2004). *Теоретична морфологія української мови*. Пульсари. Київ.

Вихованець, І.Р. (2012). *Розмовляймо українською : мовознавчі етюди*. Пульсари. Київ.

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

Гінзбург, М. (2012). *Про форми знахідного відмінка в українських фахових текстах*. Українська мова. 4. С. 29–40.

Гінзбург, М. (2013). *Традиційна українська форма знахідного відмінка як засіб забезпечити точність та однозначність фахових текстів*. Стиль і текст. 14. Київ. С. 93–101.

Городенська, К. (2017). *ГраMATичні норми української літературної мови і сучасна практика професійної спільноти*. Дивослово. 4. С. 40–45.

Колібаба, Л. (2013). *Друга форма знахідного відмінка іменників: семантико-граMATичні особливості та сфери функціонально-стильового вживання*. Матеріали III Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції з україністики “Діалог мов – діалог культур. Україна і світ”, 1–4 листопада 2012 р. München – Berlin – Washington D.C. С. 257–267.

Колібаба, Л. (2014). *Друга форма знахідного відмінка іменників як самотуння риса української мови*. Дивослово. 6. С. 28–32.

Колібаба, Л., Фурса, В. (2016). *Словник дієслівного керування*. Либідь. Київ.

Костусяк, Н. М. (2019). *Актуалізовані форми іменників і нові лексеми в сучасній українській мові: аспекти дослідження та проблеми вноормування*. У кн.: *ГраMATичний простір сучасної лінгвоукраїністики. Катерині Григорівні Городенській*. Видавничий дім Дмитра Бураго. Київ. С. 112–121.

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

Огієнко, І. (митрополит Іларіон) (2010). *Рідна мова*. Наша культура і наука. Київ.

Огієнко, І. (митрополит Іларіон) (2011). *Наша літературна мова*. Наша культура і наука. Київ.

РУСПМ – Російсько-український словник правничої мови: (понад 67 000 слів). (1926). Голов. ред. А.Ю. Кримський. Друкарня УАН. Київ.

РУСКр — Російсько-український словник : у 4 т. (1924–1933). Голов. ред. А.Ю. Кримський. Т. 1–3. Київ.

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

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

Синявський, О. (2004). *Коротка історія “Українського правопису”*. У кн.: *Історія українського правопису: XVI–XX століття. Хрестоматія*. Наукова думка. Київ. С. 432–452.

Тараненко, О.О. (2003). *Словозміна української мови*. Nyiregyháza.

Тимченко, Є.К. (1917). *Українська граMATика*. Київ.

Український правопис (проект) (1926). Державне видавництво України. Харків.

Український правопис (проект) (1928). Державне видавництво України. Харків.

Український правопис (1929). Видання перше. Державне видавництво України. Харків.

Український правопис (1933). Радянська школа. Харків.

Український правопис (проект видання четвертого) (1938). Радянська школа. Київ.

Український правопис (1940). Київ.

Український правопис (1946). Українське державне видавництво. Київ.

Український правопис (1960). 2-ге вид., доп. й випр. Вид-во АН УРСР. Київ.

Український правопис (1990). 3-тє вид., випр. й доп. Наукова думка. Київ.

Український правопис (1993). 4-тє вид., випр. й доп. Наукова думка. Київ.

Український правопис. Проект найновішої редакції (1999). Наукова думка. Київ.

Український правопис. Проект (2003). Київ.

Український правопис (2019). Наукова думка. Київ.

ФДМ — *Фразеологія ділової мови* (1927). Уложили В. Підмогильний, Є. Плужник. 2-ге виправл. вид. Час. Київ.

Юносова, В.О. (2003). *Варіантність відмінкових закінчень іменників у сучасній українській літературній мові*. Знання України. Київ.

РОЛЬ ЗАСОБІВ МИЛОЗВУЧНОСТІ У СТВОРЕННІ ЕСТЕТИЧНОСТІ І КРАСИ УКРАЇНСЬКОГО МОВЛЕННЯ

*Тетяна Лагута
Ольга Вержманська*

(Україна)

У статті розглянуто поняття милозвучності, розкрито роль евфонічних засобів у створенні естетичності і краси українського мовлення, обґрунтовано необхідність формування в іноземних слухачів орфоепічних умінь з української мови і прищеплення їм навичок правильної літературної вимови, подано зразки орфоепічних вправ. Перспективи подальшого дослідження полягають у розробці та включенні до навчальної програми для іноземних студентів-філологів спецкурсу “Евфонічні засоби української мови”.

Ключові слова: евфонічні засоби, іноземний слухач, милозвучність, українське мовлення.

THE ROLE OF MEANS OF SOUND IN THE CREATION OF AESTHETICS AND BEAUTY OF UKRAINIAN SPEECH

*Tetjana Lahuta
Ol'ha Veržans'ka*

The article considers the concept of melodiousness, reveals the role of euphonic means in creating the aesthetics and beauty of Ukrainian speech, substantiates the need to form foreign students' orthoepic skills in the Ukrainian language and instills in them the skills of correct literary pronunciation, provides examples of orthoepic exercises. Prospects for further research are to develop and include in the curriculum for foreign students of philology special course “Euphonic means of the Ukrainian language”.

Key words: euphonic means, foreign listener, melodiousness, Ukrainian speech.

Невід’ємною ознакою освіченої, всебічно розвиненої особистості є висока мовленнєва культура, що передбачає вміння активно використовувати як знаряддя спілкування сучасну літературну мову з усіма багатствами виражальних засобів, із притаманними їй нормами. Однією з важливих ознак культури мовлення є його відповідність орфоепічним нормам. Орфоепічна робота не повинна включатися в систему навчання стихійно й епізодично – правильної літературної вимови потрібно навчати так само регулярно, як навчають правопису. Особливо це актуально в роботі з іноземними студентами. Засвоєння ними норм літературної вимови ускладнюється до того ж

одночасним володінням кількома мовами, їхніми контактами на рівні комунікації.

Проблема культури усного мовлення не є новою. Особливості формування орфоепічних умінь були об'єктом наукових студій А.М. Богуш, О.М. Бугайчук, Л.А. Булаховського, Л.М. Вознюк, Є.П. Голобородько, М.І. Жовтобрюха, А.П. Коваль, Н.І. Пашківської, Н.І. Тоцької та ін. Проте питання формування орфоепічних навичок українського мовлення іноземних студентів не були предметом окремих досліджень, хоча відомі окремі наукові розвідки Н.В. Василенко, Т.К. Донченко, Т.В. Мелкунової.

Навчальна програма з української мови передбачає ознайомлення іноземних студентів із милозвучністю української мови, засвоєння її найважливіших ефонічних засобів. Із останніми студенти працюють протягом вивчення усього курсу української мови, але найбільша вага припадає на заняття фонетики й морфології, де закладаються основи знань про текст, висловлювання в усній формі, що вимагає від студентів умінь не тільки дотримуватися його структури, добору відповідних засобів зв'язку речень, але й мелодійного його оформлення.

Мета нашої роботи – розглянути поняття ‘милозвучність’, розкрити роль її засобів у створенні естетичності і краси українського мовлення, а також звернути увагу викладачів української мови на необхідність формування у студентів-іноземців розуміння ролі засобів милозвучності у створенні естетичності й краси українського мовлення, піднесення рівня їхньої мовленнєвої культури, формування умінь користуватися цими засобами у власному мовленні.

Поняття милозвучності, благозвучності, ефонії існувало вже у Стародавній Греції. О.Ф. Лосев зазначає, що філософи-атомісти “займались і естетикою мови у своїх ефонічних теоріях, аналізуючи різні звуки та їхні комплекси з погляду краси звучання. При цьому глэденькість, шершавість, важкість та інші естетичні властивості слів пояснювались у них формою тих атомів, які беруть участь в утворенні звуків...” (Лосев 1994, 442) (переклад наш – Т.Л., О.В).

Н.І. Тоцька підкреслює, що “поняття «милозвучність» у мовознавстві по-справжньому не визначене й не вивчене... Досі ще ніхто не виробив наукового доведення більшої чи меншої милозвучності-немилозвучності кожної окремої мови або її місця за цією ознакою в ряду мов” (Тоцька 2000, 3–4). Дослідниця формулює мету “вийти на ті об'єктивні показники, які правдоподібно забезпечують сприймання української мови як приємної, звучної, наспівної” – й низку завдань щодо вивчення милозвучності української мови: “1) визначити конкретні фонетичні параметри, які сприяють милозвучності або її забезпечують; 2) встановити, чи однакові ці критерії для носіїв різних мов; 3) вважати милозвучність суто науковим поняттям, чи естетичним, чи тим і тим одночасно; 4) дати відповідь на питання, чи існує загальнолюдське розуміння милозвучності” (Тоцька 2000, 4).

Кожна мова має певні засоби милозвучності. Евфонічність – одна з природних тенденцій української мови – досягається фонетичною будовою слів, словосполучень, речень і всього тексту, чергуванням звуків, звуковими повторами (В. Ващенко, М. Жовтобрюх, І. Качуровський, Л. Мацько, Н. Тоцька).

Олександра Сербенська, міркуючи про милозвучність, зазначає, що важливо виходити з тези: мова, як і поетичне мовлення, тісно пов'язані з музикою, з відчуттям плавності у переходах між звукокомплексами, з переживаннями різноманітних тональних відтінків, з усвідомленням рівномірного розподілу сили вокальної енергії, з урахуванням специфіки акцентно-ритмічної структури тощо. Отже, не варто говорити лише про ‘прихований’ зв'язок між мовленням і музикою; він багатьма усвідомлений, і важливо зберегти цю особливість, виробити систему відповідних методів у навчально-просвітницькій роботі. Тут варто згадати маловідому гіпотезу індійського музикознавця і філософа Х. Хана про музику як першооснову творення людської мови. Його вислів у кожній мові є музика і мова ніколи не зможе звільнитися від музики у час посиленої уваги до усності безперечно, вартій уваги. Друга, не менш важлива вимога: поняття милозвучності слід визначати, беручи до уваги комплекс показників, а не обмежуватися якоюсь однією, хоч і дуже важливою ознакою. Основними рисами зокрема є гучність, вокальна гармонія, плавність, тенденція до відкритості складів, до наростання сонорності у внутрішніх складах, акцентно-ритмічна структура тощо (Сербенська 2016, 258).

Для української мови, як і для російської та білоруської, властивим є уникання важкого для вимови нагромадження звуків. Найчастіше збігаються два приголосні звуки, що не складає особливих труднощів для говоріння й читання. У мовному потоці звуки сполучаються так, що створюється плавне, приємне, ритмічне мовлення. В.І. Самійленко зазначає, що українська мова своєю доброзвучністю займає одне з перших місць між усіма європейськими мовами й пояснює це фактами фонетики: “Наша мова має тільки чисті, виразні голосівки (vocalis) а, е, і, у, о, у. Глухих і невиразних голосівок, таких як, наприклад, англійські голосівки, або як німецьке ö або французькі ei, un, on тощо, зовсім не має. Вона не любить такого поєднання шелестівок (consonans), яке тяжко вимовити... Вона має кілька засобів до урівноваження вокалізму з консонантизмом, себто кількості голосівок з шелестівками, в цілях більшої евфонічності, засобів, цілком аналогічних мові італійській” (Самійленко 1917, 3).

Ці та інші якості звукової мови вивчає фоностилістика. Вона, зокрема, досліджує частотність фонем української мови в різних стилях, закономірності їх сполучення, експресивні вимовні властивості варіантів слів та словосполучень, інтонацію та ритмічну будову мовлення. Розробка наукових проблем фоностилістики охоплює дослідження такої властивості української мови, як її евфонічність, або милозвучність.

Евфонічність мови, приємне акустичне оформлення служать засобом естетичності, краси, свідчать про багатство її виражальних засобів. На ці

ознаки фонетичної системи української мови вказують М. Жовтобрюх, В. Ващенко, Н. Тоцька та ін. Евфонічними явищами, зокрема, вважаються такі, що відображають красу усного мовлення і фіксуються в письмових висловлюваннях.

Евфонічність української мови, за І. Г. Чередниченком, зумовлюється, зокрема, частотою вживання фонем і фонемосполучень (Чередниченко 1962, 199). Евфонічність виражається у спрощенні груп приголосних (*вісник, тижня, серце*), появі вставних голосних (*огонь, вітер, рота, лева*), приставних голосних (*іржа, імла, ішов*) і приставних приголосних (*вулиця, горіх*), зникненні початкових фонем (*голка, гра, Гнат*). Крім того, “небажаний збіг важких для вимови фонемосполучень та випадкових фонемоповторень у живій вимові може бути розряджений засобами ритмічного поділу тексту паузами, темпом мовлення” (Чередниченко 1962, 200). На межі слів по можливості усувається збіг голосних і збіг приголосних (Чередниченко 1962, 202–215), отже, ті випадки збігів, що порушують тенденцію до рівномірності консонантів і вокалів у потоці мовлення.

Евфонічність української мови – характерна ознака всіх її стилів. Доцільне оперування звуковим матеріалом властиве і усному, і писемному мовленню. Милозвучність української мови ґрунтується на дотриманні орфоепічних норм. Існує ціла система евфонічних засобів, що забезпечують правильну звукову організацію усного й писемного мовлення. Однак недостатнє знання цих засобів часто спричиняє порушення милозвучності мовлення і знижує рівень культури мовлення студентів.

Милозвучність української мови досягається природним чергуванням у ній окремих голосних і приголосних звуків, можливістю вживати фонетичні варіанти слів та словоформ. Саме таким варіантам необхідно приділяти постійну увагу на заняттях з української мови. З’ясовуючи евфонічні явища в українській мові, виділимо ті з них, що найчастіше впливають на мелодійне звучання мовленнєвого потоку – сполучуваність звуків на межі слів і словоформ у реченні й тексті. Такі засоби мають практичне значення для мовлення.

Збіг кількох звуків усувається вживанням фонетичних варіантів самотійних та службових слів, яке називають евфонічним чергуванням. Воно допомагає уникати невмотивованого нагромадження однакових голосних та приголосних звуків. До них належать варіанти прийменників (префіксів) в — у (ув, уві, вві); від — од (оді); над — наді, під — піді, перед — переді та інші, сполучників і — й, щоб — щоби, хоч — хоча, часток б — би, ж — же, лиш — лише, ще — іще, а також варіанти іменників чоловічого роду в давальному відмінку однини на — ові, -еві (єві), -у, -ю, прикметників чоловічого й середнього роду в місцевому відмінку на — ому/-ім (-ім), прислівникові варіанти типу знов — знову, звідкіль — звідкіля, більш — більше, варіанти дієслівних форм: робити — робить, купатись — купатися, ходім — ходімо, пишійть — пишіте і под. Більшість з названих варіантів давно закріпилася в мові і складають її норму.

Найважливішим засобом милозвучності є чергування і/й та у/в: *раз у раз, один в один, нога в ногу, зайшов увечері, зайшла ввечері, суд іде, мама йде, мистецтво й дизайн, дизайн і мистецтво*. Воно дає змогу уникати неприродного для української мови збігу кількох голосних чи приголосних. Таке чергування не властиве словам іншомовного походження й деяким книжним словам, наприклад: *універсальний, унікальний, удар, вправа, влада, уважний, установа*.

Численні варіанти повнозначних слів та їх форм теж сприяють евфонічності мовлення. Виникли вони внаслідок прискореної артикуляції складів у словах, на які не падає логічний наголос. Так, форми давального відмінка однини іменників чоловічого роду на *-ові, -еві (-єві), -у (-ю)* вживаються для забезпечення милозвучності. Таке чергування є нормативним. Якщо поруч у тексті є два і більше іменників чоловічого роду, то закінчення чергуються: *Франкові Івану Яковичу або Франку Іванові Яковичу*. Хоча дехто з дослідників твердить, що ці форми мають певне стильове розшарування: у художньому стилі частіше вживаються іменники на *-ові, -еві(-єві)*, а в науковому — на *-у(-ю)*, все ж основна їх функція — забезпечення милозвучності в тексті будь-якого стилю.

Для місцевого відмінка однини іменників чоловічого роду, що означають назви істот, характерні паралельні форми на *-у(-ю), -ові, -еві(-єві)*, які теж виконують евфонічну функцію: *на товаришеві, товаришу, на письменникові і письменнику*. Вживання паралельних форм таких іменників найчастіше залежить від звукового оточення флексії. Щоправда, в сучасній українській мові намітилася тенденція до вживання в назвах істот закінчень *-ові, -еві(-єві)*, зокрема в офіційному мовленні: *панові, ректорові, начальникові*. Варіанти місцевого відмінка прикметників чоловічого і середнього роду часто вживаються для створення милозвучності. Чергування паралельних прикметникових форм сприяє усуненню одноманітності граматичних засобів і забезпечує приємне звукове оформлення тексту. “Паралельні форми не даремно існують у народній мові, не безладно оживляються. Вони власне дають змогу рівноважити вокалізм із консонантизмом і надають живій українській мові зручності й плавкості” (Самійленко 1917, 4–5).

Подібну функцію виконують паралельні форми місцевого відмінка однини займенників, порядкових числівників та дієприкметників. Як показують спостереження, форми на *-ому* вживані в усіх стилях літературної мови. Форми на *-ім* як засіб милозвучності поряд із формами на *-ому* переважають у художньому стилі, зокрема в поезії.

До евфонічних засобів належать варіанти низки дієслівних форм. Щоправда, сфера їх уживання поширюється здебільшого на художній і розмовний стилі, де ці форми мають ще й додаткове стилістичне навантаження. Так, форми на зразок *читати, знає, беремо, ходім, несіть* — стилістично нейтральні, а їх варіанти *читать, зна, берем, ходімо, несіте* мають стилістичне забарвлення і за межами художнього й розмов-

ного мовлення не вживаються. Використання паралельних форм дієслова у цих стилях сприяє урівноваженню в тексті голосних і приголосних звуків.

Досить поширеним є чергування варіантів зворотних дієслів. Творення цих форм чітко відповідає законам евфонічності мови; до дієслів із закритим кінцевим складом додаємо частку-суфікс *-ся* (*смієшся, зробився*), а з відкритим — *-сь* або *-ся*.

Ряд засобів милозвучності стали нормативними в сучасній мові і використовуються кожним мовцем, незалежно від стилістичного забарвлення тексту. Сюди належать деякі звукові зміни, що спостерігаються при збігові кількох приголосних. Вони відбулися давно, в процесі історичного розвитку мови. До таких звукових змін належить спрощення у групах приголосних одного (найчастіше середнього) із трьох-чотирьох: *щасливий* (а не *щастливий*), *серце* (а не *сердце*), *скло* (а не *стекло*) тощо. Це явище розповсюдилось і на запозичені слова, що з'явилися значно пізніше. Порівняймо: *інтелігент—інтелігентський* [інтеил'ігн'с'кий], *студент—студентський* [студн'с'ки й]. У запозичених словах це явище властиве лише у вимові, графічно не передається.

Для полегшення вимови часто між приголосними вставляються голосні *о, е*. Наприклад: *вихор, капель, сосон, свекор, вітер* замість *вихр, капль, сосн, свекр, вітр*. Сприяє милозвучності приставляння голосного звука на початку слова. Приставними бувають *і, в, г*: *іржа, імла; вугілля, вузол, він, віця; гайда*.

Постійна увага викладача до вимовних особливостей і запровадження різноманітних орфоепічних вправ сприяє формуванню орфоепічних умінь з української мови в іноземних студентів, прищеплення їм навичок правильної літературної вимови. Для запобігання орфоепічних помилок студентам варто запропонувати завдання, наприклад, у поданих реченнях обрати правильні варіанти й зробити відповідні висновки: 1) перед *в, ф, льв, св, ств, хв* й ін. (незалежно від закінчення попереднього слова вживається у, а в інших випадках – в. Наприклад: *Одягнені у хвою, шумлять схили Карпат* (А. Михайленко); 2) на початку абзацу і речення здебільшого вимовляємо й пишемо у та і: *Уцілого війська девіз був один: За волю! За рідну країну* (Леся Українка); *Лніяких варварів гармати, Лніякі хмари грозові Неспроможні дім наш захитати* (А. Малишко); хоч: *Воснову покладено різні чинники* (З підручника); 3) після паузи незалежно від характеру кінцевого звука попереднього слова перед наступним приголосним вживаються у та і: *Стоїть на видноколі мати – у неї вчись!* (Б. Олійник). Завдання 1. Запишіть словосполучення, вставте пропущені і/й. *День ... ніч, ліс ... поле, узяти ... однесли, війна ... мир, батьки ... діти, втома ... сон, щастя ... радість, Віктор ... Олена, знайшли ... впізнали, раділи ... плакали, день ... ніч, порадити ... допомогти*. Завдання 2. Запишіть словосполучення, вставте пропущені у/в. *Підняв ... гору, спитати ... викладача, зареєстровано ... нотаріальній конторі, взяти участь ... конференції, зайти ... вагон, ужито ... формі, ... сфері науки, внесок ... справу, майно ... оренді, далось ... знаки*. Завдання 3. Укажіть слова, де можливе чергування у/в, поясніть

їхнє значення. *Уперше, влада, висновок, учений, увага, вдарити, впиратися, власний, указ, втома, втрата, участь, учень, учора, віза, варіант, вникати, вступ, уклад.* Завдання 4. Відредагуйте речення. Прокоментуйте порушення милозвучності. *Концерт в Хмельницькому закінчився пізно. На айстрах листя уже усихало. Асфальтом вкрилась земля. Ось в кімнаті почувся телефонний дзвінок. Небо, здавалось, розкололось від грому. Ілля залишивсь вдома. Переконавшись в справедливості батькових слів, Святослав вибачивсь за свою нестриманість. На майдані стоїть пам'ятник великому українському письменнику Тарасу Григоровичу Шевченку.* Завдання 5. Складіть речення зі словами: *вдача – удача, вклад – уклад, вникати – уникати, вправа – управа, вступ – уступ.* Поясніть значення цих слів.

Милозвучність української мови досягається природним чергуванням окремих голосних і приголосних звуків, спрощенням у групах приголосних, використанням паралельних форм слів. Милозвучності мови можна досягти також певним добором і розташуванням слів. Будуючи речення, треба стежити, щоб на межі слів не виникали немилозвучні збіги звуків: *ці цікаві розповіді – ці захоплюючі розповіді; велика калюжа – здоровенна калюжа; вартовий вийшов – вартовий подався навір; поривчасто дув вітер – дув поривчастий вітер.*

Не слід допускати римування слів у прозі: *любов людини до батьківщини – любов людини до рідної землі; основна тема цієї поеми – у поемі говориться про; в показі образів троянців – у змалюванні образів троянців.* Треба уникати набридливого повторення однакових або близьких за вимовою звуків, звукосполучень та слів. Наприклад, свистячого звука [с].

Щоб дотримуватись милозвучності мовлення, свідомо уникати недоречності у вживанні звуків, треба знати евфонічні засоби й уміло ними користуватися.

Перспективи подальшого дослідження полягають у розробці та включенні до навчальної програми для іноземних студентів-філологів спецкурсу “Евфонічні засоби української мови”.

Валігура, О. Р. (2008). *Фонетична інтерференція в англійському мовленні українських білінгвів*: монографія. Підручники і посібники. Тернопіль.

Василенко, Н. В. (2008). *Формування орфоепічних умінь і навичок з української мови в арабськомовних студентів*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук. Київ.

Голобородько, Є. П. (2007). *Педагогічна онтософія: проблеми і перспективи*: наук.-пед. праці в 2-х т. Т. 1. Методика викладання російської мови. ХМД. Херсон.

Горіна, Ж. Д. (2001). *Розвиток українського розмовного мовлення студентів національних груп нефілологічних факультетів вищих навчальних закладів південного регіону України*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук. Одеса.

Лосев, А. Ф. (1994). *История античной эстетики: Ранняя классика*. Искусство. Москва.

Мосенкіс, Ю. Л. (2002). *Проблема милозвучності української мови: теоретичні й методичні аспекти*. Наукові записки. Т. 20. Філологічні науки. С. 23–25. Електронний ресурс: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/8998/Mosenkis_Problema_mylozvuchnosti_ukrayins%27koyi.pdf [Дата останнього доступу 20.06.2020].

Пентилюк, М. (2004). *Виховуємо чуття мови (дещо про засоби милозвучності)*. Електронний ресурс: http://www.interklasa.pl/portal/dokumenty/ridna_mowa_uk/index.php?page=rm21_04. [Дата останнього доступу 20.06.2020].

Самійленко, В. І. (1917). *Дбаймо про фонетичну красу мови*. Шлях. Київ.

Сербенська, О. (2016). *Основні параметри милозвучності української мови*. Теле- та радіожурналістика. Вип. 15. С. 258–266.

Тоцька, Н. І. (2000). *Засоби милозвучності української мови*. Українське мовознавство. Вип. 22. С. 3–9.

Чередниченко, І. Г. (1962). *Нариси з загальної стилістики сучасної української мови*. Радянська школа. Київ.

КОНЦЕПТУАЛЬНІ РИСИ ДОМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПАРЕМІЇ НА ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МОВНОМУ ТЛІ

Надія Пашкова

(Україна)

У статті за допомогою інтертекстуального аналізу та методом зіставлення реконструйовано уявлення українців про дім, приховане в глибокій семантиці українських паремій, що дозволило побудувати структуру лексико-семантичного поля та концепту ДІМ в українській картині світу та порівняти їх з іншомовними.

Ключові слова: концепт ДІМ, паремії, семантика, українська картина світу.

CONCEPTUAL FEATURES OF THE HOUSE IN THE UKRAINIAN PAREMIA ON THE EUROPEAN LINGUAL BACKGROUND

Nadija Paškova

The article uses intertextual analysis and method of comparison to consider the idea of Ukrainians about the house, hidden in the deep semantics of the Ukrainian paremias, which allowed to construct the structure of the lexical-semantic field and the concept of HOME in the Ukrainian world picture and compare them with foreign ones.

Key words: concept HOUSE, paremias, semantics, Ukrainian world picture.

Згідно з визначенням академічного “Словника української мови”, розгалужена семантична структура лексеми-номінатора ядра концепту ДІМ складається з прямого та переносних значень на позначення як ємності, так і її вмісту: 1. ‘Будівля для житла або для розміщення різних установ; будинок’; 2. ‘Приміщення, де живуть люди, житло’; 3. ‘Приміщення, люди, що в ньому живуть, та їхнє господарство’; 4. ‘Монархічна династія, рід’. Аналіз семантики фразеологічних сполук, наведених у словниковій статті, виявляє значення ‘рідні місця’: з дому – а) ‘зі свого житла’, б) ‘з рідних місць’ (СУМ-2 1971, 306).

На підставі здійсненої процедури контекстуально-інтерпретаційного аналізу лексикографічного тлумачення змодельовано поняттєвий шар та реконструйовано структурну організацію ядерних компонентів концепту ДІМ в україномовній картині світу. Отже, за його результатами: 1) дім є видом споруди, будівлі або приміщення, що у таксономічному класифікаційному фреймі концепту виступають стосовно дому родовими поняттями як збудована людиною штучна артефактна ємність для перебування, котра

виконує захисну функцію і є необхідною умовою життя людини; 2) основна функція дому – житло, однак не всяке житло – це дім; 3) на ґрунті метонімічного перенесення значення з ємності, контейнера дім трактується як його вміст (господар, родина, господарство); 4) унаслідок розвитку семантики вмісту виникає значення ‘рід, династія’, оскільки дім виконує функцію збереження, оберега генерацій, забезпечення зв’язку поколінь; 5) при переносному розширенні просторового значення на основі спільної категоріальної ознаки ‘свій, рідний, обжитий’ назва дому вживається на позначення рідних місць, великої та малої батьківщини.

Відсутні у словникових дефініціях категоріальні ознаки виводяться за допомогою логічних операцій на поняттєвому рівні: 1) дім належить до семантичної сфери неживих, штучно створених людиною культурних об’єктів, тобто матеріальних артефактів; 2) дім має категоріальну ознаку ‘предметність’, семантичну ознаку окремої категорії ‘неістота’, семантичну ознаку субкатегорії ‘злічувальне’, ознаку на рівні лексико-семантичної групи ‘споруди’, набір диференційних ознак на рівні окремої лексики ‘споруда для тимчасового або постійного перебування людей’.

При виокремленні семантики споруд серед інших артефактів матеріальної культури їхньою категоріальною семою виступає ‘ємність, контейнер’, що характеризується як обмежений та захищений простір, функцією якого є постійне або тимчасове перебування в ньому людей, тварин, предметів. Отже, основними категоріальними ознаками дому є локативність та інклюзивність.

Субординантні найменування класу позначуваних речей диференціюються за різними ознаками і є різновидами базових назв. Подальша категоризація споруд імплікує питання щодо функції та посесивності: *вмістище для кого?, для чого?*, щодо зовнішніх ознак ‘матеріал’, ‘розмір’, ‘форма’, щодо внутрішніх ознак ‘якість’ і т. д. За наявності семантичної асиметрії центральне ядро серед членів категорії виявляється за допомогою пропозиції респондентам назвати типову споруду. Найбільш частотна відповідь – “дім”. Отже, дім є архетипом серед споруд.

Г. Яворська слушно зауважує, що вивчення способів концептуалізації ідеї дому в індоєвропейських мовах сучасною наукою ще далеко не вичерпане, адже за ним стоїть принципово різне розуміння залюдненого простору і ролі в ньому людини. На думку дослідниці, головними семантичними ознаками житла є такі: 1) вмістище як окремий топологічний тип, 2) функція ‘житло людей’ і 3) артефактний характер. Концептуально дім локалізується на перетині трьох вимірів – фізичного простору, культури і людського буття в його онтологічному вимірі перебування, побутування, побуту. І водночас дім фокусує простір, культуру і побут у проекції на індивідуальне людське існування, в результаті чого у сферу концепту ДІМ залучається ще один вимір – екзистенційний. Відтак семантичний комплекс ДІМ позначається основними віхами ‘ємність’, ‘споруда’, ‘людське житло’ (Яворская 2004, 716).

Традиційно лексикографічні джерела тлумачать виключно семантику слова. А уявлення про денотат, латентні асоціації та етнокультурний компонент у семантичній структурі лексеми *дім*, не відображені ні у тлумаченнях енциклопедичних, термінологічних будівельних та лінгвістичних словників, ні у внутрішній формі слова, імплікує пареміологічний мовний шар. Інтертекстуальний аналіз паремій виявляє поділ категоріальної семантичної сфери етнокультурного концепту ДІМ в українській картині світу на структурні складові зі значенням матеріального та духовного простору (Пашкова 2014, 122). Подаємо їх у порядку від більш до менш частотних.

1. Семантична сфера 'Індивідуальний простір' виявляється при сполученні у контексті паремії значень просторового та посесивного фреймів концепту ДІМ загальної категорії *своє / чуже*, як-от: *Добре тому, хто в своєму дому* (Мишанич 1984, 12); *Вдома і солома їдома; Дома й тини цвітуть; Свій дім не чужий, з нього не виженуть; Вдома добра постіль і солома; Не пізно до свого дому й опівночі* (Панасенко 2004, 650); *Брудні сорочки дома перуть; Не виносити сміття з хати*.

Отже, дім – це приватний простір людини, закритий і утаємничений простір внутрішньої свободи, що надає сили.

Як зазначає Г. Яворська услід за Е. Бенвеністом, сема 'власний простір' є головною ознакою індоєвропейської ідеї дому (Яворская 2004, 726). Житло, житлове середовище людини у всіх історико-культурних періодах розвитку людства відігравали роль психологічної ніші, що дозволяє домогтися максимального відчуття захищеності, відокремлення та індивідуалізації, пор. лат. *Domus propria – domus optima* 'свій дім найкращий'. Уявлення про власне житло асоціюється українцями з відчуттям своєї правди, сили і волі у своїй хаті – родині, батьківщині, державі.

Г. Яворська підкреслює, що підстави ідентифікації людини з домом засновані не стільки на антропоморфізмі дому, інтер'єру й усього хатнього начиння, а власне на тому, що для людини та її життя дім є одиницею виміру. У такому ракурсі у фокус аналізу мовних даних потрапляє не дім як споруда, а як засіб влаштування людського життя, як спосіб організації й залюднення простору (Яворская 2004, 717). Дім супроводжує людину на всіх рубіжних етапах її життя. Людина народжується в домі, коли дорослішає, залишає рідну домівку, а в кінці життя її чекає останній вічний дім.

2. Семантична сфера 'Протекторальний, захищений простір': Інтернаціоналізмами є вислови *Мій дім – моя фортеця*, пор. ч. *Mijn dñm, mijn hrad*; нім. *Mein Haus ist meine Burg*, англ. *My House is my castle*, а також *У своїй домі кожний пан*, нім. *Jeder ist Herr in seinem Hause*, англ. *A man is king in his own house* (Бігун 2003, 37), *Вдома і стіни допомагають* (Іваньо 1959, 660),

Захист як основна обов'язкова функція дому зумовлений необхідністю людини компенсувати свою біологічну недостатність за допомогою штучних побудов. У силу фізичної природи свого тіла людина потребує додаткового покриття для захисту. Якщо одяг – це друга, то дім – це третя шкіра людини. Тіло – дім душі, дім – оселя тіла, ємність, оболонка, покриття

(пор. лат. *tectum*, нім. *Dach*, утворені від відповідних дієслів з семантикою ‘покривати’). Дім виникає з потреби захисту людини від холоду і негоди, тому в символічному плані є необхідним продовженням простору людини. Дім водночас є і невід’ємною частиною людини, і її світом, і найбільш захищеною нішею особистого простору індивіда. На захисну функцію дома як на основну вказують Е. Верещагин і В. Костомаров, трактуючи дім як зменшений до розмірів людини та пристосований до її масштабів всесвіт, створений людиною самотужки для себе (Верещагин 2000, 780). У семантиці дому людина віддзеркалює власну парадоксальну психічну природу: дім – це замкнений простір, в якому людина почувається вільною, але лише за умови, що це її власний дім.

3. Семантична сфера ‘Інтелектуальний простір’. Персоніфікація простору дому, семантичне включення в нього господаря відбувається у ментальній площині. Ця асоціація є інтернаціоналізмом, пор. український вираз *Не всі вдома*, повна форма *Не всі вдома, половина поїхала* або *Не всі вдома, пішли по дрова*; польський, засвідчений у літературі з XIV ст. *Nie wszyscy w domu* та ч. *Nemit vseh doma* ‘бути навіженим, придуркуватим’ (Мокиєнко 1980, 120), а також східнороманське: *Neavând toți boii acasă* (дослівно *Не мати всіх волів удома*), тобто ‘бути не в гуморі, не в своїй тарілці’ (Соловьев 1976, 22).

Просторове значення дому розширюється й асоціативно переноситься у сферу духовності, дім постає продовженням не лише зовнішнього, матеріального, а й внутрішнього, психологічного, інтелектуального простору людини, стає віддзеркаленням свого господаря, у результаті чого духовний світ людини ототожнюється з її домом. Про універсальність такого перенесення свідчить і передача на письмі образу дому в японській мові, де дім позначається ієрогліфом з семантикою ‘я’.

4. ‘Фаміліарний простір’ Перенесення значення дому на родину в українській мові традиційно позначається лексемою *xata* (Пашкова 2014, 126). Коли ми говоримо *Добрий вечір вашій хаті*, маємо на увазі, звичайно, її мешканців. Свідченням універсальності цього метафоричного перенесення є й біблійне привітання *Мир дому цьому*, вочевидь, також адресоване не до споруди, а до її мешканців. Румунське *A strica casa cuiva* дослівно означає ‘розбити комусь дім, тобто родину’, *casa grea* ‘великий дім, тобто велика родина’ (Соловьев 1976, 71) Також не можна вважати випадковим, що і в китайській мові значення ‘родина’ і ‘дім’ позначаються одним ієрогліфічним ключем. Так само в японській мові ієрогліф на позначення дому входить у зображення поняття ‘родина’. У тюркських мовах, зокрема, в турецькій та азербайджанській, дім і родина також позначаються одним словом *ev*. Очевидно, ідеться про давню доіндоевропейську архаїчну семантичну універсальну, за якою дім і родина асоціюються як соціальна одиниця та вміст дому. Ця спільність семантики виникла разом з домом.

Поняття дому у багатьох народів світу пов’язується також із рідним народом (пор., зокрема, самоназву циган *doma*, а також той факт, що у Старому заповіті єврейський народ іменується Домом Ізраїлевим, країною,

державним устроєм, правом, моральністю, зв'язком поколінь, пам'яттю і вірністю заповітам.

5. Семантична сфера 'Патристичний простір, батьківщина' утворюється шляхом розширення значення загальної категоріальної опозиції *своє / чуже*: *Всюди добре, а дома найкраще; За морем тепліше, та дома миліше; Краще дома, ніж на празнику* (Мишанич 1984, 121, 243); *Де добре – добре, а дома миліше; Добре тому, хто в своєму дому* (Іваньо 1959, 65), пор. англ. *East or West, home is the best, There is no place like home*, поль. *Kazdy w swym domu pan, Milo w ludzi, najmilej w domu*. В усіх наведених фраземах слово *дім* має і буквально, і метафорично розширене значення 'батьківщина'. Показовим є факт, що *дім*, *родина* і *батьківщина* синонімізуються в усіх різномовних пареміях.

Аналіз наведеного пареміологічного матеріалу дозволив поділити семантичну структуру ядра лексико-семантичного поля ДІМ на складниці зі значенням фізичного та духовного простору: 1) 'індивідуальний простір', 2) 'захищений простір', 3) 'інтелектуальний простір', 4) 'фаміліарний простір, родина', 5) 'патристичний простір, батьківщина', що розвивають основне значення дому 'обмежений і захищений простір для життя'. Філіація значень 1, 2, 4 і 5 відбувається на основі опозицій категоріальних сем *своє / чуже*, а значення 3 – опозицією категоризаційних сем *внутрішнє / зовнішнє* (див. Додаток 1).

Семантика більшості досліджених паремій побудована на метафоричному розвиткові просторового значення архетипу ДІМ, що визначається як обмежений і захищений простір для життя'. Метафоричною основою таких паремій, як *дім – повна чаша* та *родинне гніздо*, є сема 'інклюзивність', що базується на опозиції 'контейнер' / 'вміст'.

У фразеологізмі *Вити собі гніздо* 'стати господарем власного дому, створити родину' *дім* метафорично уподібнюється до гнізда на основі ознаки 'ємність, контейнер' для вмісту, яким виступає родина, що створює цілісний образ дому як родинного гнізда. Наведений вираз має паралелі в багатьох мовах, як-от, до прикладу, у мовах карпато-балканського ареалу: албанське *të ndërtuar një fole*, болгарське *изгради гнездо*, грецьке *χτίσω μα φολιά*, македонське *си изградат гнездо*, польське *budować gniazdo*, румунське *construi un cuib*, словацьке *stavat' hniezdo*, словенське *graditi gnezdo*, сербське *gradi, svijati (savijati) гнездо = кућути кућу, оснивати дом и породују*, хорватське *izgraditi gnijezdo*, угорське *épít fészket*, чеське *stavět hnízdo*.

Отже, на підставі проведеного аналізу пареміологічного матеріалу є підстави визначити, що основними конститuentами символічної ядерної зони вербалізації концепту ДІМ є семантичні сфери ПРОСТІР (фізичний, психічний, індивідуальний, власний, захищений), ЄМНІСТЬ як замкнений простір (келих, гніздо) та її ВМІСТ (родина, рід, заклад, батьківщина, розум) (див. Додаток 1.1).

Архетипність, символічність, полісемантичність культурного знака ДІМ виявляється у великій кількості імплікованих у ньому метафоричних

значень. На основі аналізу лексикографічних та фразеологічних даних в основі семантики ядра вербалізації концепту ДІМ в українській картині світу виявлено 19 асоціативно поєднаних компонентів, розташованих у шести взаємопрониклих семантичних сферах: 1) 'каузація': 'архітектурний артефакт': 'дім', 'будівля', 'споруда'; 2) 'функція': 'житло', 'приміщення', 'ємність', 'захист'; 3) 'вміст': 'господар', 'родина', 'заклад', 'розум'; 4) 'результат функції збереження': 'рід', 'династія', 'спокій'; 5) 'власність': 'господарство', 'батьківщина'; 6) 'контейнер': 'чаша', 'гніздо' (див. Додаток 1.2.).

З'ясовано, що семантика вербалізації концепту ДІМ локалізується як у матеріальній, так і у духовній сфері людини (психічний стан, здоровий глузд), вільно переміщуючись з однієї в іншу на основі метафоричних перенесень.

Побудова моделі світу, ототожнення різних її фрагментів і концептів можливі й виправдані настільки, наскільки вони включені в рамки універсальних семіотичних опозицій. Категорійні опозиції служать диференційними ознаками, комбінації яких дозволяють описати будь-який об'єкт або будь-яку семантику моделі світу.

У висновках зазначимо, що порівняння образу дому на основі аналізу семантики паремій в українській картині світу з іномовними продемонструвало як універсальні, так і ідіотнічні його риси.

Бігун, Г. (2003). *Прислів'я та приказки шістьма мовами*. Тандем. Київ.

Верецагин, Е. М., Костомаров, В. Г. (2000). *Дом бытия языка. В поисках новых путей развития лингвострановедения: концепция логоэпистемы*. ИРЯП, ИКАР. Москва.

Іванько, В. (1959). *Скарби народної мудрості. Закарпатські українські прислів'я та приказки*. Карпати. Ужгород.

Мишанич, С., Пазяк, М. (1984). *Українські прислів'я та приказки. Народна творчість*. Дніпро. Київ.

Мокиєнко, В. М. (1980). *Славянская фразеология*. Высшая школа. Москва.

Панасенко, Т. М. (2004). *Скарбниця народної мудрості*. Фоліо. Харків.

Пашкова, Н. І. (2014). *Номінативні моделі культурного артефакту ДІМ у мовах карпатського ареалу балкано-слов'янського континууму*. Вид. центр КНЛУ. Київ.

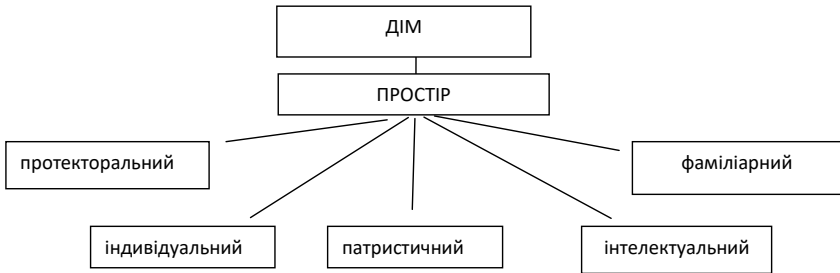
Словник української мови (1971–1980). Ред. Білодід, І. К. Наукова думка. Київ.

Солов'єв, В. П., Солов'єва, В. А. (1976). *Дикционар фразеоложик молдовенск-рус*. Луміна. Кишинэу.

Яворская, Г. М. (2004). *О концепте ДОМ в украинском языке*. У кн.: *Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура*. Языки славянской культуры. Москва.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Рис. 1. Просторова семантика української лексеми *дім*.

Додаток 1.1

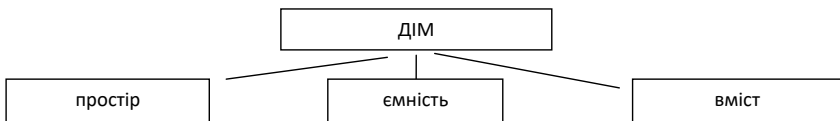


Рис. 2. Структура символічної ядерної зони концепту ДІМ

Додаток 1.2.

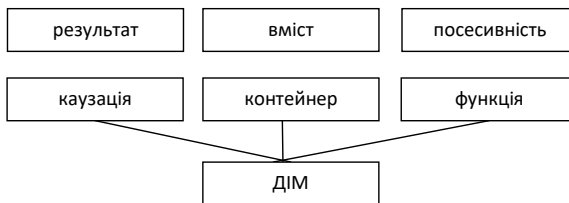


Рис. 3. Семантична структура ядра вербалізації концепту ДІМ в українській картині світу.

МИ Ж ОДИН НАРОД, АБО ДО ПИТАННЯ “МИРНОЇ” ПРОПАГАНДИ В РОСІЙСЬКОМУ МЕДІАПРОСТОРІ

Людмила Підкуймуха

(Україна)

У статті розглянуто “дружній” та “мирний” дискурс у російських ЗМІ. На матеріалі програми “Треба поговорити!” (рос. “Надо поговорить!”) схарактеризовано лексику, що відображає сімейні взаємини, психо-емоційний стан, з’ясовано її функції та роль у конструюванні псевдомирного дискурсу. У матеріалі також проаналізовано історичні міфи й ностальгійні мотиви за радянщиною як елемент російської пропаганди.

Ключові слова: пропаганда, мирний дискурс, медіа, ностальгія, історичний міф.

WE ARE ONE NATION: TO THE QUESTION OF “PEACEFUL” PROPAGANDA IN THE RUSSIAN MEDIA SPACE

Ljudmyla Pidkujmucha

The article examines so called “friendly” and “peaceful” discourse in the Russian media. The research has been carried out on the material of the program “We need to talk!” (Rus.: “Nado pohovorit!”). The author has investigated the vocabulary that denotes family relationships, emotional states and feelings, clarified its functions and roles in the construction of pseudo-peaceful discourse. Moreover, historical myths and nostalgic motives for the Soviet Union as an element of Russian propaganda have been analyzed.

Key words: propaganda, peaceful discourse, media, nostalgia, historical myth.

Засоби масової інформації стали своєрідною ареною для розгортання конфліктів. За словами Саймона Коттла, сучасні бої ведуться не лише на полях битв, вони є видовищами, розіграними в царині публічної сфери, що представлена ЗМІ (Cottle 2006).

Російсько-українська війна на Донбасі актуалізувала питання впливу пропаганди, спонукала розглянути принципи ведення інформаційної війни. Чимало досліджень зосереджені на різних темах, пов’язаних з російською політикою, гібридною війною в Україні або російською інформаційною війною проти української держави загалом (Berzinš 2014; Darczewska 2014; Howard & Puhkov 2014; Pikulicka-Wilczewska & Sakwa 2015).

У низці досліджень було схарактеризовано методи російської пропаганди (Бевз 2015; Іваницька & Гуєва 2018; Müür & Holger 2016), її вплив на аудиторію (Еляшевська 2015), праці, зокрема, присвячено мові ворожнечі

(Ісакова 2016, Жаботинська 2015), а також представлено гібридну війну як дискурсивний конструкт (Яворська 2016).

Аналіз останніх публікацій дає змогу стверджувати, що в сучасній українській науці мовознавці частіше акцентують на мові ворожнечі (hate speech) як інструменті для досягнення пропагандистських цілей, а “мирна” пропаганда зрідка стає об’єктом дослідження, що і зумовлює актуальність цієї роботи.

Мета статті – визначити основні аспекти пропагандистського дискурсу в умовах гібридної війни та проаналізувати засоби псевдомирної російської пропаганди.

Матеріал і методи дослідження

Матеріалом дослідження слугує програма “Треба поговорити!” (рос. “Надо поговорить!”) від 12 липня 2019 року у прямому ефірі телеканалу “Росія 1”. Найбільший холдинг – Всеросійська державна телевізійна і радіомовна компанія – складається з дев’яти телеканалів і п’яти радіостанцій. Основні її телеканали “Росія” і “Росія 24” повністю виконують замовлення Кремля. Під державним контролем перебувають “Перший канал” і канали менш потужні, такі як “ТВЦ” і “Russia Today”, що з держбюджету отримують кошти за поширення офіційних позицій РФ.

Проект вийшов замість російсько-українського телевізійного мосту, що, за інформацією федеральних каналів, “був скасований з боку України через погрози радикалів” (Надо поговорить). На думку ведучих шоу Андрія Малахова та Марії Ситтель, українцям і росіянам необхідно було “поговорити”. “Типова реакція російської пропаганди на російському телебаченні. Знову вина українців, що ми не поговорили з кимось про щось”, – зауважив кореспондент російського телеканалу “Дождь” Олексій Коростильов (Нині вже).

В описі до відео зазначено, що “для проведення діалогу в Москву приїхали українські журналісти, політологи та громадські діячі” (Надо поговорить). Проте у студії сиділи заслужені артисти РРФСР і трохи глядачів. Спочатку було анонсовано розмови “простих людей”, адже “відверта розмова між простими людьми давно визріла” (Вести недели), натомість “простих” людей, які не були б акторами або ведучими, було тільки двоє: брат письменника Аркадія Ініна і син актриси Маргарити Шубіної.

Російські пропагандистські ЗМІ, пишучи про вихід програми в ефір, підкреслювали, що її учасники “згадували твори мистецтва різних напрямів, історичні події, які об’єднують Росію і Україну, і закликали відновити повноцінні відносини між двома країнами” (Фахрутдинов 2019). Надалі в цьому матеріалі ми розглянемо, як авторам й учасникам проекту за допомогою фальсифікації історії вдалося конструювати “мирний” пропагандистський дискурс.

У роботі використано загальнонаукові методи аналізу, дискурс-аналізу, систематизації та узагальнення; важливим став і лінгвоестетичний підхід.

Теоретичне підґрунтя: аналіз досліджень і публікацій

Польовий статут FM 33-1 (1979) Міністерства оборони США визначає пропаганду як “будь-яку інформацію, ідеї, доктрини або спеціальні методи впливу на думки, емоції, настанови чи поведінку будь-якої спеціальної групи з метою отримати переваги, прямі чи непрямі” (Psychological Operations). Тетяна Бевз виокремлює такі основні фактори пропаганди: 1) системний фактор; 2) фактор впливу; 3) фактор масовості; 4) елемент дії (Бевз 2015, 151).

Пропаганда досягає успіху завдяки простоті повідомлень (лозунгів), направленістю на всі групи населення та апеляції до емоцій людей. Такі методи активно використовують під час воєнних дій, адже “історія війни (Першої світової – Л.П.) показала, що сучасна війна повинна битися на трьох фронтах: воєнному, економічному та пропагандистському” (Lasswell 1927, 214–215). У такий спосіб, воєнна пропаганда існує давно, проте нині відбувається зміна методів її застосування: “утворюються спеціальні підрозділи, які аналізують проблеми, пов’язані з трансляцією інформації до та після бойових операцій та подальшої перемоги” (Каверіна 2015, 99). Дискурс війни на Донбасі розгортається на трьох рівнях: локальному, міждержавному та глобальному (Яворська 2015, 370).

Специфіка інформаційної складової в російсько-українській війні, на думку Галини Яворської, “полягає в (1) інтенсивності та широті охоплення аудиторії інформаційних впливів, яка набула глобального масштабу, (2) систематичному й комплексному застосуванні медійних та новомедійних засобів і (3) створенні нового дискурсу війни та ненависті, спрямованого на руйнування наявних і формування нових інтерпретаційних і смислових механізмів сприйняття дійсності” (Яворська 2015, 366). Яніс Берзінш характеризує російську стратегію як психологічні та інформаційні воєнні дії. Тоді, коли попередні стратегії базувалися на логічних чи матеріальних складових, нині Кремль змінив поле бою на свідомість мас (Berzinš 2014, 5).

З пропагандистською ціллю російські ЗМІ формують у свідомості людей низку негативних стереотипів про Україну. Проаналізувавши матеріали провідних російських ЗМІ (канали РТР, ОРТ, НТВ) за період 2013–2014 рр., Наталія Еляшевська виокремлює, зокрема, такі стереотипи:

1. Україна – це частина Росії, і вона [Україна – Л.П.] не може існувати без неї.
2. Української мови не існує.
3. Майдан – вияв агресії проти Росії.
4. Української культури не існує.
5. Крим – це Росія (Еляшевська 2015, 165–166).

Дослідження пропагандистського дискурсу “дає змогу розкрити не тільки аспекти комунікативної взаємодії, а й концептуальну картину світу тих, хто його формує. У контексті українсько-російського конфлікту – це насамперед корекція ціннісних орієнтацій та політичних інтересів об’єктів впливу” (Смола 2015, 44). Яніс Берзінш звертається до поняття перманент-

на війна, що позначає і перманентного ворога, а “в сучасній геополітичній структурі явний ворог – це західна цивілізація, її цінності, культура, політична система та ідеологія” (Berzinš 2014, 5). Як зазначає К. Серажим, “дискурс як відображення процесу орієнтування людини в системі власних цінностей, на основі системи мовних еталонів здійснює ціннісне розчленування реальності: виявляє категорії “своє – чуже” формує те, що можна назвати ‘образом ворога’” (Серажим 2002, 202).

Образ ворога як засіб впливу активно використовується в українсько-російському збройному конфлікті, адже “мова протистояння та ненависті, яка, порівняно з “мовою миру”, в умовах війни очікувано переважає”, а “мирні” концепти можуть неефективними” (Яворська 2015, 368). Водночас “пряме застосування ‘концептів миру’ здатне породжувати додатковий шар конфліктних смислів” (Там само).

Виклад основного матеріалу

Складовою гібридної війни, яку веде Російська Федерація проти України, є пропаганда. Для того, щоб загострити протиріччя в українському соціумі, легітимізувати політику, спрямовану на руйнацію української національної ідентичності, Кремль фальсифікує історію. Як зазначає Кирило Галушко, координатор проєкту “Лікбез – історичний фронт”, “у російській пропаганді історія займає не менше місце, ніж поточна політика, і не треба цьому дивуватися. Дуже часто наш північний сусід виправдовує свої дії саме “історичними” фактами, традиціями” (Гаркавенко 2017).

Афективність пропагандистського дискурсу зумовлена апелюванням до емоцій, тому аудіовізуальна інформація з посиленням емоційним складником є властивою і для аналізованої програми “Надо поговорить!”. Так, Любов Титаренко, керівниця театру “Браво” в Києві, яка під’єдналася до ефіру скайпом, наголосила, що перший телеміст потрібно було провести з Донбасом, адже “там люди живуть у злиднях, навколо постріли, бабусі голодують, а влада в Києві знахабніла”¹².

Учасники шоу послуговуються лексикою, що характеризує сімейні взаємини – *бабуся, брат, батько, дружина, кум* тощо. Наприклад, “у мене там [в Україні – Л.П.] багато родичів”, “у мене вся рідня на Україні”¹³... ба-

¹² Оскільки мова статті українська, усі цитати учасників програми перекладено з російської.

¹³ При перекладі ми зберігаємо словоформу “на Україні”, яку у своєму мовленні вживають герої програми, хоча усвідомлюємо її ненормативність. На захист прийменника “в (у)” зі словом “Україна” ставав ще Іван Огієнко (митрополит Іларіон) у статті “В Україні, а не на Україні”, пишучи: “Коли ми говоримо про географічне місце відокремлене, самостійне ціле і зовсім окреслене, тоді на питання де живемо тільки прийменника в чи у (а не на) з відмінком місцевим: А я в Каневі родилася (Шевченко)... Так само, коли говоримо про докладно окреслену територію як закінчене ціле, або про самостійну державу (підкреслення – Л.П.), то завжди вживаємо тільки прийменника в чи у (а не на): в Австрії, в Америці, в Румунії, у Франції, в Польщі, в Росії і т. ін. Що ж до прийменника на з місцевим відмінком, то його вживаємо при географічних назвах на питання де тільки тоді, коли територія, що про неї мова, не окреслена докладно, не самостійне ціле, а тільки складова частина якоїсь держави, чи взагалі це частина якоїсь окресленої території, наприклад, завжди кажемо: на Поділлі, на Полтавщині, на Київщині, на Волині, на Буковині і т. ін.” (Огієнко 1997, 87–88). Андрій Іларіонов зазначає, що з 1991 до 2006 року в Росії вживали словоформу “в Україні”, а вже у 2005–2008 рр. різко почали використовувати “на Україні”. Політик, ексрадник Володимира Путіна, зазначає, що така зміна “відображає інформаційну дію на російське суспільство політично мотивованої позиції нинішньої влади Російської Федерації, що не цілком змирилася з появою та існуванням самостійної української держави” (Іларіонов 2009).

булі, дедулі”. “Це жакливо, це сумно, що не можна зустрiтися з *братом*. Треба намагатися зберiгати в душі спогади про прекрасні часи, коли Росія і Україна були разом. Неможливо було таке уявити ранiше”, – говорить письменник Аркадій Інін.

У деяких випадках особисті стосунки стають метафорою для зображення українсько-російських дипломатичних відносин: Україна як молодший брат. Упродовж ефіру неодноразово звучали фрази про те, що українці і росіяни – “братський народ”, який повинен бути єдиним. Для того, аби підкреслити, що прості російські громадяни “люблять” українців, телеканал відправив свого кореспондента в московське караоке. “Червона рута” Софії Ротару, “Твої очі” Світлани Лободи, “Плакала” у виконанні гурту Kazka – серед пісень російської естради там знайшлося місце і українському репертуару, де відвідувачі заявляють, що вони “співають українських пісень російською мовою”. Після чого ведучий Андрій Малахов нагадав, що 2019 рік на каналі “Росія” почався з дуету Малахова і української співачки Ані Лорак і навів ще один приклад “дружби народів” – весілля української ведучої Регіни Тодоренко та російського співака Влада Топалова. “Це не єдине весілля, що підтверджує дружбу Росії та України. Бізнесмен Олег Кесаєв одружився з Ольгою Клименко, “Міс Україна”, – зазначає Марія Ситтель.

Вдаються учасники й автори програми до метафоризації любові: мова “любові та взаєморозуміння”, “любимо одне одного”, “навіть у Бога ім’я – любов”, “возлюби ближнього свого як самого себе”, “у любові немає кордонів та національностей”.

Уявлення про українців і росіян як “один” чи “майже один” народ має давнє історичне походження й “відбиває поступову інтерналізацію обома народами історико-цивілізаційної концепції “Великої і Малої Русі”, витвореної українськими (малоросійськими) інтелектуалами-кліриками на межі XVII–XVIII століть і трансформованої Російською, а згодом радянською імперією у відповідні ідеологічні моделі та політичні практики” (Рябчук 2017, 213). Радянські теоретики вигадали давньоруську народність, на основі якої ніби виникли три народи – росіяни, українці й білоруси. Відповідно, Київська Русь стала колицкою трьох “братніх” народів. “Советську” тезу про “єдиний народ” продовжує і Росія. Ідея тотожності українців і росіян у програмі “Надо поговорить!” реалізується на рівні таких сполучень слів: *це все одно що росіяни, братський народ, мислимо однаково, російсько-українське дружнє суспільство, один народ, дружній народ, спільні родини, ми всі єдині, одні фільми, одні свята* тощо. Наприклад, син Шубіної Серафим заявляє, що “українці звичайні люди, все одно що росіяни.” А співак Олексій Піддубний (більш відомий як Джанго) зазначає, що ніколи не розділяв українців і росіян, а “завжди вважав одним народом”. Цю тезу використовує і російський президент Володимир Путін у своїх публічних виступах. Наприклад, на пресконференції 14 грудня 2017 року він сказав: “Наше історичне, духовне та інше коріння дають мені право говорити, що в основі своєї ми один народ” (Большая пресс-конференция).

Цей новітній артефакт російської монументальної пропаганди свідчить про те, що імперське трактування Київської Русі як “колиски трьох братніх народів – російського, українського і білоруського” – лишається в Російській Федерації канонічною історичною схемою. Саме завдяки концепції “спільної коліски” Росія привласнила стародавню Українську державу, її писемну спадщину і навіть її назву, замінивши первісне наймення росіян “московити” на дивне прикметникове утворення “русские” (Масенко 2016).

На думку Л. Масенко, “колиска трьох братніх народів” загрожує перетворитися на труну, бо один із “братніх народів”, подібно до клептопаразитичного птаха, робить все, щоб викинути із гнізда його справжніх господарів і посісти їхнє місце. До того ж “образ ‘спільної коліски’ невдалий уже хоч би тому, що ніхто з нормальних людей не покладе в одну коліску аж трьох дітей. Крім того, ці діти мали б бути близнятами, а, за офіційною ідеологією, російський брат проголошувався старшим, який разом з двома молодшими чомусь опинився в одній колісці” (Масенко 2016). Г. Півторак, проаналізувавши фактичний матеріал, доводить, що “«російський брат» за віком зовсім не «старший», а наймолодший. Та й у спільній колісці він ніколи не був, бо поки народився, «колиска» вже розвалилася” (Півторак 2001, 78).

Ще одним історичним міфом, нав’язаним російською пропагандою, є те, що Русь – це Росія. В аналізованій програмі “Надо поговорить!” учасники у своїх висловлюваннях опосередковано повторюють цю тезу: “київський вокзал рідний, і слово саме рідне, і Київська Русь рідна, все рідне”, “примирення двох народів руських”. У такий спосіб росіяни проводять “анексію історії”, “вони дають своє бачення української історії, щоб показати, що її, власне, не існує” (Українське радіо 2019). Натомість український історик Л. Залізник зазначає, що “права Москви на історичну та культурну спадщину княжого Києва не більші і не менші, ніж права Мадрида, Лісабона, Парижа та Бухареста на історію та культуру латинського Риму. Як романські народи успадкували певні надбання римської культури, так і білоруси та росіяни увібрали у свій етновизначальний комплекс певні елементи культури княжого Києва. Однак, як перші не були безпосередніми творцями латинської культури Риму, так і другі мають опосередкований стосунок до творення культури Київської Русі, сталося це значною мірою ще до появи білорусів та росіян на історичній арені Східної Європи” (Залізник 2004, 123).

Ще однією складовою псевдомирного дискурсу в російських ЗМІ стало нав’язування дружніх відносин між країнами. Так, один із героїв програми, актор Рустам Сагдуллаєв, який прославився роллю Ромео у фільмі “У бій ідуть лише «старі»” (рос. “В бой идут одни «старики»”) переконує: “Куди ми подінемося від дружби? Ми повинні дружити обов’язково”. Більшість учасників ток-шоу всіляко вмовляли українців і росіян *жити дружно*, а відтак лексема *дружба* і похідні є часто вживаними в мовленні гостей: *російсько-українське дружнє суспільство, дружба, тільки дружба* тощо. На-

приклад, репортер в одному із сюжетів зазначає, що “Станція «Київська» – символ дружби між країнами”.

Інший російський артист Кай Метов заявив, що українцям і росіянам необхідно якнайшвидше “відкинути всі політичні речі, які засіли в головах”. “Те, що нас об’єднує – і пісні, і любов одне до одного – має бути первинним. І обіймімося вже одне з одним”. Ведуча Марія Ситтель підкреслила, що “потрібно розвернути людей одне до одного, щоб ми могли глянути одне одному в очі і сказати ці важливі слова: як складно жити одне без одного, як важливо бути разом”.

Головним аргументом на підтвердження цих закликів стало те, що за часів СРСР і кінематограф, і “новорічні вогники” були спільними. Ностальгія за радянщиною на лексичному рівні виявляється в таких словосполученнях: *роз’єднати нас неможливо, залишається лише жити минулим, об’єднання двох радянських народів* тощо.

Російська історична пропаганда часто наголошує на тому, що СРСР був потужною промисловою та військовою імперією. Саме він, мовляв, зробив з бідної країни потужного промислового гіганта, світову наддержаву – а сучасні українці нехтують його здобутками, хоча продовжують використовувати його потенціал (Ре-візія 2019, 26). Історія СРСР подається як історія “великої держави” в контексті міфу про переможну війну. А також як перемога певного “історичного проекту”, що став можливим завдяки об’єднанню в СРСР багатьох народів на чолі з російським (Крютук 2017, 164).

Таким чином, у програмі “Надо поговорить!” говорили про любов і дружбу, втім до політики й аналізу причин, які призвели до російсько-українського конфлікту, не вдавалися. Це цілком відповідає концепції, за якою глядачеві видають готову та чітку ідею, а не змушують задуматися і проаналізувати те, що відбувається.

Висновки

Пропагандистський дискурс став невід’ємною частиною розвитку кремлівської системи, де поруч із традиційними формами агітації та пропаганди застосовують сучасні інформаційні технології.

У нинішньому російському медіапросторі, окрім мови ненависті, використовують прийоми псевдомірного дискурсу, відомого ще з радянського періоду та здатного розпалити ворожнечу. Давні тези про українсько-російську дружбу, братерство і невзаємну любов стали засадничими в аналізованій програмі “Надо поговорить!”. Російська пропагандистська машина, подібно до її “советської” попередниці, вдається до фальсифікації історичних фактів і перекручування даних з метою продемонструвати меншовартість України, знівелювати її культуру і спотворити мову.

Російсько-український проект “Надо поговорить!” на “России 1”.
Електронний ресурс, режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=aRq2iITm2LQ> [Дата останнього доступу 7.06.2020].

Бевз Т. (2015). *Українці і росіяни під прицілом російської пропаганди*. Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса. Вип. 1. С. 150–163.

Большая пресс-конференция Владимира Путина (14 грудня 2017). Електронний ресурс, режим доступу: <http://kremlin.ru/events/president/news/56378> [Дата останнього доступу 3.05.2020].

Гаркавенко, Д. (6 квітня 2017). *Чому українцям необхідна історична пропаганда*. Електронний ресурс, режим доступу: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/chomu-ukrayintsyam-neobkhdna-istorychna-propahanda> [Дата останнього доступу 22.06.2020].

Жаботинская, С. (2015). *Язык как оружие в войне мировоззрений*. Електронний ресурс, режим доступу: http://uaclip.at.ua/zhabotinskaja-jazyk_kak_ozuzhie.pdf [Дата останнього доступу 18.07.2020].

Залізник, Л. (2004). *Від склавинів до української нації*. Бібліотека українця. Київ.

Еляшевська, Н. (2015). *Вразливість України до інформаційної війни*. Теле- та радіожурналістика. Вип. 14. С. 165–169.

Илларионов, А. (07 грудня 2009). *Почему следует говорить “в Украине”*. Електронний ресурс, режим доступу: <https://echo.msk.ru/blog/aillar/639523-echo/> [Дата останнього доступу 10.08.2020].

Іваницька, Б. (2018). *Основні методи пропаганди в російському інтернет-змі pravda.ru*. Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. Серія: Журналістські науки. № 896. Львів: Видавництво Львівської політехніки. С. 54–58.

Ісакова, Т. (2016) *Мова ворожнечі як проблема українського інформаційного простору*. Стратегічні пріоритети. № 4 (41). С. 90–97.

Каверіна, А. (2015). *Проблема пропаганди в українському медіапросторі*. Грані. № 11(1). С. 97–101.

Кротюк, В., Ковальчук, А. (2017) *Фальсифікація історії як засіб інформаційної війни Росії проти України*. Сучасна війна: гуманітарний аспект. Науково-практична конференції ХНУ ПС ім. І. Кожедуба 30 червня 2017. С. 161–166. Електронний ресурс, режим доступу: <http://www.hups.mil.gov.ua/assets/doc/science/stud-conf/suchasna-viyna-gumanitarniy-aspekt/49.pdf> [Дата останнього доступу 04.09.2020].

Масенко, Л. (12 листопада 2016). *Україна і Росія. Князь Володимир і походження української мови*. Електронний ресурс, режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/28111096.html> [Дата останнього доступу 16.08.2020].

“Надо поговорить!”: “Вести недели” анонсировали уникальный телепроект. Електронний ресурс, режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=nHy7Uwuu7io&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0Hddwhgv6C6_wan3QN7SzcF3g_ZK0UtRgaBrszMgzShBuuOdaTJS7MRk&app=desktop [Дата останнього доступу 28.07.2020].

“Нині вже”: Останній день Ради, бізнес Медведчука, інтерв'ю з Сергієм Притулою. Електронний ресурс, режим доступу: <https://hromadske.ua/>

posts/nini-vzhe-ostannij-den-radi-biznes-medvedchuka-intervyu-z-sergiyem-prituloyu [Дата останнього доступу 12.08.2020].

Півторак, Г. (2001). *Походження українців, росіян, білорусів та їхніх мов: міфи і правда про трьох братів слов'янських зі "спільної колиски"*. Академія. Київ.

Ре-візія історії. Російська історична пропаганда та Україна (2019). К.І.С. Київ.

Рябчук, М. (2017). "Майже один народ". *Особливості використання пропагандистської міфологемі в умовах неоголошеної війни*. Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. Вип. 5–6. С. 213–231.

Серажим, К. (2002). *Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність*. Київ.

Смола, Л. (2015). *Особливості російського пропагандистського дискурсу (на прикладі українсько-російського конфлікту на Сході України)*. Вісник Книжкової палати. № 10. С. 43–45.

Сучасна Росія анексувала поняття "Русь": сьогодні презентують книгу про російські історичні міфи (22 жовтня 2019). UA: Українське радіо. Електронний ресурс, режим доступу: <http://www.nrcu.gov.ua/news.html?newsID=91146> [Дата останнього доступу 16.08.2020].

Огієнко, І. (1997). *В Україні, а не на Україні*. Пам'ять століть. № 1. С. 87–89.

Фахрутдинов, Р. (12.07.2019). "Куда мы денемся от дружбы?" Россия провела с Украиной телемост. Електронний ресурс, режим доступу: https://www.gazeta.ru/politics/2019/07/12_a_12497125.shtml [Дата останнього доступу 19.07.2020].

Яворська, Г. (2016). *Гібридна війна як дискурсивний конструкт*. Стратегічні пріоритети. Серія: Політика. № 4. С. 41–48.

Яворська, Г. (2015). *Мова як складова конфлікту (шляхи трансформації українського медійного дискурсу)*. Стратегії трансформації і превенції прикордонних конфліктів в Україні. Збірка аналітичних матеріалів. Галицька видавнича спілка. Львів. С. 366–398.

Berzinš, J. (2014). *Russia's New Generation Warfare in Ukraine: Implications for Latvian Defense Policy*. Policy Paper No. 2. National Defense Academy of Latvia, Center for Security and Strategic Research. Riga.

Cottle, S. (2006). *Mediatized Conflict: Developments in Media and Conflict Studies*. McGraw-Hill Education. New York.

Darczewska, J. (2014). The Anatomy of Russian Information Warfare: the Crimean Operation, a Case Study. In: *Point of View*, No. 42 (May 2014), Ośrodek Studiów Wschodnich. Warsaw.

Howard, C. & Puhkov, R. (eds). (2014). *Brothers Armed. Military Aspects of the Crisis in Ukraine*. East View Press. Minneapolis.

Lasswell, H. (1927). *Propaganda Technique in the World War*. Knopf. New York.

Müür, K., Holger, M., Sazonov, V., & Pruulmann-Vengerfeldt, P. (2016). Russian Information Operations against the Ukrainian State and Defense Forces: April-December 2014 in Online News. In: *Journal on Baltic Security* 2, No. 1 (2016) P. 28–71.

Pikulicka-Wilczewska, A. and Sakwa, R. eds. (2015). *Ukraine and Russia: People, Politics, Propaganda and Perspectives*. E-international Relations. Bristol.

Psychological Operations. Headquarters Department of the Army. Washington DC, 31 August 1979. Електронний ресурс, режим доступу: <https://fas.org/irp/doddir/army/fm33-1.pdf> [Дата останнього доступу 09.07.2020].

СУРЖИК ТА ДІАЛЕКТИ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕНТІ: АНТРОПОЛОГІЧНО-ЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

Марія Редьква

(Польща)

Стаття присвячена аналізу проникнення у різні жанри масової культури та літератури елементів живого мовлення, зокрема суржиків та діалектів, з погляду антропологічної лінгвістики. Постколоніальний розвиток мови передбачає розширення її функціонального значення, що виявляється у нових явищах та трансформації традиційних форм. Суржик та говірки у масовій культурі – це ознака мовної еволюції чи деградації, розширення чи звуження значення мови у культурному контексті.

Ключові слова: діалект, суржик, постколоніалізм, мова, культура.

SURŽYK AND DIALECTS IN THE MODERN UKRAINIAN CULTURAL CONTENT: ANTHROPOLOGICAL AND LINGUISTIC ASPECT

Marija Red'kva

The article deals with the analysis of the penetration of elements of vernacular language, in particular suržyk and dialects, into various genres of mass culture and literature, from the point of view of anthropological linguistics. Post-colonial development of language involves the expansion of its functional significance, which is manifested in new phenomena and the transformation of traditional forms. Suržyk and dialects in mass culture are signs of language evolution or degradation, expansion or contraction of the meaning of a language in the cultural context.

Keywords: dialect, suržyk, postcolonialism, language, culture.

Мова та культура співіснують невіддільно та органічно, взаємно впливаючи одна на одну. Культура поруч з іншими чинниками визначає основні напрямки розвитку та зміни мови, мова натомість проникає в культуру та є одним з основних маркерів її ідентичності. У цьому контексті доцільно говорити про національні мови та культури, оскільки саме на прикладі окресленого етнічного матеріалу можна спостерігати функціональну зміну мови та культури за різних зовнішніх та внутрішніх історичних, суспільних та політичних обставин. Загальнонаціональна мова вбирає різні елементи в процесі її розвитку протягом століть, віддзеркалює зовнішні зміни шляхом творення неологізмів, запозичень з інших мов та формування нових значень уже відомих слів. Як один із чинників еволюції, вона фіксує нові смисли і витворює нові контексти, водночас зберігає вікову історію – від регіональних діалектів до сучасної літературної мови. І це знаходить

відображення у різних сферах життя – від щоденного вжитку до науки і культури.

Основна мета пропонованої розвідки – проаналізувати вибрані мовні явища, зокрема використання різних різновидів української мови, у пост-колоніальних умовах розвитку нового українського культурного контенту.

За сприятливих політичних та соціальних умов мова розвивається і функціонує гармонійно та відповідає потребам та вимогам часу. Вона виконує визначені функції в суспільній, науковій, культурній сферах, водночас постійно збагачує свої ресурси. Інакше складається ситуація у національних мовах, які зазнавали колоніального впливу. Поняття колоніалізму у традиційному значенні зосереджується передовсім на економічному та політичному аспектах, однак релігійна, культурна та суспільна сфери не можуть залишитися поза контекстом у таких умовах. Більшість досліджень цього явища у світовій науці присвячено аналізу колоніальної політики у різних країнах, передовсім в Британії та Франції, яка завершилася у 70-80-х рр. ХХ ст. Питання мовних процесів тривалий час залишалося на маргінесі, однак важливість взаємодії мов у такій ситуації, їх еволюція чи деградація не могли залишитися поза увагою лінгвістів та антропологів. Цією проблематикою у різний час займалися такі вчені, як Césaire (1950), Spencer (1971), Whiteley (1971), Calvet (1974), Bamgbose (1991, 2000), Pennycook (1998), Phillipson (1992) та ін. Предметом їхнього зацікавлення було функціонування англійської та французької мов в Індії та в африканських країнах. На прикладах окремих народів було досліджено мовні зміни і тенденції, зумовлені суспільно-політичними процесами. Державна політика була спрямована на послідовне поширення панівної мови у всіх сферах, але передовсім акцент робили на освіту. Це стало однією з причин, чому англійська стала *franca lingua* у сучасному світі. Роберт Філліпсон у книзі “Linguistic Imperialism” аналізує колоніальні та постколоніальні засоби та способи поширення англійської мови. Він акцентує на важливості мовної політики в освіті для популяризації мови колонізатора (Phillipson 1992).

Українська мова та культура є яскравим прикладом становлення та трансформації у постколоніальній ситуації. Розпад Радянського Союзу та зміна політичної ролі мови у незалежній державі виявили значні прогалини у функціонуванні української мови – роки домінування російської мови в офіційній сфері спричинили брак питомої української наукової, офіційно-ділової, суспільно-політичної термінології, мови масової культури, розважального контенту та сленгу. Обмежене функціонування української мови на офіційному телебаченні та на радіо, відсутність дублювання фільмів та брак перекладної літератури виявили лакуни, які вимагали заповнення. Лариса Масенко згадує, що ще під час своїх перших приїздів в Україну Юрій Шевельов зазначав, що “сучасну національну культуру слід стракувати як багатопверхову споруду, наповнену не лише високими зразками елітарного мистецтва, а й розмаїтими розважальними жанрами масової культури, де кожен глядач або читач обирає той поверх, який відповідає його вподобанням” (Масенко 2020, 46).

У 1990-х роках почався активний пошук нових чи раніше заборонених ресурсів української мови. Спроба відновити напрацювання українських лінгвістів початку ХХ ст., зокрема перевидання праць та тих небагатьох словників, які збереглися після знищення їх та заборони у 30-х роках минулого століття. Процес реінкарнації мовних напрацювань дорадянської доби триває до сьогодні. Деколонізація мови, позбавлення її іншомовного впливу вимагає значних зусиль не лише мовознавців, а й політиків, фахівців з інших гуманітарних галузей та, безперечно, носіїв мови.

У сучасній гуманітаристиці багато досліджень присвячено постколоніальним тенденціям у Східній Європі та в українській культурі та літературі зокрема. Нове слово у літературній критиці та ознайомлення зі здобутками західних дослідників належало Оксані Забужко, Вірі Агеєвій, Соломії Павличко. Окремі праці присвячені постколоніальним процесам у широкому контексті (Гундорова 2012, Рябчук 2013, Шкандрій 2004, Натиук 2003 та ін.). Микола Рябчук, аналізуючи стан української культури за таких умов, зазначає, що вона “за багатьма показниками й ознаками функціонуватиме й надалі як культура квазіменшинна чи (у великих містах) квазідіаспорна. З одного боку, вона й надалі зберігатиме формально «державний» статус як культура титульної нації, що великою мірою легітимізує її окреме (від Росії) політичне існування” (Рябчук 2013, 96). Такий стан культури визначає частково і стан мови, що, незважаючи на позитивні зміни та тенденції у 2014–2019 рр., не може позбутися постколоніальних ознак у процесі використання. Загалом проблематика власне постколоніального розвитку української мови, яка в умовах диглосії та превалювання російської мови в радянський період, а на значній частині України у царській Росії зазнавала постійних обмежень, що спричинило особливості її розвитку та функціонування й у ХХ ст., недостатньо розкрита у українському мовознавстві. Одним з найгрунтовніших досліджень цієї теми є праця Лариси Масенко “Мова і суспільство: постколоніальний вимір” (Масенко 2004). У новій книзі “Конфлікт мов та ідентичностей у пострадянській Україні” лінгвістка аналізує деколонізацію, дерусифікацію та війну ідентичностей у різних контекстах (Масенко 2020).

Закономірно, що в умовах колоніальної політики функціональне обмеження використання мови призводить до призупинення її еволюції, творення нових пластів лексики та відчутного впливу домінантної мови.

Асиметричний розвиток мов переноситься на освіту і науку. Домінантна мова стає мовою термінології, офіційного дискурсу. Спенсер описує таку ситуацію, як заморожування потенційних можливостей мов на прикладі взаємодії англійської та африканських мов: “froze the opportunities for functional development of almost all the African languages. [It] also froze linguistic competition between languages for access to new domains, and to some extent the European language retarded the extension of existing African vehicular languages” (Spencer 1985, 394). У постколоніальний період існує кілька шляхів розвитку мови. Неминучим наслідком деколонізації є ‘нерівноцінний білінгвізм’ чи ‘диглосія’ (Laroussi, Marcellesi 1997). Відродження мови рідної

для тубільної нації мови сприяє її становленню та подоланню домінування іншої. Хоча ситуація з українською мовою має свої особливості порівняно з описаними лінгвістами та антропологами прикладами. Здебільшого населення, наприклад, африканських країн та Індії, пов'язуючи кращі перспективи з європейськими мовами, вибирає як мову офіційної сфери англійську або французьку. Місцеві мови залишаються мовами релігії, домашнього вжитку тощо. На думку інших дослідників, обмеження використання мови може вести загалом до її зникнення: “In fact, colonisers generally did not specifically set out to eradicate a language but by systematically limiting its role to increasingly fewer domains and functions and by adopting certain positive discourses about the dominant (outside) language, they actively brought about its disappearance” (Migge, Léglise 2007, 302).

Обмеження загальнонаціональної мови спричиняє нівелювання статусу різних її різновидів – крім літературної мови, також соціальних та регіональних діалектів. Регіональні варіанти відображають як мовне, так і культурне розмаїття певних народів. Маргінальне трактування та звуження рамок їхнього використання до лише науково-дослідної сфери призводить до поступового звужування її функціонування та асиміляцію говірок зі стандартизованою мовою. В контексті української мови значної шкоди збереженню діалектів завдала політика урбанізації та русифікації, що звело регіональні варіанти до спілкування в побуті та до кабінетних лінгвістичних досліджень.

Протягом останніх десятиліть у світовій культурі повернулася мода на локальні варіанти мови. Місцевий акцент перестав бути ознакою маргінальності та неосвіченості, а навпаки підкреслює ідентичність носія. У листопаді 2020 року у Франції, в якій відстоювалися засади пуризму протягом століть, прийняли закон, спрямований проти глоттофобії, що захищає право людини на послуговування місцевою говіркою з притаманним їй акцентом.

Люди здебільшого володіють двома кодами – місцевою говіркою та літературною мовою. Звернення до говірок як до активного мовного ресурсу, використання їх в медійному просторі, нові дослідження в галузі діалектології тощо сприяє популяризації та збереженню локальних варіантів. Повернення до джерел мов, гадаю, також є однією з ознак деколонізації. Українська мова за останні десятиліття стала чудовим прикладом демонстрації цих процесів.

Постколоніальний вибух української мови відбувся передовсім у музичній культурі. Масштабна презентація сучасної самобутньої музики відбулася 1989 року на Першому республіканському фестивалі української сучасної пісні та популярної музики “Червона рута” в Чернівцях. Ця подія засвідчила не лише існування альтернативної української музики на противагу форматній естраді, яка пропагувалася офіційними засобами масової інформації, а й через тексти пісень продемонструвала існування сленгу, суржика, міського койне та діалектів. Крім того, що мовою фестивалю була лише українська, вперше в авторських піснях було використано поруч з

літературною мовою засоби з інших різновидів мови. (На локальному рівні такі експерименти з текстами були відомі серед вузьких андеграундних кіл, наприклад, бардівські пісні, так звана батярська культура, популярна у Львові, однак це мало нішовий характер). Уперше на великій сцені було презентовано пісні гурту “Брати Гадюкіни”, “Сестрички Віки” (*Вікторія Врадії*), *Андрія Панчишина* та ін. Фестиваль показав потужну творчу хвилю, яка формувалася представниками молодого покоління. Те, що в офіційному радянському дискурсі існувало у непорушній дихотомії ‘російський’ – ‘український’, ‘місто’ – ‘село’, ‘офіційний’ – ‘неофіційний’ раптом набрало іншого забарвлення та значення в суспільному, культурному та мовному аспектах. Протест молоді проти системи виявлявся також у використанні неофіційної на той час символіки – синьо-жовтого прапора і виконання Василем Жданкіним разом з Віктором Морозовим та Едуардом Драчем гімну “Ще не вмерла України...”. З погляду сьогодення, це був потужний виклик системі та вияв постколоніального вектору розвитку. Попри намагання системи, применшити значення та пізніші наслідки цього культурного феномену не вдалося.

З лінгвістичного погляду творчість кожного з виконавців вартувало б аналізувати у контексті низки чинників. Як взірць одного з творів, виконаних зі сцени 1989 року, наведу цитату з пісні “Сестрички Віки” “Ганьба!” (музика і слова Сергія Кузьмінського):

Кричу: “Ганьба!”, але моє волення
 Не долітає до престолу,
 Була одна, тепер нас – тисячі,
 І стали в коло,
 І дивимся одне на одного,
 Як молоді телета.
 Він каже: “Ето самі прості
 Національного самосознання”.
 Але без него знаю я:
 Приспів:
 Хто не живе, той не вмирає,
 Хто не заснув, той си не просинає,
 Хто очі не відкрив, той ніц не баче,
 За тобою, Морозенку, вся Вкраїна плаче.
 [...]
 Ось ви радуєте за чистоту української мови,
 А мені все єдно: ковбаса чи колбаса,
 Аби вона була.
 Ганьба! Ганьба! Ганьба! Ганьба!¹⁴

¹⁴ <https://www.pisni.org.ua/songs/693348.html>

У наведеному фрагменті вжито діалектизми та граматичні форми характерні для наддністрянського говору: *телета, си не просинає, ніц не баче, без него*. У тексті використано цитати російською мовою, мета яких у гротесковій формі передати дихтомію ‘свій’ – ‘чужий’. І ця дихотомія відбувається не лише на мовному, а й на культурному рівні.

Примітно, що діалектизми було використано в авторських текстах, і це був новий підхід у трактуванні мови масової культури. Діалектні елементи, які традиційно прив’язувалися до фольклору, було презентовано як актуальний сегмент загальнонаціональної мови. Якщо до того часу діалектизми та львівське міське койне з’являлися принагідно у гумористичних жанрах та здебільшого на регіональному рівні, то фестиваль відкрив значно ширші горизонти бачення та розуміння української культури та національної мови. Це була своєрідна демонстрація точки неповернення до радянської системи. Вплив фестивалю на вектор розвитку культури, становлення національної свідомості та ідентичності недооцінений до сьогодні.

Такий стиль текстів продовжив творити гурт “Скрябін” та його лідер Андрій Кузьменко. Сленг, розмовна лексика, діалектизми автор використовував не лише у піснях, а й у своїх повістях¹⁵.

Діалектні слова протягом останніх тридцяти років з’являлися у різних жанрах та інтерпретаціях. Двохтисячні роки стали знаковими у творенні нових зразків масової культури та нового культурного контенту, породженого поширенням інтернету. Прикладом медійного перформансу гумористичного формату став проєкт “Дзідзьо”, започаткований Андрієм Кузьменком (Скрябіним). Використання у текстах живого народного мовлення та наддністрянського діалекту стали візитівкою і проєкту, і його фронт-мена Михайла Хоми, який розпочав свою діяльність як ‘Дзідзьо’ 2009 року. Для назви проєкту обрали діалектний відповідник лексеми *дідусь* – *дзідзьо*. У формі кітчю та іронії було презентовано сегмент західноукраїнських реалій через засоби передовсім діалектного мовлення із вкрапленням сленгу, вульгаризмів тощо.

Напередодні парламентських виборів 2012 року було створено в YouTube канал ‘*Телебачення Торонто*’, на якому з’явився у ролі канадського кореспондента українського походження Майкла Щура журналіст Роман Вінтонів¹⁶. Ведучий розмовляє з відчутним канадським акцентом і вживає елементи наддністрянських говірок. І це був один з перших прикладів уживання діалектного мовлення в інтернет-просторі, який згодом з’явився і на телебаченні. Цей проєкт засвідчив існування двох різновидів української мови – говірки та діаспорної мови як варіанту, що існує поза межами України як успадкована мова нащадків українських емігрантів.

2019 року було створено YouTube канал ‘*Ira Fiinka*’¹⁷, на якому ведеться трансляція програми “Ліжник ТВ”. Ведуча, професійна акторка Ірина

¹⁵ Кузьма Скрябін, Я, «Победа» і Берлін, Харків 2009; Кузьма Скрябін, Я Паштет і армія, Харків 2015; Кузьма Скрябін, Місто, в якому не ходять гроші, Київ 2018.

¹⁶ <https://www.youtube.com/user/uttoronto>

¹⁷ <https://www.youtube.com/channel/UC1nXh4FLYVoaAueFmDoYcnw>

Вихованець використовує у своїх відео гуцульську говірку. Як зазначає авторка в інтерв'ю¹⁸, вона за походженням гуцулка і у своїй творчості використовує автентичний діалект, на відміну від штучно скомпонованих кітчевих текстів, що використовуються на сучасному телебаченні, мета яких показати сільських мешканців з інших регіонів України у комедійному зниженому світлі порівняно з мешканцями столиці чи інших міст (наприклад, у серіалах “Останній москаль”, “Великі вуйки” тощо).

У березні 2019 року відновив свою діяльність проєкт “Баба Доцька” (Марина Максимів). Серед інших жанрів авторка виконує кавер-версії на пісні відомих співаків – Maruv “*Siren song*”¹⁹, Jerry Neil #НАТВЕРКАЙ²⁰, “Без Обмежень” Тону²¹ тощо. Тексти кавер-версій цікаві з мовного погляду, оскільки у них поєднано риси гуцульського, покутсько-буковинського та наддністрянського діалектів. Це зумовлено передовсім тим, що виконавиця походить з Коломиї, а цьому регіоні перетинаються межі згаданих трьох говорів, що зумовлює змішування кодів різних ареальних варіантів у мовленні місцевого населення.

Згадані вище автори та виконавці презентують контент з уживанням говірок південно-західного наріччя. Однак 2019–2020 років південно-східне наріччя також запрезентували у сучасній масовій культурі. Так, гіп-гоп гурт “*Курган & Agregat*” з Харківської області у своїй творчості використовує суржик та слобожанський діалект – “*Талісман*”²², *Gabeli*²³, “*Кардіомузика*”²⁴ та ін. Використання місцевої говірки свідчить про її збереження у молодіжному середовищі.

Цікавим та контроверсійним мовним явищем у сучасному культурному контенті став серіал “Спіймати Кайдаша”, знятий за мотивами повісті Івана Нечуя-Левицького “Кайдашева сім'я”. Герої фільму розмовляють живою мовою з характерними середньонаддніпрянськими діалектними рисами та із вкрапленнями елементів суржику. Рецепція медійного продукту неоднозначна і суперечлива, але, безперечно, це новий підхід до перелицювання класики. Гадаю, режисерам вдалося перенести класичний сюжет у сьогодення, відобразивши доволі злободенно і побут, і проблеми, і реальне мовне середовище.

Якщо в сучасну музичну та блогерську культуру діалекти входять у формі гротеску та кітчу, то у літературі елементи говірок використовуються з метою надання творам автентики. Цей прийом використовується доволі часто в сучасній українській літературі. Хоча автори пишуть літературною мовою, але вкраплюють діалектизми та розмовні елементи. Серед сучасних письменників такий підхід використовують Влада Власенко, Юрій

¹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=g9U2k6b_yoU&t=901s

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=IG9SNECYbfQ&list=RDCMUCXVrwuzGbCwyGqij-f2BCaA&index=7>

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=wcYtKaFMXno&list=RDCMUCXVrwuzGbCwyGqij-f2BCaA&index=4>

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=WpkqZwXFmfE&list=RDCMUCXVrwuzGbCwyGqij-f2BCaA&index=25>

²² https://www.youtube.com/watch?v=7Hp0_Quf4lo;

²³ https://www.youtube.com/watch?v=K6IQsIf16fw&list=RD7Hp0_Quf4lo&index=21

²⁴ https://www.youtube.com/watch?v=LEj5wY1W-vA&list=RD7Hp0_Quf4lo&index=8

Винничук, Богдан Волошин, Іван Малкович, Марія Матіос, Сергій Осока, Тарас Прохасько, Любов-Параскева Стринадюк та ін. Місцева говірка надає ідентичності, прив'язаності до певного ареалу з його етнічними, соціальними та, безумовно, мовними особливостями. Вираженням ідентичності персонажа через мовлення автори водночас увиразнюють власну належність до певного варіанту регіонального мовлення, оскільки вживають той діалект, який знають із дитинства. Діалект стає тією ниткою, яка вводить ширше коло читачів у певний ареал. Майстерно бавиться діалектизмами прикарпатська авторка Власта Власенко²⁵, вводячи у канву поетичних творів лексеми з гуцульської говірки. Авторка маркує особливості мови творів уже назвою збірки – “Згарди”, що означає традиційну гуцульську прикрасу.

Письменниця Любов-Параскева Стринадюк у прозових творах²⁶ занурюється не лише у реалії Гуцульщини, місцеві традиції та звичаї, а й описує цей близький їй світ засобами гуцульського діалекту. Авторка використовує говірку не лише для відтворення етнографічних реалій, а презентує її як варіант живого мовлення – герої розмовляють гуцульською говіркою. Назви предметів, антропоніми, топоніми у текстах – все відповідає автентичним узвичаєним назвам, які записано з максимальним відтворенням звучання: *“То ти кілька років вчїласи у тому Львові, сидїла там по пивроку, ни приїхала. Тато з мамов платили тобі за науку, виддала послїдне з хати, а ти отеперечкї отакої заїла. Шош собі таке прибагла. До тїтя тобі та полонина. Ци їсте вже всі видурїли”* (Стринадюк 2018, 4). Таким чином, у сучасну літературу діалектизми входять не для комічного ефекту, а як існуючий різновид мови, придатний не лише для відтворення фольклорних текстів.

Цей прийом спостерігається й у перекладній літературі. Наприклад, Віктор Морозов у перекладі “Гаррі Поттера” південно-західний регіональний варіант (West Country dialect) англійської мови, яким розмовляє герой на ім'я Рубеус Гегрід, переклав неіснуючим діалектом, створеним на основі західноукраїнських, зокрема наддністрянських, говірок для відтворення інакшості мовлення героя поруч з іншими персонажами. За словами перекладача, на таке розв'язання проблеми його надихнув переклад Миколи Лукаша поезії Гарсії Лорки з каталонської гуцульською говіркою (Морозов 2018, 11–12).

Вибірка наведених прикладів уживання діалектів у сучасному культурному контенті, звичайно, не охоплює весь матеріал, але дозволяє продемонструвати існування цього явища у різних форматах та жанрах.

В умовах диглосії та асиметрії функціонування двох чи більше мов виникає змішування контактних мов. Саме це породило такі мовні різновиди, як креольські мови, що розвинулися в результаті взаємодії піджинів та ев-

²⁵ Власта Власенко, *Згарди*, 2016.

²⁶ Люба– Параскевія Стринадюк, *У нас, гуцулів* (2014), *До данцу* (2015), *Вивчерики* (2016), *Як я 'му жити на полонині* (2018), *3-за гір'я. Щоденник любові* (2019).

ропейських мов. На слов'янському ґрунті прикладами змішаних мов є українсько-російський варіант *суржику* та білорусько-російський *трасянка*. Обидва різновиди належать до розмовного стилю мови. Проблема виникнення та використання суржику широко досліджена у мовознавстві у контексті соціально-політичних чинників (Bilaniuk 2004, Bracki 2009, Danuilenko 2016, Масенко 2011 та ін). Незважаючи на вживання суржику на значній частині України, у радянському дискурсі це була неіснуюча сторона розвитку української мови. Стилiстично знижений рiзновид мови не знаходив вiдображення нi у культурнiй, нi в науковiй сферах.

У розважальному контенті наприкінці 90-х набирає популярності проєкт ‘Верка Сердючка’. Тамара Гундорова зазначає, що “семіотична основа образу Сердючки [...] вибудовується на тому напруженні, яке виникає на перетині різних трансгресивних стратегій — гендерних, соціокультурних, лінгвістичних” (Гундорова 2012, 511). Дослідниця аналізує цей феномен з погляду посттоталітарної культури та наголошує на кітчовому характері перфомансу: “Сердючка є персоніфікацією кічу, оскільки з самого початку джерелом появи цього образу є належність до маргінального низу — мігрантів і маргіналів, що перебувають на проміжній території між центром і периферією, між низами і верхами, між урбанізмом і рустикальністю. Як проміжний тип і як персоніфікація поганого смаку” (Гундорова 2012, 513). Сергій Єсельчик зазначає, що Сердючка як блазень “мимоволі, але у згоді з українською культурною традицією, змушує своїх глядачів сміятися з власних культурних стереотипів і упереджень” (Єсельчик 2011). Тамара Гундорова підкреслює, що “Данилко не прагне пародіювати саму українськість — він намагається у дещо гротескній формі (і треба сказати, з різною мірою успіху) відтворювати реальне життя” (Гундорова 2012, 519). Перфоманс, образ, смисли, які творить персонаж Андрія Данилка викликають суперечливі відгуки у суспільстві, однак беззаперечно залишається факт, що у постколоніальному культурному просторі існував запит на кітч і неформатність порівняно з радянським телебаченням та естрадою. Близькість образу до культурних стереотипів та мовлення, зрозуміле значній частині аудиторії, визначили феноменальність цього явища у свій час. Новий український кітч постав як масмедійний, ігровий і безумовно комерційний (Гундорова 2012, 487). Це явище, яке стало символом перехідного у всіх значеннях часу – від колоніальної до постколоніальної стадії становлення, від маргінальності до урбанізму, а поміж тим постала форма вираження персонажа – його мовлення. Вперше презентовано творчість суржиком як одним із ресурсів української мови. Вважаю, що, незважаючи на неоднозначне ставлення до цього явища у суспільстві, це, беззаперечно, один із шляхів постколоніального відродження та утвердження мови у всій розмаїтості її різновидів та стилів. Трактування цього ресурсу мови як стилістично зниженого і невживання його в медійному просторі не заперечувало факт його існування. Ймовірно, привернення уваги до суржику, дослідження його природи та причин виникнення дозволить локалізувати його у

певних стилістичних та функціональних рамках, і він не пропагуватимеся як модний тренд, наприклад, серед молоді.

Отже, запропонований короткий антропологічно-лінгвістичний аналіз сучасного культурного контенту з огляду на мовні засоби, які у ньому використовуються, засвідчив широке використання діалектизмів та іншої обмеженої лексики в постколоніальний період. Ті мовні ресурси, які вважалися в офіційному радянському дискурсі стилістично зниженими і відсутними на задвірки, виявилися продуктивним матеріалом, який може і звучати згідно з вимогами часу, і відкривати нові мовні та культурні можливості. Аналіз засвідчив, що суржик здебільшого популяризується через комедійну, інколи кічеву культуру, натомість говірки виявилися продуктивними для використання у різних стилях. Примітно, що порівняно із давньої традицією поширення західноукраїнських діалектів у локальній нішовій культурі, у сучасному медійному контенті з'явилися говірки південно-східного супрадialeкту. Таким чином, загальнонаціональна мова розширює, повертає і збагачує різні свої регіональні варіанти. Популяризація такого контенту дозволяє позбутися певних насаджених роками умовностей та збагачувати загальний мовний фонд. Унаочнення та поширення різних варіантів мови, незважаючи на плюси і мінуси процесу, свідчить про деколонізацію мови, а з нею і культури.

Гундорова, Т. (2012). *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї*. Грані-Т. Київ.

Скельчик, С. (2011). *Що українського в українській попкультурі*. Критика. 3–4. С. 24–28.

Масенко, Л. (2004). *Мова і суспільство: постколоніальний вимір*. КМ Академія. Київ.

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

Масенко, Л. (2020). *Конфлікт мов та ідентичностей у пострадянській Україні*. ТОВ Видавництво Клію. Київ.

Морозов, В. (2018). *На верхівці айсбергу*. Тіні /Shadows. С. 7-13. Електронний ресурс: https://issuu.com/tini.shadows/docs/_____1_for_web_1_/5?fbclid=IwAR2up4UjvTPA57FdBqggP8hVbEVZsnt_D47i2VWoY_itSvLQUauwpnwKye-k [Дата останнього доступу 03.12.2020].

Рябчук, М. (2013). *Квазіменшинна/квазідіаспорна модель функціонування української культури в Україні: постколоніальна амбівалентність*. НТМТ. Харків. Схід–Захід: історично-культурний збірник. 16–17. Неоанти-колоніалізм vs неоімперіалізм: релевантність постколоніального дискурсу на пострадянському просторі. С. 89-100. Електронний ресурс: https://shron1.chtyvo.org.ua/Riabchuk/Kvazimenshynnakvazidiasporna_model_funktsionuvannia_ukrainskoi_kultury_v_Ukraini_postkolonialna_ambi.pdf?PHPSESSID=e7c74cd40582f1f680e029acb97e41d1 [Дата останнього доступу 04.09.2020].

- Стринадюк, Л.–П. (2018). *Як я 'му жити на полонині. Гуцульська проза*. ЛА Піраміда. Львів.
- Шкандрій, М. (2004). *В обіймах імперії. Російська й українська літератури новітньої* / Пер. з англ. Петро Тарашук. Факт. Київ.
- Bamgbose, A. (1991). *Language and the nation*. Edinburgh University Press. Edinburgh.
- Bamgbose, A. (2000). *Language and exclusion: The consequences of language policies in Africa*. Lit Verlag. Münster.
- Bilaniuk, L. (2004). *A Typology of Surzhyk. Mixed Ukrainian-Russian Language, International Journal of Bilingualism*. Vol. 8. No 4, P. 409–425.
- Bracki, A. (2009). *Surżuk. Historia i terażniejszość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. Gdańsk.
- Danylenko, A. (2016). *Iazychie and Surzhyk: Mixing Languages and Identities in the Ukrainian Borderlands*. In book: *The Palgrave Handbook of Slavic Languages, Identities and Borders*. P. 81–98.
- Césaire, A. (1950). *Discours sur le colonialisme (essai)*. Edition Réclame. Paris.
- Calvet, L.–J. (1974). *Linguistique et colonialisme: Petit traité de glottophagie*. Payot. Paris.
- Hnatiuk, O. (2003). *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Lublin.
- Pennycook, A. (1998). *English and the discourses of colonialism: The politics of Language*. Routledge. London.
- Phillipson, R. (1992). *Linguistic Imperialism*. Oxford University Press. Oxford.
- Spencer, J. (1971). *Colonial language policies and their legacies*. In book: Thomas Seboek (ed.). *Linguistics in Sub-Saharan Africa*. The Hague. Mouton. P. 537–547.
- Spencer, J. (1985). *Language and development in Africa: The unequal equation*. In book: Nessa Wolfson and Joan Manes (eds.). *Language of inequality*. Mouton Publishers. Berlin. P. 387–397.
- Whiteley, Wilfred, H. (1971). *Language policies of independent African states*. In book: Thomas Seboek (ed.). *Linguistics in Sub-Saharan Africa*. The Hague. Mouton. P. 548–558.
- Migge, B., Léglise, I. (2007). *Language and colonialism. Applied linguistics in the context of creole communities*. In book: Marlis Hellinger and Anne Pauwels (eds.). *Language and Communication Diversity and Change. Handbook of Applied Linguistics*. Mouton de Gruyter. Berlin. P. 297–338.
- Laroussi, F., Marcellesi, J.-B. (1996). *Colonisation et décolonisation*. In book: Hans Goebel, Peter Nelde, Zdeněk Stary and Wolfgang Wölck. *Contact Linguistics. An international Handbook of Contemporary Research*. Mouton de Gruyter. Berlin. P. 193–199.

НАВКОЛОМОВНІ ДИСКУСІЇ В УАНЕТИ

Олена Руда

(Україна)

У статті проаналізовано представлення мовного питання в українському сегменті інтернету. Увага автора зосереджена на дописах у соцмережах, на інтернет-форумах та коментарях користувачів, у яких зачеплено проблеми функціонування української та інших мов у державі. Автор дійшла висновку, що характерними ознаками навколomовного дискурсу в Україні є циклічність, високий рівень дискусивності, конфліктність, популізм, маніпулятивність.

Ключові слова: інтернет, фейсбук, мовне питання, українська мова, навколomовний дискурс.

DISCUSSIONS AROUND LANGUAGE ISSUE IN UKRAINIAN INTERNET SEGMENT

Olena Ruda

The article reviews the presentation of the language issue in the Ukrainian segment of the Internet. The author has been collecting and analyzing posts in social networks, online forums and comments of the users on the problem of the functioning of Ukrainian language and other languages. The 'metalingual' discourse in Ukraine features cyclicity, high temperature of debate, a spirit of conflict and manipulative methods.

Key words: Internet, Facebook, the language issue, the Ukrainian language, metalingual discourse.

Ієрархію суб'єктів мовної політики держави складають органи законодавчої, виконавчої і судової гілок влади, громадські та наукові організації, а також засоби масової комунікації. Політологи, експерти, громадські активісти, діячі культури й мистецтва, журналісти та решта "агентів впливу" активно формують суспільну думку щодо питання функціонування мов. Та сьогodнішнє поширення інтернет-технологій і пов'язані з цим глобальні зміни в моделях комунікації уможливають трансформацію суб'єктності: тепер кожен громадянин – користувач інтернету має змогу стати суб'єктом мовної політики завдяки інтерактивному спілкуванню на форумах і в соцмережах, коментуванню редакційних матеріалів електронних видань, веденню блогів, створенню інтернет-спільнот тощо. Високий рівень анонімності, можливість контакту з широким колом осіб усередині й за межами країни, відсутність перешкод для спілкування між людьми, які належать до різних соціальних прошарків, освітніх, професійних, вікових, етнічних, культурних груп, – ось переваги нових каналів зв'язку, що полегшують по-

шук людей із близькими поглядами і втілення просвітницьких задумів. Водночас не можна забувати про маніпулятивний потенціал цього комунікаційного каналу. Дописи в соцмережах і коментарі до публікацій, із одного боку, відображають суспільну думку, з іншого – є інструментом маніпуляції, адже часто на замовлення провокують суперечки, розпалюють емоцій довкола проблеми.

Мета цього дослідження – з'ясувати, у який спосіб прагматичні стратегії суб'єктів мовної політики в Україні реалізуються в навколотовному дискурсі, який, зокрема, розгорнувся в українському сегменті інтернету (Уанеті). До зібраних текстів застосовано комплекс спеціальних лінгвістичних методів: контент-аналіз, дискурсивний аналіз, зокрема інтегративний дискурсивний аналіз, який дає змогу виявити логіку адресанта та її реалізацію в мовній структурі тексту, а також критичний дискурсивний аналіз, що пропонує розшифрування ідеологічних компонентів висловлення.

Інтернет сьогодні для українців є простором для вільного висловлювання власної думки й безперешкодного доступу до різних поглядів на ті чи ті політичні, суспільні явища й події. Якщо в 2000 році в Україні було 200 тисяч користувачів інтернету (0,4% від загальної чисельності населення) (Інтернет в Україні 2020), то, за даними Інтернет-асоціації України, у вересні 2019 року регулярно відвідували мережу 71% населення (22,96 млн українців). Інтернет-сайти і соціальні мережі для 27,5% і 23,5% українців відповідно у минулому році були джерелом інформації про стан справ в Україні і світі (Джерела інформації 2019).

Основні концепти навколотовного дискурсу в Україні. Ідеологічна й політична мобілізація електорату за допомогою мовного питання неодмінно призводить до того, що в рейтингах проблем, які турбують українців, воно посідає верхні рядки. Поляризація поглядів на мовне життя в Україні, введення мовного питання у контекст російсько-української війни спричиняють аксіологічні коливання в суспільстві. Протилежні погляди на питання функціонування мов у державі сформували навколотовний [політичний] дискурс. Антагонізм цього дискурсу здатен сформувати примарне уявлення про існування “двох Україн”, тобто держави, розколотої за мовним принципом.

Сьогодні в навколотовному дискурсі в Україні поняття ‘війни’ і ‘мови’ пов’язані причинно-наслідковим зв’язком: мова (державна мовна політика) є причиною, а війна – наслідком (“Закон о языке нужно отменить и принять нормальный закон. Это первый шаг для отмены войны”, – впевнював співзасновник студії “Квартал 95” Борис Шефір (detector.media, 30.05.2019)). Водночас російська отримує чітко артикульовані оцінки як мова ворога, агресора (окупанта), колонізаторська (“Там де «язык», там і війна”, “російська вбиває”). Уряді контекстів підкреслено значення мови для самого існування держави (“Та як може бути двомовність?! Двомовність – це смерть України. Що це за двомовність? І жити, і не жити”, – написала письменниця і художниця Емма Андіївська (radiosvoboda.org, 13.02.2018); “Двомовність для України – це поцілунок смерті”, – професор

Колумбійського університету Юрій Шевчук (hromadske.ua, 24.03.2017)). Відповідно, в контекстах лексеми ‘мова’ і ‘язик’ (‘язик’) уживаються у супроводі однієї зі складових дихотомії ‘ми – вони’ та її модифікацій.

Статус-кво в ситуації фактичної двомовності обирала своєю позицію кожна влада в Україні. 5-й Президент Петро Порошенко у 2014 році обійняв найвищу державну посаду, озброївшись гаслом “Єдина країна – Єдина страна”, відтак утвердивши в дискурсі новий концепт *компромісу*, який прийшов на зміну концепту *розколу*, що домінував до того тривалий час. В одних риториках компроміс означав бажання взаємне не порушувати дражливе мовне питання, а пустити розвиток ситуації на самоплив, а в інших – шукати баланс між утвердженням державної мови в усіх сферах життя суспільства та функціонуванням російської як регіональної нібито для замирення між “українськомовними” і зачепленими війною “російськомовними” регіонами. Ця настанова була змінена лише напередодні президентських виборів 2019 року, що втілювалося в гаслі “Армія! Мова! Віра!”. Нове керівництво держави в мовному питанні повернулося до “центристської”, за словами Дмитра Разумкова, тодішнього головного політтехнолога та спікера президентської кампанії, позиції. Заяви чинного глави держави щодо гуманітарного розвитку держави, висловлені міркування представників політичної сили “Слуга народу”, законодавчі ініціативи народних депутатів – висуванців від партії влади свідчать про наміри втілити ідею *ревізії* в мовно-культурному житті країни (“*навести порядок*”, за словами Президента Володимира Зеленського). Не відмовляються нові очільники і від укорінених концептів *розколу* й *компромісу*. Так, за словами міністра культури та інформаційної політики Олександра Ткаченка, метою президентської команди є обговорення подальших кроків, “*щоб зрозуміти, який компромісний підхід можна було б знайти – такий, щоб об’єднував би країну*” (з інтерв’ю, glavcom.ua, 19.02.2020).

Дискусії про мову (мови): підстави й тематика. Дискусії навколо мовного питання виникають, щойно з’являється інформаційний привід. В останні роки такими приводами були: визнання Закону №5029-VI “Про засади державної мовної політики” неконституційним; прийняття Закону №2704-VIII “Про забезпечення функціонування української мови як державної”, його підписання Президентом Петром Порошенком; прийняття законів про квоти на радіо та телебаченні, про освіту; відставка Уповноваженого із захисту державної мови й обрання нового мовного омбудсмена; внесення на порядок денний Верховної Ради України законопроекту Максима Бужанського “Про внесення змін до деяких законодавчих актів щодо навчання державною мовою в закладах освіти”; всеукраїнські акції на захист української мови 16 і 17 липня 2020 року; громадське обговорення проекту нового українського правопису; опублікування результатів соціологічних досліджень; оприлюднення моніторингу дотримання мовних квот у медіа; огляд телевізійного й кінематографічного контенту. Дискусії викликали також висвітлення фактів відмови в обслуговуванні державною мовою у сфері послуг чи державних органах, на кордоні тощо; повідом-

лення про дискримінацію і навіть акти насильства через мову спілкування, а також заяви політиків і чиновників щодо мовних питань.

Обговорення будь-яких подій, які стосуються мовного життя, врешті зводиться до оцінювання мовної політики держави: громадян найбільше непокоїть, який курс візьме влада в гуманітарній сфері за фактичної двомовності в країні. Попри різне осмислення причин і обставин білінгвізму об'єднує антагоністів невдоволеність державною мовною політикою. Поборники повноцінного удержавлення української мови пояснюють: всупереч деклараціям про захист державної мови досі не випрацьовано конкретних механізмів контролю за її впровадженням у сферу державного управління й не передбачено відповідальності службових осіб за недотримання мовного законодавства. Невдоволені вони і відсутністю механізмів державного протекціонізму українській мові в галузях книговидавництва, засобів масової інформації, масової культури тощо. Популізм, переконують вони, в реальному суспільно-мовному контексті призведе до звуження сфер функціонування української мови і врешті не об'єднає країну, а створить ще більшу загрозу територіальній цілісності та національному суверенітету держави. Решта аргументів такі:

“Українська мова – державна”, “Українська мова – рідна”; “Українська мова – мова титульної нації”; “Володіти українською в Україні – природньо”.

Vadim Kizyuan: *“Можеш уявити німця який не знає німецької, а поляка який не знає польської, чому можна уявити українця який не знає українською...”* (тут і далі дописи наведені зі збереженням мови і авторського написання. – О.Р.).

Olya Lapchuk: *“Це просто абсурд і маразм. Вдома в себе говорять хоч китайською, хоч жестовою мовою, але державна має бути тільки українська. Поважайте цю державу, не подобається, зібрати речі та ідьте туди де будете говорити і писати тією мовою, яку обрали”.*

Igor Шевченко: *“Російська мова українцям не рідна, вона нам силою була нав'язана, тому російській не місце в Україні”.*

“Російська мова – мова країни, яка розв'язала війну проти України”.

Вікторія Клочкова: *“Народ, ви забули що Росія вбиває наших хлопців на Донбасі, що зараз війна в країні! Тобто вони вбивають наших братів і синів, а ми повинні розмовляти і навчати своїх дітей їхньою мовою!”*

Matjana Savka: *“Це ж дуже прозоро: триває війна з Росією. То невже так складно вивчити мову своєї власної країни, щоб тим самим відрізнитися від свого ворога?”*

“Гуманітарна політика держави має відповідати світовим аналогам”.

Vadim Kizyuan: *“Особливо мені подобається Латвія. Паспорт не громадянина. Який не здав екзамен на знання мови, історії і культури. Ні права голоса, ні права подорожувати ЄС, ні права вибирати і бути обраними”.*

Юрій Гуменюк: *“На россиш нет обучения на украинском языке. Почему тогда мы должны идти на уступки?”*

Натомість прихильники “мовного компромісу проти розколу” осередям проблеми вважають відсутність законодавчо визначеного статусу російської мови у фактично двомовній країні. Їхні аргументи зводяться до таких тез:

“Державна багатомовність – світова практика”; “Мова не є європейською цінністю”.

Шіашенко Олександр: *“Общеизвестно, что Украина – ДВУЯЗЫЧНАЯ страна. Должно быть 2 государственных языка, как в Канаде. А в Швейцарии ТРИ государственных языка и один региональный. Идиоты добьются полного развала Украины”.*

Горбачев Андрей: *“...Во всем мире ценится многонациональность в одном Торонто смешался весь мир. Люди гордятся что в их государстве одинаково всем комфортно независимо от национальности, языка, и т.д.”*

“Потреби, право вибору громадянина мають бути дотримані, якщо держава хоче називатися демократичною”; “Не потрібно змушувати”.

Александр Кудря: *“и это демократия? катимся в ...опу...зачем ущемлять?”*

Banderacapat Sergey: *“В ДНР – люди сами выбирают язык обучения. Никакое быдло не будет навязывать нам – свою поганую свинячью мову”.*

Денис Денис: *“я рускоязычный украинец и хорошо знаю украинский но буду говорить на русском изза того что мне кто то навязывает общаться на украинском!!”*

Синонімом ‘права вибору’ в контекстах є лексема ‘бажання’. При цьому свідомо випускається поняття ‘обов’язок’ (володіти й користуватися в офіційних сферах життя державною мовою, як цього вимагає Конституція України).

“Російська мова – рідна (звична) мова для багатьох українців”.

Sashko Mikhailenko: *“російська в Україні не є мовою тільки представників російської меншини, але й мовою частини українців”.*

Вадим Петриченко: *“Нема рідної і нерідної для більшості українців. Для них російська є така само рідна, як і українська”.*

Vitalij Vartiainen: *“приезжайте в Киев и убедитесь, что традиционным для киевлян и жителей Ирпеня, Бучи, Вышгорода, Вишневого... языком бытового общения является на 85–90% русский”.*

На захист нинішньої ситуації двомовності звучить:

“Мова не на часі”.

Олександр Глушак: *“вони би краще державу з кризи витягали, чим черговий раз переливати з пустого в порожнє...”*

Алена Прокуда: *“Людоньки, схаменіться! Є багато країн, у яких (так історично склалося) дві, а то і три державні мови. Рівноправні і рівноцінні. У нас із вами і без «мовного питання» проблем придостатньо”.*

Борис Шефір: *“Просто сейчас не нужно терепить проблему языка, она делит общество. Вначале нужно войну остановить, а потом решать другие задачи” (detector.media, 30.05.2019).*

Ця позиція зводиться до того, що мовне питання за важливістю поступається потребі розв'язати економічні проблеми, а впровадження мовного законодавства може потребувати витрат із кишень платників податків.

Alina Königbauer: *“Лучше бы Вы все вместе так за то боролись, чтобы в школах детям еду хорошую давали, чтобы штучатурка на голову не сыпалась, чтобы в школах украинских отопление было и дети не мерзли, чтобы туалеты нормальные сделали. <...> и неважно при этом на каком языке они там учатся”.*

Александр Карнаух: *“Прям если все будут знать мову так и бакс будет по 8 и воровать перестанут и в космос начнем летать?”*

“Немає значення, якою мовою спілкуватися”.

Третьякова Катя: *“Не важно, на каком «языке», человек общается! ГЛАВНОЕ, оставайтесь ЧЕЛОВЕКОМ!!!”*

Lydmila Lybimay: *“Чего только не вбрасывают. Через мову сваряться лише боти. А нам усім добра, розуму та терпіння. Говорите хоть на китайском, но будьте человеком в поступках и буде добре”.*

Tanya Sanomi: *“Господи, как же всё это надоело! Когда до большинства людей дойдет, что патриотом человека делают его поведение и реальные поступки, а вовсе не упертое принципиальное отношение к «мовному питанию», то всем бы стало намного легче жить! <...> А что касается русского языка, то я не ассоциирую его со страной-агрессором, для меня это просто родной язык. И к тому же язык вовсе не виноват, что некоторые люди, говорящие на нем, идиоты”.*

“Знання багатьох мов – перевага”; “Двомовність – здобуток”.

Ірина Ярмоленко: *“Чим більше мов ти знаєш – тим більше ти Людина. Мова Російська – мова не Путіна. А мова Київської русі”.*

Iuliia Shyriaiieva: *“О чем тут дискуссия, не пойму. Сейчас в школах дети учат 3 языка: украинский, как государственный, и иностранные – английский и немецкий. В чем проблема учить русский как иностранный? Как говорится: сколько языков знаешь, столько раз ты человек. <...> Разве плохо быть полиглотом?”*

“Українську мову треба захищати, але не за рахунок російської”.

Duremar Vladimir: *“<...> а кто-то спорит, что украинский язык должны учить на Украине? Вопрос то вертится о том, что другие запретить пытаются”.*

Vladimir Kaledin: *“Действительно «Руки прочь»! Только от русского языка! Нельзя утверждаться за счет других и за счет угнетения запрета других или другого!”*

Поняття, позначувані лексемами ‘вигіснення’, ‘приниження’, ‘ущемлення’, є ключовими у риториках, адже мовці наголошують на неприпустимості розширення використання однієї мови за рахунок звуження сфер функціонування другої.

“Українізація, яку здійснювала українська влада, є причиною «від’єднання» Криму і квазіреспублік”.

Смирнов Роман: *“Как-то не очень вовремя. В прошлый раз таким законом пол Донбасса подняли на уши”*.

Groza Did: *“Тоді запалили Крим і Донбас. Зараз хочуть підірвати проєвропейський рух, і допомогти пропутінським силам загарбати владу”*.

Алекс Альварес: *“Насильная украинизация нужна для расшатывания ситуации в стране не более. <...> В результате этой политики Крым отвалился, идёт гражданская война и не известно чем это все закончится”*.

“Недостатній рівень мовленнєвої культури населення, низький рівень освіти українською мовою”.

Anna Hellner: *“в таком случае, может, стоит протестовать против низкого уровня обучения в школах? Запрет русского не улучшит качество преподавания украинского, только увеличит количество суржиковоговорящих”*.

Iness Inko: *“как уже задолбал этот извечный языковой вопрос. <...> Лучшие б наши ярые националисты так пуканы рвали за искоренение колхозного суржика, льющегося отовсюду, стыдобуще”*.

Наведені для прикладу аргументи не є новими в українському навколомовному дискурсі. Їхні зародки слід шукати в характерній для попередніх політичних епох практиці замовчування й перекручування історії мовного питання. Міфотворчість і дотепер формує погляди частини українського суспільства щодо мовної ситуації в Україні. Давні й новітні міфи про мову (мови) в інформаційному просторі є інструментами маніпуляції громадською думкою (Руда 2013). Поряд із міфами про добровільний перехід частини українців на російську мову, про історичну зумовленість білінгвізму, про майже суцільну російськомовність України, про вимирання української мови, її штучність, неповноцінність навіть в інтелектуальних колах побутують переконання про універсальність, наднаціональність, демократичність російської на протиположності локальності, консерватизму, зашореності української. Актуалізований сьогодні міф – про вибір мови як деідеологізовану поведінку (про російськомовних патріотів). Питання, чи залежить український патріотизм від мови (Москвичова 2015; Масенко 2018), стало центральним у дискусіях, що розгорнулися довкола питання мови. Поширювачі цієї тези стоять на тому, що мова є особистісною характеристикою, вподобанням, лише інструментом.

Широко експлуатується і міф про полярність населення – поділ на ‘справжніх’ і ‘несправжніх’ українців, ‘українців’ і ‘совків’, ‘патріотів’ і ‘п’яту колону’, ‘вату’ і ‘вишивату’ (у контекстах – українськомовних і російськомовних). Маніпулятивно окреслюють ще одну групу з окремою ідентифікацією – російськомовних переселенців, чий “голос Донбасу” нібито потрібно почути, аби дійти суспільної згоди.

Численним дискусіям сприяють неоднозначне тлумачення, навіть у експертних колах, понять ‘рідна мова’, ‘інші мови’, спекулятивне використання понять ‘мовні меншини’ і ‘мови меншин’.

Висловлювання про мовну політику та мовну ситуацію публічних осіб – політичних, громадських і культурних діячів – найбільше збуджують загал. Після подання прямої мови в новинних сюжетах “суспільне обговорення” продовжується у соцмережах. Так сталося, наприклад, після інтерв’ю музиканта і співака Олега Скрипки, який сказав: *“Люди, які не можуть вивчити українську, мають низький IQ, таким ставлять діагноз «дебілізм». Треба їх відокремити, тому що вони соціально небезпечні, треба створити гетто для них”* (ukranews.com, gordonua.com, ukr.media, 20.04.2017). Відомі українські актори Римма Зюбіна, Соломія Вітвіцька та Роман Ясинський, а слідом і широкий загал у фейсбук-стрічці висловили обурення мовною політикою телеканалу “1+1”, який у новому сезоні запланував усі нові серіали російською мовою. У статті “Сміх і сльози”: *плани 1+1 з виробництва контенту на 2020 рік* (telekritika.ua, 05.02.2020) продюсер серіалів Олена Єрмеєва заявила, що для неї непросто *“знайти тональність української мови, щоб глядач її сприймав”* і що *“артистам поки це важко працювати українською мовою”*. Останнім часом скандальні заяви з приводу мови (мов), які повторюють проросійські пропагандистські тези, роблять наближені до чинного Президента Володимира Зеленського особи (приміром, *“Мовна позиція Кошового спровокувала критику”* (gazeta.ua 21.09.2018)) та політики, які представляють владну партію. *“В 2014 році був прийнятий закон про мову. Після цього спровокувалися всі ці дії в Криму. Після цього Російська Федерація зайшла до Криму”*, – сказав народний депутат від фракції “Слуга народу” Олексій Устенко в ефірі телеканалу “НАШ” (24.12.2019).

Не обходиться і без постійного згадування в аргументах окремих осіб, які в українській мовній дійсності виконують роль тригерів — розбурхують суспільство новинними приводами, раз у раз виносять мовні проблеми в публічну площину. Йдеться про колишнього народного депутата Ірину Фаріон і громадського діяча Ларису Ніцой. Залежно від свого бачення мовної ситуації громадяни оцінюють дії тригерів як провокативні чи правомірні. Ці публічні особи стали уособленням радикального мовного активізму. *“Дело Ницой живет и побеждает”*, – коментує на своїй фейсбук-сторінці новину про дублювання в українському прокаті фільму “Донбас” Сергія Лозниці кінокритик Юрій Володарський.

Окрему нішу на онлайн-ресурсах займають оповіді побутових історій, які стосуються питання мови. Люди охоче діляться життєвим досвідом із широкими колами користувачів інтернету. Так, тематичну групу складають історії переходу на українську мову від російськомовних громадян (наприклад, проекти “Мовомарафон”, “Переходь на українську”, “Викладай українською” у фейсбуці, сайт “Переходь на українську” (perehodnamovu.uamodna.com)) і опанування державної мови іноземцями. Сильний агітаційний ефект справляють такі історії, викладені “агентами впливу” – відомими політиками, артистами, інтелектуалами, спортсменами, воїнами тощо.

Найбільший резонанс мають ілюстрації дискримінації за критерієм мови спілкування. Історії, що ними діляться не лише на сторінках соціальних мереж, а й оповідають як подію на новинних сайтах, збуджують емоції і виводять обговорення конкретної ситуації на рівень дискусії щодо мовної політики в державі. Іван Кайдашенко: *“Скільки я себе пам’ятаю (59 років), мені з дитинства в Києві постійно чи періодично відмовляють в отриманні послуг українською мовою. Ця ДИСКРИМІНАЦІЯ викликає у мене відповідну ненависть як до надавачів послуг так і до влади, яка протягом 27 років підтримує таку ДИСКРИМІНАЦІЮ”*.

Українські журналісти епатують суспільство висвітленням скандалів навколо питання мови. Ось лише деякі заголовки інтернет-видань: *“Вінницький готель відмовив в обслуговуванні жінці, яка не захотіла розмовляти російською замість української”* (amazing-ukraine.com, 29.05.2018); *“«Український ради вас учить не буду»: у відділенні «Нової пошти» спалахнув мовний скандал”* (nashkiev.ua, 14.09.2017); *“«X*хли, банд*ри»: донецьчанка влаштувала скандал у маршрутці через українську мову”* (obozrevatel.com, 29.08.2018). Мовні скандали, що висвітлюються на сторінках інтернет-видань, переростають в історії, за розвитком яких уважно стежить уся інтернет-спільнота. Так, у вересні 2018 року більшість новинних ресурсів висвітлювали, як у Києві касир мережі MacDonald’s відмовився обслуговувати клієнта – громадського діяча українською мовою (*“В столичному McDonald's разразился языковой скандал”*, nashkiev.ua, 17.09.2018). Невдовзі громадськість отримала змогу дізнатися продовження історії (*“В «Макдональдсе» прокомментировали языковой скандал”*, nashkiev.ua, 17.09.2018). А вже 19.09.2018 низка видань опублікували реакцію на інцидент громадської організації “За україномовний Київ”, навівши інші факти дискримінації за мовною ознакою (*“Пояснили, чому мовний закон потрібно прийняти терміново”*, gazeta.ua, 19.09.2018).

Левову частку обговорення мовного питання на інтернет-майданчиках становлять звинувачення одне одного в маніпулюванні (спекулюванні). Дописувачі виправляють лексичні й граматичні помилки своїх ідейних опонентів, дорікають у неграмотності, що використовується як аргумент у супереччі. Дискредитація мовної компетенції опонента (наприклад, *“...видно, що або Ви погано вчилися у школі, або розділ пунктуації по укр. мові Вам погано викладали”*) є потужним інструментом нівелювання переконань і суджень. Об’єднує російськомовних і українськомовних негативне оцінювання такого явища української мовної дійсності, як суржик (олга роман: *“Краще продумайте, як знищити цей гробаний, перепрошую, суржик, який оселився, зокрема, в Києві і від якого нудить”*; Антонина Карпикова: *“Где украинцы?? СТАДО БЕЗГРАМОТНЫХ БАРАНОВ!! Ни А ни БЭ, ни КУКАРЕКУ!! Матюки не могут писать без ошибок!! Когда их слушаешь на рыгачку тянет!!”*).

Рука в руку з обговоренням будь-якого аспекту мовного питання ідуть питання *національної й культурної належності та ідентифікації*. Тож сповнені етнічної нетерпимості оцінки – не рідкість у таких дискусіях. На-

приклад, міністру внутрішніх справ Арсену Авакову у зв'язку із його скандальними заявами про мову повсякчас нагадують його вірменське походження. Критика особистісних якостей замість критики позиції, яку захищає ця особа (“аргумент до особистості”), – поширений прийом ведення нечесної дискусії. Так, у коментарях під розміщеною на 24.tv.ua новиною, де йшлося про заяву тодішнього спікера парламенту Андрія Парубія про винесення на розгляд мовного закону, не один користувач вказав на особливості мовлення спікера (гаркавість) (Pavel Lozovoy: “САМ НАВЧИСЯ ГОВОРИТИ!! А ТОДІ БЕРИСЯ ЗА МОВУ ПАН ПАЛУБІЙ!!”); Константин Якименко: “Дядько і сам половини букв не вимовляє зато печеться про мову. Одним словом, длузі пльошу підтлммати!”)

Ноу-хау інформаційних війн – так званий *тролінг* – є базовим поняттям медійної та мережевої комунікації, що передбачає провокування опонента до необдуманих висловлювань. Тож прояви конфліктної поведінки під час обговорення мовного питання часто є наслідками використання ‘тролями’ комплексу маніпулятивних прийомів: подання неправдивої інформації, перекручування фактів, заангажованої інтерпретації, приписування прихованих цілей, спекулятивної аргументації, видавання міфів за реальні факти, дискредитації осіб і груп людей, навішування ярликів, гри на національних, релігійних почуттях, використання негативно забарвлених експресивів, стилістично зниженої, обсценної лексики, іронії тощо.

Прикладом поведінки мережевих ‘тролів’ в Україні є порушення прескриптивного аспекту мовної політики. Людей нібито турбує “нездорова” тенденція до засмічення мови застарілими словами й діалектизмами, полонізмами, галичанізмами, “надуманими” зворотами, “западєнськими словечками”. Дригало Влад: “...український так український на госуєрвєне и вєє такое. Но имено український, как писал Шевченко, а не полупольський запаєнський суржик! Вот за єтим пусть и следяєт!” Бурхливі дискусії викликають вживання лайливої лексики у дописах, а також обговорення доцільності вживання лайливої лексики в повсякденному мовленні, художній літературі, кінопродукції тощо.

Мовний інструментарій навколомовних дискусій. Контекстам, у яких порушене мовне питання, притаманний високий рівень емоційності й образності мови у супроводі графічних можливостей онлайн-комунікації (капслок, емодзі тощо). На позначення низки явищ і осіб використовуються оцінна лексика й метафори: порушення мовного питання – “мовна карта”, “платівка”, “підливання олії у вогонь”, “зрада України”, “проросійський реванш”, “відступ”, “крок до Майдану, до наступної революції”, “ходіння по колу”; прихильники ідеї російської мови як другої державної – “російські посіпаки”, “манкурти”, “псевдоукраїнці”, “вата”, “лінгвоінваліди”, “мовофоби”, “рашисти”, “рускомірці”, “промосковити”, “ущімльоні”, “з російськомовною щелепою”, “лапотніки”, “мордва і мокиша”, “узкоязичніє”. І, звісно, “бандєровцьє”, “недонацисти”, “повернутьє на мовє”, “рагули” (рос.) – мовний патерн на позначення збірного образу українських націоналістів; у навколомовному дискурсі використовується

для називання тих, хто відстоює удержавлення української. У відповідь на вимогу спілкуватися державною мовою у громадських закладах окремі активісти отримують ярлик “*вышиватник*” (рос.). Мета такого слововживання – позначити таких людей як неадекватних осіб, “*зациклених*” на (нібито неважливих) національних питаннях. Отже, префіксоїди-основи *псевдо-*, *горе-*, *ура-* префікс *не-*, слова з основою *хохл-*, *націонал-*, *вышиват-*, *фашист-*, з одного боку, та слова з основою *імпер-*, *совет-*, *рашист-* тощо, з іншого, є ресурсом творення оцінної лексики, яка використовується в дискурсі.

Напруга кризового часу долається *гумором* і *сміхом*, адже висміювання ніби роззброює ворога його, робить тривожне недолугим і смішним. Тож у сміхову культуру потрапило й мовне питання, породивши меми про “*кровосісів*”, “*розп’ятого російськомовного хлопчика*”, “*російськомовні щелепи*” тощо. Гумор грає на полі продукованих російською пропагандою сюжетів, висміюючи перекручування, спотворення і навіть фальшування українських подій.

Фахова дискусія про мову (мови) в інтернеті. У віртуальному просторі ведеться також фахова дискусія щодо мовних питань. Наковці розміщують ґрунтовні розвідки про особливості мовної ситуації, соціологи публікують результати своїх досліджень, громадські діячі пояснюють, що відбувається в законодавчому полі. Завдяки громадянській ініціативі створено майданчики, присвячені поясненню, що таке мова ненависті, як її виявити й протидіяти цьому явищу. Багато інформаційних онлайн-ресурсів розміщують матеріали щодо проблем постправди, ролі мас-медіа в поширенні неправдивої інформації, засобів протидії ворожому інформаційному впливу на свідомість населення.

Так само фейсбук став майданчиком для поширення серед громадськості інформації про різноманітні петиції до державних органів з інструкцією, як можна підписатися під тим чи тим зверненням. Тільки на онлайн-ресурсах можна дізнатися про діяльність громадських організацій, таких як “*И так поймут*”, ініціативи “*Мовомарафон*”, “*Дріжджі*”, “*Переходь на українську*”, волонтерський проєкт “*Безкоштовні курси української мови*” та ін. Конструктивності навколумовним дискусіям додає створення майданчиків, таких як “*Портал мовної політики*”, “*Про мову*”, “*Територія мов ВИГУК*” у фейсбуці, де громадяни мають змогу не лише висловлювати своє емоційне ставлення до кроків влади та ідеологічних опонентів, а й обговорювати законодавчі ініціативи, програми, конкретні тактики стратегії мовного розвитку тощо в конструктивному річизі. Інші онлайн-проєкти на кшталт StopFake.org створені для викриття неправдивої інформації, поширеної з українських і російських джерел.

Висновки. Без сумніву, винесення на широке обговорення суспільно-політичних питань, зокрема мовних, надалі лише збільшуватиме масштаби. Це пов’язано зі зростанням кількості користувачів інтернету, зокрема соцмереж, та становленням нової комунікаційної культури в суспільстві. З одного боку, це можливість для якомога ширшого кола громадян вислови-

тися щодо питання мови, порушити важливі аспекти, поділитися унікальним досвідом. З іншого боку, не можна не помітити очевидну технологічність і маніпулятивний потенціал цього явища. З огляду на те, що жодна істина в суперечках людей, які стоять на протилежних позиціях щодо питання мови, не народжується, припускаємо, що це своєрідне випускання пари, з одного боку, і емоційне розкачування – з іншого. Маніпулятивною, зрештою, є і швидко поширена в Україні назва для навколомовних дискусій – *‘мовосрач’*, яка підкреслює зневагу до тих, хто порушує питання функціонування якраз *‘мови’*, а не *‘язька’*!

Ще один аспект дискусій у соціальних мережах – те, що побудовані вони так, що попри ілюзорну відкритість простору користувачі все ж перебувають у замкнених тематично відібраних спільнотах, які не перетинаються, а тому не мають змоги бачити ширшу картину. Відтак у багатьох людей формується хибне враження, ніби вони живуть серед однодумців. Недарма є навіть поняття *“український фейсбук”*: навкруги лише дописи українською мовою, відповідна тематика матеріалів і ракурс висвітлення новин. Зауважене підштовхує до невтішного висновку: соціальні мережі можуть бути в руках конкретних людей інструментом впливу на думки певних суспільних груп.

Джерела інформації, медіаграмотність і російська пропаганда: результати всеукраїнського опитування громадської думки ГО “Детектор медіа”. Аналітичний звіт. Березень 2019. Електронний ресурс, режим доступу: https://detector.media/doc/images/news/archive/2016/164308/DM-KMIS_Report_05_2019_web.pdf [Дата останнього доступу 22.08.2020].

Інтернет в Україні (2020). Електронний ресурс, режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Інтернет_в_Україні [Дата останнього доступу 22.08.2020].

Масенко, Л. (2018). *Українська революція і “російськомовні патріоти”*: Україні потрібен мовний закон. Радіо Свобода. 29 серпня. Електронний ресурс: <https://www.radiosvoboda.org/a/29458396.html> [Дата останнього доступу 22.08.2020].

Москвичова, А. (2015). *Чи залежить український патріотизм від мови спілкування?* Радіо Свобода. 9 листопада. Електронний ресурс: <https://www.radiosvoboda.org/a/27353198.html> [Дата останнього доступу 22.08.2020].

Руда, О. (2013). *Міфологізація мовної дійсності в Україні*. Miscellanea Posttotalitaria Wratislaviensia: Między pamięcią a nie-pamiętaniem. Trauma postkomunistyczna, red. nauk. A. Matusiak. Nr 1. S. 123–132.

ХЕШТЕГИ ЧАСІВ ЄВРОМАЙДАНУ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ КОМУНІКАЦІЇ

Катерина Сопіна

(Україна)

У статті проаналізовано вплив хештегів на читача та їхню роль у постах, що функціонували за часів Євромайдану в соціальних мережах “Facebook” і “Twitter”. Розроблено класифікації хештегів за синтаксичним і тематичним принципами, з’ясовано особливості їхньої графіки, а також виявлено кореляції між частотністю використання хештегів та їхньою тематикою.

Ключові слова: хештеги, соціальні мережі, Євромайдан.

HASHTAGS DURING EUROMAJDAN AS ONE OF THE MEANS OF COMMUNICATION

Kateryna Sopina

The article analyzes the influence of hashtags on a reader and their role in the posts that functioned during the Euromajdan on the social networks “Facebook” and “Twitter”. Classifications of hashtags according to syntactic and thematic principles are developed, features of their graphics are discovered and the connection between frequency of use of hashtags and their subjects is established.

Key words: hashtags, social networks, Euromajdan.

Нині завдяки комп’ютеризації та інтернетизації світу соціальні мережі стали невід’ємною частиною нашого життя. Вони функціонують тепер не лише як засіб для обміну повідомленнями чи пошуку нових друзів, нині за їхньою допомогою люди можуть як вільно висловлювати свої думки, спонукати владу їх вислухати, організовувати протести, вести власні розслідування (як-от команда “Bellingcat”, що за допомогою відкритих джерел розслідує злочини, серед котрих і причетність Росії до збиття літака МН-17) та ін., так і вести інформаційні війни, маніпулювати, дезінформувати, переконувати тощо. Усе залежить лише від того, хто саме та з якими цілями використовує ту чи іншу соцмережу.

Актуальність проблеми визначається тим, що з активною інтернетизацією суспільства хештеги перетворилися на інструмент привернення уваги та впливу. Якщо раніше хештег був просто вказівкою на тему повідомлення, то зараз він виступає вже як важлива частина посту, маючи набагато ширші функції. Хештеги ж періоду Євромайдану не були об’єктом спеціального дослідження, тому вивчення цієї теми є важливим внеском у подальші наукові студії з інтернет-дискурсу.

Дослідженням проблеми хештегів займалися як зарубіжні, так і українські вчені.

З погляду лінгвістичної прагматики хештеги в соцмережі “Twitter” вивчає П. Вікстрем. Учений доводить, що традиційні мовленнєві акти можна застосовувати під час дослідження письмової комунікації в нових медіа (Wikström 2014). А. Беловодська досліджує хештег з погляду когнітивної семантики, указує на його маніпулятивний потенціал, описує можливість комплексного використання і методів когнітивної семантики, і технологій автоматизованого моніторингу соцмереж (Беловодская 2019). Виявлення емоцій за допомогою хештегів вивчають С. Могамад і С. Кіріченко (описують вираження емоцій у мікроблогах та публікаціях у соцмережах, аналізують хештеги на позначення емоцій та проводять експеримент задля встановлення зв'язку між емоціями й особистістю (Mohammad, Kiritchenko 2013)), а також Д. Давидов, О. Тсур, А. Раппопорт, які аналізують теги та смайлики, за допомогою чого ідентифікують типи настроїв коротких текстів (Davidov, Tsur, Rappoport 2010). К. Рябова надає теоретичні відомості про хештег і визначає його лінгвістичні особливості (Рябова 2018). А. Кісельова розглядає основні функції хештегів та аналізує використання хештегів під час передвиборчої кампанії в Україні в 2019 р. (Кісельова 2019).

Незважаючи на значний внесок учених у вивчення хештегів, проблема особливостей хештегів часів Революції Гідності, яку ми досліджуємо, на сьогодні залишається нерозкритою.

Мета нашої статті – з'ясувати особливості хештегів як одного із засобів комунікації, що функціонували в соцмережах “Facebook” і “Twitter” у період Євромайдану.

Метою роботи зумовлені такі завдання: 1) проаналізувати вплив хештегів на читача та їхню роль у постах; 2) розробити класифікації хештегів, що функціонували за часів Євромайдану в соціальних мережах “Facebook” (ФБ) і “Twitter” (Т), за синтаксичним і тематичним параметрами; 3) виявити особливості графіки цих хештегів; 4) визначити зв'язок між частотністю використання хештегів та їхньою тематикою.

Термін *хештег* походить від англ. *hashtag* (*hash* – “символ ґратки”, “октоторп”, а *tag* – “мітка”) та позначає слово або фразу із символом “#” перед ним, що часто використовується на веб-сайтах та в соціальних мережах (Oxford Learner’s Dictionaries; Huang, Thornton, Efthimiadis 2010; Rauschnabel, Sheldon, Herzfeldt 2019, 1).

Однак з розвитком технологій хештеги стали не просто словом із символом, вони функціонують уже як важливий елемент допису, що використовують для впливу на читача. Так, М. Заппавінья розглядає хештег як “нову конвенцію для маркування теми мікропосту та форми метаданих, включених до публікацій” (Zappavigna 2012, 1), а далі пояснює, що хештег додається до посту та позначає його тему, що може складатися як з одного слова, так і більше, при цьому в хештегах не використовуються прогалини (Zappavigna 2012, 36). Загальна ж популярність, якою користується хештег,

полягає в його функційному використанні, тобто в сортуванні та відборі тематично пов'язаної інформації з потоку повідомлень у соцмережах (Van den Berg 2014).

Розглянемо докладніше функції хештегів, щоб наочніше побачити, як саме за допомогою них адресант впливає на користувачів мережі. Н. О. Давидюк систематизує вже наявні погляди на функції хештегів та наводить їх детальну класифікацію. Так, хештеги можуть виконувати такі функції:

- маркувати тему окремого повідомлення (цей хештег може не інтегруватися до синтаксичної структури повідомлення, фігуруючи фактично як окреме називне речення на початку чи в кінці повідомлення, а може виконувати й певну синтаксичну роль у повідомленні: підмета, присудка, додатка та ін.);
- виступати тематичним маркером для серії повідомлень;
- бути організатором наративу з колективним авторством або діалогу / полілогу (у разі, якщо хештег фігурує як заголовок у двох або більше авторів);
- маркувати рубрики (коли твіти з тим самим хештегом не утворюють зв'язного “тексту”, а лише перегукуються за тематикою);
- забезпечувати “пошукабельність” твіттер-дискурсу, адже за хештегами можна знайти потрібних осіб, які обговорюють певні теми;
- класифікувати повідомлення, що допомагає спростити сортування текстів для користувачів;
- відображати “історії переживань” суспільства, реакції міжнародної спільноти на певні події;
- швидко поширювати інформацію;
- бути засобом просування брендів / ідей;
- виступати інструментами відслідковування ринку, діяльності конкурентів і вподобань цільової аудиторії, а також інструментами для збирання найсвіжіших відгуків і прямого спілкування з клієнтами;
- організовувати та забезпечувати реалізацію соціокультурних цифрових практик-ритуалів;
- створювати конкретні бесіди та дискусії;
- бути носіями оцінних значень завдяки можливості відображення в них усіх аспектів ставлення до когось / чогось, тобто вираження емоцій, суджень та оцінок;
- використовуватися як засіб самовираження користувачів мережі (Давидюк 2017).

Зважаючи на вищезазначені функції хештегів, можемо стверджувати, що хештеги в постах відіграють значну роль, вони вмщують в собі головні смисли публікацій, маркують повідомлення, здатні швидко поширюватися, ставати популярними та привертати увагу, що важливо під час революцій.

Як доказ нової сили соціальних мереж, назва українського повстання була взята від хештегу в соцмережі “Twitter” (він поєднував *Європу* (тому що демонстранти прагнули партнерства з Європою, а не з Росією) та *Май-*

дан *Незалежності* – центральну площу Києва, де відбувалися мітинги) (Сінгер, Брукінг 2019, 236). Спершу люди використовували різні хештеги, але досить швидко було вибрано головний – #євромайдан²⁷, який почав активно поширюватися вже 21-го листопада 2013 року (Соціальні мережі як чинник інформаційної безпеки 2013, 37). З 21 по 28 листопада #євромайдан був найпопулярнішим хештегом в Україні. Інтенсивність публікацій з його використанням сягала до 1500–3000 повідомлень на годину (Соціальні мережі як чинник інформаційної безпеки 2013, 38). А в кінці листопада – на початку грудня із цим хештегом публікувався кожен 1000-й твіт у світі (Соціальні мережі як чинник інформаційної безпеки 2013, 18). Таким чином, хештег #євромайдан став широковідомим не лише в Україні, а й за її межами. Однак за часів Революції Гідності це не єдиний хештег, який був популярним та привертав увагу, саме тому для більш наочної демонстрації різноманітності таких хештегів ми розробили декілька класифікацій.

На основі зібраного матеріалу ми створили класифікації хештегів, що функціонували за часів Євромайдану в соціальних мережах “Facebook” і “Twitter”, за тематичним і синтаксичним принципами. Так, під час Революції Гідності в соцмережах “Facebook” і “Twitter” знаходимо хештеги на таку тематику.

- *Хештеги на позначення власне революції та окремих видів протесту:* #євромайдан, #евромайдан, #euromaidan, #EuroMaydan, #ЄМайдан, #ем, #майдан, #maidan, #автомайдан, #революція, #євроревольюція, #revolution, #РеволюціяГідності, #МайданПеремоги, #digitalmaidan, #мітинг, #євромітинг, #протест, #Європротест, #ЄвромайданКиїв, #ЄвромайданОдеса, #ЄвромайданОдесса, #ЄвромайданЛьвів, #війна, #пикет, #ukraineprtests, (не) #дискотека.
- *Хештеги на позначення місць, серед яких виокремлюємо*
 - хештеги на позначення частин світу: #Європа, #Еurore;
 - хештеги на позначення об’єднань держав: #СС, #СРСР;
 - хештеги на позначення країн: #Україна, #Ukraine, #ua, #Німеччина, #Польща, #Росія, #Россия;
 - хештеги на позначення півостровів: #Крим;
 - хештеги на позначення міст: #Київ, #Kiev, #Kyjiv, #киев, #Львів, #Lviv, #Харків, #Харьков, #Дніпропетровськ, #Луцьк, #Хмельницький, #Тернопіль, #винница, #житомир, #полтава, #Одесса, #Одеса, #Севастополь, #Жешуві;
 - хештеги на позначення частин міста: #урядовийквартал, #Грушевського;
 - хештеги на позначення резиденцій: #межигіря.
- *Хештеги на позначення людей, що підтримують Євромайдан:* #Євромайданівці, #майданівець, #майданівці, #провокатори, #Чорновол, #Булатов, #друзізРосії.

²⁷ Цитати та приклади подаємо, як в оригіналі.

- *Хештеги на позначення супротивників Євромайдану:* #Беркут, #Беркутня, #вв, #СБУ, #МВС, #титушки, #сволота, #суки.
- *Хештеги на позначення політичних діячів, партій або об'єднань, а саме:*
 - хештеги на позначення політичної верхівки: #Янукович, #Янук, #Яник, #проЯнуковича, #Януческу, #янушеску, #проффесор, #фраер, #ялинкович, #Бандюкович, #Азаров, #Азіров, #Азіров, #Кровосися, #Медведчук, #жопов;
 - хештеги на позначення опозиційних діячів: #Яценюк, #кулявлоб, #Тимошенко, #Кличко, #Тягнибок, #Порошенко;
 - хештеги на позначення провладних партій або їх членів: #Регіони, #риги;
 - хештеги на позначення опозиційних партій або громадських об'єднань: #УДАР, #ПравийСектор, #правий_сектор;
 - хештеги на позначення угруповань: #банда, #опозиція, #ультрас.
- *Хештеги-заклики:* #запалисвічку, #вставай.
- *Хештеги на позначення новин та медійних ресурсів, серед яких:*
 - власне новини: #новини, #news, #новости;
 - телебачення: #ТСН, #Інтер;
 - радіо: #Радіо24, #радіо_свобода, #РадіоСвобода;
 - газети: #Українськаправа, #Українська_права, #уп;
 - інтернет-канали: #Hromadske, #Аронєць;
 - соціальні мережі: #УкраїнськийТвіттер.
- *Хештеги на позначення емоцій та явищ, які їх викликають:* #любов, #перемога, #ганьба, #зрада, #піздец.
- *Хештеги на позначення понять, що стосуються бойових дій та протидії ним, як-от:*
 - хештеги на позначення бойових дій: #террор, #наступ, #DDoS;
 - хештеги на позначення самозахисту: #самооборона;
 - хештеги на позначення розривних снарядів: #коктейлі #Молотов, #бімба, #гранатами;
 - хештеги на позначення озброєних осіб: #снайпер.
- *Різне:* #народ, #Єврокарми, #закон, #history, #вибори, #медицина, #фото, #ланцюгедності, #Ленін, #покращення тощо.

Проаналізувавши мовне вираження хештегів, можемо стверджувати, що найчастіше спостерігаємо хештеги, виражені іменниками (#революція, #протест, #Україна тощо), рідше – дієсловами (#вставай), прикметниками (#проклятий) та займенниками (#ми). Це пов'язано з тим, що за допомогою іменника легше вказати на тему допису одним словом та конкретизувати головні тези повідомлення.

Адресанти активно створювали нові слова, зокрема, за допомогою суфіксації. Так, хештег #майданівець й у формі множини #майданівці та #євромайданівці утворено від назви протесту – Євромайдан (чи Майдан) з додаванням суфікса *-івець*, що використовується для утворення назв людей за ознакою їхньої діяльності (Караман, Караман, Плюц 2011, 156), а хештег

#беркутня утворено додаванням до лексеми *Беркут* суфікса *-н(я)*, що вказує на збірні іменники (Караман, Караман, Плющ 2011, 157).

Окремо слід відзначити пейоративно конотовані новотвори-оказіоналізми на позначення різних політичних діячів, що були як за, так і проти Революції Гідності. На позначення тодішнього Президента України В. Януковича використовувалися такі хештеги: #Янук та #Яник (скорочення від прізвища *Янукович*), #Януческу, #янушеску (складання прізвищ *Янукович* + *Чаушеску*), #ялинкович (поєднання слів *ялинка* + *Янукович*), #Бандюкович (наявна подвійна мотивація: поєднання слів *бандюга* + *Янукович* або *бандюк* + *Янукович*), #проффесор (закріпилося за В. Януковичем через його неграмотність) (Степаненко 2017, 46–47); на позначення тодішнього прем'єр-міністра України М. Азарова – #Азіров (від прізвища Азаров із заміною літери *a* на *i* через незнання політиком української мови), #Кровосися (вказує на М. Азарова через неправильну вимову ним слова *кровопивця*) (Степаненко 2017, 48); на позначення экс-голови Київської міської держадміністрації О. Попова – #жопов (поєднання слів *жопа* + *Попов*); на позначення А. Яценюка – #кулявлоб (називає А. Яценюка після його висловлювання: “Якщо куля в лоб, то куля в лоб” (*Куля в лоб, так куля в лоб, – Яценюк* 2014)). До того ж, спостерігаємо і використання пейоративно конотованої лексеми #фраер на позначення В. Януковича через його кримінальне минуле, а також негативнооцінних лексем (наприклад, #проклятий), зокрема й обценної лексики #сволота, #суки, коли автор указує на супротивників.

Адресанти використовували також абрєвіатури, причому як загальновідомі – #ЄС, #СБУ, #МВС, #DDoS, так і новоутворені – #єм (від “Євромайдан”). Іноді скорочували лише першу половину слова, як наприклад, #ЄМайдан.

Цікавим видається поєднання складників у хештегах. Найпоказовішими є хештеги, які утворилися завдяки поєднанню з префіксоїдом *євро*: #євромайдан, #єврореволюція, #євромітинг, #Єврокарми, а також з лексемою *майдан*: #автомайдан, #антимайдан. Таке поєднання слів спостерігаємо не лише українською мовою, а й англійською, наприклад, хештег #digitalmaidan, за допомогою якого, до речі, о 17:00 27 січня 2014 року активісти розпочали Twitter-шторм (публікація в соцмережі “Twitter” великої кількості повідомлень з однаковим хештегом) на підтримку Євромайдану (Соціальні мережі як чинник інформаційної безпеки 2014, 16). У хештегах використовуються також два іменники в називному відмінку замість прийменниково-іменникової конструкції: #ЄвромайданКиїв (замість Євромайдан у Києві), #ЄвромайданОдеса, #ЄвромайданЛьвів.

Говорячи про хештеги та синтаксичну структуру постів, розглянемо класифікацію Н. Давидюк, яка на прикладі французькомовного хештегу #NKМент виділяє такі типи відношень між хештегом та самим повідомленням:

- хештег не інтегрований у синтаксичну структуру повідомлення, міститься наприкінці твіту та позначає його загальну тему, підсумовує його зміст;
- хештег не інтегрований у синтаксичну структуру повідомлення, розташовується на початку твіту та позначає фактично його загальну тему, виступаючи заголовком твіту;
- хештег інтегрований у синтаксичну структуру як:
 - а) підмет,
 - б) додаток,
 - в) підмет та присудок одночасно;
- хештег інтегрований у синтаксичну структуру та граматично адаптований до неї завдяки елементам, які не входять безпосередньо до самого хештегу (Давидюк 2016, 19).

Узявши за основу класифікацію Н. Давидюк, яка досліджує французькомовний твіттер-простір, пропонуємо власну з урахуванням того, що ми розглядаємо хештеги періоду Євромайдану. Так, хештеги часів Революції Гідності можуть також мати різну структуру, виступати і як окрема назва теми посту, і як частина повідомлення, причому хештег може стояти як на початку публікації, так і в середині, виконуючи роль підмета, присудка, додатка, означення, прикладки як різновиду означення, обставини чи взагалі становлячи окреме слово / словосполучення / речення, або ж наприкінці. Беручи за основу вищенаведену класифікацію, розглянемо всі можливі синтаксичні варіанти хештегів періоду Євромайдану. Зауважимо, що в деяких дописах наявні кілька хештегів, що виконують різні синтаксичні функції.

I. *Хештеги, які не входять у синтаксичну структуру повідомлення.*

1. Хештеги, що позначають загальну тему посту або вказують на асоціації, пов'язані із його змістом:

а) хештеги, розміщені на початку публікації: “#ЄвроМайдан #Харків Вибір простіше, ніж здається на перший погляд. Бери диван – неси на Майдан!” (ФБ: “ЄвроМайдан – EuroMaidan” від 25 листопада 2013);

б) хештеги, розташовані в кінці допису: “Мільйон сердець, одне биття. Україна одна і на все життя! #Україна #майдан #єдність” (Т: @NataliaTsyhan від 14 грудня 2013);

в) змішана група, де хештеги такого типу розташовані і на початку, і в кінці посту, обрамляючи його: “#новини, #євромайдан В Житомире протестующие повалили памятник Ленину #україна” (Т: @vistochkasomua від 21 лютого 2014);

г) хештеги, розміщені всередині речення, які пов'язані із загальним змістом та виступають проміжною ланкою між змістом першого й останнього речення: “ТРЕБА ВИХОДИТИ!! ПРЯМО ЗАРАЗ!!!! #євромайдан #euromaidan #євромайдан #революція ОНЛАЙН ТРАНСЛЯЦІЯ: ustream.tv/channel/aronets” (Т: @euroua2013 від 29 листопада 2013).

2. Хештеги-звертання: “#Януческу, приходь завтра на #ЄвроМайдан, почувеш. Інакше ми самі до тебе прийдемо” (ФБ: “ЄвроМайдан – EuroMaidan” від 07 грудня 2013).

II. *Хештеги, котрі входять у синтаксичну структуру повідомлення як:*

а) підмет: “З цього поста фактично почався #Євромайдан, за місяць ми змогли об’єднати людей по всьому світу в боротьбі зі злочинною владою і люди нам повірили...” (ФБ: “ЄвроМайдан – EuroMaidan” від 21 грудня 2013);

б) присудок: “#євромайдан #euromaidan #євромайдан #революція а не #дискотека !!!!!” (Т: @euroa2013 від 29.11.2013);

в) додаток: “активісти (за словами #Порошенко – «провокатори») готують святкові #коктейлі для #беркут _#революція #війна #ЄМайдан” (Т: @Aleks_Dan від 19 лютого 2013);

г) означення: “Такий настрої зіпсували #сволота #проклятий #беркут хай живе #євромайдан” (Т: @Thespecialoneua від 18 лютого 2013);

г) прикладка: “За тегом #ЄвроМайдан знову активізувалися тролі, намагаються заблокувати активних дописувачів. Таке завжди перед активністю війська” (Т: @euoukraine від 09 грудня 2013);

д) обставина: “У нас на #ЄвроМайдан’і немає героїв, у нас зараз єдиний герой – народ України: «Слава Україні! – Народу Слава!»” (ФБ: “ЄвроМайдан – EuroMaidan” від 17 грудня 2013).

Наступний аспект, який ми розглянемо в нашій статті, – особливості графіки хештегів часів Євромайдану. Так, часто ми спостерігаємо транслітерацію хештегів латиницею задля того, щоб пост був орієнтований на світову аудиторію та про події Революції Гідності було відомо не лише в Україні, а й за її межами. Хештег #євромайдан фігурує майже в кожному пості, присвяченому цим подіям. Залежно від транслітерації знаходимо і хештег #EuroMaidan, і #EuroMaidan; загалом же у світі українську революцію 2013–2014 рр. прийнято називати Euromaidan. Варіанти транслітерації фіксуємо і в хештегах #Кієв та #Кув’їв, це залежить від того, з якої мови автор робить транслітерацію: перша – з російської, друга – з української.

Адресанти часто використовують ті самі хештеги різними мовами (найчастіше – українською, російською та англійською), причому дублювання зустрічається і в одному пості: “В Жулянх очереди чартерных рейсов. Крысы сбегают! #Україна #Євромайдан #euromaidan #news #новости #Євромайдан #Киев #Ukraine #Kiev #Kyjiv” (Т: @twchernov від 21 лютого 2014). У деяких публікаціях той самий хештег повторюється декілька разів, що привертає особливу увагу читачів до якогось окремого слова, адже хештеги в соцмережах “Facebook” і “Twitter” автоматично виділяються синім кольором, натомість усе повідомлення – чорним (“Люди, які зараз захищають #євромайдан на інститутській, це герої! ПИШАЮТЬ НИМИ! #євромайдан” (Т: @euoukraine від 11 грудня 2013)).

Ураховуючи те, що в разі зміни слова (тобто додавання якоїсь літери чи, навпаки, її пропуску) під час пошуку за хештегом будуть видаватися

лише ідентичні варіанти, адресанти або ж не відмінювали іменники взагалі (“в #Житомир з хвилини на хвилину має впасти статуя лисому сифілітику – кату, який знищив мільйони українців! #ЄвроМайдан #ЄМайдан #революція” (Т: @Aleks_Dan від 21 лютого 2014)), або ж використовували їх у називному відмінку, а далі через апостроф або дефіс додавали закінчення (“#Революція буде! #Яник'у буде п*здець. Кажуть на #Аронець live #євромайдан” (Т: @Inezardl від 30 листопада 2013)). Іноді все ж такі фіксуємо слова в різних відмінках (#Євромайдані, #Євромайдани, #Жешуві, #Єврокарми), проте це поодинокі випадки. Крім того, знаходимо хештег #Євромайдан, який написано з технічною помилкою, але він наявний у десятках публікацій різних осіб та спільнот. Це свідчить про те, що користувачі або ж копіювали один в одного цей хештег, або ж ця помилка була поширеною.

Аналізуючи популярність хештегів, ми встановили зв'язок між частотністю їхнього використання й тематикою. За нашими спостереженнями, найчастіше в постах фігурують хештеги на позначення власне революції. Вони окреслюють тему повідомлення та відразу вказують читачеві на те, що в пості буде інформація про протистояння. За даними ресурсу “Talk-walker”, хештег #Євромайдан згадувався загалом 1,2 мільйона разів, зокрема лише в соцмережі “Twitter” 113,5 тис. разів (розуміємо, що цей хештег функціонував не лише в період власне революції, а й після протистоянь) та охоплював тільки Україну, натомість хештег #Євромайдан був популярним як в Україні, так і в Росії (54,3% та 45,7% відповідно), а хештег #Euromaidan, написаний латиницею, використовувався в Україні (16,1%), Німеччині (26,9%), Австрії (17,7%) та в інших країнах світу (39,2%) (див. Додаток 1).

Далі за допомогою цього ж ресурсу ми виявили, які хештеги найбільш пов'язані із хештегом #Євромайдан, і виявили такі: #Євромайдан, #Euromaidan, #Майдан, #Автомайдан, #RadioSvoboda, #Кличко, #Яценюк, #РеволюціяГідності, #Україна, #Грушевського, #ГероямСлава тощо (див. Додаток 2), що свідчить про популярність хештегів на позначення місцевості, політичних діячів, медійних ресурсів та хештегів-закликів.

Цікаво, що навіть зараз, у 2020 році, хештеги на позначення власне революції широко використовуються в постах на політичну тематику. Іноді з доповненнями
 — #ЄВРОМАЙ-
 ДАН_2013_2014_Я_ПАМ'ЯТАЮ_УСЕ_ЩО_ВІДБУВАЛОСЯ_В_ТІ_ДНІ.

Таким чином, хештеги на сьогодні є невід'ємною частиною комунікації в соціальних мережах. За часів Революції Гідності активісти використовували у своїх публікаціях у соціальних мережах “Facebook” і “Twitter” хештеги, створювали власні та за допомогою цього привертати увагу до протестів не лише людей в Україні, а й усесвітню спільноту. Визначну роль хештегів підтверджує й те, що власне назва революції походила з хештегу-неологізму #Євромайдан, про що пишуть П. Сінгер та Е. Брукінг. Спостерігаємо і творення пейоративних новотворів-оказіоналізмів на позначення політиків, цим автори показували власне ставлення до конкретних полі-

тичних діячів та швидко розповсюджували власну думку серед користувачів.

Крім того, ми розробили класифікації хештегів періоду Революції Гідності за тематикою та синтаксичною структурою. За тематикою виокремлюємо хештеги на позначення власне революції та окремих видів протесту; хештеги на позначення місць, серед яких виокремлюємо хештеги на позначення частин світу, об'єднань держав, країн, півостровів, міст, частин міста, резиденцій; хештеги на позначення людей, які підтримують Євромайдан; хештеги на позначення супротивників Євромайдану; хештеги на позначення політичних діячів, партій або об'єднань, а саме: хештеги на позначення політичної верхівки, опозиційних діячів, провладних партій або їх членів, опозиційних партій або громадських об'єднань, угруповань; хештеги-заклики; хештеги на позначення новин та медійних ресурсів, серед яких власне новини, телебачення, радіо, газети, інтернет-канали, соціальні мережі; хештеги на позначення емоцій та явищ, які їх викликають; хештеги на позначення понять, що стосуються бойових дій та протидії ним, як-от: хештеги на позначення бойових дій, самозахисту, розривних снарядів, озброєних осіб тощо. За синтаксичною структурою виділяємо хештеги, що не входять у синтаксичну структуру повідомлення, які поділяємо на хештеги, що позначають загальну тему посту або вказують на асоціації, пов'язані із його змістом (серед них виокремлюємо такі, що розміщені на початку або в кінці публікації, змішану групу, де хештеги такого типу розташовані і на початку, і в кінці посту, обрамляючи його, а також виділяємо хештеги, які розміщені всередині речення, пов'язані із загальним змістом та виступають проміжною ланкою між змістом першого та останнього речення); хештеги-звертання. Окремо виділяємо хештеги, котрі входять у синтаксичну структуру повідомлення як підмет, присудок, додаток, означення, прикладка чи обставина. При цьому зауважуємо, що в одному дописі адресант може використовувати декілька хештегів, які виконують різні синтаксичні функції.

Щодо графіки, то в постах автори використовують транслітерацію хештегів, а також дублюють їх англійською та російською мовами з метою охоплення більшої аудиторії. До того ж, у разі відмінювання іменника спостерігаємо написання закінчення через апостроф або дефіс для того, щоб більша кількість людей змогла знайти інформацію за окремим хештегом.

У подальших перспективах залишається дослідження хештегів антимайданівців.

Беловодская, А. А. (2019). *Об исследовательском потенциале изучения хештега как медиадискурсивного феномена*. Медиалингвистика. Вып. 6 (1). С. 60–74.

Давидюк, Н. О. (2016). *Гра у слова та зі словами: політичні оцінні хештеги у французькому Твіттер-дискурсі (на прикладі хештеговисвітлення передвиборчої кампанії у Франції у 2014 році)*. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. Вип. 24 (2). С. 17–20.

Давидюк, Н. О. (2017) *Функціональний потенціал хештегів*. Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія: Філологія. Т. 20. № 1. С. 32–44.

Караман, С. О., Караман, О. В., Площ, М. Я. (2011). *Сучасна українська літературна мова*. Літера. Київ.

Кісельова, А. А. (2019). *Роль хештегів у передвиборчій кампанії на президентських виборах в Україні 2019 року*. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. № 38. Т. 3. С. 77–80.

Рябова, К. О. (2018). *Англомовний хештег як об'єкт мовознавчих розвідок*. *Studia philologica*. Вип. 10. С. 66–72.

Сінгер, П. В., Брукінг, Е. Т. (2019). *Війна лайків. Зброя в руках соціальних мереж*. Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”. Харків.

Соціальні мережі як чинник інформаційної безпеки (2013). В. Горовий. Київ. Електронний ресурс: <http://nbuviar.gov.ua/images/sozinfo/s-net23.pdf> [Дата останнього доступу 08.08.2020].

Соціальні мережі як чинник інформаційної безпеки (2014). В. Горовий. Київ. Електронний ресурс: <http://nbuviar.gov.ua/images/sozinfo/2014/s-net03.pdf> [Дата останнього доступу 11.08.2020].

Степаненко, М. (2017). *Політичне сьогодення української мови: актуальний перифрастикон*. Видавець Іванченко І. С. Харків.

Куля в лоб, так куля в лоб, – Яценюк (2014). Електронний ресурс: <https://www.youtube.com/watch?v=2CxZsrGCuro> [Дата останнього доступу 11.08.2020].

Davidov, D., Tsur, O., Rappoport, A. (2010). *Enhanced Sentiment Learning Using Twitter Hashtags and Smileys*. Retrieved from: <https://www.aclweb.org/anthology/C10-2028.pdf> [Дата останнього доступу 08.08.2020].

Huang, J., Thornton, K. M., Efthimiadis, E. N. (2010). *Conversational tagging in Twitter*. HT '10: Proceedings of the 21st ACM conference on Hypertext and hypermedia. P. 173–177. Retrieved from: https://jeffhuang.com/papers/TwitterTagging_HT10.pdf [Дата останнього доступу 08.08.2020].

Laucuka, A. (2018). *Communicative Functions of Hashtags*, Economics and Culture. Vol. 15 (1). P. 56–62.

Mohammad, S., Kiritchenko, S. (2013) *Using Hashtags to Capture Fine Emotion Categories from Tweets*. Computational Intelligence. Vol. 31. Issue 2. P. 301–326.

Oxford Learner's Dictionaries. Retrieved from: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> [Дата останнього доступу 08.08.2020].

Rauschnabel, P. A., Sheldon, P., Herzfeldt, E. (2019) *What motivates users to hashtag on social media?* Psychol. Mark. P. 1–16. Retrieved from: <https://doi.org/10.1002/mar.21191> [Дата останнього доступу 07.08.2020].

Van den Berg, J. A. (2014) *The story of the hashtag (#): A practical theological tracing of the hashtag (#) symbol on Twitter*. HTS Theological Studies. Vol.

70 (1). Retrieved from: <https://hts.org.za/index.php/hts/article/view/2706/4829> [Дата останнього доступу 28.07.2020].

Wikström, P. (2014) *#srynotfunny: Communicative Functions of Hashtags on Twitter*. SKY Journal of Linguistics. Vol. 27. P. 127–152. Retrieved from: <http://www.linguistics.fi/julkaisut/SKY2014/Wikstrom.pdf> [Дата останнього доступу 28.07.2020].

Zappavigna, M. (2012). *Discourse of Twitter and social media-how we use language to create affiliation on the web*, Continuum International Publishing Group, London.

ДОДАТКИ

Додаток 1

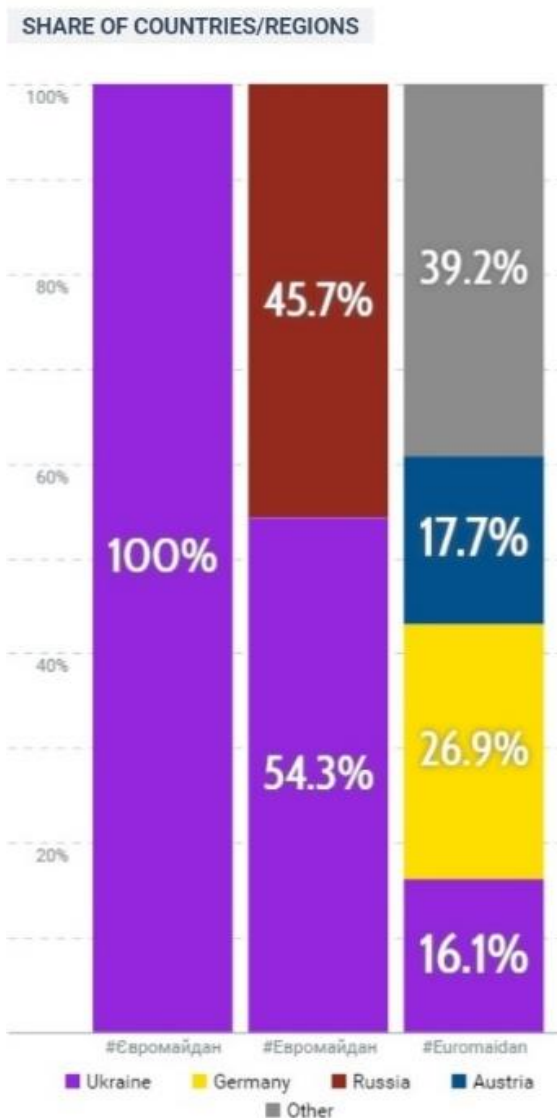


Рис. 1. Використання хештегів #Євромайдан, #Евромайдан та #Euromaidan у різних країнах світу

Додаток 2

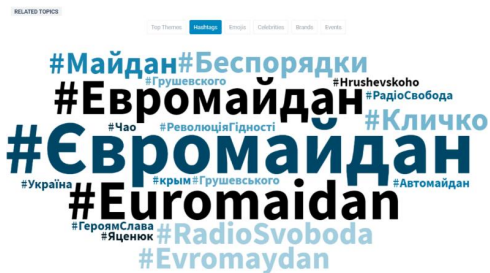


Рис. 2. Хештеги, які найбільш пов'язані із #Євромайдан

ФЕМІНІТИВНІ ВИЯВИ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ ТА МОВЛЕННІ

Тетяна Хомич

(Україна)

Сьогодні в українськомовному просторі спостерігаємо засилля анормативних, природно не властивих українській мові елементів, які впроваджені за допомогою ворожих українській нації технологій у контексті багаторічної інформативної війни.

Прикладом таких “фейкових” сегментів є різноманіття фемінітивного словотворення. У публіцистичному стилі сьогодні відбувається тотальне пропагування фемінітивів. Проте науковий стиль і офіційно-діловий не можуть їх мати, бо більшість таких утворень передають експресивність змісту.

Ключові слова: фемінітив, маскулізм, мова, мовлення, стиль мовлення.

FEMININE ASPECTS IN UKRAINIAN LANGUAGE AND SPEECH

Tetjana Chomyč

Today in Ukrainian-speaking context we can observe a negative impact of non-normative and unnatural elements for Ukrainian language, that are adopted by enemy technologies in the context of long-time informative war.

The example of such “fake” sections can be variety of feminine word-formation. Nowadays a total spread of feminine words in the publicistic style can be seen. However scientific and official styles can not use such words, as most constructions convey the expressiveness of the content.

Key words: feminine, masculine, language, speech, style of speech.

*Мова – живий організм,
який може бути здоровим чи, навпаки,
хворим або навіть мертвим,
хоча нація ще продовжує існувати.
Олесь Гончар*

Сьогодні українське суспільство й українська мова як основний ідентифікатор національної культури перебувають у скрутному становищі. Загальновідомо, що сучасний стан будь-якої мови є результатом усіх попередніх етапів її розвитку. “Мова – це скарбниця духовних надбунків нації, досвіду співжиття, праці й творчості багатьох поколінь” (Зубков 2018, 6). У той час, “коли українська мова є засобом оборони проти російського загарблення” (Хомич 2018, 167), маємо всіма силами плекати наш скарб, відновлювати його, оскільки мова українців зазнала значних інтерферентних

упливів, має низку анормативних, чужих їй елементів, що безпосередньо впливає на міць української нації загалом і долю кожного українця зокрема.

Стан сьогоднішньої української мови спричинений діянням геноцидної політики часів радянщини, а також значною мірою багаторічною гібридною війною, покликаною знівелювати українців як націю. Ірина Фаріон переконана: “порушення ... норм – зовнішній вияв глибоких суспільно-культурних і психологічних зсувів у підсвідомості, свідомості та діяльності людини: зсувів у відповідності між явищем і способом його називання, між засобами власної мови і чужої, між усвідомленням слова як витвору культури й банальним засобом порозуміння” (Фаріон 2013, 113).

XXI століття демонструє глибоку кризу в розвитку української мови. Микола Степаненко зазначає, що українською мовою говорити не модно, бо “...Україну сьогодні будують не українці” (Степаненко 2013, 130). Мова є однією з форм духовної культури народу, безпосереднім виразником його ментальності. Акумулюючи досвід суспільства, забезпечуючи зв’язок між поколіннями та зберігаючи багатовікову пам’ять народу, вона водночас змінюється в просторі й часі, реагуючи на всі зрушення в соціумі та мовній свідомості носіїв (Хомич 2008, 107). Сучасна мовна дійсність України демонструє, що рівень володіння українською мовою досить низький: “культура української мови сьогодні, на превеликий жаль, аж ніяк не відповідає стандартам, яким би мала відповідати” (Степаненко 2013, 129).

У свідомості кількох поколінь українців усталилися анормативні для української мови “традиції”, які досить важко викоринити на сучасному етапі. Ці “традиції” функціонують у мовленні не лише пересічних мовлян, а й у мовленні вчителів, викладачів, публічних людей, засобах масової комунікації, інтернетному дискурсі тощо. Про стан сучасної української мови Ліна Костенко говорить, що “мова – це також обличчя народу, воно *тяжко спотворене*” (Костенко 2001).

Мовленнєвий акт і його результат – будь-який текст фіксують чітку картину сучасного стану мови і є виразниками всіх зрушень та функціональних можливостей мовних одиниць. За роки незалежності й закріплення вербальної свободи сформувалося покоління мовлян, для яких свобода мовного самовираження стала нормою: ...*приїздили на чорних “волгах” гості й гостесси* (Малярчук 2007, 125); *Про кумпанію, яка складалась із п’яти панків та двох панчих* (Дереш 2008, 116). О. Гончар писав: “Мова – не просто знаряддя спілкування. Це щось значно вагомніше. Мова – це всі глибинні пласти духовного життя народу, його історична пам’ять, найцінніше надбання століть, мова – це ще й музика, мелодика, барви буття, сучасна художня, інтелектуальна і мислительна діяльність народу” (за Шабельник 2011, 5).

Сьогодні в українськомовному просторі спостерігаємо засилля природно не властивих мові елементів, які впроваджувано за допомогою ворожих українській нації технологій у контексті багаторічної інформативної війни.

Прикладом таких анормативних, “фейкових” сегментів є так звані фемінітиви. Лінгвісти констатують “фемінітивний вибух, який спостерігаємо впродовж двох десятиріч XXI ст.” (Баган 2020, 154). Показовою є антиномія заперечення науковцями необхідності поширення неологічних фемінітивних утворень у кодифікованій мовній галузі (К. Городенська, П. Гриценко, Л. Масенко, Л. Колібаба, В. Фурса та багато інших) і наявності матеріально забезпечених проєктів, які популяризують, насамперед у мовленні засобів масової комунікації (що є дієвим чинником впливу на свідомість народу, його мовну й концептуальну картини світу), номінації осіб жіночої статі.

Оскільки українська мова вкрай багата морфемно-словотвірними засобами, то потенційні можливості словотворення є необмеженими. Мовленнєвий дискурс ладен творити будь-яку фонетичну оболонку (*майданеса, покоюн, олігархеня*).

У сучасному українськомовному просторі можна спостерігати різноманіття саме фемінітивного словотворення, яке логічно вписується в ідейний процес гендеризації суспільства (А. Архангельська, О. Малахова, О. Марущенко та багато інших обстоювачів фемінітивних утворень). Павло Гриценко говорить про те, що “*прикладом супергіперультрамегаполітизації є навізування моделі гендеризації мови. Це абсолютний ідіотизм наших мініструльок, мініструнок і інших тих, що буцімто міністри. ... А якщо міністр “воно”?... Не кажемо “пішла подоїти бичиху”!*” (із усного виступу).

Фімінітиви поширені в засобах масової комунікації, усному мовленні українців, художніх і публіцистичних текстах. Так, найчастіше автори художнього дискурсу експериментують із категорією роду, наприклад, утворюють форму жіночого роду від іменника, який не належав до тих субстантивів, що мали парний рід, а побутував як іменник-маскулізм: ...я як членкиня гурту “Східні дрімбарі” хочу категорично заперечити (Роздобудько 2007, 50); ...крім його творців – чи як тут сказати, “творкинь”? – крім двох-трьох подружок, які його робили, більше ніхто про нього знати не мав права (Забужко 2009, 75); І ця... клієнтка по закінченні розмови подзвонила шефіні і почала нести якусь дурню (Покальчук 2005, 200), або ж продукують неологічну форму іменника чоловічого роду, який належав до субстантивів, що мали лише граматичну категорію жіночого роду й належали до грамеми фемінітивів: В номері вас уже чекає літня подружня пара – покоївка та покоюн (Іздрік 2009, 176). Більшість таких і подібних утворень передають експресивність змісту, тобто коли мовлянин використовує (створені або запозичені в когось) такі слова, він презентує ними оцінку щодо номінованого, яка, зазвичай, є емотивною, нерідко семантично аугментативно-пейоративною: У коридорі тиша, всі на ципоньках, а тут забігає наша географічка (Дереш 2007, 97); Комендантша обцага пробувала зі мною воювати (Дністровий 2005, 21). Наскільки нормативними є подібні утворення?

Категорія роду дуже давня. Чоловічий і жіночий роди виокремлювали ще на індоєвропейському етапі розвитку мови, що було зумовлено екстралінгвальним чинником – поділом на статі. Середній рід виник на основі іменникових назв неживих предметів. Граматична категорія роду в іменниках є синтаксично незалежною і це суттєво відрізняє іменник української мови від інших лексико-граматичних класів. Рід іменника – це незмінна лексико-граматична категорія для назв істот і суто граматична для назв неістот. Усі іменники, окрім множинних, належать до одного з родів – чоловічого (*син, олівець, друг, поні*), жіночого (*береза, книга, сестра, матір*) чи середнього (*джерело, дерево, змагання, таксі*). Зміна флексії чи іншого афікса не перетворює іменник на інший рід.

Олена Безпояско іменники спільного роду поділяє на дві групи: маскулізми (*президент, професор, лауреат*) – мають граматичні маркери чоловічого роду, можуть номінувати осіб обох статей; фемінативи (*слуга, листоноша, суддя*) – мають граматичні маркери жіночого роду, можуть номінувати осіб обох статей (Безпояско 1993, 57–63). Якщо фемінізувати маскулізми (*професорка, президентка, лауреатка*) то логічно й маскулізувати фемінативи (*слуг, листонош, суддь*). Але ж таких процесів, на щастя, не спостерігаємо в українськомовному суспільстві.

Рід – це граматична (морфологічна) категорія, яка потенційно формує й реалізує семантику статі. У різних мовах той же концепт може мати граматичне значення різних родів, наприклад: *кофе – кава, человек – людина, ребенок – дитина*. У певній комунікативній ситуації мовлянин використовує лексему з її семантикою безвідносно до статі, не замислюється над тим, наприклад, перед ним *людина* чи *людин*, *дитина* чи *дитин*, *мовець* чи *мовиця*... Лише за умови необхідності передавати значення конкретної статі використовуємо лексеми на кшталт *чоловік – жінка, бик – корова, півень – курка*, що, здебільшого, є потребою й уластивістю тваринного світу. Якщо людина має диплом кандидата наук, чи можна її представляти як *кандидатку*? Якщо особа жіночої статі працює на посаді доцента, то хто вона – *доцентка*? Яка комунікативна мета, коли підкреслюють те, що виконавець певної соціальної роботи – саме жіночої статі? Олександр Авраменко, промовляючи з екрана, переконує, що “*фемінитиви мають право на життя, але якщо вони звучать органічно*”.

Дехто з жінок мотивує побутування таких лексем своїм бажанням: “хотілося б щоб мене називали...”. Українська мова має низку граматичних засобів для передавання необхідної семантики, наприклад: *наш директор прийшла; пані директор; директор Мирослава Петрівна* тощо. А якщо звертаємося до аудиторії, у якій є представники обох статей, чи доцільно, наприклад, викладачеві акцентувати на статі студентів, школярів, як це вплине на процес навчання: *Друзі і подруги!, Студенти і студентки!, Школярі й школярки!?* Тоді логічніше на перше місце ставити звертання до осіб жіночої статі за аналогією до *Пані і панове!?: Студентки і студенти!, Школярки і школярі!*

Лексеми на кшталт *суддя, колега, голова* вже мають значення спільного роду, марковані граматичними показниками жіночого роду, тому не потребують додаткової фемінізації. Хоча такі процеси в українськомовному просторі можна спостерігати, наприклад, *суддиха, головиха* (за такою тенденцією має бути *колеги́ха*?). “Зрештою, не від словотвірних явищ і процесів залежить входження одиниці до мови, її використання та набуття нею статусу загальноприйнятої” (Нелюба 2007, 124).

Марія Брус у роботі “Фемінітиви в українській мові: генеза, еволюція, функціонування”, досліджуючи специфіку фемінітивотворення в українському комунікативному просторі з 90-х рр. ХХ ст. і дотепер, наголошує на штучному характері багатьох новотворів, чого не спостережено на попередніх синхронних зрізах, та несприйнятті їх в українському суспільстві ХХІ ст. (Баган 2020, 155–156). Переконані, що вживання фемінітивів демонструють приниження особистості, а не як пропагують – підвищення й утвердження ролі жінки в суспільстві.

У публіцистичному стилі сьогодні відбувається тотальне пропагування фемінітивів. Проте науковий стиль і офіційно-діловий не можуть мати цих аномативних для української мови елементів, які експресивізують мовлене. Мирослава Баган констатує “намагання представників українських засобів масової комунікації надати всім фемінітивам загальноновживаного характеру попри відому стилістичну норму обмежити їх використання лише неофіційною сферою” (Баган 2020, 156).

Катерина Городенська заперечує, що сучасний правопис “*відкрив ілюз для тотального утворення назв осіб жіночої статі від усіх іменників чоловічого роду*”. У редакції Українського правопису 2019 року презентовано лише орфографічні аспекти суфіксального іменникового словотворення, представлено правопис чотирьох суфіксальних формантів, наведено винятково традиційні форми назв осіб жіночої статі (наприклад, *студентка, учениця, майстриня* тощо), логічно не зачеплено стилістичної та дериваційної галузей наукового знання (Український правопис 2019, 39–40).

Звичайно, не варто позбавлятися словотвірних можливостей, на які вкрай багата українська мова, але не можна спотворювати й порушувати нормативність лінгвальної системи. Тимчасовість і скороплинність описуваного мовленнєвого явища очевидна. Мова відбере найдосконаліше, залише його собі, а все інше кане в небуття. Кожен має сам відповідати за культуру, рівень чистоти мовленого.

Баган, М. (2020). *Історичний портрет фемінітивної підсистеми української мови*. Рецензія на: Брус М. П. Фемінітиви в українській мові: генеза, еволюція, функціонування. Івано-Франківськ, 2019. Українська мова. 1. С. 153–157.

Безпояско, О. (1993). *Іменник*. У кн.: *Граматика української мови: Морфологія: Підручник*. Либідь. Київ. С. 16–92.

Дереш, Л. (2007). *Архе: Монолог, який усе ще триває*. Фоліо. Харків.

- Дереш, Л. (2008). *Поклоніння ящірці : Як нищити ангелів*. Фоліо. Харків.
- Дністровий, А. (2005). *Патетичний блуд*. Фоліо. Харків.
- Забужко, О. (2009). *Музей покинутих секретів*. Факт. Київ.
- Зубков, М. (2018). *Норми й культура української мови фахової спрямованості*. Арій. Київ.
- Іздрик, Ю. (2009). *Таке*. Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”. Харків.
- Костенко, Л. (2001) Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала. Електронний ресурс <https://maidan.org.ua/arch/lib/996351108.html> [Дата останнього доступу 08.09.2020].
- Малярчук, Т. (2007). *Батарей Муравйова*. Фоліо. Харків.
- Нелюба, А. (2007). *Явища економії в словотвірній номінації української мови*. Харківський національний університет ім. В. Каразіна. Харків.
- Покальчук, Ю. (2005). *День Казанови*. У кн.: *Паморочливий запах джунглів*. Фоліо. Харків. С. 199–222.
- Роздобудько, І. (2007). *Оленіум*. Фоліо. Харків.
- Руда, О. (2012). *Мовне питання як об’єкт маніпулятивних стратегій у сучасному українському політичному дискурсі: монографія*. НАН України, Ін-т укр. мови. Київ.
- Степаненко, М. (2013). *Думки вголос і про себе*. ПП Шевченко Р. В. Полтава.
- Український правопис* (2019). Національна академія наук України. «Видавництво “Наукова думка” НАН України». Київ.
- Фаріон, І. (2013). *Мовна норма: знищення, пошук, віднова (культура мовлення публічних людей)*. Місто НВ. Івано-Франківськ.
- Хомич, Т. (2008) *Мовна особистість сьогодення. Яка вона? (На матеріалі сучасної української художньої прози)*. Формування полікультурної мовної особистості в контексті нової парадигми освіти. ЧДПУ імені Т. Г. Шевченка. Чернігів. С. 107–110.
- Хомич, Т. (2018) *Реалізація мовної норми в мовленнєвому українському дискурсі другої половини ХХ ст. (На матеріалі “Листів до Олеса Гончара”)*. Феномен Олеса Гончара в духовному просторі українства : Збірник наукових статей. ПНПУ. Полтава. С. 166–178.
- Шабельник, Т. (2011) *Українська мова. ІІ клас. Рівень стандарту : Плани конспекти для шкіл з українською мовою навчання*. Видавництво “Ранок”. Харків.

СУРЖИК У СПРИЙНЯТТІ РОСІЙСЬКОМОВНОЇ МОЛОДІ

Іванна Цар

(Україна)

У статті розглянуто поняття ‘суржик’ з погляду молодих російськомовних переселенців з Криму та Донбасу; виявлено їхнє ставлення до нього та з’ясовано, як це ставлення впливає на щоденну мовну поведінку молодих людей і перспективи їхнього абсолютного переходу на українську мову.

Ключові слова: суржик, білінгвізм, російськомовна молодь, мовна поведінка.

SURŽYK IN THE PERCEPTION OF RUSSIAN-SPEAKING YOUTH

Ivanna Car

The article reviews the concept of ‘suržyk’ from the point of view of young Russian-speaking migrants from the Crimea and Donbas; reveals youth attitude towards it and finds out how this attitude affects young people’s daily linguistic behavior and the prospects of their absolute switch to Ukrainian.

Key words: suržyk, bilingualism, Russian-speaking youth, linguistic behavior.

В умовах українсько-російського білінгвізму важливим об’єктом соціолінгвістичних студій є процеси змішування мов, зокрема проблема суржику. Головні дослідження суржику пов’язані із з’ясуванням сутності цього явища, встановленням критеріїв, за якими певний вид мовлення можна було б кваліфікувати як суржик (О. Сербенська, Л. Масенко, О. Тараненко, І. Брага та ін.). Суржик розглядають як феномен, що виник на основі української мови внаслідок змішування української та російської мов під тиском російськомовних середовищ.

Л. Масенко зазначає, що у семантичному ядрі слова “суржик” поєднано два елементи значення – “змішування двох різних субстанцій і пониження якості утвореного внаслідок змішування продукту” (Масенко 2019, 4). Тобто вже у самому значенні цього поняття закладена певна оцінна деталь – суржик є гіршим, ніж українська чи російська мови, взяті окремо. Більшість науковців розцінює суржик негативно, обґрунтовуючи його руйнівний вплив на структуру і майбутнє української мови. Водночас у медіа часом виникають дискусії, чи слід до цього мовного субкоду ставитися так категорично (Томіленко 2014). У такому контексті важливо глибше дослідити проблему *ставлення до суржику* пересічних мовців, особливо молоді, зрозуміти, чи однаково трактують це мовне явище і ставляться до нього українськомовні, російськомовні та самі носії суржику.

Оскільки формування суржиків пов'язане здебільшого з прагненням українськомовних влитися в мовний простір великих міст, де, за їхніми уявленнями, переважає російська мова, мовознавці досліджують ставлення до суржиків насамперед з погляду українськомовної та власне суржикомовної молоді (Данилевська 2018; Мусієнко 2013; Брага 2011). Водночас бракує праць, присвячених аналізу проблем змішаного мовлення у сприйнятті російськомовних громадян, зокрема молоді. Потреба такого аналізу сьогодні стала особливо актуальною, адже у зв'язку з військовою агресією Росії на Сході України і анексією Криму зросла кількість внутрішніх переселенців, які потрапили в нові для себе мовні середовища. Дехто з них, можливо, вперше безпосередньо зіткнувся з масовим суржи́ком.

Тому *метою* дослідження є з'ясувати, як російськомовні молоді переселенці з Донбасу та Криму, що проживають у м. Києві, розуміють поняття “суржик”, як ставляться до цього явища і як це ставлення впливає на їхню щоденну мовну поведінку. Для цього опрацьовано 20 мовних біографій молодих (16–30 років) переселенців з Донецької, Луганської областей та Криму, які зараз проживають у м. Києві. Застосовано метод інтерв'ю, спостереження. Хоча дослідження не є кількісним, воно дає змогу виявити певні аспекти мовної свідомості опитаних, які не легко зафіксувати за допомогою анкетування. Проблеми, пов'язані із суржи́ком, проаналізовано в контексті соціально-політичних умов у рідних містах і родинах мовців.

Концептуалізація поняття “суржик” у свідомості інформантів. Досліджуючи мовну ситуацію Луганська, С. Нередкова зауважила, що в тезаурусі мовців різних вікових груп є термін суржик і більшість респондентів усвідомлюють, що не володіють літературною українською мовою (Нередкова 2013, 233). Молодим переселенцям зі Сходу України та Криму це поняття також відоме, проте вони переважно не замислюються над критеріями визначення суржиків, а ідентифікують його інтуїтивно, на підставі власних уявлень. Суржик у розумінні російськомовної молоді – це 1) змішане українсько-російське мовлення; 2) українська мова з поодинокими вкрапленнями російських слів; 3) українська мова російськомовних; 4) російська мова в Україні. Крім того, інформанти фактично не розмежовують українське розмовне мовлення та суржик. Для них суржи́ком є будь-яке мовлення, що відрізняється від літературної мови, часом навіть діалектне.

Молодь говорить про різні види суржиків залежно від рівня змішаності та інколи сплутує інтерфероване і змішане мовлення, розуміє суржик як вкраплення окремих українських слів у російське мовлення, фонетичну інтерференцію:

І. *Як Ви ставитесь до суржиків?*

О. *Ну то залежить від суржиків// Якщо-о такий/ що на вуха не налазить/ то не дуже подобається//*

І. *А якщо такий терпимий/ та...?*

О. *Ну так// В принципі в мене вдома [в Донецьку] всі розмовляють на суржиків// Бо то ну якби не російська мова// Усі в нас шокають і так далі// І “г” вимовляють не так/ як росіяни// Буряк в нас є... там... ну ми ка-*

жем... Ще... Ну кароче/ дуже багато слів/ які в принципі є українські// Вимова в нас/ скажем так/ не масковская/ (сміється) і так далі// Тому я не вважаю/ що ті/ що живуть в Донецьку/ вони розмовляють прям ідеальною російською// То тоже в принципі суржик// (27 р., Донецьк)

За словами інформантки, російська мова, якою розмовляють на Донбасі, є своєрідним суржиком.

Л. Масенко зазначає: “Суржик виник унаслідок пристосування українськомовних осіб до російськомовного оточення, їхніх намагань перейти на російську мову стихійно-практичним, свідомо не контрольованим шляхом, тоді як сучасне українське мовлення російськомовних у побутовому спілкуванні осіб формується в результаті свідомих зусиль оволодіти другою мовою шляхом її вивчення” (Масенко 2019, 56–57). Проте помітно, що російськомовна молодь подеколи вважає суржиком якраз українське мовлення російськомовних, і цікаво, що такий “суржик” нерідко не викликає такої різкої негативної реакції, як у випадку з українсько-російським суржиком, а навпаки – молоді люди позитивно оцінюють спроби інших мовців говорити українською:

І. Як Ви ставитесь до суржикю?

Х. Это смешно// Это реально смешно/ но я могу и по-другому посмотреть на это// Мне нравится/ когда люди пытаются это делать// Ну то есть пытаются разговаривать на украинском// Не то/ чтоб да там/ не то что они... Им этого хочется знать/ им это нужно/ и вот они хотят перейти на украинский// Сразу же не получается// Ты сразу не можешь там переводить в своей голове слова и там говорит что-то//

“Суржик” російськомовних, які намагаються спілкуватися українською, відрізняється від звичайного суржикю тим, що російськомовні переважно усвідомлюють, що використовують російські, а не українські слова, проте через брак комунікативної практики не можуть повністю контролювати своє мовлення у спонтанних ситуаціях, хоч і прагнуть цього. Натомість коли вони свідомо намагаються спілкуватися українською у спокійній, неформальній обстановці і роблять це повільно, ретельно підбираючи слова, то можуть не використати жодної російської лексеми. Імовірно, такий “суржик” російськомовних можна вважати перехідним етапом до спілкування українською, проте для цього потрібне масове українськомовне середовище.

Цікавою є відповідь інформанта В., який пробує пояснити мотиви використання суржикю:

В. Суржик... погано я до нього ставлюся//

І. Поясни//

В. Це коли людина хоче здаватися кимось/ вона розмовляє на суржикю// Отаке враження складається// Тобто або бути вище за своє оточення/ або робити вигляд/ що вона така сама/ як її оточення//

І. А якщо люди вирости в такому оточенні? Якщо людина з самого дитинства так говорить і це звично для неї?

В. Вони розуміють/ що вони неправильно кажуть/ тому що в школі вони вивчали українську мову/ і російську теж// Ось// Але вони орієнтуються на своє оточення і бояться з нього виділятися// Це психологічне явище/ щоб розчинитися в натовпі// (28 р., Лутугине, Луганська обл.)

Слід звернути увагу, що молодь часто свідомо чи несвідомо пов'язує суржик з селом:

І. Ну я от маю на увазі/ люди там [в Луганську] говорили українською?

А. Ну вот бабушка суржиком// Бабушка никогда не стеснялася// Вона казала/ “Я з села/ що я зрОблю?!”²⁸ Ну то есть... И никто бабушку за это не опускал/ ничего//;

А. Все люди говорили на русском языке// У меня только бабушка говорила на суржике/ потому что она ну из сэла//

І. Звідки?

А. С Харьковской области// Там село селом/ прям село// И она говорила сильно на суржике// Она так и говорит на суржике// ничего не изменилось// (17 р., Луганськ);

А. Суржик спотворює мову// Ти починаєш розмовляти/ як неписьменний селянин// (17 р., Донецьк)

Зверніть увагу, що слово “село” інформант (у другому прикладі) навіть вимовляє українською. Слова своєї бабусі інформантка А. також передає українською.

Молодь керується стійким стереотипом про село як ознаку неосвіченості, бідності, непрестижності. “Наше місто й донині хизується своєю «неподібністю» до села, хоч 80% населення більшості сучасних міст – це вихідці із села”, – пише Н. Бабич (Бабич 2012, 268). Поняття “село” здебільшого сприймають в негативному контексті, як те, чого треба соромитися. Це стосується і суржикю:

Л. Не люблю суржик// (сміється)

І. А чому? Що саме?

Л. Да ну честно говоря это какое-то село// Это... ну это ни украинский/ ни русский// Вот для меня это вот непрезентабельно/ немелодично// Мне режет слух// (18 р., Маріуполь)

Мовні біографії респондентів показують, що на Донбасі суржик асоціюється не тільки з селом, а й з людьми похилого віку. Схожі висновки зробили діалектологи про асоціації, пов'язані з українською мовою, дослідивши мовну ідентичність діалектоносіїв Луганщини: українська мова там не асоціюється з молодими людьми і містом (Глуховцева 2017, 20–21).

Описуючи мовну поведінку своїх дідусів та бабусь, інформанти згадують суржик як перехідний етап до російськомовності (зі зміною поколінь):

А. Ну взагалі мені здається/ там увесь час/ ну увесь час/ що я жила/ точно було більше російської мови// Українською в нас розмовляли або лю-

²⁸ Зауважте, що респондента запитали про українську мову, а відповідає він про суржик. Виходить, він пов'язує ці поняття, а можливо, й ототожнює.

ди/ які приїхали до Луганської області з інших областей/ або люди літнього віку/ наприклад/ моя прабабуся/ вона розмовляла українською мовою//

І. А бабуся?

А. А бабуся вже російською// (сміється) Тому що в прабабусі був чоловік російськомовний/ потім вона стала переходити на суржик навіть/ і ось так... відмирала українська мова в нашій сі... у нашій родині/ так// Бабуся вже розмовляла російською// (18 р., Алчевськ, Луганська обл.)

Про суржик як свідчення асиметричного характеру взаємодії двох мов говорять Л. Масенко, вказуючи, що вплив російської мови на українську виявляє значно більшу потужність (Масенко 2019, 64).

Аналізуючи відповіді інформантів, виявляємо, що поняття “суржик”, “українська мова”, “село”, “літні люди” у свідомості російськомовної молоді пов’язані між собою, і ці зв’язки “працюють” не на користь української мови, оскільки частину вказаних понять опитані наділяють негативною конотацією (“суржик”, “село”), а частина (“літні люди”) уособлює певні соціальні обмеження. У молодих людей складається враження, що українська мова не для всіх і, крім того, нерідко, на їхню думку, дорівнює суржику.

Звісно, у контексті нових суспільних реалій та зі зміною постійного мовного середовища ставлення російськомовних до української мови поступово теж змінюється. Під впливом подій Революції Гідності престиж української зміцнився (Соколова 2018, 14). Розмовляти українською стало не тільки не соромно, а навіть є ознакою інтелігентності. Водночас слід мати на увазі, що йдеться передусім про “ідеальну” українську. За словами С. Єрмоленко, соціально престижною формою національної мови і надалі залишається літературна мова (Єрмоленко 2005, 146). Російськомовні інформанти переважно вказують, що рідко чують чисту українську мову. У побуті вони стикаються з труднощами у спілкуванні українською через відсутність практики такого спілкування, незнання її розмовного варіанту або ж через відсутність чіткого розуміння, яким він насправді є.

Ставлення молодих переселенців до суржику. Ставлення інформантів до суржику пов’язане з тим, яку роль у їхньому житті відіграють українська та російська мови. За нашими спостереженнями, російська для них – практична; більшість опитаних визнали її рідною, аргументуючи свій вибір тим, що думають нею. До української ставляться з повагою, захопленням і подеколи навіть з острахом (йдеться про боязнь мовних помилок). Незважаючи на загалом позитивне ставлення російськомовної молоді до української мови, для них вона наразі швидше ідеал, ніж засіб щоденного спілкування.

Ставлення російськомовної молоді до суржику залежить і від того, як вона трактує це мовне явище. Інакшим є ставлення мовців до суржику незнайомих і власного українського мовлення, яке дехто з опитаних також вважає суржиком.

Російськомовні переселенці ставляться до суржику *негативно, дуже негативно, зрідка нейтрально*, ще рідше – *співчутливо* або *позитивно*. Не-

гативне ставлення стосується суржик у його традиційному розумінні, і це найпоширеніша його оцінка.

Негативно сприймають суржик передусім з погляду естетики:

А. (сміється) *Негативно// Дуже негативно// Я розумію суржик/ але мені здається/ що змішувати дві мови/ це... Ну некрасиво// Воно/ по-перше/ звучить некрасиво/ а по-друге/ ну потрібно розділяти/ ти розмовляєш або тільки українською/ або виключно російською/ але змішувати/ це як борщ і з тірамісу мішати// Тобто навіщо?* (18 р., Алчевськ, Луганська обл.);

А. *Вообще/ не очень// Это звучит как-то плохо// У тебя как будто кровь из ушей скоро польётся//* (18 р., Маріуполь, Донецька обл.);

О. *Мне не нравится/ как звучит суржик//*

І. *Что тебе не нравится?*

О. *Это звучит как-то глупо и... Ну я сама не могу разговаривать что на украинском// Если я пытаюсь разговаривать на украинском/ то я сама вставляю русские слова/ но понимаю/ что это звучит некрасиво//*

І. *А оце твоє ставлення воно якось впливає на те/ що ти не говориш українською?*

О. *Возможно//* (18 р., Севастополь, Крим);

А. *Я могу послушать/ поговорить с человеком/ который разговаривает на суржике/ но/ если честно/ мне неприятно/ когда человек говорит смешано//* (17 р., Крим);

Н. *Очень негативно// для меня это трепещущий вопрос//* (18 р., Стаханов, Луганська обл.)

Цікаво, що у мовців спостерігаємо не лише негативне ставлення до самого суржик у як явища, а й негативне сприйняття людини, що говорить суржиком:

Н. *Это очень некомфортно для моих ушей/ если честно/ для восприятия такого... Я-я я считаю/ что это просто э-э-э низкий уровень грамотности// То есть ну-у-у... Человек не может выразить свои мысли ни на одном/ ни на другом языке// Какая может быть речь о его там...* (18 р., Стаханов, Луганська обл.)

Відомо, що відхилення від літературної вимови впливає на сприйняття мови респондентами. Л. Біланюк за допомогою тесту “підібраних масок” з’ясувала, що мовці, які говорять українською із сильним російським акцентом, здаються респондентам інтелігентнішими, коли говорять поросійськи, і навпаки (Біланюк 2000, 50). На думку американського лінгвіста Р. Фасольда, ставлення до мови тісно пов’язане зі ставленням до людей, які спілкуються нею (Fasold 1984, 148). Такі зв’язки простежуємо і у випадку з носіями суржик у. Суржикомовець видається неграмотним, виникають сумніви щодо його розумових здібностей і взагалі інших рис як особистості.

Т. Фудерер робить висновок про низький соціальний статус мовців, які постійно спілкуються суржиком (Фудерер 2014, 74). Проте в українському соціумі непоодинокими є явища, коли навіть люди з високим соціальним

статусом використовують суржик. У інформантів вони викликають особливу зневагу:

А. *Найбільше мене дратує суржик політиків! Якщо навіть люди/ в чийх руках доля країни/ за своє життя не навчилися нормально розмовляти... (17 р., Донецьк)*

Хоча, зважаючи на наявність в молодіжних колах різних поглядів на суржик, можемо припустити, що роздратування може викликати не лише власне суржик політиків, а будь-який факт їхнього недосконалого володіння українською мовою, навіть російський акцент.

Нейтральне або позитивне ставлення до суржику побутує здебільшого не тому, що молодь дійсно позитивно оцінює це мовне явище, а радше через притаманне молодим людям почуття гумору. Для них суржик звучить “прикольно”:

І. *Добре// А от як ти ставишся до суржику?*

К. *Много людей знаю/ которые просто терпеть не могут/ но он меня не напрягает// В этом есть... что-то интересное// Есть такое// (17 р., Краматорськ, Донецька обл.);*

Р. *Дуже добре// Це як є поєднання української і російської мови// Це навіть весело звучить// (17 р., Маріуполь, Донецька обл.);*

В. *Нормально// Прикольно звучит// Так это красиво начинают украинским/ так всё хорошо/ потом что-то сказала/ а ти сидиш/ “Это неправильно! По украинском это по-другому!” (17 р., Донецьк);*

Х. *Это смешно// Это реально смешно// (19 р., Старий Крим, Крим)*

Крім того, молоді люди подеколи сприймають суржик як засіб експресивізації. Для них він виконує схожі зі сленгом функції:

А. *Я можу розмовляти [суржиком]/ коли хочу пожартувати// То навіть схоже на сленг... (16 р., Донецьк)*

Інколи інформанти виправдовують використання суржику, оскільки вважають цей процес неконтовльованим, з одного боку, зумовленим зовнішніми обставинами (впливом мовного середовища), з іншого – внутрішніми (нездатністю мовця розрізнити мовні коди):

А. *Это может зависеть еще от общества// Тоже/ например// Родители разговаривают на украинском/а на улице/ например/ на русском// Тебе приходится учить и той/ и той// Иногда в голове смешиваются два языка/ и человек просто не может... (17 р., Крим)*

А. *Ну-у-у... Я сама иногда говорю на суржике// Ну там стараюсь себя контролировать// Это... Ну это некрасиво особо/ но есть/ люди/ которые... Вот у меня много друзей/ которые просто они так... они выросли в такой мовой среде и для них суржик... они не замечают/ где русские слова/ где украинские// Вот как-то они говорят с украинской манерой/ но на русском²⁹ чуть-чуть есть такие слова// Это неплохо/ это нормально/ но*

29 З прикладу видно, що інформантка розуміє суржик як російську мову в українському оформленні.

иногда сильно режет слух/ потому что такие слова не особо приятные// (сміється) (17 р., Луганськ)

Вплив ставлення до суржиків на мовну поведінку молоді. Ставлення російськомовних молодих людей до суржиків пов'язане з їхніми успіхами в опануванні української мови і перспективами абсолютного переходу на українську. Зрозуміло, що мовцям, які виростили в російськомовному середовищі, складно відразу почати спілкуватися чистою українською мовою. Переїхавши до Києва, вони пробують говорити українською в побуті, що підтверджують приклади інтерв'ю. Але однією з головних причин, чому вони згодом припиняють свої спроби, стає якраз сором за власну українську, яку через вкраплення російських слів вони вважають суржи́ком. Негативне сприйняття суржиків для російськомовних інформантів є своєрідним психологічним бар'єром до спілкування українською мовою. Вони бояться осуду з боку співрозмовника:

I. *А чи ти сама переходиш на українську мову? Починаєш з кимось говорити українською?*

O. *Очень редко//*

I. *А якщо переходиш/ то коли? За яких умов?*

O. Ну если я понимаю/ что человек нормально отнесется к моему суржик... (18 р., Севастополь, Крим)

У щоденних комунікативних ситуаціях мовці охочіше починають спілкуватися у відповідь українською, якщо співрозмовник звертається чистою українською мовою, а не суржи́ком. Вони навіть не проти повністю перейти на українську, але обов'язковою умовою є те, що це має бути саме чиста українська мова:

I. *Чи могли б Ви перейти на постійне спілкування українською?*

B. *Так/ якщо це буде професійне середовище/ якщо люди там...*

I. *Тобто на роботі щоб всі говорили українською?*

B. Да// *Щоб це було офіційно і правильно спілкування українською// Тому що якщо переходити...*

I. *Що ти маєш на увазі "правильно"?*

B. Тому що у нас/ наприклад/ на роботі на суржиків більше люди спілкуються// (28 р., Лутугине, Луганська обл.);

H. *Если бы в моем окружении скорее всего... может даже с более раннего возраста было украиноговорящее население// Окружение так сказать там// Семья и все такое// Я считаю/ что все-таки это идет с детства // Могла бы...*

I. *Якщо було б українськомовне середовище?*

H. Опять же// *Речь идет о том/ кто говорит на чистом украинском языке// Я не воспринимаю суржик как язык//* (18 р., Стаханов, Луганська обл.)

Наслідком відсутності в колах російськомовної молоді чіткого розуміння суржиків і поширення негативного ставлення до власного "суржиків" може бути гальмування її абсолютного переходу на українську мову.

Варто зауважити, що різке негативне ставлення до суржиків може навіть переростати у конфлікти:

І. Чи були Ви свідком конфліктів на мовному ґрунті?

К. Да// Вот как раз из-за суржика/ да//

І. Коли? Де?

К. Есть друг у меня з Донецкой области... и как-то рассказывал мне чтоли вроде/ и много раз такое было при мне/ что тоже кто-то... У него друзья на суржике/ суржиком разговаривают// Ну много кто// И его это очень-очень сильно бесит/ и он раздражается/ и ругается/ и я тоже была вот свидетелем этого// Но я этого/ честно/ не разделаю/ я не понимаю этого// Хоть/ с одной стороны/ это... коверкает язык/ это портит его/ но к этому не стоит так относиться критически// (17 р., Краматорськ, Донецька обл.)

Викривлене розуміння суржиків і причин його виникнення, а також негатив, пов'язаний з ним, впливають на імідж української мови в колах російськомовних і торкаються проблеми ідентичності. О. Данилевська зазначає: “Сформоване в умовах посттоталітарної деформації мовної дійсності уявлення про суржик як про будь-яке інтерфероване, ненормативне усне українське мовлення підважує престиж української мови, змушує носіїв такого мовлення соромитися не лише своєї мови, а й етнічності, що, зрештою, спричиняє розмивання критеріїв національної ідентичності” (Данилевська 2018, 94). Слушність цієї тези підтверджують роздуми інформантки А. про побутування суржиків в українському суспільстві. На її думку, якщо ти справжній українець, то маєш з дитинства говорити українською мовою, до того ж чистою:

А. Мене дивує/ що справжні українці розмовляють українською гірше/ ніж я/ яка почала вчити її зі школи//

І. Тобто ти не вважаєш себе справжньою українкою?

А. Е-е-е... Ну я не з самого народження говорю українською//

І. А хто є справжнім українцем?

А. Ну хоча б в кого є родичі/ які розмовляють українською// (17 р., Донецьк)

Словами вище згаданої респонденти А. можна влучно схарактеризувати наслідки побутування суржиків:

А. Молодь забуває/ як по-справжньому звучить українська мова//

Оскільки суржик молоді російськомовні інформанти розглядають як окреме мовне явище, то не можуть ідентифікувати його конкретно ні з українською, ні з російською мовою. Відповідно в них складається враження, що українською говорить дуже мало людей. Зрозуміло, чому молодь, яка переїхала до Києва з російськомовних регіонів, припиняє свої спроби перейти на українську: їй бракує масового українськомовного середовища, суржик до якого не зараховують. І хоча чисту українську мову молоді люди вважають престижною, для них вона залишається ідеалом, до якого потрібно прагнути, але якого не реально досягнути. На фоні несприйняття суржиків багатьом легше надалі залишатися російськомовними,

ніж осоромитися, говорячи українською мовою з помилками. Водночас молоді переселенці хочуть, щоб їхні діти могли спілкуватися чистою українською мовою:

І. *А чи ти би хотіла/ щоб твої діти не просто знали/ а говорили українською?*

Х. *Ну да! Мало знать// Надо же говорить// Чтобы вот не как/ допустил/ их мама... с ней говорят [українською]/ а она им там суржиком// (сміється) Чтоб нормально разговаривали!!* (19 р., Старий Крим, Крим)

Висновки. Для російськомовних молодих переселенців суржик – це передусім негативне явище, якого треба соромитися і яке слід викоринювати. У свідомості мовців поняття суржику тісно пов'язане зі поняттями “українська мова”, “село”, “люди похилого віку”. І хоча негативне ставлення прямо не стосується української мови, можемо простежити вплив поширених стереотипів про те, що українська мова є мовою села. Адже для мовців ці поняття стоять в одному ряду.

Дехто з інформантів ототожнює суржик з українською, що підриває її престиж, інші розглядають його як окреме явище, і в них складається враження, що українською спілкується мало людей. Інформанти нерідко скептично оцінюють свої навички усного спілкування українською мовою, соромляться власної української мови, вважаючи її суржиком, і це стає для них перепоною до ситуативного спілкування українською мовою та одним з чинників, що стримує їх від абсолютного переходу на українську. Тому необхідно пояснювати молоді сутність поняття “суржик”, причини його виникнення і водночас популяризувати українську мову серед російськомовних молодих людей, створювати осередки, де вони мали б змогу покращувати свої навички володіння розмовною українською (розмовні клуби тощо), контролювати дотримання мовного режиму в освітніх закладах, щоб російськомовна молодь могла частіше практикувати повсякденне спілкування українською і згодом без остраху послуговуватися нею.

Бабич, Н. (2012). *Мовлення міста і села: конфлікт форми і змісту*. Мова і суспільство. 3. С. 265–270.

Біланюк, Л. (2000). *Картина мовного світогляду в Україні*. Мовознавство. 4-5. С. 44–51.

Брага, І. (2011). *Мовна особистість суржикомовця в інтернет-дискусії*. Мова і культура. 14, 8. С. 144–149.

Глуховцева, К. (2017). *Соціокультурна, етнічна та мовна самоідентифікація діалектоносіїв Луганщини*. Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. 28. С. 16–22.

Данилевська, О. (2018). *Уявлення школярів про суржик у контексті посттоталітарних деформацій мовної ситуації в Україні на початку ХХІ століття*. Вісник КНЛУ. Серія Філологія. 21, 2. С. 90–99.

Єрмоленко, С. (2005). *Соціальна престижність української мови в сучасному комунікативно-інформаційному світі*. Збірник наукових праць НДІУ. IX. С. 143–147.

Масенко, Л. (2019). *Суржик: між мовою і язиком. Друге видання, зі змінами і доповненнями*. Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”. Київ.

Мусієнко, В. (2013). *Суржик у студентському середовищі: функціонування та рефлексія*. Науковий вісник кафедри Юнеско КНЛУ Серія Філологія. Педагогіка. Психологія. 26. С. 6–12.

Нередкова, С. (2013). *Мовна ситуація Луганська*. Наукові праці Кам’нець-Подільського національного університету імені І. Огієнка. 34. С. 230–234.

Соколова, С., Залізник, Г. (2018). *Особливості сучасної мовної ситуації України у дзеркалі соціології та соціолінгвістики*. Українська мова. 2. С. 3–19.

Томіленко, Л. (2014). *Суржик як об’єкт наукових досліджень і дискусій*. Мовознавство. 4. С. 69–80.

Фудерер, Т. (2014). *У дзеркалі мови: соціальні характеристики носія суржику (на матеріалі сучасної української прози)*. Мандрівець. 6. С. 71–75.

Fasold, R. (1984). *The Sociolinguistics of Society*. Basic Blackwell. Oxford.

НЕВЕРБАЛЬНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНСЬКОГО І ТУРКМЕНСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ВЕСІЛЛЯ

*Алла Ярова
Акмал Таїров*

(Україна, Туркменістан)

У статті зроблено спробу проаналізувати традиційний весільний обряд українців і туркменів як комунікативне явище. Увагу зосереджено на невербальних засобах спілкування.

Ключові слова: комунікативна лінгвістика, комунікація, весільна обрядовість, невербальний мовний код, українці, туркмени.

NON-VERBAL SPACE OF UKRAINIAN AND TURKMEN TRADITIONAL WEDDING

*Alla Jarova
Akmal Tajirov*

The article attempts to analyze the traditional wedding ceremony of Ukrainians and Turkmen as a communicative phenomenon. Our attention is focused on nonverbal means of communication.

Key words: communicative linguistics, communication, wedding ceremony, nonverbal language code, Ukrainians, Turkmen.

Интерес до теорії мовної комунікації, яка виникла в середині ХХ століття як інноваційний напрям лінгвістичних досліджень, не тільки не згасає, а, навпаки, активно розвивається й сьогодні, інтегруючи результати наукових спостережень у загальну концепцію розвитку мови.

Вивчаючи мовленнєву діяльність у реальних ситуаціях, дослідники дедалі частіше розглядають обряд як усталену соціально-культурну комунікативну практику. Роль, яку відіграють традиції у житті людської спільноти, важко переоцінити. Ніщо не видається нам таким давнім і пов'язаним із нашою ідентичністю, як традиції. Вони виконують роль своєрідного соціального цементу для різних суспільних груп, роблять зрозумілим, осмисленим довколишній світ, а отже, становлять цінність і потребують збереження та подальшого вивчення.

Розуміння обряду як сукупності мовленнєвих актів дозволяє простежити еволюцію людської комунікативної взаємодії, виявити стратегії, тактики, прийоми, жанри, віднайти моделі та механізми комунікативного впливу на адресата. Такий підхід до вивчення народних традицій є новим поглядом на сутність обрядів і має значний дослідницький потенціал. Цікавим є спостереження американського науковця Джона Дарема Пітерса, який

досліджував історію розвитку і трансформації поняття *комунікація* у світовій культурі від часів Римської імперії до сьогодення і виявив, що в латинській мові одне з основних значень *комунікації* передбачає ‘наділення’, тобто комунікація може означати ‘участь’, як у слові *communicant* (‘той, що причастився’, ‘запричащений’), – що вказує на особу, яка стала частиною священної спільноти, взяла в ній участь (Пітерс 2004, 18). Таке тлумачення комунікації відсилає нас до тих часів, коли й сама мовленнєва взаємодія людей була обрядом, до якого можна було долучитися через певну виразну дію.

У цій розвідці виходимо з того, що *комунікація*, як вид людської поведінки, являє собою цілеспрямований, соціально зумовлений процес обміну інформацією між людьми, що втілюється за допомогою певної семіотичної системи, і має чітку структуру, елементами якої є: адресант, адресат, повідомлення, кодування, декодування, канал, медіум, ситуативний контекст, комунікативний шум, зворотний зв'язок (Яшенкова 2011, 27–30).

Мета нашої праці – з'ясувати, які засоби невербального коду залучають учасники обрядодій для передачі необхідної інформації; скласти своєрідне несловесне комунікаційне ‘меню’ весільної обрядовості, яку, як свідчать етнографи, історики, соціологи, за відображенням історичних епох не перевершить жодне з фольклорних явищ.

Весільні обряди – це закріплені традиціями суспільні звичаї і врочистості, що супроводять і знаменують одруження, народження нової сім'ї. Причиною їх появи було регулювання міжстатевих стосунків та відносин між поколіннями. Невербальний код шлюбної обрядовості розглянемо на прикладі українського й туркменського традиційного весілля.

Українці – слов'янський етнос, корінний народ України. Українська мова належить до східнослов'янської підгрупи, слов'янської групи індоєвропейських мов. Українці – одна з найбільших національних громад на території Туркменістану, друга за чисельністю слов'янська етнічна група. Перші українські поселенці з'явилися тут ще наприкінці 19 ст. Нині в Туркменістані проживає, за різними підрахунками, від 10 до 15 тисяч українців.

Туркмени належать до каспійського варіанта індо-середземноморського типу великої європеоїдної раси, мова – туркменська, тюркської групи алтайської сім'ї. В Україні, за переписом населення 2001 року, налічувалося 3709 туркменів (1989 р. – 3399 осіб). Унаслідок глобалізації, мобільності, зокрема й освітньої, присутність туркменів в Україні збільшилася (Національні меншини України 2006, 64–65). За інформацією Міністерства освіти і науки України, станом на 2019 рік в українських вишах навчається близько 4,5 тисяч студентів із Туркменістану. Українська й туркменська культури активно взаємодіють, що спонукає до розгортання досліджень у цьому напрямку.

Структура української і туркменської весільної обрядовості загалом подібна. Перша передбачає три етапи: передвесільний, власне весільний і післявесільний. Передвесільний – досягнення згоди між двома родинами

на шлюб молодих. Він може бути досить протяжним у часі, тривати від одного до трьох місяців. Передвесільний етап передбачає такі обрядові дії, як *вивідування, сватання, оглядини, заручини*. Власне весільний етап складався з *запросин, випікання короваю, плетіння вінка, дівич-вечора, шлюбу, посаду і покриття молодої, поділу короваю, дарування та переїзду нареченої в дім молодого*. Власне весільний етап тривав тиждень. До післявесільного етапу відносять *понеділкування або почепини, пропії чи перезву*.

За такою логікою відбувається й туркменське весілля: *гудачлик* (сватання), *ялан-чельпек* (заручини), *чин-чельпек* (весілля в будинку молодої, або дівич-вечір), *гелен-алджи-той* (переїзд нареченої в будинок нареченого).

Структурна подібність двох весільних обрядів пояснюється тим, що шлюб і сім'я, як реалії громадського устрою, виникли ще в первісному суспільстві, а потім змінювалися під дією тотожних економічних, господарських, суспільних процесів. Заміна матріархату патріархатом, полювання скотарством, збиральництва землеробством, кочового життя осілим при-таманна як племенам, що сформували сучасних українців, так і племенам, що становлять основу туркменського етносу.

Відгомін давніх форм одруження зберігається як у туркменській, так і в українській традиції, зокрема викрадення, а потім купівля нареченої і договірне весілля, коли батьки наречених попередньо домовлялись про одруження дітей. Досліджуючи походження весільної обрядовості, Зоряна Марчук доходить висновку, що сватання, наприклад, усталилося не пізніше мезолітичної епохи, і в той час це був увесь весільний обряд, а не одна з його частин (Марчук 2005, 168). Не оминемо увагою і той факт, що весільна символіка обох етносів містить елементи дохристиянського (в українців) і доісламського (у туркменів) періодів.

Комунікація між людьми не обмежується вербальними засобами, до їхніх послуг також невербальні інструменти взаємодії. Результати досліджень демонструють, що 60–80% інформації передається невербальними засобами, які сприймаються різними сенсорними системами: зором, слухом, тактильними відчуттями та ін. Отож комунікація – це цілісне й мультимодальне явище, де немає головних і другорядних засобів кодування інформації, усі знакові системи рівнозначні й однаково важливі. У досягненні глобальних комунікативних цілей немовленнєві засоби відіграють не меншу роль, ніж мовленнєві. Це важливі компоненти комунікації, які мають складну структуру, значення і застосування.

Зазвичай розрізняють паралінгвістичну, оптико-кінетичну, екстралінгвістичну, візуальну та проксемічну системи. Невербальна комунікація – історично перша форма спілкування, де передача повідомлення здійснюється без слів. Обряд, як одна з найбільш ранніх форм взаємодії людей, базується на значній кількості невербальних знаків. Так, весільна обрядова інформація, закодована у знаках та символах, перетворюється на певний тип соціальної інформації, яка, до речі, не зникає з часом, а, навпаки, передається від покоління до покоління. Кожна соціальна практика, яку здійс-

нюють раз у раз, тяжітиме заради зручності й ефективності до вироблення набору таких правил і загальноприйнятих порядків, які можуть бути де-факто чи де-юре формалізовані, щоб познайомити з практикою нових дійових осіб (Винайдення традиції 2010, 14). Саме тому в сучасних обрядах ми бачимо відголоски найдавніших весільних звичаїв.

Український мовознавець Флорій Бацевич запропонував систематизовану класифікацію невербальних засобів. Дослідник виділяє: 1) акустичні, пов'язані з мовленням (темп мовлення, тон, тембр, гучність, манера мовлення, спосіб артикуляції та ін.), та ті, що не пов'язані з мовленням (паузи, кашель, зітхання, сміх, плач та ін.); 2) оптичні, до яких належить кінесика (міміка, жести, постава, хода, контакт очима), проксемика (відстань між мовцями, дистанція, вплив території, вплив орієнтацій, просторове розташування співрозмовників), графеміка (почерк, специфіка підрядкових і надрядкових знаків, специфіка вживання розділових знаків, символіка скорочень), зовнішній вигляд (фізіономіка, тип і параметри тіла, одяг, його стиль, прикраси, зачіска, косметика, засоби особистого користування); 3) тактильно-кінестезичні (рукостискання, поцілунки, доторки, погладжування, плескання); ольфакторні (запахи), темпоральні (час очікування початку спілкування; час, проведений разом у спілкуванні; час, протягом якого триває повідомлення мовця) (Бацевич 2004, 97).

Аналіз весільної обрядовості обох народів дозволяє виділити переважні типи немовленнєвої комунікації.

Оптичні засоби. Великого комунікативного значення в обох культурах набувають оптичні невербальні засоби передачі інформації. Найперше зовнішній вигляд нареченої, її тіло, одяг та прикраси.

Тіло нареченої видається однією з найголовніших складових оптичної невербальної системи весільного обряду. Воно суворо регламентовано соціально-культурними нормами обох народів. Попри християнський контекст української весільної традиції та мусульманський – туркменської, тіло нареченої як комунікативний засіб передає низку спільних повідомлень в обох культурах. Одним із пояснень може бути те, що християнство, як згодом і мусульманство, вийшли з семітських традицій.

Покров. Дослідники зауважують, що ще до встановлення патріархату, коли чоловіки й жінки мали майже однакові права, покривання було елементом весільного обряду. Символічна дія відбувалася єдиний раз перед заміжжям.

Звичай покривати накидкою на знак шлюбу дуже давній, він відомий і слов'янам. Писемні джерела зберігають спогади італійця Казвіні про те, що слов'янські дівчата ходили з непокритою головою. Коли хлопець відчував прихильність до якоїсь дівчини, то кидав їй покривало на голову, так вона ставала його дружиною. Це ще одна форма шлюбу, яка побутувала в X столітті (Здоровега 1974, 43). Її відгомін зберігається в структурі українського весільного обряду: на самому весіллі перед приходом молодого, обличчя і голову молодії, яка сиділа за столом, закривали покривалом – пе-

реміткою чи хусткою. Звідси, очевидно, покрита голова – символ заміжньої жінки.

З цим звичаєм функціонально пов'язані й інші, зокрема, перев'язування через праве плече рушниками сватів, а хусткою правої руки жениха під час вдолого сватання, щоб інші люди бачили, що такому-то парубкові дівчина дала згоду на шлюб і його суспільний статус змінився.

З посиленням патріархату поширюється культурна практика ховати жінку від чоловічих поглядів. Покров набуває відтепер ще й іншого значення – покірність і доброчесність жінки. Чим більше одягу на жіночому тілі, чим менше відкритих ділянок тіла, тим благочеснішою є жінка та її родина. У туркменів прийнято молоду покривати з ніг до голови накидками. Українці такого звичаю не мають.

Обличчя туркменської дівчини має подібний комунікативний зміст в обряді *бетачар*, коли наречена відкриває і показує своє лице родичам нареченого. Протягом перших років життя в будинку чоловіка молодій дружині належало прикривати своє обличчя *яшмаком*. Вона не знімала накидки для голови і не показувала свого обличчя до спеціального на те дозволу свекра і свекрухи.

Одяг – полісемантичний знак весільної комунікації. Крім згаданої раніше доброчесности, він сигналізував про ієрархію: чим більше одягу, чим він якісніший, тим вищий статус того, хто його носить. Багатий і яскравий одяг наречених вирізняє їх з-поміж інших, робить центральними постатями обряду. В обох народів побутує норма, яка не дозволяє іншим учасникам церемонії перевершувати своїм убранням наречену й нареченого.

У туркменів для кроєння та пошиття плаття запрошували шановану в аулі жінку, вибирали 'щасливі' дні. Плаття мало бути тільки густо-червоного кольору різноманітних відтінків: вишневого, бордового, малинового з багатою вишивкою. Слід сказати, що виготовлення тканин насиченого червоного кольору є характерною ознакою туркменського ткацтва. Туркменські тканини помітно відрізнялися від тканин, які виготовляли інші середньоазіатські народи, і користувалися значним попитом. Одяг із яскравих червоних чи темно-бордових тканин у білу вузьку смужку становив основу і святкового вбрання чоловіків, а от у їхньому щоденному одязі переважали чорний чи нейтральні кольори (бузково-сірий, натуральної верблюжої вовни). Традиція виробляти тканини, килими характерного густого червоного кольору сягає доісламських часів. Вважалося, що червоний колір приносить щастя.

В українській традиції немає спеціальних обрядодійств, пов'язаних з виготовленням весільного одягу. Важливо, щоб він був новий, хай і скромний, але не позичений. Гійом де Боплан у своєму "Описі України" зафіксував таку особливість убрання української нареченої: "... молода за їхнім звичаєм убрана в довгу коричневу сукню. Сукня підшита китовим вусом, який її розширює, а знизу облямована напівшовковою та напіввовняною тканиною" (Гійом де Боплан 2012, 101). Згадувана вище скромність весільного одягу – норма, кодифікована християнством. Навернені у христи-

янську віру чоловіки й жінки мали ідентифікувати себе через скромну одягу без прикрас. Традиція багато оздоблювати весільний одяг виявляє дохристиянські культурні практики українців.

Прикраси, як і вбрання, указували на відмінність між самими індивідами, їхніми рангами і статусами. Антропологи сходяться на думці, що в часи, коли люди ще не користувалися одягом, вони вже прикрашали, розмальовували свої тіла з нагоди особливих подій: ініціації, одруження чи скорботи. Часто нанесені на себе знаки відображали перехід і жінки, і чоловіка до нового етапу життя. Визначальними виступали причини політичного, соціального, естетичного та релігійного характеру в різних комбінаціях. Ті, хто уникав такої традиції, демонстративно випадали з групи і не вважалися повноцінними членами спільноти. Водночас наражали себе на небезпеку й ті, хто занадто вирізнявся на тлі інших завдяки беззаперечній красі та неповторним прикрасам. Вони ризикували стати об'єктом нищівних поглядів людей довкола. Страх змушував шукати протидію. Орнаментація, амулети мали забезпечити захист і щастя, і, звичайно, створити красу (Схіппер 2019, 44–48).

Як християнство, так і іслам визначають прикраси на жінці як надмірність, вияв непристойного бажання. Розкішні прикраси й убрання на вірянах обидві релігії трактують як розпусність та ідопоклонство. Проте традиційний український і туркменський весільний звичай передбачає щедре оздоблення та орнаментування.

Важливим складником весільного вбрання туркменок з його однотонним вишнево-червоним колоритом є велика кількість ювелірних прикрас. Ці прикраси мають подвійну невербальну природу. З одного боку, це оптичний несловесний знак, який асоціюється зі світлом, сонцем, служить божественним символом, а з іншого – акустичний (звуковий), бо пришивали ці елементи для того, щоб під час руху вони дзвеніли, відганяючи злі сили.

Багато оздоблювати себе й одягу прикрасами, безперечно, відгомін дохристиянських і домусульманських культурних практик. Туркменки й українки мали святкові та щоденні прикраси. Туркменські ювелірні вироби кардинально відрізняються від прикрас інших середньоазійських народів. Наприклад, дівоча тубетейка з прикрасами – *тах'я* з *тупбою*, яку у східних туркменів наречена знімала в домі нареченого, пов'язуючи натомість голову червоною хусткою. *Тах'я* мала вигляд загостреного маленького шолома, від маківки якого променями розходилися срібні підвіски. Заміжні туркменки носили інший убір, який нагадував античний калаф, на якому закріплювалася складна візерунчаста прикраса – *ілдіргич* із великою кількістю бляшок і підвісок. Справжній срібний дощ із підвісок і бляшок являла собою нагрудна прикраса, у центрі якої масивна розетка з масою вставок із сердоліку чи кольорового скла. Часто ювелірні вироби покривали позолотою, та туркменки надавали перевагу сріблу, яке набагато ліпше гармоніює з червоним тлом одягу. Крім того, жінки прикрашали свої руки й ноги золотими й срібними браслетами.

Українки теж щедро оздоблювали шию, груди різноманітними прикрасами – *намистом, дукачами, згардами, дробинками* з естетичною, захисною метою, а також для засвідчення свого статусу.

Промовистим оптичним комунікативним символом української нареченої є *вінок*. Виготовляли його з різних квітів, залежно від пори року, або з червоних стрічок у вигляді повного маку або рожі, з бісерних плетінок, вовняних ниток, мосяжних прикрас або люрексу. На всій території України була традиція прикрашати весільні вінки пофарбованим п'р'ям. Найчастіше вінки плели в суботу зранку, супроводячи це ритуальними піснями. Переважно вінок був з барвінку або з барвінку, м'яти і рути. Вічнозелений барвінок символізував вічність кохання і шлюбу. А сам вінок є неодмінним атрибутом древніх весіль, символом сонця. У деяких регіонах України вінки плели обом нареченим. Подеколи вінки одягали на руки особам, яких запрошували на весілля.

Колір. Крім червоного кольору, у туркменському весільному обряді центральне місце посідає і біла барва. Обряд сватання розпочинається з того, що мати майбутнього нареченого обдаровує родичів майбутньої нареченої солодощами й цукром із білосніжного вузлика. Придане молодії складало у білосніжні мішки. Білою хусткою пов'язували голову засватаної дівчини. Приїзд нареченої у дім молодого вітали, розсипаючи довкола біле пшеничне борошно, потім руки дівчини занурювали в тепле масло й муку, щоб багатим і щасливим був сімейний союз.

В українській весільній обрядовості червоний і білий кольори теж посідають центральне місце. Вище вже йшлося про червоні стрічки у вінку нареченої. В українських селах існував звичай: хати, де були дівчата на виданні, прикрашали візерунками або обводили червоною глиною вікна, стіну, щоб свати бачили куди заходити. У деяких регіонах весільний коровай, прикрашаючи, фарбували в червоний колір. Після обряду *комора* голову нареченої покривали наміткою – біле полотнище з обох кінців вишите червоними нитками. Білі вишиті сорочки – головний елемент одягу наречених.

Носієм інформації у весільному обряді туркменів є *скриня* з приданим, яку після переїзду в будинок чоловіка молода дружина виставляла на загальний огляд, так гості оцінювали майстерність, працьовитість і смак дівчини.

Символами особливих функцій, статусу в українському обряді виступають *ціпки* й *батоги*, що є відгомонам мисливського етапу розвитку людської спільноти: той, хто володів знаряддями для полювання, мав і вищий статус. Старости обов'язково мали ціпки, а в молодого і його дружби – спеціально виготовлені гарпаки – батоги, палиці-дружбівки, топірці. Запрошуючи на весілля, звичайно молода зі старшою дружкою в руках мали іноді ціпки, молодий з друзями носили канчуки або палиці (на Бойківщині – так звані дружбівки, на Гуцульщині – топірці), оздоблені китицями з різноколірної вовни або кольоровою хусткою.

У туркменському весільному культі, як і в українському, представлено багато семіотично значущих рухів, поз, жестів, контактів очима, які представляють *оптичну* та *тактильно-кінестизичну* групи невербальних інструментів. Наприклад, поклони, поцілунки, тримання попід руки, опущені очі чи відсутність зорового контакту взагалі. Під час обряду *бетачар* наречену приводять у дім батька нареченого, саджають за завісу (*чемилдрик*) на овчину. По обидва боки нареченої, тримаючи її під руки, стоять невістки. Наречена вклоняється родичам чоловіка, а свекруха цілує свою невістку. Свати заходили в дім батьків нареченої тільки з правої ноги.

Для української весільної традиції просторова опозиція ‘правий – лівий’ теж є значущою. Наприклад, якщо на сватанні дівчина дає згоду на шлюб, то дружба бере за праву руку молоду й молодого і з’єднує їх. Під час заручин, коли молода сідає на покуті, то молодий сідає праворуч від неї, а подруги – ліворуч (Весілля-2 1970, 7–9).

В українців під час сватання на заклик батька, матері або старости дівчина заходила до хати, ставала біля печі і, закривши очі рукою чи низько опустивши голову, колупала піч. Звичай цей є відбитком дохристиянського шанування домашнього вогнища, що за архаїчних часів мало силу божества. Молоді тричі кланялися батькові й матері, просячи благословення на шлюб. Інколи під час прикрашання весільного короваю присутні кланялися до столу, на якому стояв обрядовий хліб.

Проксеміка представлена просторовою організацією весільного обряду. Наприклад, сватання, обряд *ніках* відбувалися в будинку нареченої, а обряд *бетачар* у будинку нареченого.

Українцям теж притаманна чітка просторова організація весілля. Сватання, заручини відбувалися в молоді, а оглядини в молодого. Наречену з її батьківського дому перевозили в дім нареченого чи його батьків, що є наслідком матрілокальності й патрілокальності.

До *темпоральних* невербальних засобів у туркменів відносимо тимчасове повернення молоді дружини в дім до батьків, де вона залишалася ждати, доки чоловік виплатить увесь калім. Крім того, в обох народів комунікативного значення набувають дні тижня. Обидва етноси мають установлені уявлення про те, в який день тижня належить здійснювати ту чи іншу комунікативну взаємодію. Для туркменів сприятливі: понеділок – для весілля, середа – для крадіжки нареченої, особливі дні для кроєння та шиття плаття нареченої. Несприятливі: вівторок і п’ятниця – для крадіжки нареченої. Сватати можна було в день, коли зорі цьому сприяли (це міг визначити мулла, до якого свати заходили, щоб дістати згоду).

На значній території України ‘нешчасливими’ для сватання вважалися п’ятниця та понеділок, а на Львівщині понеділок визнавався найкращим днем для розпочинання весілля. На Правобережжі вдалим для змовин була субота, на Івано-Франківщині та Закарпатті – неділя, четвер і вівторок (Борисенко 1988, 23).

Й українці, і туркмени йшли свататися переважно ввечері, що є відгомом такої форми одруження, як викрадення нареченої. Тільки на Закар-

патті свати вирушали вдосвіта, щоб ніхто не перейшов дорогу з порожнім відром. Українські весілля відбувалися найчастіше восени, з 15 серпня до 14 листопада і від 6 січня до посту, часом у весняний період – травень – червень, але в переджнивну пору весіль було порівняно мало. Увесь весільний обряд тривав від четверга до неділі.

Побіжний аналіз української і туркменської весільної комунікативної взаємодії дозволяє зробити висновок, що несловесні і словесні засоби спілкування становлять єдину мультимодальну комунікаційну систему. Невербальні засоби у процесі спілкування перебирають на себе чимало комунікаційних задач. В обох культурах вони прив'язані до конкретної ситуації спілкування, характеризуються впізнаваністю й відтворюваністю. Українці й туркмени як мовленнєві спільноти мають розгалужену систему невербальних засобів, що служать реалізації комунікативно-прагматичних намірів. Особливого комунікативного значення набувають оптичні, тактильно-кінестетичні, проксемічні, темпоральні невербальні засоби передачі інформації. Загалом весільна невербальна комунікація в обох культурах доволі різнопланова і має складну структуру. Взаємодіючи з вербальними засобами, посилює їх. Часто служить способом повідомлення тієї інформації, яку важко передати словами.

Аманмурадов, Н. (2017). *Культура Туркменістану в системі міжкультурних взаємодій*. Мистецтвознавчі записки. 32. С. 3–12. Електронний ресурс: http://nbuv.gov.ua/UJRN/MZ2017_32_3/ [Дата останнього доступу 20.11.2020].

Балтаєв, А. (2016). *Про деякі самобутні весільні обряди і ритуали Східного Туркменістану*. Історичний архів. 16. С. 151–156.

Бацевич, Ф. (2003). *Категорії комунікативної лінгвістики: спроба визначення*. Мовознавство. 6. С. 25–32.

Бацевич, Ф. (2004). *Основи комунікативної лінгвістики*. Видавничий центр “Академія”. Київ.

Бацевич, Ф. (2005). *Мовленнєвий жанр у дискурсі: проблеми виділення і комунікативного аналізу*. Мовознавство. 5. С. 41–50.

Борисенко, В. (1988). *Весільні звичаї та обряди на Україні*. Наукова думка. Київ.

Весілля. (1970). Упор. текстів М.С. Шубравська. 2. Наукова думка. Київ.

Винайдення традиції. (2010). За ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера. Пер. з англ. М. Климчука. Ніка-Центр. Київ.

Воропай, О. (1991). *Звичаї нашого народу*. Етнографічний нарис. Т. 2. Мале видавничє підприємство “Оберіг”. Київ.

Гійом Левассер де Боплан. (2012). *Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн*. ФОП Стебеляк. Київ.

Еверетт, Д. (2019). *Походження мови. Як ми навчилися говорити*. Наш формат. Київ.

Здоровега, Н. (1974). *Нариси народної весільної обрядовості на Україні*. Наукова думка. Київ.

Марчук, З. (2005). *Генеалогія українського весілля*. Інститут культурної антропології. Луцьк.

Національні меншини України: історія та сучасність. (2006). Упоряд.: Р. Марценюк, І. Винниченко. МАУП. Київ. С. 64–65.

Пітерс, Д. Д. (2004). *Слова на вітрі: історія ідеї комунікації*. Вид. дім КМ “Академія”. Київ.

Схіппер, М. (2019). *Голі чи покриті: Світова історія одягання та оголення*. Видавництво Анетти Антоненко. Ніка-Центр. Львів. Київ.

Яшенкова, О. (2011). *Основи теорії мовної комунікації*. Видавничий центр “Академія”. Київ.

Ярова, А., Таїров, А. (2020). *Невербальний простір туркменського весільного обряду*. Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства. Сумський державний університет. Суми. С. 328–332.

УКРАЇНСЬКА МОВА ЯК ІНОЗЕМНА

“ЗАГОВОРИ, ЩОБ Я ТЕБЕ ПОБАЧИВ”: КОМУНІКАТИВНИЙ ТА ДІЯЛЬНІСНИЙ ПІДХОДИ ДО НАВЧАННЯ ГОВОРІННЯ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ ЯК ІНОЗЕМНОЮ

*Світлана Адаменко
Оксана Туркевич*

(Німеччина, Україна)

У статті проаналізовано принципи та послідовність етапів формування компетентності говоріння. Визначено основні засади комунікативного та діяльнісного підходів у процесі викладання мови як іноземної, зокрема говоріння.

Здійснено класифікацію завдань та наведено основні техніки навчання говоріння, які можуть бути корисними для викладання української мови як іноземної.

Ключові слова: говоріння, комунікативний підхід, діяльнісний підхід, завдання.

“TALK, SO THAT I CAN SEE YOU”: COMMUNICATIVE AND TASK-BASED APPROACHES FOR TEACHING SPEAKING SKILLS OF THE UKRAINIAN AS A FOREIGN LANGUAGE

*Svitlana Adamenko
Oksana Turkevych*

The article describes the principles and the various stages of formation of speaking competence of Ukrainian as a foreign language by identifying the main principles of communicative and task-based approaches in the process of teaching of a foreign language, in particular speaking skills.

Additionally, the main tasks are classified and basic techniques of teaching speaking skills which can be useful for teaching Ukrainian as a foreign language are identified.

Key words: speaking, communicative approach, task-based approach, task.

Навчитися усно спілкуватися мовою, по іншому, *говорити*, – часто є основною метою студентів, які вивчають іноземні мови, зокрема й українську.

Уміти *говорити* передусім означає обмінюватися інформацією відповідно до ситуації та комунікативного наміру, коректно вживати різні конс-

трукції, мати правильну вимову, використовувати різноманітні мовні стратегії³⁰.

Проблеми формування навичок говоріння на матеріалі різних мов досліджували Оленка Білаш (Bilash 2009), Петер Біммель, Уте Рампіллон (Bimmel, Rampillon 2000), Ганна Коморовська (Komořowska 2005), Анна Серетни, Ева Ліпінська (Seretny, Lipińska 2005), Джек Річардс (Jack S Richards), Гайде Шац (Schatz 2006), Вера Янікова (Janiková 2011) тощо.

У методиці викладання української мови як іноземної (УМІ) говоріння як продуктивний вид мовленнєвої діяльності розглянуто у працях Л. Солодар (Солодар 2011), Н. Станкевич (Станкевич 2008), у яких різноаспектно порушено важливі проблеми формування усного мовлення. Різними видами інтерактивних завдань, що сприяють удосконаленню навичок усного спілкування, присвячені студії М. Прадівлянного і О. Присяжної (Прадівлянний М., Присяжна 2016), М. Світлик (Світлик 2019), мовним іграм – дослідження О. Палінської (Палінська 2015), Г. Швець (Швець 2016) тощо.

Безсумнівно, уже опрацьовані принципи, методики і типи завдань сприяють формуванню компетенцій студента з української мови як іноземної в усному мовленні, однак, на наш погляд, щодо УМІ досі не здійснено системного й цілісного опису технік навчання говоріння, не розрізнено методики його навчання в умовах неукраїномовного оточення, зовсім не дослідженими є проблеми навчання говоріння українською мовою як успадкованою, зокрема дітей.

Навіть попри те, що в українській лінгводидактиці надзвичайно актуальним є аналіз підходів до навчання говоріння іноземними мовами відповідно до методу навчання, зокрема, двох найбільш популярних – комунікативного та діяльнісного, вивчення української мови як іноземної в цьому контексті фактично залишається поза увагою.

Метою нашої розвідки є описати суть, етапи та особливості формування компетентності говоріння за комунікативним і діяльнісним підходами, спираючись на досвід українських і закордонних дослідників, а також покласифікувати та проаналізувати основні техніки навчання говоріння.

Ці способи навчальної діяльності можуть бути використані насамперед в університетському середовищі як в умовах іншомовного оточення, так і в Україні. Ми свідомо не враховуємо вік студентів/слухачів, рідну (першу) мову, знання інших слов'янських мов, кількість аудиторних годин тощо, оскільки йдеться про загальні принципи, незалежно від згаданих факторів.

1. Комунікативний підхід і розвиток компетенції говоріння³¹.

³⁰ Сукупність мовних дій, спрямованих на вирішення загального комунікативного завдання мовця (Сінна, Радванська 2016, 66).

³¹ Хоча деякі українські дослідники розглядають можливість існування єдиного комунікативно-діяльнісного підходу, основним критерієм якого є спосіб організації засвоєння навчального матеріалу, у нашій роботі ми ці два підходи не об'єднуватимемо. Наприклад, Т. Груба наводить розгорнуті характеристики комунікативно-діяльнісного підходу й наголошує, що завдяки йому відбувається перехід зі статусно-суб'єктного стилю спілкування "вчитель-учень" до міжособистісного суб'єкт-суб'єктного спілкування. Учитель із "транслятора" знань стає співорганізатором навчальної діяльності. Завдяки індивідуалізації навчання в учня з'являється додатковий мотив спілкування, який стимулює мовленнєву діяльність, змінюється емоційна тональність, виникає атмосфера довіри, збільшується набір вмінь і

Коли мова йде про комунікативний підхід та його застосування в лінгводидактиці, слід зазначити, що для нього “важлива не мова як система, а вміння отримувати інформацію та передавати її” (Jarząbek 2008, 123). Варто розрізняти два види комунікативної компетентності: з одного боку, це спроможність брати участь у діалогічному / полілогічному мовленні, з іншого боку, важливою є здатність до монологічного мовлення (Grzeszczakowska-Pawlikowska 2011, 611).

Якщо говоримо про власне комунікативне навчання, варто враховувати низку прагматичних та семантичних категорій, які визначають мету навчання з урахуванням “здатності до мовної взаємодії цільовою мовою”. Ці категорії узагальнив Фан Ек (цит. за: Jarząbek 2008, 125–126):

1. Мовна компетенція: лексика, граматики.
2. Соціолінгвістична компетенція: використання мовних засобів відповідно до ситуації.
3. Текстова компетенція: здатність визначити, як пов’язані між собою окремі фрагменти висловлювання і готовність застосовувати їх для утворення належних комунікативних зразків.
4. Стратегічна компетенція: уміння використовувати вербальні та невербальні стратегії, щоб з’ясувати те, що залишилось незрозумілим.
5. Соціокультурна компетенція: орієнтація в соціокультурному контексті цільової мови.
6. Соціальна компетенція: готовність до інтеракції з іншими мовцями.

Що стосується безпосередньо процесу викладання з метою формувати компетенцію говоріння, то необхідно враховувати ці категорії, а, крім того, слід з’ясувати найважливіші принципи та послідовність етапів формування цієї компетенції, доцільність використання відповідних технік, які сприяють розвитку усного мовлення на занятті. Як і кожен вид мовленнєвої діяльності, говоріння слід формувати за певними етапами, зокрема закономірно, що студенти мають знати мовний матеріал (яким вони оперуватимуть), потім тренуватися у відповідному контексті, але контролювано (з допомогою чітких вказівок, зразків), поступово тренування стає менш контрольованим і переходить у стадію вільного мовлення.

Важливо дотримуватися саме такої послідовності, хоча часто на практиці викладачі та студенти можуть несвідомо сплутувати ці стадії. Слід також брати до уваги, що, коли вчимо говорити, ми вчимо також правильної вимови, інтонації, а також наголошування; ми формуємо плинність (fluency) – можна сказати, що це наші основні засоби, які сприяють меті – доступному обміну інформацією, змістом.

Дослідники виокремлюють три етапи розвитку компетенції говоріння, які слід враховувати, навчаючи іноземної мови (Borgwardt 1993, 119).

1. Наслідувальне мовлення.

На цьому етапі студент відтворює почуту або побачену інформацію у первинній формі та зі збереженням початкового змісту (дослівно). Найчастіше такий вид відтворення інформації пов'язаний із заучуванням фрагментів тексту (наприклад, діалогів, монологів тощо) напам'ять. Завдяки цьому студент має можливість автоматизувати сталі конструкції, властиві діалогічному мовленню, відшліфувати інтонацію та вимову.

2. Кероване мовлення.

Цей етап характеризується відтворенням почутої або побаченої інформації у модифікованому вигляді. Це досягається завдяки трансформації, розширенню, структуруванню матеріалу, додаванню імпульсів (фото, зображення), формулюванню питань або підказок від викладача тощо. На цьому етапі студент вчиться застосовувати на практиці попередньо здобуті знання, використовуючи їх в умовах, що моделюють ситуації реального спілкування.

3. Вільне мовлення.

На цьому етапі визначальною є здатність мовця оформити засобами іноземної мови власну думку, вміння самостійно сформулювати висловлення, спираючись на наявні мовні компетенції, спонтанно реагувати на комунікативну ситуацію з використанням адекватних мовних засобів.

Важливо враховувати той факт, що комунікативна компетенція починається із формування рецептивних здібностей (із рецептивної діяльності), а саме слухання (усна форма), зорового сприйняття або/і читання (письмова форма), а також розуміння (інтерактивна та функціональна форми). Саме тому не можна розглядати компетенцію говоріння (продуктивна компетенція) окремо від решти інших компетенцій, як продуктивних, так і рецептивних (Didaktisch-methodische Fortbildung 2008, 4, 6).

Зазначені принципи комунікативного підходу допомагають вивчати мову, однак для успішного задоволення комунікативних потреб у реальному житті часто цього є недостатньо.

2. Діяльнісний підхід та розвиток компетенції говоріння.

Важливим підходом, який сприяє глибшому формуванню навичок і вмінь, необхідних для самостійного використання мови в іншомовному середовищі, є діяльнісний підхід. У Загальноєвропейських рекомендаціях з мовної освіти він визначений як підхід, з погляду якого “користувачі мови та ті, що її вивчають, є насамперед «соціальними агентами». Вони мають виконувати певні завдання (що не обов'язково пов'язані з мовленням) у певних умовах, специфічному оточенні та в окремій сфері діяльності” (Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти 2003, 24). Відповідно до такого підходу змінюється мета використання і вивчення мови. Якщо з погляду комунікативного підходу мову вивчають для того, щоб спілкуватися, то з погляду діялісно-орієнтованого підходу для того, щоб діяти з використанням мовних засобів (Лабенко 2010, 236). Опановуючи говоріння за діялісним підходом, студент має вирішувати справжні завдання із життя, на основі них формувати свої комунікативні навички.

Для діяльнісного підходу “характерні цілісність, спрямованість освітнього процесу на студента та його активність, орієнтація на кінцевий продукт, результат, важливість самого процесу здобуття знань та вироблення умінь” (Handlungsorientierter Unterricht, Baustein 1, 202).

Завдяки такому ‘студентоцентричному’ підходу змінюються не лише теми, способи роботи та оцінювання, а й роль викладача: він стає партнером, наставником і помічником студента, організатором і модератором процесу, сприяючи навчанню й розвитку мовних та мовленнєвих компетенцій.

Методисти виділяють щонайменше три етапи мовного заняття, які базуються на діяльнісному підході:

1) вступний етап чи планування (ознайомлення з темою чи проблемою, аналіз наявного та необхідного лексичного та граматичного матеріалу для вирішення завдання, покрокове планування дій для досягнення мети, постановка кінцевих цілей); 2) етап опрацювання чи виконання (пошук, перевірка, систематизація інформації та необхідних мовних засобів, підготовка презентації); 3) етап аналізу (контролю, оцінювання, систематизації). На цьому етапі відбувається усна презентація і представлення результатів іноземною мовою, обговорення та аналіз досягнутих результатів, порівняння з цілями, визначеними на першому етапі (Handlungsorientierter Unterricht, Baustein 1, 211).

Для створення оптимальних умов навчання з метою формування компетенції говоріння вирішальним є вибір методів роботи. На думку німецьких лінгводидактів, методи, характерні для діяльнісного підходу, слід розрізняти за обсягом (макро- чи мікрометоди) або ж за функцією (див. нижче, а-г) (Handlungsorientierte Unterrichtsmethoden, Baustein 2, 240). Чимало з них, на нашу думку, можливо ефективно застосовувати й у дидактиці української мови як іноземної.

Макрометоди охоплюють насамперед проєктну діяльність, метод кейсів (метод ситуативного аналізу) тощо, мікрометоди спираються на конкретні комунікативні та кооперативні підходи: мозковий штурм, створення ментальних мап, навчальні станції (етапи), рольові ігри, тематичні кластери, гра “за і проти” тощо.

Залежно від функції та етапу заняття дослідники виділяють: а) методи, що дають змогу студентам познайомитись і зорієнтуватися на початку заняття (представлення себе або партнера, ігри на знайомство); б) методи, що допомагають у пошуку конкретної проблеми (вступ, активація, планування), наприклад, мозковий штурм, ментальні мапи, гра “за і проти”, реферат/доповідь; в) методи, що сприяють розв’язанню проблеми (опрацювання окремих тем, узагальнення), наприклад, метод кейсів, навчальні станції, навчальний проєкт, робота у парах, робота у групах; г) методи, що забезпечують закріплення здобутих знань, рефлексію, передачу інформації (ментальні мапи, презентація/доповідь тощо) (Handlungsorientierte Unterrichtsmethoden, Baustein 2, 241).

Попри безперечно позитивні ефекти застосування діяльнісного підходу, слід пам'ятати про потребу надзвичайно чіткого планування усіх етапів діяльності, необхідність обґрунтованого вибору відповідних методів та перевірку кінцевого результату з боку викладача. Виважене поєднання комунікативного та діяльнісного підходів дозволяє досягти суттєвих результатів в опануванні української мови як іноземної.

3. Принципи та критерії формування навичок говоріння

Існує чимало підходів до формулювання принципів та основних засад, які сприяють розвитку компетенції говоріння, а також до класифікації вправ і завдань.

Принципи, які допомагають правильно обрати завдання для тренування навичок говоріння, пропонують лінгводидакти Анна Серетни та Ева Ліпінська (на матеріалі польської мови).

1. Вчимо говорити, переходячи від більш структурованих завдань до вільніших.
2. Чітко поділяємо завдання, які сприяють вільному володінню (йдеться про 'плинність') і завдання, які сприяють удосконаленню навичок говоріння (мова йде про зміст, інформацію, якою слід поділитися).
3. Використовуємо візуальні та слухові стимули, які спричиняють усне висловлювання.
4. Вибираємо тему й ситуацію відповідно до зацікавлень і потреб студентів (Seretny, Lipińska 2005, 184).

На думку Оленки Білаш, яка займається дидактикою іноземних та успадкованих мов, коли вчимо говоріння, слід створювати найбільш подібні до справжнього життя ситуації, правильно підтримувати кожен контекст усного спілкування, тобто бути впевненим, що студенти знають властиві слова і прийняті соціальні та культурні норми спілкування, уникати надмірного виправлення, дозволяти студентам говорити так, як їм зручно (Bilash 2009).

Наведені поради, яких має дотримуватись викладач у навчальному процесі, є дуже корисними, і передусім демонструють, що під час навчання говоріння треба створити максимально сприятливу позитивну атмосферу, правильно допомагати студентам (відповідними зразками, завданнями, оцінюванням) і мотивувати їх – зокрема моделюванням важливих для життя ситуацій.

Крім проаналізованих принципів, критеріями успішного формування навичок говоріння є те, що, як і в рідній мові, варто розрізняти розмовний та літературний варіанти мови, використовувати активні моделі мовлення.

Студенти повинні чути живу мову, а також використовувати трансактивний (який зазвичай передає повідомлення; мову використовують для залагодження справ, наприклад, ви замовляєте їжу) та інтерактивний (який

застосовують, щоб підтримувати й розвивати стосунки з іншими, наприклад, ви спілкуєтесь із другом) види мовлення (за Джеком Річардсом)³².

4. *Типологія вправ і завдань для говоріння, комунікативні та компенсаційні стратегії.*

У розвідці, присвяченій викладанню німецької мови як іноземної, Вера Янікова, спираючись на досвід німецьких вчених, пропонує детальну типологію вправ і завдань³³, спрямованих на розвиток компетенції говоріння (Janíková 2011 87–88, Schatz 2006, 43). На наш погляд, ця типологія є надзвичайно перспективною для подальшого використання й у методиці УМІ.

Дослідниця об'єднує вправи й завдання в такі групи:

- 1) підготовчі (лише репродуктивні та імітативні);
- 2) конструктивні (спираються на правильне використання граматичних конструкцій, створення діалогів за певними зразками на основі тексту, використання готових мовних засобів для висловлення власної думки тощо);
- 3) структурувальні (самостійне структурування висловлювання, переказ тексту, підготовка інтерв'ю тощо);
 - 4) симуляційні (підготовка до реальної комунікації, наприклад, рольові ігри);
 - 5) власне комунікативні, метою яких є реальне / природне спілкування, соціальна інтеракція.

Вера Янікова наголошує на необхідності застосування вже на початкових етапах вивчення мови комунікативних та компенсаційних стратегій, необхідних для успішної комунікації. На її думку, комунікативні стратегії охоплюють три етапи:

- стратегії перед говорінням (підготовка до мовленнєвого акту, наприклад, створення асоціограм, ментальних карт, збір ідей до якоїсь теми, структурування майбутнього висловлювання);
- стратегії під час говоріння (репродукування / реконструкція / продуція тексту);
- стратегії після говоріння (прослуховування аудіозапису, обговорення у групі/на пленумі, вирішення проблем, які з'явилися під час говоріння, критичний самоаналіз) (Janíková 2011, 88).

Компенсаційні стратегії відрізняються від комунікативних тим, що їх застосовують не для формування / навчання компетенції говоріння, а для того, щоб компенсувати брак знань з іноземної мови безпосередньо під час комунікативної взаємодії. Це може бути, наприклад, використання окре-

³² Джек Річардс (Jack Richards) радить усі завдання для говоріння (speaking activity) поділяти залежно від функцій на:

- інтеракції (коли особа налагоджує соціальні стосунки);
- трансакції (коли особа обмінюється інформацією з конкретною метою).

³³ Слід звернути увагу на розрізнення в західній лінгводидактиці термінів 'вправа' (мета: точне відтворення граматичної структури, орфографії тощо) і 'завдання' (мета: використання граматичного явища з метою досягнення комунікативних цілей), детальніше див. (Huneke, Steinig 2010, 221).

мих вербальних і невербальних сигналів (слів рідної мови, жестів, міміки), вгадування, звернення до словника, використання приблизних описів, пошук синонімів, прохання про допомогу тощо (Van den Burg, Krijgsman 1996, 48).

5. Види і приклади завдань для навчання говоріння (короткий огляд)

На основі описаних підходів та власного досвіду викладання УМІ, усю сукупність завдань для навчання говоріння можна детально систематизувати за різними критеріями (1–5).

1. Залучення різних видів мовленнєвої діяльності (на основі тексту).

1.1. Завдання, пов'язані з читанням, слуханням, писанням.

- вербальна реакція на питання до тексту (перевірка розуміння, інтерпретація тексту);
- висловлення власної думки щодо прослуханої / прочитаної інформації;
- створення на основі тексту діалогів, полілогів (наприклад, телефонна розмова, дискусія), монологів (презентація, розповідь, виступ);
- трансформація тексту (розгортання / скорочення), наприклад, розширення діалогу, що складається лише з питальних слів або історії, записаної лише з допомогою неозначених форм дієслова; розширення повідомлення формами прикметників тощо;
- продовження (закінчення) тексту;
- усна реконструкція тексту (наприклад, із допомогою маркувань, асоціограм, візуальних символів тощо);
- зміна жанру тексту (наприклад, коротке оголошення слід трансформувати в діалог або повідомлення в новинах);
- зміна перспективи розповіді / наратора (наприклад, треба передати інформацію з погляду іншого учасника подій).

1.2. Завдання, які ґрунтуються на власне говорінні (на основі стимулу).

Природно, що студенти, коли говорять, то і слухають, деколи їм слід занотувати якусь інформацію, позначити її, прочитати (наприклад, якесь слово чи речення), але безпосередньою метою є обмінватися інформацією в усній невимушеній формі й досягати комунікативної мети. У таких завданнях особливе місце займатиме зоровий стимул (інструкція, коротка інформація, одне або кілька зображень). Зображення може бути на малюнку, світлинці, картині, листівці, плакаті тощо. У реальному житті цілком закономірно, що ми щось побачили і це спричинило якийсь наш відгук, часто у формі питання, коментаря чи розмови (що, наприклад, відповідає вимогам діяльнісного підходу).

Залежно від того, чого хоче досягнути викладач, він підбирає зображення, основною вимогою до якого є спровокувати говоріння.

Деколи до цієї категорії завдань зараховують перегляд відео. Уважаємо, що можна з цим погоджуватися за умови, що відео не озвучене й коротке, бо в іншому випадку робота з відео для тренування говоріння матиме свою

специфіку. Для аналізованого завдання принципово, що студент сприймає стимул для говоріння лише за допомогою зору. Функціонально близьким може бути показування якихось рухів чи предметів тощо. Як приклади завдань наведемо такі:

- розповісти історію, спираючись на візуальний стимул (світлинку, малюнок / малюнки, листівку тощо);
- припустити, що передувало ситуації, зображеній на малюнку;
- припустити, що відбудеться потім;
- придумати репліки до зображення;
- запропонувати гіпотези до особи, предмета, його функції тощо;
- знайти різницю на малюнках (робота самостійно або в парі).

Завдання можна урізноманітнити, якщо, наприклад, забрати деякі зображення і студент самостійно повинен заповнити інформаційну прогалину або студенти у групі можуть мати чи вибирати зображення і на їх основі спільно скласти якусь розповідь із сюжетом. Використання зображень є дієвим засобом, який спричиняє те, що студент говорить, зокрема взаємодіє з кимось.

2. Залучення мовного матеріалу.

За критерієм залучення мовного матеріалу завдання для говоріння можуть служити закріпленню визначеного лексичного чи граматичного матеріалу. Таким тренувальним завданням із говоріння можна протиставити творчі завдання, в яких зовсім не передбачено, що студент повинен вжити ту чи іншу форму, те чи інше слово.

2.1. Завдання, в яких слід використовувати певний лексичний чи граматичний матеріал.

- створення діалогів / полілогів із певними граматичними конструкціями;
- трансформація / зміна тексту / переказ / використання інших видових або часових форм;
- загадки або квести; меморі тощо.

2.2. Завдання, в яких не вимагають використання певного лексичного чи граматичного матеріалу.

- ігри та вправи з різноманітними предметами (реквізитами), наприклад, кубиками історій (на основі випадкових малюнків формулювати висловлювання), картками зі зображенням предметів (усний опис) тощо;
- сторітелінг.

3. Формування навичок усного спілкування за етапами.

3.1. Передкомунікативні завдання (систематизують інформацію, готують до подальшого спілкування).

- мозковий штурм;
- ментальні мапи; тематичні кластери (вибір залежить від теми та мети);

- гра “з ніг на голову” (нім. Kopfstandmethode) (пошук аргументів / опис кроків, щоб досягти протилежних до бажаного цілей. Наприклад, Ви хочете знайти житло в Україні на час перебування на літній школі. Що треба зробити, щоб вам це не вдалось?)

3.2. Контрольовано комунікативні завдання (симуляційні)³⁴ (спонукають студентів доповнювати висловлювання власними зразками).

- доповнення реплік у діалозі / полілозі правильними граматичними формами;
- доповнення діалогу / полілогу власними репліками за зразком;
- рольові ігри.

3.3. Власне комунікативні завдання (студенти вільно розмовляють без допомоги викладача).

- привітання, особисті повідомлення, обговорення спільних планів; підтримка розмови;
- отримання необхідної інформації;
- висловлення свого ставлення до чогось;
- переконування співрозмовника у чомусь;
- аргументація власної точки зору, гра “шкала думок”;
- гра “за і проти”; метод “шести капелюхів”;
- усна презентація;
- дискусія (круглий стіл, засідання експертів, дебати, форум, дискусія в стилі телевізійного ток-шоу);
- проєктна діяльність.

4. Удосконалення фізичних параметрів говоріння.

Говоріння є продуктивним видом мовленнєвої діяльності, щоб його розвивати, в особи мусять бути сформовані артикуляційні навички. Відповідно завдання можна поділити на ті, які допомагають удосконалити фізичні параметри говоріння (див. 4.1, 4.2), і ті, які формують власне навички говоріння як психологічного й соціального феномену взаємодії між людьми (див. 5.2).

4.1. Завдання, які сприяють плинності мовлення:

- слухання та одночасне повторення вголос за викладачем або диктором;
- “німе” повторення без голосу;
- повторення в різному ритмі;
- повторення з різною інтонацією;

³⁴ Універсальним, на наш погляд, прикладом завдань із говоріння є *комунікативна гра* (контрольована), коли студентам важливо обмінятися інформацією, досягнувши комунікативної мети. І різниця між комунікативним і діяльнісним підходом буде така, що за комунікативним студент має штучно створені умови, він має виконувати якусь визначену роль і максимально використовувати запропонований мовний матеріал. За діяльнісним – він розв’язує якусь проблему з реального життя і сам вибирає шляхи, як її вирішити.

- запис аудіо – уривку мовлення, щоразу за коротший термін (наприклад, за 3, 2, 1 хвилину).
- 4.2. Завдання, які сприяють формуванню правильної вимови / артикуляції.
- завдання на наголошування слів;
 - завдання на вимову певних звуків;
 - скоромовки.
5. За функціональним типом мовлення.

Найпопулярніші приклади до завдань із класифікації (інтерація – трансакція – виступ) – це драматичні чи рольові ігри, основна суть яких полягає в тому, що кожен має зіграти якусь роль. Знову ж таки такі завдання можуть мати різний рівень контролю з боку викладача і вимагати чи не вимагати вживати визначений мовний матеріал, але основна ідея усіх завдань для говоріння – послідовно переходити від контрольованого до більш самостійного, вільного, творчого усного вживання мови. За допомогою різних зразків застосування драматичних ігор можна відтренувати інтерацію, трансакцію та навіть усні публічні виступи.

5.1 Завдання для інтерації:

- встановлення контакту;
- вправи на подолання скутості;
- ігри/вправи в колі, представлення себе тощо;

5.2 Завдання для трансакції:

- ситуативні діалоги, драматичні, рольові ігри (наприклад, у майстерні, у крамниці, у лікаря, на кордоні тощо);

5.3 Завдання для публічного виступу:

- реферат, презентація власного проєкту;
- презентація свого міста, країни, якоїсь теми тощо.

6. Підсумок

Формування комунікативних умінь є однією з найскладніших проблем лінгводидактики. Існує чимало методик розвитку компетенції говоріння іноземною мовою, класифікацій вправ і завдань. Цей досвід варто використати і для навчання української мови як іноземної.

Запропоновані різновиди завдань, що спираються як на методичну літературу, так і на практику викладання української мови іноземцям, різною мірою відповідають вимогам комунікативного і діяльнісного підходів. Залежно від мети заняття та цільової аудиторії доцільним є обрання певних видів завдань і способів їх виконання. Поєднання різних форм навчальної діяльності стимулює формування ґрунтовної компетенції говоріння, підсилює мотивацію до вивчення української мови.

У перспективі важливо доповнити різновиди завдань для говоріння конкретними прикладами для студентів із різним рівнем володіння мовою.

Груба, Т. (2019). *Сучасні підходи до формування мовної особистості учнів на уроках української мови (профільний рівень)*. Науковий вісник

МНУ імені В. О. Сухомлинського. 64. 1. С. 65–71. Електронний ресурс: <http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/Ped-visnyk-64-2019-13.pdf> [Дата останнього доступу: 16.08.2020].

Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання. (2003). Рада з питань співпраці в галузі культури. Комітет з освіти. Відділ сучасних мов, Страсбург. Наук. ред. українського видання доктор пед. наук, проф. С. Ю. Ніколаєва. Ленвіт. Київ.

Лабенко, О. (2010). *Діяльнісно-орієнтований підхід до вивчення іноземної мови у контексті євроінтеграційних процесів.* Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. 18. С. 233–240. Електронний ресурс: http://nbuv.gov.ua/UJRN/psptkl_2010_18_31 [Дата останнього доступу: 16.08.2020].

Палінська, О. (2015). *Рольові ігри на заняттях з української мови як іноземної.* Теорія і практика викладання української мови як іноземної. Зб. наук. праць. 11. С. 50–56.

Правдівляний, М., Присяжна, О. (2016). *Інтерактивні методи вивчення української мови як іноземної.* Електронний ресурс: <http://ir.lib.vntu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/23536/51320.pdf?sequence=2&isAllowed=y> [Дата останнього доступу 20.07.2020].

Світлик, М. (2019). *Інтерактивні методи навчання у викладанні української мови як іноземної.* Молодий вчений. 6.1 (70.1). С. 62–64.

Сінна, Л., Радванська, Т. (2016). *Комунікативна стратегія домінування в аспекті лінгвістичного осмислення.* Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія-1. 24. С. 66–68. Електронний ресурс: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nvmgu_filol_2016_24\(1\)_20.pdf](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nvmgu_filol_2016_24(1)_20.pdf) [Дата останнього доступу: 16.08.2020].

Солодар, Л. (2011). *Діалогічне мовлення – основний вид мовленнєвої діяльності при вивченні української мови як іноземної.* Вісник Вінницького політехнічного інституту. 2. С. 163–167.

Станкевич, Н. (2008). *Основні прийоми навчання говоріння в курсі української мови як іноземної.* Теорія і практика викладання української мови як іноземної. Зб. наук. праць. 3. С. 289–292.

Швець, Г. (2016). *Ігрові технології в навчанні української мови як іноземної.* Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського. 5 (112). С. 106–112.

Bilash, O. (2009). *Oral Production (Speaking) in the SL Classroom.* Retrieved from: <https://sites.educ.ualberta.ca/staff/olenka.bilash/Best%20of%20Bilash/speaking.html> [Дата останнього доступу 16. 06. 2020].

Bimmel, P. Rampillon, U. (2000). *Lernerautonomie und Lernstrategien.* München. Langenscheidt.

Borgwardt, U. (1993). *Sprechen*. У кн.: *Kompendium Fremdsprachenunterricht*. Hrsg. Borgwardt, U., Enter, H., Fretwurst, P., Walz D. Max Hueber Verlag. München. С. 118–131.

Didaktisch-methodische Fortbildung Englisch in der Grundschule NRW – MM 3: Kommunikation – sprachliches Handeln. Hörverstehen. (2008). Online verfügbar unter URL: https://www.schulentwicklung.nrw.de/cms/upload/egs/Modul_3_Hoerverstehen.pdf [Дата останнього доступу: 16.08.2020].

Grzeszczakowska-Pawlikowska, B. (2011). *Zur Mündlichkeit im Deutschen als Fremdsprache aus der Sicht von Studierenden der Germanistik*. Info DaF 6. S. 605–622. Online verfügbar unter URL: http://www.daf.de/downloads/InfoDaF_2011_Heft_6.pdf. [Дата останнього доступу: 16.08.2020].

Handlungsorientierte Unterrichtsmethoden. Baustein 2. Haus DaF im Beruf. S. 237–270. Online verfügbar unter URL: https://www.goethe.de/resources/files/pdf22/daf_baustein2.pdf. [Дата останнього доступу: 16.08.2020].

Handlungsorientierter Unterricht: Didaktisches Konzept. Baustein 1. Haus DaF im Beruf. S. 197–234. Online verfügbar unter URL: https://www.goethe.de/resources/files/pdf22/daf_baustein1.pdf. [Дата останнього доступу: 16.08.2020].

Huneke H.-W., Steinig W. (2010). *Deutsch als Fremdsprache. Eine Einführung*. Erich Schmidt Verlag. Berlin.

Janíková, V. (2011). *Didaktik des Unterrichts Deutsch als Fremdsprache. Eine Einführung*. Masarykova univerzita. Brno.

Jarząbek, A. D. (2008). *Entwicklung der kommunikativen Kompetenz im DaF-Unterricht. Einige Grundgedanken*. У кн.: *Deutsch lernen und lehren mit Lehrwerken. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft*. Hrsg. J. Janoszczyk, L. Krzysiak, J. Żmudzki. Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Lublin. С. 122–127.

Komorowska, H. (2005). *Metodyka Nauczania Języków Obcych*. Fraszka Edukacyjna. Warszawa.

Richards, Jack C. *Developing Classroom Speaking Activities*. Retrieved from: <https://www.professorjackrichards.com/wp-content/uploads/developing-classroom-speaking-activities.pdf> [Дата останнього доступу 17.06.2020]

Schatz, H. (2006). *Fertigkeit Sprechen. Fernstudieneinheit 20*. Langenscheidt. München.

Seretny, A, Lipińska, E. (2005). *ABC metodyki nauczania języka polskiego jako obcego*. Uniwersitas. Kraków.

Van den Burg, C., Krijgsman, A. (1996). *Reich mir mal den Dingsda. Möglichkeiten der Kompensation von Wissenslücken in der fremdsprachlichen Kommunikation*. Fremdsprache Deutsch, Zeitschrift für die Praxis des Deutschunterrichts, Heft 14, S. 48–53. Online verfügbar unter URL: https://www.fremdsprachedeutschdigital.de/download/_sid/GTCB-743720-UFBr/103422/fd_19961409.pdf. [Дата останнього доступу: 22.08.2020].

ЛІТЕРАТУРА

ПРОЗА ЄВГЕНА ГУЦАЛА В ПЕРЕКЛАДІ УГОРСЬКОЮ МОВОЮ

Евеліна Балла

(Україна, Угорщина)

У статті розглянуто переклади угорською мовою прозових текстів українського письменника-шістдесятника Євгена Гуцала. Об'єктом аналізу стали оповідання митця, що друкувалися в угорських періодичних виданнях 70-80-х років, антологіях української прози, а також повість “Тече ріка”, переклад якої увійшов до антології “Ismerősöm, az oroslán” (“Мій знайомий лев”). Представлені тексти демонструють продуктивність українсько-угорських міжлітературних взаємин, інтерпретаційну майстерність перекладачів, зокрема Єви Грігаші.

Ключові слова: Євген Гуцало, Єва Грігаші, переклад, інтерпретація, поетика.

JEVHEN HUCALO'S PROSE IN HUNGARIAN TRANSLATION

Evelina Balla

The Hungarian translations of prose texts of Jevhen Hucalo, the Ukrainian writer of the 60-s, were considered in this article. The object of the analysis became the short stories of the artist, which were published in periodicals in 70-80s, anthologies of Ukrainian prose, and also a novel “The River is flowing”, which translation was published in the anthology “Ismerősöm, az oroslán” (“My acquaintance lion”). These texts demonstrate the productivity of the Ukrainian-Hungarian interliterary relationship, interpretational mastery of translators, especially Eva Grigaši.

Key words: Jevhen Hucalo, Eva Grigaši, translation, interpretation, poetics.

Євген Гуцало – яскравий представник української прози другої половини ХХ століття, митець-шістдесятник. Свій епічний талант письменник виявив у різних прозових жанрах – новелах, оповіданнях, повістях та романах. Деякі художні тексти ще за життя автора публікувалися в окремих угорськомовних виданнях – антологіях “Ukrán elbeszélők” (“Українські оповідачі”) (1968), “Ismerősöm, az oroslán” (“Мій знайомий лев”) (1977), “Narraforgók. Mai ukrán elbeszélések” (“Соняшники. Сучасні українські оповідання”) (1982), а також журналах “Irodalmi Szemle” (“Літературний огляд”), “Szovjet Irodalom” (“Радянська література”), газеті “Interpress Magazin” (“Інтерпрес могозін”).

Варто зазначити, що українсько-угорські міжлітературні контакти в 60-80-х роках ХХ століття були досить активними. Угорські дослідники,

упорядники, перекладачі (Д. Радо, П. Мішлеї, Ш. Каріг, Е. Бойтар та ін.) цікавилися як здобутками класичної української літератури, так і її новітніми тенденціями. Завдяки їх титанічній праці угорський читач отримав змогу ознайомитися з творами Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника, а також сучасників – Ю. Щербака, В. Шевчука, В. Дрозда, Д. Павличка, І. Драча та багатьох інших представників українського письменства. На особливу увагу в цьому контексті заслугує діяльність Шари Каріг, яка протягом тривалого часу працювала у видавництві “Європа”, що займалося підготовкою до друку творів іноземних авторів, серед яких були й українські митці. Саме тут було упорядковано й видано названі збірники української прози, а також об’ємну поетичну антологію “Ukrán költők” (“Українські поети”) (1970), що в діяхронії представила розвиток українського поетичного слова. Тексти, підібрані до цих видань, є репрезентативними й в угорськомовній інтерпретації добре відображають діапазон тематичних, стильових та жанрових шукань української белетристики на різних етапах її еволюції.

На жаль, майстерність перекладачів та якість опублікованих в угорському варіанті творів недостатньо досліджена в українському та угорському літературознавстві. Значну увагу приділила цьому питанню А. Гедеш у численних публікаціях у тогочасній українській та угорській періодиці, а також у своїй дисертаційній роботі, де розглянула творчість О. Гончара в контексті українсько-угорських літературних взаємин.

Активно цікавиться питанням українсько-угорських культурних контактів професор Л. Мушкетик, у науковому доробку якої десятки публікацій на цю тему. Дослідниця, зокрема, наголошує, що “у післявоєнний час і до початку 90-х років ХХ ст. в Угорщині на угорську мову перекладалося досить багато творів українських письменників” (Мушкетик 2006, 40), а серед текстів авторів другої половини ХХ ст. виділяє “твори О. Гончара “Злата Прага” (Жужа Раб), “Трапороносці”, “Людина і зброя”, “Тронка”; Ю. Мушкетика “Біль” (Ж. Кірай), “Верніся у дім свій” (Б. Сепе); твори Ю. Щербака (А. Бойтар); романи М. Стельмаха (І. Маккаї); В. Земляка “Лебедина згряя” (Ю. Шандор); П. Загребельного “Євпраксія” (П. Мішлеї); антологію українського оповідання “Соняшники” (Ш. Каріг); оповідання Остапа Вишні (Е. Грігаші) та ін.” (Мушкетик 2006, 40).

Приємно вражають і статистичні дані, наведені А. Гедеш: “У післявоєнні роки угорською мовою видана 71 книга українських письменників /64 книги прози, чотири – драматургії, три – поезії/, чотири колективні та тематичні збірники, антології українських авторів /три з них прозові, одна поетична/. Окремі твори українських майстрів слова представлені в 15 збірниках /десять прозових, п’ять поетичних/. Крім того, в періодиці було опубліковано 186 прозових творів та 298 віршів. Понад 200 рецензій, відгуків і статей повністю присвячені творчості українських радянських письменників або стосуються їх” (переклад з російської – Е.Б.) (Гедеш 1987, 7).

Як бачимо, творчі та особистісні взаємини між українськими та угорськими літературними діячами в другій половині ХХ століття стали запорукою того, що в угорських перекладах з'явилися твори багатьох представників саме тогочасного літературного процесу. Причому нерідко матеріалом інтерпретації ставали нещодавно опубліковані в Україні художні тексти. Зазначене стосується і зразків прози Євгена Гуцала, ім'я якого з кінця 60-х років час від часу зринає на сторінках угорської періодики, фігурує в загальних оглядах розвитку української літератури, зокрема публікаціях Д. Радо, П. Мішлеї, представлено в солідному виданні Лексикону світової літератури (Vojtár 1975, 651).

Угорський читач уперше отримав змогу “доторкнутися” до Гуцалового художнього слова наприкінці 60-х років в антології “Ukrán elbeszélők” (“Українські оповідачі”). На той час в Україні письменник уже заявив про себе кількома прозовими збірками як оригінальний митець-шістдесятник. Для перекладу до цієї антології було обрано оповідання “У полі білий кінь”, що репрезентувало письменника як знавця людської душі, котрий усупереч соцреалістичним догмам у своїй художній прозі виділяв і поетизував “людину серед людей”.

Розлогу добірку стилістично й тематично різноманітних прозових текстів Є. Гуцала було представлено в журналі “Szovjet Irodalom” за 1984 рік, номер 6, невеличке вступне слово до якої написав відомий інтерпретатор українського художнього слова Пал Мішлеї. Дослідник слушно зауважив, що “Євген Гуцало у своїх творах переважно опрацьовує сільську тематику, пише про сільських людей, традиційними засобами, крізь призму власного письменницького світобачення. З дбайливою любов'ю береже рідну природу, а в ній пов'язану з нею почуттями людину, а оскільки знає, що із плином часу все це може канути в забуття, робить спробу мистецькими засобами протистояти цьому” (переклад з угорської – Е.Б.) (Misley 1984, 13). Вдало оприявнює творчий стрижень українського митця й назва цієї невеличкої передмови – “Az írástudó embersége”, що перекладається як “Людяність книжника”.

Адаптацію творів Є. Гуцала, опублікованих у цьому номері журналу, реалізували Ержибет Шомоді (оповідання “Неймовірна пригода з Марією” (“Marija hihetetlen esete”)), Пал Мішлеї (“Ének a szenvedélyes alkudozásról” (“Пісня про запеклі торги”) та “Ábrándos utazás” (“Містифікації однієї мандрівки”)), Ласло Шандор (“Lukija evangéliuma” (“Євангеліє від Лукії”) та “Tréfa” (“Жарт”)), Анна Бойтар (“Katerina megréfalása” (“Жартували з Катериною”)). Усі шість епічних зразків в угорському віддзеркаленні яскраво проілюстрували слушність спостережень автора вступного слова над такими особливостями поезики автора, як майстерність діалогів, пейзажних описів, увага до внутрішнього світу людини, різної за статтю та віком, тонкий гумор тощо.

Інтерпретацією творів Є. Гуцала займався і Янош Кевешді (János Kövesdi) – упорядник, письменник та майстер художнього перекладу. Завдяки йому вийшли угорською мовою оповідання “Яблука з осіннього

саду” (“Őszi éjszakán az almáskertben”), уміщене в журналі “Irodalmi Szemle” (1977/9), та “Запах кропу” (“Kaporillat”), надруковане у тому ж виданні за 1989 рік. Це показові зразки лірико-поетичної прози, що добре відображають індивідуальний стиль українського митця, який у національному письменстві здобув собі визнання чи не найліричнішого прозаїка.

Подібний художній текст подав угорською мовою й Пал Мішлеї. У журналі “Szovjet irodalom” (1985/2) було опубліковане оповідання “Apuánk”, що в оригіналі має назву “Образ матері”. За тематикою та поетикою цей твір співзвучний із “Запахом кропу”. “Образ матері” – епічний твір із суттєвою ліричною складовою, що “дихає” суб’єктивністю та емоційністю. Щоправда, ретрансляція тексту українського письменника здійснена на основі публікації новели в журналі “Знамя” за 1980 (№11) в авторизованому перекладі Н. Дангулової російською мовою.

Пал Мішлеї ще в 70-х роках зацікавився творчим доробком Є. Гуцала. У його перекладі на сторінках газети “Interpress Magazin” за 1977 рік вийшло друком оповідання “Maxim története” (“Максимова історія”), що в українських виданнях відоме під назвою “Пісня про Максима”. Ще один цікавий зразок малої прози Є. Гуцала (“Csak egy kis széptevés”) був опублікований у «Літературному огляді» (1979) у перекладі Анни Олексо (P. Olexo Anna).

Не вдаючись до детального аналізу лігвостилістичних та поетикальних якостей перекладів, констатуємо, що представлені в угорськомовному варіанті твори українського автора віддзеркалюють діапазон його жанрово-стильових шукань та тематичних уподобань, а також шістдесятницький гуманізм, антропоцентризм та моралізм.

Оскільки в межах невеликої розвідки не можна охарактеризувати художні якості усіх перекладених угорською мовою Гуцалових текстів, звернемося до внеску в цю справу відомої перекладачки Єви Грігаші, яку називають представником “еліти висококваліфікованих майстрів науково-публіцистичного й художнього перекладу” (Зінченко-Параска 2012). Саме в її перекладі з’явилося перше, ретрансльоване угорською мовою оповідання в антології “Ukrán elbeszélők”, а згодом ще два зразки його прози в збірнику “Napralforgók. Mai ukrán elbeszélések”.

Єва Грігаші народилася в Україні, а наприкінці 50-х років переселилася до Угорщини. Як редактор, громадський діяч, перекладач невтомно працювала над популяризацією в Угорщині здобутків української та світової літератури. Будучи ще й лірично обдарованою особистістю (видала поетичну збірку “Asszony a tükörrel” (“Жінка з дзеркалом”)), вона володіла тонким відчуттям українського слова, умінням підібрати влучні семантичні та емоційно збагачені мовні еквіваленти, передати засобами іншої мови художню своєрідність та ліричну забарвленість епічних текстів. Це якраз добре засвідчують переклади творів Є. Гуцала – новел “У полі білий кінь” (“Fehér ló a mezőn”), “У синьому небі я висію ліс” (“Erdőt ültetek a kék égben”), “Пенсія на сина” (“A nyugdíj”), повісті “Тече ріка” (“Vizek, erdők, emberek”), що засвідчують багатогранність таланту українського письмен-

ника й водночас здатність інтерпретатора зберегти в угорськомовному варіанті змістовий та художній колорит першоджерела.

Новели, що увійшли до згаданих антологій, різні й за тематикою, і за поетикою. Частково про це вже йшлося в наших попередніх публікаціях, де було зазначено, що “перекладачка максимально точна у передачі реплік персонажів, намагається зберегти й багатство виражальних художніх засобів, якими рясніє художнє полотно Є. Гуцала” (Балла 2019, 140). Подібні висновки стосуються й перекладів більших епічних творів письменника.

Повість “Тече ріка”, що в перекладі угорською мовою увійшла до антології “Ismerősöm, az oroslán” (“Мій знайомий лев”), відображає соцреалістичні тенденції в українському письменстві 70-х років. Об’єктом художньо перекладного опрацювання стала публікація твору у 2-х номерах журналу «Прапор» за 1974 рік. Абстрагуючись від ідеологічних акцентів та прикмет соцреалістичної поезики (чітка поляризація персонажів, ідеалізація головного героя, історичний оптимізм, певне восхваляння реалій радянської дійсності, простота художніх засобів тощо), мусимо зазначити, що перед Є. Гріґаші, щоб адекватно відтворити мовно-стилістичний колорит твору, стояло кілька важливих завдань: володіти термінологією, пов’язаною з рибальською та мисливською справою; мати чітке уявлення про радянський спосіб життя й психологію радянської людини (це для неї, яка тривалий час проживала в Україні, а далі опинилася в комуністичній Угорщині, було, на наш погляд, нескладно); володіти неабияким чуттям українського слова, щоб відобразити емоційно забарвлене, метафорично насажене, лірично орнаментоване епічне письмо Є. Гуцала. Як показує переклад, Є. Гріґаші добре володіла і знаннями про художньо відтворений у повісті світ, і здатністю засобами іншої мови передати багатство поезики українського автора, зберегти в угорському тексті домінантні риси його ідіостилу.

Цікавим є факт трансформації перекладачем назви оригіналу. У Гуцала твір має заголовок “Тече ріка”, що асоціюється з плінністю життя і формуванням особистості під впливом цього процесу. У Є. Гріґаші – “Vizek, erdők, emberek”, що дослівно перекладається, як “Води, ліси, люди”. Помітно, що заголовковий компонент в угорському варіанті повісті скристалізувався в процесі роботи над перекладом твору, адже його тематика, проблематика, образний та філософський зміст дають підставу саме в таких ключових образах оприявити його лейтмотив. Авторка перекладу через цю модифікацію ще й вдало передає уже згадану домінантну рису Гуцалового індивідуального почерку – ліризм авторської розповіді. Ця прикмета добре проглядається в художній текстурі аналізованого твору й відповідно його перекладу. Ліричне забарвлення мають, зокрема, позасюжетні компоненти повісті, такі як описи пейзажів.

Наскрізним у творі є образ річки Десни. Саме в її змалюванні автор вдається до поетичних прийомів живописання словом. Є. Гріґаші, вловлюючи цю струну мистецького голосу українського автора, добирає влучні угорські еквіваленти, моделює відповідні метафоричні конструкції, збері-

гає ритмомелодику цих фрагментів. Яскраво ілюструє цю думку переклад лірично та філософськи забарвленої кінцівки твору: “Вода мерехтіла, вода світилась різними барвами, вода міняла настрої, де всміхалась подитячому щиро, а де стриманіше, вода наче пісню співала весь час, пісню, в якій вона жила так само, як у річці, авжеж, так само, бо линула вона в пісню прямицько з оцих деснянських берегів, линула, линула...” (Гуцало 1974, 9, 53) – “A víz csillogott, a víz száz színben játszott, váltogatta hangulatát, hol gyermetegen, ártatlanul nevetgélt, hol elkomorult, s mintha szüntelenül dalolna. Mert a víz dalában, sodrában él: dallal csobbant partja ölen a Deszna, és a dal áradt, egyre áradt” (Hucalo 1977, 313).

Мусимо зауважити, що подекуди авторка перекладу вдається й до коригування першотексту, опускаючи окремі його фрагменти. Такий підхід спостерігаємо, наприклад, у ліричному пейзажному описі, де Є. Гуцало майстерно застосовує один із улюблених своїх художніх прийомів – змалювання природи із зображенням синтезу зорових, акустичних, запахових та сенсорних вражень (“... Метелиця вловлював густі лугові запахи, свіжі та бадьорі, кожен із яких належав якійсь рослині, якійсь квітці, а разом вони творили дурманне тлумовисько запахів, оте тлумовисько, яке може бути на Поліссі та ще в оцю пору – наприкінці травня, коли вже ось-ось надійде молоде літечко... Й сюрчали коники. Де їх стільки набралось?! Луг тріщав, гомонів, захлинявся їхніми звуками, й вони йшли серед того тріщання, мов крізь невидиму хурделіцю” (Гуцало 1974, 9, 37). Зацитований пасаж Є. Гріґаші адекватно, із збереженням образно-художніх властивостей подає в угорському варіанті, однак у наступному абзаці не відтворює частини тексту, що має імпресіоністичне забарвлення та віддзеркалює ставлення персонажа до того, що він чує, бачить і відчуває: “Й знову співали солов’ї, і голоси їхні, якими Метелиця, здається, наслухався вчора, намілювався, начарувався, сьогодні, цієї ночі, та ще в іншому місці, мали начебто якусь іншу чарівливу силу, відмінну від учораїньої, і вже інший відголосок мали вони в душі Метелиці, такій вразливій і такій сприйнятливій, відкритій назустріч красі весняного світу” (Гуцало 1974, 9, 37).

Авторка перекладу ніби позбавляє текст акустичного орнаментування, послаблює звукове крешендо. А в окремих ліричних відступах знімає поліфонічні ефекти. Наприклад, з уривку “Дзижчали комарі, яких раптом набралася сила-силенна, й співали солов’ї – їхні трелі так і пронизували повітря...” (Гуцало 1974, 9, 38) Є. Гріґаші відтворює тільки першу частину, де йдеться про дзижчання комарів: “Zümmögtek a szunyogok, hirtelen teméntelen verődött össze körülöttük” (Hucalo 1977, 282). Голоси солов’їв, що звучать акомпанементом в оригінальному тексті, у перекладі звучать рідше, а часом приглушеніше. Повністю пропущено, зокрема, таке солов’їне “сопрано”: “Ох, як співали солов’ї в урочищі – ніби намагались розкрити таїну своєї пристрасті, таїну немисливо високого пташиного щастя, тільки зумій сягнути своїм зачарованим розумом! Співали в самозабутті – ось, здається, розірветься серце в якогось на найвищій, на найпрекраснішій ноті, й нічого не зостанеться від солов’я, тільки відблиск його по-

лум'яного співу, тільки тінь спомину” (Гуцало 1974, 8, 24). Це позбавляє текст емоційної амплітуди. І як зразок наведемо розлогий ліричний фрагмент, що передує зацитованому вище й майстерно передає градацію інтимних почувань Петра до Ольги, подану крізь призму акустичних вражень: “Метелиця ще був під враженням їхньої розмови, і Ольжині слова про правдивість людських почуттів дзвеніли йому в свідомості... дзвеніли, мов голоси солов'їв, які й не думали втихати.

– Скільки їх тут, господи! Йї співають один краще від одного, йї навіть так гарно, що не здатна сприйняти всю красу.

Так гарно, що не здатна сприйняти всю красу? Метелицю вразило Ольжине зізнання, бо й справді – хіба він сам годен осягнути всі чари солов'їного співу? Авжеж, ні, ось чому наступні колінця пташиної пісні здаються йому не чуваними раніше, не пережитими, не сприйнятими. Так, очевидно, й з любов'ю? І з усіма людськими почуттями? Щодень відкриваєш у них нові й нові відтінки, а які ж незвідані глибини чекають на тебе завтра й позавтра?” (Гуцало 1974, 8, 24). У перекладі цю лірико-медитативну частину суттєво трансформовано: “Hogy daloltak a csalogányok az erdő sűrűjében – mintha fel akarták volna tární titkukat. Nyilván így van a szerelemmel is. És minden emberi érzéssel. Mindennap újabb és újabb titkokat fedezünk fel bennünk, s ki tudja, milyen ismeretlen mélységek varnák ránk holnap és holnapután” (Нусало 1977, 229). Дослівно її переклад українською мовою виглядає так: “Як співали солов'ї в гущині лісу – ніби хотіли розкрити свої таємниці. Так, очевидно, і з любов'ю. І з усіма людськими почуттями. Щодень відкриваєш у них нові й нові таємниці, і хто ж знає які незвідані глибини чекають на нас завтра й післязавтра”. Суть, звичайно ж, передано, однак багатство поезики – ні.

Хибує в перекладі й адекватної передачі синестезії – одного з улюблених і філігранно застосовуваних Гуцалом художніх прийомів. Вона, зокрема, не відображена при ретранслюванні такого уривку: “І душа Метелиці не переставала співати, ніби синичка, впишилася сонцем, весняним дурманом, і зовсім знетямилась од утіхи і перетворилась на сліпий голосок щастя” (Гуцало 1974, 9, 36).

Поза межами адаптації залишилися й інші фрагменти, що надають твору філософічності. Серед таких, для прикладу, роздуми головного персонажа Петра Метелиці про плинність часу: “...дивно було знати, що й ця незвичайна ніч мине, як і вчорашня, обернувшись на минуле, на здобутий досвід, і цікаво йому було думати про те, що жива плинна мить – ось ця, яку він зараз відчуває, ось ця, протягом якої він мислить, – уже пропала, спливла, на зміну їй прийшла інша, яка потребує свіжих відчуттів, свіжих думок... І отут, стоячи в лісі, Метелиця чи не вперше у своєму житті осягнув, що час таки безповоротно зникає, як і все те, що належало часові...” (Гуцало 1974, 9, 38).

У перекладі іншого епізоду, де показано, як луною відгукуються в естві головного персонажа Петра Метелиці слова дільничного майстра Григорія Івановича про те, що “...все з води живої: і риба, й людина, і птиця, й коло-

сок...” (Гуцало 1974, 9, 46), Є. Гріґаші у перекладі зберігає мовні партії персонажів (Нусало 1977, 298–299), але знову ж таки не подає досить розлогого уривка, у якому сказане спроектовується на внутрішнє буття учасників діалогу і продукує формування певних ціннісних життєвих переконань: “Ні, таки не помилявся він, Метелиця, вважаючи, що природа мислить – травами, хлібами, рибою, звіром, людиною, що людина – то вінець мислення, покликана й зобов’язана самою природою осягнути всі її таємниці” (Гуцало 1974, 9, 46). Таким чином, вважаємо, частково применшуються ліричний та філософський струмені повісті. Не збережено в перекладі й рефрен з колористичним ефектом “із сивого на голубе, з голубого на сиве”, що також є відзеркаленням внутрішнього голосу Метелиці. Такі змістові прогалини знаходимо й у перекладі інших частин повісті. Це, звичайно ж, суттєво не впливає на якість репрезентованого твору, не заважає відобразити його зміст та поетикальну принадність, а припустимо, має ще й деяку прикладну функцію – спростити сприйняття достатньо великого за обсягом твору представником іншого мовного та культурного середовища. Цьому сприяв би, на наш погляд, і поділ тексту на окремі підрозділи, як це зроблено в журнальній публікації, але знято в угорській версії твору.

Загалом же, аналіз перекладів прозових текстів Євгена Гуцала угорською мовою засвідчує продуктивність українсько-угорського діалогу в другій половині ХХ століття, інтерес угорських інтерпретаторів та літературознавців до українського художнього слова, їх уміння тримати руку на літературному пульсі, репрезентуючи літературні новинки, останні тенденції в українській белетристиці. Майстерно, із збереженням багатьох прикмет поезики оригіналів зінтерпретувала твори Є. Гуцала перекладачка Є. Гріґаші. Саме в її перекладі твори українського автора стали вперше відомі угорському читачеві. У детальному дослідженні лінгвостилістичних ознак цих перекладів, аналізі інших угорських варіантів текстів цього автора та українських прозаїків-шістдесятників (Гр. Тютюнника, В. Шевчука, В. Дрозда та ін.) вбачаємо перспективу подальших наукових пошуків.

Балла, Е. (2019). *Мала проза українських письменників-шістдесятників у перекладі угорською мовою*. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія Філологія. Вип. 2 (42). С.137–143.

Гедьеш, А. (1987). *Украинско-венгерские литературные взаимосвязи и творчество Олеса Гончара в их контексте*. Автореферат диссертации на соискание научной степени кандидата филологических наук: 10.01.04, 10.01.02. Киев. 19 с.

Гуцало, Є. (1974). *Тече ріка*. Прапор. №8. С. 10–24; №9. С. 12–53.

Зінченко-Параска, В. (2012). *Пам’яті Єви Гріґаші*. Громада. Жовтень–грудень. №4 (120). Електронний ресурс: http://hromada.hu/2012/nom_120/poezija/eva.html [Дата останнього доступу 13.07.2019].

Мушкетик, Л. (2006). *Переклад з угорської на українську мову: теоретичні узагальнення і практичний досвід*. Видавництво “Аспект-Поліграф”. Київ–Ніжин.

Воjtár, E. (1975). *Hucalo, Jevhen*. Világirodalmi lexikon. Akadémiai Kiadó. Budapest. 4. Kötet. Grog – Iv.

Hucalo, J. (1977). *Vizek, erdők, emberek*. У кн.: *Ismerősöm, az oroszlan. Hét ukrán kisregény*. Vál. Karig S. Európa Könyvkiado. Budapest.

Misley, P. (1984). *Az írástudó embersége*. Szovjet Irodalom. 6. C.13.

**МАТРИЦЯ ІНДИВІДУАЦІЇ
В РОМАНАХ “ЛЮБОВНЕ ЖИТТЯ” ОКСАНИ ЛУЦИШИНОЇ
ТА “ЗИМА В СТОКГОЛЬМІ” АГНЕТИ ПЛЕЄЛЬ**

Галина Бокшань

(Україна)

У статті розглянуто елементи юнгіанської матриці індивідуації в романах О. Луцишиної та А. Плеєль, що відображають особистісний розвиток жіночих персонажів як інтеграцію несвідомих процесів у свідоме. Проаналізовано типологічні аналогії й авторську самотність в інтерпретації архетипів та міфологічних образів і мотивів, у використанні оніричних візій як ключів до психоаналітичного тлумачення жіночих персонажів.

Ключові слова: матриця індивідуації, типологічні аналогії, міфопоетичні мотиви.

**THE MATRIX OF INDIVIDUATION
IN THE NOVELS “LOVE LIFE” BY OKSANA LUCYŚYNA
AND “WINTER IN STOCKHOLM” BY AGNETA PLEIJEL’**

Halyna Bokšan’

The study examines the elements of Jung’s matrix of individuation reflecting personality development of the female characters as integration of unconscious processes into consciousness in O. Lucyśyna’s and A. Pleijel’s novels. It analyzes typological parallels in the interpretation of archetypes and mythological figures and motifs, in the use of oneiric visions as the keys to psychoanalytical explanation of the female characters.

Key words: matrix of individuation, typological analogies, mythopoetical motifs.

Характеризуючи атрибути неоміфологізму як одного з основних напрямків сучасної культурної ментальності загалом і літературного феномену ХХ–ХХІ століть зокрема, Я. Погрібна виокремлює так званий архетипний принцип створення авторського неоміфу, “спрямований на побудову нового міфу за початковою міфологічною моделлю (в аспекті сюжету «біографії» та/або «індивідуації»)» (Погребная 2014). Як відомо, К. Г. Юнг термін ‘індивідуація’ використовував на позначення “процесу, що породжує психологічного «індивіда», тобто відокремлену, неподільну єдність, певну цілісність” (Юнг 1997). Художню інтерпретацію цього явища можна вбачати в багатьох творах новочасної вітчизняної та зарубіжної літератур. Так, наприклад, у розгортанні сюжетів у романах “Любовне життя” української письменниці О. Луцишиної та “Зима в Стокгольмі” шведської авторки А. Плеєль виразно оприсутнюються елементи юнгіанської матриці

індивідуації, що відображають особистісний розвиток жіночих персонажів як інтеграцію несвідомих процесів у свідоме, як шлях до самості.

Попри те, що роман О. Луцишиної побачив світ у «Видавництві Старого Лева» ще в 2016 році й був рекомендований О. Забужко в 10-топ українських книжок для читання, належної уваги наукової спільноти він, на жаль, не отримав. Є. Лакінський у своїй розвідці розглянув “Любовне життя” як драму іммігрантського життя (Лакінський 2019). Т. Трофименко у стислому огляді альтернативи любовній прозі означила його як роман про місце жінки в сучасному суспільстві та про перипетії, пов’язані з виснажливими особистими стосунками, підкреслюючи його “герметичну структуру, засновану на містичній традиції” (Трофименко 2016). Поодинокі рецензії на цей твір на теренах інтернет-видань і коментарі самої авторки в нечисленних інтерв’ю зумовлюють потребу змінити ситуацію, що склалася, і проаналізувати “Любовне життя” в компаративному аспекті разом із романом А. Плеєль, який так само не опинявся у фокусі дослідницьких інтересів, хоча вартою уваги вважаємо статтю А. Пресс, яка пропонує вивчення “Зими в Стокгольмі” з позицій наратології та структуралізму.

Мета роботи – з’ясувати типологічні паралелі у творах О. Луцишиної й А. Плеєль, що оприявнюються в художній проекції юнгіанської матриці індивідуації, виявляються на образному, мотивному і стилістичному рівнях, а також визначити риси авторської оригінальності в романах “Любовне життя” й “Зима в Стокгольмі”.

Жіночі персонажі у творах української та шведської письменниць переживають внутрішню кризу, спричинену особистими драмами, через які відображено “конфлікт двох фундаментальних фактів життя душі”, боротьбу несвідомого й свідомого (Юнг 1997). Етапи індивідуації героїнь у романах “Любовне життя” і “Зима в Стокгольмі” пов’язані з образами чоловіків, стосунки з якими завдають страждань. Їхні обранці – Себастьян та Якуб/Емм – схильні до зради, перебувають у взаєминах з кількома жінками одночасно. Себастьян не приховує від Йори зв’язок із подружками Бонною і Мумтаз, відкрито пропонує дівчині доєднатися до вільної любовної гри. Її не влаштовують такі стосунки, тому вона розриває їх, впадаючи в депресію. Чоловік головної героїні роману А. Плеєль залишив її заради іншої жінки, проте намагався зберегти стосунки з обома, а письменник Енн, із яким вона познайомилася в науковому відрядженні, мав дружину й дітей в Югославії та кількох коханок.

Полігамія чоловічих персонажів у романах “Любовне життя” і “Зима в Стокгольмі” викликає асоціації з архетипним казковим образом Синьї Бороди. Цікавими в контексті нашого дослідження є спостереження К. П. Естес щодо цього персонажа: “Він відриває жінку від її інтуїтивної природи. Коли його руйнівна робота завершена, жінка відчуває, що її почуття омертвіли, і їй бракує сил упоратися з життям. Її думки і сни безживно лежать біля її ніг” (Естес 2010, 47–48). Однак виснажливі стосунки жінок і чоловіків у творах української та шведської письменниці стають каталізатором “гармонізації свідомих і несвідомих” (Юнг) явищ психіки,

що відбувається шляхом їх боротьби і взаємодії. Тимчасовий морок у душі – частина цього процесу індивідуації: “Щоб здійснити її, жінка повинна піти в темряву, але в той же час на шляху туди чи назад не повинна безслідно зникнути в пастці чи в полоні, не повинна загинути” (Естес 2010, 52).

В аналізованих романах значну увагу приділено візуалізації хворобливих станів, душевних і тілесних страждань, що є наслідком пригнічування несвідомого життя. Йора зазнає болю від поведінки Себастьяна, і її тіло відгукується на стрес порушеннями психосоматичного характеру – “інфекцією невідомого походження”: “Голова у неї гула, суглоби нили, піт від напруги стікав між лопатками. Але це було, як і раніше, не головне, бо головним і далі був він, Себастьян. Він болів їй, як опік” (Луцишина 2016, 100). Героїня “Зими в Стокгольмі”, потерпаючи від любовної драми, відчуває нервові розлади, оскільки, з одного боку, приймає зраду чоловіка й остаточно не розриває з ним стосунків, а з іншого – всім єством опирається такому ставленню до себе: “Хто вона, щоб дорікати йому за те, що він прагнув іншого життя, на яке теж має природжене право? Вона не дорікала. Просто їй було пекельно боляче. Він не відпускав її. Вона далі стояла одна, пошматована й роздерта” (Плеєль 2019, 54). На думку К. Г. Юнга, “несвідоме є життям і що це життя обернеться проти нас, якщо його будуть пригнічувати, як це буває у випадку неврозів” (Юнг 1997). На прикладі героїнь романів української і шведської письменниць бачимо, що нехтування несвідомим життям має руйнівні наслідки для психічного здоров'я.

Стилістична подібність романів О. Луцишиної та А. Плеєль виявляється у використанні оніричних інтертекстів як хаотичної “форми проявів несвідомих елементів” (Юнг 1997) у психіці головних героїнь. Йора спить навіть удень, проте неспокійні сні не звільняють її від болю і страждань, яких вона зазнає у притомному стані: “Снилось, що вона стоїть, як воїн, озброєна велетенськими неповороткими ножицями, супроти звіра, який нагадував крокодила, тільки паща у нього була не видовжена, а притуплена і коротка. Звір наступав на неї, а вона безпомічно вимахувала перед його носом ножицями, леза яких навіть не могла звести до купи <...> Йора зробила відчайдушний рух, викидаючи вперед обидві руки, зайняті пекельними ножицями <...>, і раптом звір опинився у неглибокій ямі, яка розверзлася просто під Йориними ногами” (Луцишина 2016, 42–43). Мотив змагання зі звіром у сні героїні “Любовного життя” можна вважати елементом міфологічного сюжету ініціації: перемога у важкому двобої свідчить про успішне проходження перехідного обряду й новий етап особистісного розвитку. Для Йори це – відмова від стосунків зі Себастьяном, чії руйнівні наміри персоніфіковано в гротескному образі чудовиська. Утім одна художня деталь – яма розверзлася під ногами дівчини – натякає на “западання”, що виявилось у тривалій психосоматичній хворобі.

Тривожні візії бентежать і героїню роману “Зима в Стокгольмі”. У її снах з'являються двоє дівчат: “Одна – світла, личко, ніби з народних пісень: струнка панна з очима, наче вода. Друга – темна й сумна, її обличчя

сховане в тіні. Їй відомо, що ці дві молоді дівчини, яким заледве було шістнадцять, любили її чоловіка й жили з ним, як і вона” (Плеєль 2019, 12). Тут простежується фольклорний мотив суперництва сестер, який письменниця інтерпретує як внутрішній конфлікт героїні, якій довелося пережити зраду чоловіка і його намагання утримати коло себе двох жінок. Цікавим елементом її сну є образ “лицарських обладунків у небі”: “Вони кружляли навколо Землі, як супутник. <...> Охоплена жахом, вона помітила, що в обладунках затиснутий живий чоловік. Він помирав, був майже мертвий” (Плеєль 2019, 12). Цей образ сугестує мотив боротьби і змагання, що об’єднує оніричні сюжети у творах О. Луцишиної та А. Плеєль.

Обидві героїні у снах постають в образах чоловіків: Йора – воїн, який бореться зі звіром, а жінка в романі “Зима в Стокгольмі” зрештою усвідомлює, що вона – той непритомний лицар в обладунках: “Що більше вона намагалася дати собі раду й бути розумницею, то міцніше стискалися навколо неї обладунки” (Плеєль 2019, 44). Така візуалізація оніричних образів актуалізує архетип Анімуса, який К. Г. Юнг пояснює як чоловічу іпостась у несвідомому жінки. Героїня “Зими в Стокгольмі” розмірковує у цьому ж ключі: “В одній статі живе інша стать” (Плеєль 2019, 53) Оніричні гендерні метаморфози увиразнюють дуальний характер психіки, у якій відбувається взаємодія “двох неконгруентних половинок” (Юнг 1997). У романах О. Луцишиної та А. Плеєль цей прийом актуалізує матрицю індивідуації, яка для їх героїнь є складною боротьбою свідомого й несвідомого.

Чимало подібностей у творах української і шведської авторок можна помітити в інтерпретації архетипів та міфологічних образів і мотивів як ключів до психоаналітичного тлумачення жіночих персонажів. Саме з водою К. Г. Юнг асоціював колективне несвідоме, яке у візях героїнь матеріалізується у вигляді загрозованої стихії. Так, Йорі насилася підступна “тропічна ріка з темною водою. <...> Йора щосили відштовхувалась ногами від берега ріки, намагаючись доплисти до другого берега, але їй не вдалося. Водорості тримали її за ноги” (Луцишина 2016, 101). Зловісну атмосферу сну жінки в романі “Зима в Стокгольмі” увиразнює образ “чорної бурхливої ріки”: “До неї швидко наближався великий моторний човен. На ньому тіснилися люди, які втікали від катастрофи” (Плеєль 2019, 13). Міфопоетичний образ води, який наділений амбівалентною символікою, у творах О. Луцишиної та А. Плеєль оприявнює зловорожу семантику, що корелює з танатичним мотивом.

Обидві героїні асоціюють себе з казковими персонажами, що також засвідчує наявність типологічної подібності в їх характеротворенні. Так, наприклад, “Йорі весь час здавалося, що, ніби та дівчинка з казки, вона має чарівну риб’ячу кісточку, яку всього лише треба вчасно витягти” (Луцишина 2016, 124–125). Головна героїня роману “Зима в Стокгольмі” вбачає свою подібність до образу принцеси, утім сумнівається, чи може отожднювати свої родинні стосунки з казковою матрицею, адже “її батько був добрим і мудрим чоловіком”: “У високій вежі, принцеса на скляній

горі живе під владою чарів свого батька, Короля. Ніхто з її рятівників не може розгадати загадку, ніхто з них не може виїхати нагору по ковзкій скляній горі” (Плеєль 2019, 17). В обох казкових сюжетах акцент зроблено на тому, що порятунок полягає у чомусь/комусь іншому, а не у внутрішніх ресурсах, що підкреслює безпорадність романних героїнь.

У творах О. Луцишиної та А. Плеєль оприявнюється мотив смерті. Йора багато думала про те, як піти з життя, оскільки була знесилена через розрив зі Себастьяном. Депресивний стан виявлявся у втраті інтересу до реальності й зацікавленості потойбіччям: “Йора полюбила смерть” (Луцишина 2016, 128). У “Любовному житті” акцентовано кореляцію танатичного мотиву з чоловічим персонажем: смертю, на яку чекала Йора, була “бетонна яма, вросла у нутроці землі, Сіра Троянда, на дні якої сидів Себастьян, ніякий не лицар печального образу, а звичайнісінький собі служка, і тримав у пальцях нитку, а до другого кінця нитки прив’язана була Йорина душа” (Луцишина 2016, 128–129). Вона зробила спробу самогубства у “найтемніший з усіх часів – Час Себе” (Луцишина 2016, 130), втім примарний стукіт у двері перешкодив цьому. В епізоді межового стану героїні оприсутнюється образ свічки з традиційною для нього амбівалентною семантикою: “Свічку треба задуті, свічка не дасть їй померти. <...> Свічка нагадувала про життя” (Луцишина 2016, 130). Цей образ увиразнює пограничні настрої Йори й бажання перейти межю, адже свічка “символізує канал зв’язку з Богом, Космосом, іншими світами, визначаючи точку зустрічі з потойбічним” (Егазаров 2007, 586). Мотив смерті асоціюється з чоловічим персонажем і в романі А. Плеєль, проте він редукований у порівнянні з його динамічним характером у творі О. Луцишиної. Героїня “Зими в Стокгольмі” також гранично пригнічена поведінкою чоловіка, його вільними стосунками й бажанням утримати її: “Коли вранці залишав її, вона відчувала, як кістляві пальці смерті стискають їй шию” (Плеєль 2019, 28). Вона не виявляє схильності до суїцидальних настроїв, хоча нервова напруга позбавляє її витримки: “Запаморочення наростало з кожним днем. Вона втрачала опору” (Плеєль 2019, 29).

До типологічних збігів у творах “Любовне життя” і “Зима в Стокгольмі” можна зарахувати мотив ворожіння. До послуг провидців, як правило, вдаються люди, що потерпають від проблем, часто любовного характеру, і шукають розради у вірогідному кращому майбутньому. Нова знайома Йори – Ворона – запропонувала їй сходити до церкви Спасителя, де Обіке розкладає Таро. Ворожбит сказав жінці, що чоловік, про якого вона запитує, не повернеться. Героїня А. Плеєль “вмить захотіла, щоб їй поворожили” (Плеєль 2019, 31). Футуролог, професор Фалькгом, користуючись картами Таро, порадив їй негайно розлучатися, бо це обіцяло можливість звільнення і зустрічі з новим чоловіком, який стане достойною партією. Образ палаючого будинку, зображеного на карті, є інтерпретацією міфологеми вогню як руйнівної сили. В епізоді ворожіння оприсутнюється дегероїзований образ лицаря, характерний для неоміфологічної літератури: на одній із карт Таро жінка побачила “лицаря верхи на охлялій шкапі. Їй зда-

лося, що лицар виглядає трохи нетверезим, ніби мало не падає із сідла” (Плеєль 2019, 32). Таким же дегероїзованим постає образ Себастьяна, який на початку роману ототожнювався з прекрасним лицарем, у роздумах Йори про смерть. Отже, в обох аналізованих романах, мотив ворожіння корелює з мотивом нещасливого кохання.

Типологічна схожість помітна у характеротворенні романних героїнь, що оприявнюється через їхні стосунки з рідними. Жінки у творах О. Луцишиної та А. Плеєль перебувають у досить проблемних взаєминах із матерями, покинутими чоловіками, обидві мають сестер. Стосунки емігрантки Йори з родиною, яка залишилася на батьківщині, зображені епізодично. Зокрема, згадується, що вона упродовж кількох тижнів не відповідає на дзвінки матері й сестри у скайпі, а вийшовши на зв'язок, приховує свої переживання і спілкується доволі поверхово. Натомість жінка в романі “Зима в Стокгольмі” докладно аналізує взаємини з батьком і матір'ю, які видаються контрастними у її сприйманні. Частково вона проєктує спогади про батьків на власні стосунки з чоловіками, намагаючись розібратися у причинах негарздів особистого життя. Жінка доходить висновку, що страх деяких чоловіків перед жінками – “лише квіточки у порівнянні з її страхом перед власною статтю” (Плеєль 2019, 45). Такі комплекси героїня пов'язує з дитинством: “Вона ставала жінкою, і в матері це викликало гнів” (Плеєль 2019, 45). Власне, в цих рефлексіях оприсутнюються фрагменти несвідомого життя героїні.

Відчуття роздвоєності, яке переслідує героїнь, також засвідчує про непросту взаємодію несвідомого і свідомого як частину процесу індивідуації. Йору обурює інтерес Себастьяна до інших жінок, і водночас вона звинувачує себе в тому, що не може прийняти цього. Жінка в романі “Зима в Стокгольмі” аналізує символіку снів про дівчат – “світлу, ніби з народних пісень, і темну, хтонічну, зі смутним обличчям” (Плеєль 2019, 77), упізнаючи себе колишню в першій із них. Вона розмірковує про значення цих візій і доходить висновку про причини внутрішніх конфліктів: “Усередині людини тісниться багато життів, багато «я», і деякі з них притлумлені. Вона цілком утратила зв'язок із тією дівчиною, якою колись була” (Плеєль 2019, 78). К. Г. Юнг убачав у такому розкодуванні снів шлях до зцілення, коли “значення символів здається неминучим, оскільки саме в них здійснюється об'єднання свідомих і несвідомих змістів” (Юнг 1997).

Пройшовши через низку душевних випробувань обидві героїні таки наближаються до того, що має на увазі К. Г. Юнг під “новими станами свідомості” (Юнг 1997), які утворюються в результаті відкритої співпраці різних частин психіки. Йора зцілюється тілесно й душевно, про що свідчить її сон, у якому вони з подругою Інгою потрапляють на острів із білим піском – у “благословенну Індонезію, їхній втрачений дім” (Луцишина 2016, 211). У цій візії старша індонезійка опікувалася ними, як мати: цього “було цілком досить, аби рани почали зарубцьовуватися, опіки – гоїтися, а душі – набиратися сил. Вигнання закінчилося, і вони повернулися додому. <...> А десь над морем у цей час випростався на повен зріст велетенський

ангел, здійняв угору розкинуті крила та огорнув ними і воду, і землю, і чорне небо, аби всі вони спокійно заночували” (Луцишина 2016, 212). Жінка в романі “Зима в Стокгольмі” врешті також відчуває полегшення, позбувшись минулих тягарів і здобувши бажаний спокій та прийняття: “Вона тепер нічого не винна. Нічого. Нікому. <...> Того, що сталося, не зміниш. <...> Вона хотіла бути вільною. Тепер так і сталося. <...> Тільки спокій повсюди, вона не знаходила кращого слова для цього відчуття – спокій, не лише в ній, а й у всій кімнаті” (Плеель 2019, 78). Обидві героїні, кожна своїм шляхом, досягли гармонізації несвідомих і свідомих частин психіки.

Отже, типологічні паралелі у творах О. Луцишиної й А. Плеель оприявнюються на образному (чоловічі й жіночі персонажі), мотивному (мотиви нещасливого кохання, ворожіння, смерті) і стилістичному рівнях (оніричні інтертексти). Чимало подібностей у романах української та шведської авторок можна помітити в інтерпретації архетипів (Анімус) та міфологічних образів і мотивів (міфологеми вогню й води), у використанні оніричних візій як ключів до психоаналітичного тлумачення жіночих персонажів. Поруч із типологічними аналогіями варто підкреслити авторську самотність обох письменниць в актуалізації моделі індивідуації: у творі О. Луцишиної чітко окреслено міфопоетичний мотив ініціації й виразно візуалізовано символічну смерть героїні, тоді як ця схема лише пунктирно позначена в романі А. Плеель. Характеротворення головних героїнь у романах “Любовне життя” та “Зима в Стокгольмі” є оригінальною художньою проєкцією процесу індивідуації, в якому вони спочатку переживають душевне спустошення, а потім поступово переходять на етап психічного розвитку і зростання, зрештою досягаючи центру особистісного буття та внутрішньої цілісності.

Егазаров, А. (2007). *Иллюстрированная энциклопедия символов*. Астерель; АСТ. Москва.

Лакінський, Є. (2019). Роман “Любовне життя”: дуже точний, чесний і безжалісний опис стану молодого іммігранта. Електронний ресурс: https://texty.org.ua/articles/98386/Roman_Lubovne_zhytta_duzhe_tochnyj_chesnyj_i-98386/ [Дата останнього доступу 20.04.2020].

Луцишина, О. (2016). *Любовне життя*. Видавництво Старого Лева. Львів.

Плеель, А. (2019). *Зима в Стокгольмі*. Книги – XXI. Чернівці.

Погребная, Я. (2014). *Актуальные вопросы современной мифопоэтики*. Електронний ресурс: http://royallib.com/book/pogrebnaaya_yana/aktualnie_problemi_sovremennoy_mifopoetiki.html [Дата останнього доступу 19.08.2017].

Пресс, Н. (2009). Роман Агнеты Плейель “Зима в Стокгольме”. Скандинавская филология. 10. С. 180–187.

Трофименко, Т. (2016). *Що замість жіночого роману?* Електронний ресурс: <https://novynarnia.com/2016/05/27/shho-zamist-zhinochogo-romanu/> [Дата останнього доступу 20.04.2020].

Эстес, К. П. (2010). *Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях*. София. Москва.

Юнг, К. Г. (1997). *Сознание, бессознательное и индивидуация*. Электронный ресурс: https://royallib.com/book/yung_karl/soznanie_bessoznatelnoe_i_individuatsiya.html [Дата останнього доступу 20.04.2020].

НАЦІОНАЛЬНА МОДЕЛЬ СВІТУ В РОМАНІ “ЧЕРЕВИЧКИ БОЖОЇ МАТЕРІ” М. МАТІОС

Світлана Бородіца

(Україна)

У статті здійснено спробу дослідити художню модель світу в романі “Черевички Божої Матері” М. Матіос крізь категорійну призму національного, охарактеризувати особливості національного чинника в парадигмі буття головного персонажа, що увиразнює світоглядні засади самотньої письменниці, характер її художнього осмислення складної проблеми формування національно свідомої особистості в історичну добу соціальних зрушень.

Ключові слова: національна модель світу, авторська свідомість, історіософія, час, простір.

NATIONAL MODEL OF THE WORLD IN THE NOVEL “SHOES OF THE MOTHER OF GOD” BY M. MATIOS

Svitlana Borodica

The article is giving an attempt to explore the artistic model of the world in the novel “Shoes of the Mother of God” by M. Matios through the categorical prism of the national, to characterize the features of the national factor in the paradigm of the main character, which emphasizes the worldview of the authentic writer, the nature of her artistic understanding of the complex problem of forming a nationally conscious personality in the historical era of social change.

Key words: national model of the world, author's consciousness, historiosophy, time, space.

Романістика М. Матіос – самотнє явище української літератури початку ХХІ ст., яке виникло на ґрунті національного письменства. Художня довершеність, жанрові домінанти, формозмістова єдність, поетикальні засоби, неповторність структур ментально-семантичного комплексу дозволяють трактувати знакові твори “Солодка Даруся”, “Майже ніколи не навпаки”, “Черевички Божої Матері”, “Букова земля” вершинними у творчому доробку авторки. Вони розсувають межі класичних соціально-побутового роману, сімейної чи родинної саги, мелодрами, оскільки націоцентричне мислення письменниці, з одного боку, актуалізує національну свідомість читача, а з іншого – наповнює їх жанрові ознаки глибоким морально-духовним, історіософським, естетичним змістом.

У сучасному українському літературному дискурсі романи М. Матіос вирізняються дифузією жанрових конструкцій, стильовою еkleктикою, епічністю романного мислення, глибиною психологізму в розкритті внут-

рішньої суті жіночих образів, майстерним монтажем сюжетних і часопросторових елементів, актуальними мотивами національного апокаліпсису, людської екзистенції та ін.

Велика проза української письменниці, новаторська для української масової літератури, демонструє активне функціонування в романній структурі традиційних та оригінальних міфологем, знакових образів-символів як маркерів стилістичного напрямку й індивідуально-авторського стилю. У її романах переважає інтелектуальне бачення навколишнього світу, тонкий психологічний малюнок, що розкриває чуттєву сферу людських переживань і дозволяє говорити про синтез неореалістичної, неоромантичної, постмодерністської технік письма.

У площині немодерністської поезики прочитуємо і соціально-психологічний роман “Черевички Божої Матері”. Цей жанровий різновид став успішним для М. Матіос, чії романи “Солодка Даруся”, “Майже ніколи не навпаки”, “Черевички Божої Матері”, “Букова земля” позиціонуємо як соціально-психологічні, де аналітичний і панорамний текст містить національний онтологічний та аксіологічний досвід. Так, роман “Черевички Божої Матері” характеризується високим ступенем рефлексії, реалізованої через авторські міркування та відступи, рамкові компоненти, багатоплощинні образи персонажа та читача, котрі рефлексують. Жіноча суб’єктивність та індивідуалізація письма, декларована М. Матіос, акцентує на праві головної героїні мати власну думку, творити свою особистість в історично зламному й соціально загрозливому часопросторі. Використання спогадів, сповіді, роздумів, снів як характерних прийомів розкриття внутрішнього світу героїні і форм її самовиявлення зумовлені бажанням письменниці висловитися безпосередньо й відверто, що є ознакою вправного жіночого письма. На перший погляд, образ головної героїні не суперечить традиційним гендерним стереотипам, але її «інакшість» полягає в тому, що вона – дванадцятирічна дівчинка, яка мусить подорослішати всупереч віку, стаючи сильною, самодостатньою, сподіваючись лише на себе: вона – активний суб’єкт, який організовує обставини, а не підкоряється їм.

Попри те, що роман “Черевички Божої Матері” узвичаєно орієнтований на жіночу аудиторію (фемінні мотиви і проблематика, авторське внутрішнє переживання останніх, відтак домінування психологічного рівня у структурах нарації й образотворення та ін.), він зазнає певних жанрових трансформацій через глибоке осмислення письменницею національного історіософського дискурсу. Її романне мислення демонструє суб’єктивне сприйняття багатопроbleмної української дійсності початку 1940-х років, проникнення у внутрішній світ дитячої індивідуальності: Іванка Борсук – “дівчинка – як шило – вертілася на подвір’ї, далі зазірала в булькаючі казани чи говорила з принишклими котами, пощипуючи їх за настовбурчені вуха, а насамкінець сідала на поріг і розпитувала Северину про всякі речі” (Матіос 2008, 28). Звідси – оригінальна типологія жіночих образів у романах української письменниці, засвідчуючи наявність ускладнених моделей: від традиційного образу мудрої матері-берегині (Маріка Борсукова) – жін-

ки-аристократки духом аж до типу “зачарованої дитини” (Іванки Борсук) з її власним духовним простором. Складний жіночий світ моделюється з використанням принципів сповідальності, психологічної самохарактеристики персонажів, внутрішніх монологів, діалогічного мовлення тощо, що, у свою чергу, засвідчує своєрідність художнього мислення М. Матіос.

Жанрово-стильова специфіка роману “Черевички Божої Матері” визначається постмодерністськими інтертекстуальністю та ігровим дискурсом, що трактуємо як спосіб мислення і світовідчуття авторки. Відтак вони увиразнені у всіх площинах художньої структури тексту, зокрема зумовлюючи характер художньої умовності й моделювання образів персонажів. У сюжетній організації роману ігрова схема реалізується на рівні гри уяви головного персонажа, подаючи події в несподіваному ракурсі, але не подитячому легковажному чи абсурдному, а, навпаки, статечному та серйозному: “На небі живе сонце, місяць, звізди, хмари, дощі, ніч і день живуть на небі, нечиста сила, душі померлих, ангели, що крильцями живим звідти махають. Багато всіх на небі живе. Я би хотіла походити між ними. ... А що? Я би роздивилася місяць зблизька. Може, би помирила Каїна з Авелем. Ну, хоча би вила забрала” (Матіос 2013, 15). Постмодерністські композиційні прийоми (колаж, монтажні ефекти, гіперреалізм та ін.) і мовна поліфонія акцентують національний аспект, екзистенційну проблему величності людського життя, збагачують поетику романного жанру та посилюють естетичне задоволення від тексту М. Матіос. Дитяча гра фантазії ускладнює модель образу головного персонажа і вмотивує конфліктне ядро: особистість – соціум у його тематичних варіаціях: дитина – світ, порушуючи питання дитячої рецепції світу. Цей художній прийом дозволяє авторці розкрити особливості індивідуального мислення Іванки Борсук, котра найбільше “хотіла ходити небом” (Матіос 2013, 39): з одного боку, поліфонію і внутрішній діалогізм соціальних і моральних пріоритетів українського соціуму, винятковість і неповторність людської екзистенції, а з іншого – деконструкцію базових культурних антиномій та профанацію моральних цінностей (через сільські забобони, упередження та стереотипи).

Інтертекстуальність як спосіб розкриття авторського “Я” майстерно реалізується М. Матіос через складну систему алюзій із “чужими” текстами. У романі “Черевички Божої Матері” іноді іронічно (як, наприклад, Іванчині невдалі спроби “завстидати град”, щоб той уступився з городу; перевертання цвинтарного хреста, щоб викликати дощ; її уявне примирення на небі розлючених “місячних братів” Каїна та Авеля; дитячі роздуми про те, де Божа Матір поділа свої черевички і “як вона боса Ісуса носить між люди?”), а частіше зосереджено і вимогливо ретранслюється умовний код (казковість, фантастичність, міфологічність), виокремлюються обставини, ситуації, явища, дійові особи, тематична варіативність яких відсилає до історичних подій, літературних персонажів, міфологічних сюжетів, майстерно вводяться різні види ремінісценцій (згадка, автоцититування, квазіцитатація, алюзія та ін.). За допомогою інтертекстуальних конструктів (ремінісценція, аплікація, центон, стилізація та ін.) М. Матіос увиразнює есте-

тичну, культурну, етичну площини роману, таким чином актуалізуючи національні ідеали, норми, мотиви, які посилюють підтекстовий потенціал твору, історіософський погляд авторки на світ.

У романі “Черевички Божої Матері” концептуально осмислено категорію “іншого”. Цей концепт модифікується: “інший” трактується як новий тип особистості, де відчуження мотивує втрату комунікаційних зв’язків головної героїні з навколишнім світом. Іванка Борсук – “інша”, “як не від світу цього” (Матіос 2013, 71) (так говорила татові її мама). Через незрозумілу для сільських пліткарок “чорну хворобу” і замкнений у собі (бо заїка) характер поступово розриваються стосунки з друзями (Клугманами і Капетутерами), прихильні взаємовідносини із Зісем. “Хто схоче такої дівки, що цілими днями збирала би трави та у небо би дивилася...” (Матіос 2013, 71), – бідкалася мати. Вимушена соціальна самотність сприяє тому, що Іванка віднаходить внутрішню гармонію і особистісну цілісність: “Вона любить іти лісом – і вголос говорити сама до себе, прутиком збивати ранішню і вечірню росу із кущів, нюхати кору дерев і мох. Все вона любить у лісі” (Матіос 2013, 97). Через автокомунікацію “Я – природа” письменниця переконливо змальовує глибинний внутрішній світ дівчинки, пропонуючи власне розуміння естетичного ідеалу (“Іванка ... гладить бука, ніби каже дереву «будь здоров»” (Матіос 2013, 39); “Вона подовгу дивилася у вечірне небо” (Матіос 2013, 45); “Тут, у шурхотливому, з усіх боків потемнілому лісі, де з-поза кожного дерева зирить як не дід Хай, то заздрісна Бісиця, Іванці майже добре” (Матіос 2013, 11)). Водночас письменниця обґрунтовує відчуття незахищеності і крихкості унікальної людської екзистенції. Читач задумується над питанням смисложиттєвих ідеалів, переосмислює світоглядні стереотипи в абсурдному бутті воєнного лихоліття. У цьому аспекті виділяється сюжетно-композиційна дихотомія порядок – хаос, коли наростання другого зумовлює деструктивні наслідки – психологічну кризу, яка виявляється у хворобливому стані головної героїні. Руйнівна сила страху позбавляє Іванку спокою і “самості”. Її психологічний злам веде до розпаду, знищення особистості. Але цей фатальний процес зупиняють сформовані родинні християнські цінності: доброта, співчуття до іншого, взаємодопомога, почуття власної гідності та ін., коли вона “двома руками, аж посиніли пальчики, термосила дзвіничний шнур – і висолоплений чорний язик церковного дзвону, здавалося, беззвучно гойдався над нею, як трутень, не подаючи такого голосу, який би здивив тишу від сьогодні чужого їй села” (Матіос 2013, 198). Так Іванка Борсук попри смертельну загрозу повідомляла світу про страшну трагедію в Черемошному: розстріл німцями усіх єврейських родин.

Психологічно напружена екзистенція персонажа відтінюється гострими ідеологічними конфліктами і політичними зіткненнями, що розкривають жанрові потенції романного тексту. Відтак важливим жанротвірним чинником стає часопростір буковинського села напередодні і в перші дні Другої світової війни: Хутір Дідькова Яма, “туркітливий” Чорний потік, хутір Лустун, де самотньо жила москалиця-цілителька Северина, Марфина

поточина – авторські знаки-коди, які вимагають від реципієнта чи інтерпретатора образно-асоціативних зусиль. Безмежно-лісовий простір Дідькової Ями звужується до невеликого бункера-сховка, який повинен врятувати родину Борсуків від загибелі, а стане рятувальним топосом для єврейського хлопчика Елі Шерфа, який утік у ліс під час німецької облави: “Елі, у мене для тебе є хованка, – шепче так, що й сама не чує своїх слів. – Про неї ніхто не знає. Лиш покажися, Елі...” (Матіос 2013, 205). Ці часопросторові координати структурують художній світ роману М. Матіос. Виразно національний часопросторовий континуум авторка творить через пролепсиси (“Смійся, Зісю, смійся, поки сміється, – каже наша мама. І ще каже, що може прийти час, коли не до сміху буде” (Матіос 2013, 16)), миттєві, завжди ностальгійні спогади Іванки про мудру бабцю Варвару, яка вчила маленьку внучку “саму ходити в Дідькову Яму по молоко і не боятися ні ночі, ні досвітку, і вчила розпізнавати собачий гавкіт і вовче виття” (Матіос 2013, 111), чи москалицю Северину, що по-своєму лікувала Іванку від “падучої”, асоціації (дерев’яне корито, в якому мама розчиняла тісто на хліб, за мить стало “домашнім Ноївим ковчегом” (Матіос 2013, 12), який летів донизу горбистим сніговим схилом “із трьома верескливими хлопчиками”); дитячі наполегливі пошуки “довгої-предовгої драбини, що могла би дістатися неба” (Матіос 2013, 13)), віщі сновидіння і фантазмагоричні візії дівчинки увиразнюють дихотомію космос – хаос, характеризують протяжність або одномоментність психологічно пережитих головною героїнею митей. Ці художні засоби і прийоми ускладнюють персонажну модель особистісного «я»: дванадцятирічна Іванка – особлива тонка натура, яка думає, говорить і діє, як доросла, внаслідок пережитих недитячих драм (свідок численних родинних смертей – новонароджених братів і сестер, особливо вразили смерті діда Матея й однорічного Михайлика; смертельний переляк, який породив “чорну хворобу”; боязнь і нерозуміння обряду “продавання” хворої дитини через вікно вуйні Августині; переслідування і розправи над селянами “красних комісарів”; жажливе вбивство немовляти Хаї Рендигевич, коли німець блискучим чоботом розтопав тільце новонародженої дівчинки; розстріл євреїв, “приречених іншими людьми і вибраних божевільним часом” (Матіос 2013, 198), біля криничного зруба і над занедбаним сільським урвищем).

Серед поведінкових реакцій головної героїні виділяємо індивідуалізацію та ідентифікацію. У романі спостерігаємо, як розумна дитина по-своєму конструює власний простір в абсурдному світі дорослих. У її життєвій реальності домінують уява, фантазія, візії: “... маленька голівка і далі малює картину – страшнішу страшної: кожен із братів, розлітаючись у сторони за допомогою Іванчиних рук, забирає з собою частину прикутого до себе місяця; круглий красень поволі розпадається надвоє – і тоді по небу блудять два його розірвані, пошарпані кусні, а Іванка із землі намагається їх здокупити, зшити...” (Матіос 2013, 9). Саме вони допомагають їй гармонізувати свій буттєвий космос, залишитися дитиною, не втратити себе в екзистенційному хаосі, протистояти страхові, розгубленості, тривозі, де-

струкції традиційних кодів життя. Цьому сприяють унікальне світобачення Іванки, її інтровертність, кордоцентризм, гуманність та християнські чесноти.

Потужна внутрішня енергія маленької особистості долає психологічні зрушення, відновлює гармонійний мікрокосмос. Після реальних загроз її життю Іванка докладає надмірні психоенергетичні зусилля, щоб саморганізуватися, тому і досягає високого рівня моральної і психологічної адаптації: макрокосмос і мікрокосмос гармонізуються. Самоідентифікація героїні роману “Черевички Божої Матері” відбувається через поборення внутрішніх страхів і дисонансів, коли суперечливість бажаного і дійсного, протилежних переконань, думок, соціальних установок та ін. приводить до емоційного “вибуху” (на дзвіниці “Іванка осліпла й оглухла. Умерла разом з усіма” (Матіос 2013, 199), але відчайдушно біла у церковний дзвін). Прийняття головною героїнею конкретного рішення (попри всі перешкоди знайти в лісі Елі Шерфа) актуалізує її морально-етичні домінанти. Передсмертне прохання Зіся Клугмана “молися за нас” мобілізує фізичні ресурси Іванки (“ї чує, що вона вже стара, як ті, хто чекає смерті” (Матіос 2013, 206)), її психологічне напруження вибухає “вирваним із самого серця голосом” (Матіос 2013, 206) молитви “Отче наш”.

Вважаємо, що дитина у романі М. Матіос наділена трансцендентальною свідомістю, заґрунтованою в загальнолюдські цінності істини, добра і краси, а також ментально-національний кодекс, що забезпечують збереження української ідентичності. Іванка втілює етнокультурний архетип “божественної дитини” (К. Юнг), майстерно реалізований письменницею в суспільно-психологічній ініціації, яка символізує спасіння нації, роду, особистості. У такий оригінальний спосіб авторка апелює до первісних джерел сумління нації, “українотворчих” екзистенціалів, наголошуючи, що “божественність” дитини полягає у надчутливості української душі, “очудненому” пізнанні навколишньої дійсності та активній життєвій позиції. Звідси в художній моделі образу головного персонажа органічно синтезовані психологічні типи 1) дитини-концептуаліста з моральними імперативами, а тому дуже вразливої, що гостро відчуває несправедливість, завжди співпереживає іншим і світові; 2) дитини-природодослідника (природа, як правило, генерує настрої, вболівання і душевні печалі героїні, оприявнюючись в естетичному переживанні пейзажу); 3) дитини-художника з тонкою душевною організацією, метафоричним сприйняттям світу в розмаїтті кольорів, звуків, смаків, відчуттів та ін. Це дозволяє говорити про “екзистенціал національного буття”, який структурує художню картину світу і визначає місце персонажа в ній.

Отже, у романі “Черевички Божої Матері” екзистенціальна модель “дитина – світ” трансформується: складний процес дитячої соціалізації відображає руйнацію українського роду, втрату рідного дому, відчуженість і неприкаяність, що визначають психологічні зсуви і деформації українця напередодні і в ході Другої світової війни. Село Черемошне і насамперед хутір Дідькова Яма – двоплощинний світ (реальний і витворений дитячою

уявою), де співіснують добро і зло, життя і смерть, прекрасне і потворне, любов і ненависть. М. Матіос творить «психологічно достовірний художній образ» із глибоким філософським підтекстом. Авторка наголошує, що в тогочасному абсурдному світі зберегти патріархальну родину неможливо. Своєрідна модель образу малої героїні модернізує жанровий різновид роману – сімейної саги. На цьому наголошує й авторка, окресливши його жанр як “вирвана сторінка з буковинської саги”, засвідчивши розширення хронотопу, проблематики, ускладнивши наративну стратегію твору. Це дає змогу виокремити в романі “Черевички Божої Матері” виразні ознаки модерністського письма (образи-архетипи, символічність, художня умовність, психологізм, естетизація, імпліцитні (внутрішній монолог, невласне пряма мова, “потік свідомості”) та експліцитні (кіномонтажна техніка, асоціативні ланцюги, сюжетна колажність) наративні прийоми) та ін.). Водночас драматизм у структурі роману, загострена увага до скаліченої долі пересічного українця, майбутнього української нації утверджують романістику письменниці як “національний елітарний проєкт” у сучасній українській літературі.

Матіос, М. (2008). *Москалиця. Мама Маріца – дружина Христофора Колумба*. ЛА “Піраміда”. Львів.

Матіос, М. (2013). *Черевички Божої Матері*. ЛА “Піраміда”. Львів.

АВТОБІОГРАФІЧНИЙ НАРАТИВ ЯК ФОРМА ОПРИЯВНЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В ПРОЗІ МИХАЙЛА ГАФІЇ ТРАЙСТИ

Мар'яна Вотьканич

(Україна)

Михайло Гафія Трайста – сучасний письменник Румунії, автор оригінальних художніх творів українською та румунською мовами. На окрему увагу заслуговує автобіографічний дискурс епічного письма митця, що дає змогу простежити підвалини його мистецького світу. Голос автора багатоглядно віддзеркалюється в образі наратора, зокрема в повісті “Ронишоро – річка моя рідна, єдина...” та циклі “Верхньорівнянських оповідань”.

Ключові слова: Михайло Гафія Трайста, українська література Румунії, автобіографізм, наратив, автор.

AUTOBIOGRAPHICAL NARRATIVE AS A FORM OF EXPRESSION OF AUTHOR'S CONSCIOUSNESS IN THE PROSE OF MYCHAJLO HAFIJA TRAJSTA

Mar'jana Vot'kanyč

Mychajlo Hafija Trajsta is a contemporary Romanian writer, the author of original fiction works in the Ukrainian and Romanian languages. The autobiographical discourse of the author's epic writing deserves special attention, which makes it possible to trace the foundations of his artistic world. The author's voice is reflected in many ways in the image of the narrator, in particular, in the story “Ronișora – my native river, the only...” and the cycle of “Upper Plain Stories”.

Key words: Mychajlo Hafija Trajsta, Ukrainian literature of Romania, autobiography, narrative, author.

Автобіографічні твори – специфічне явище в літературі. Цей феномен знаходиться на межі художньої творчості й документалістики, чим зумовлює науковий інтерес багатьох літературознавців. Теоретичні праці про автобіографію як літературний жанр та риси автобіографізму в красному письменстві належать таким авторитетним дослідникам, як М. Бахтін, В. Виноградов, Г. Пфотенгауер, Р. Любас-Бартошинська, Н. Ніколіна, М. Абашева, Т. Черкашина, І. Констанкевич та ін.

Характеризуючи твори автобіографічного характеру, Ю. Ковалів зазначає, що автор “обирає себе за прототип власного твору, надає письму суб'єктивного стилістичного забарвлення, поєднує бачення своєї долі з аналізом соціального, культурного, літературного контексту, не приховує своїх симпатій та антипатій” (Ковалів 2009, 171).

Т. Черкашина вважає художню автобіографію “складним наджанровим, або метажанровим, утворенням” (Черкашина 2010, 181), яке включає тексти різного ідейного, естетичного, жанрового характеру.

Про елементи автобіографічного характеру в літературній творчості дослідниця І. Констанкевич зауважує: “Автобіографізмом називають стилістично підкреслений літературний прийом, пов’язаний з автобіографією, проте він виявляється в текстах, які не є автобіографіями й не сприймаються як такі. [...] Автобіографізм як прийом передбачає не достовірність фактичних даних, а пізнаваність – у контексті життєпису автора – психологічних мотивацій, переживань і травм, етичних установок, соціальних ролей, масок тощо” (Констанкевич 2015, 1).

Українська література багата на яскраві зразки автобіографічного письма, як-от окремі твори Тараса Шевченка, Івана Франка, Олександра Довженка, Остапа Вишні, Григора Тютюнника, Євгена Гуцала, Івана Чендея та багатьох інших митців.

Автобіографічні мотиви помітно окреслюються й у творчості Михайла Гафії Трайсти – українського письменника Румунії, заступника голови Союзу українців Румунії, активного громадського діяча, перекладача, журналіста, редактора, видавця, художника. Він є автором близько тридцяти збірок творів, що містять українськомовні та румунськомовні тексти. З погляду вивчення автобіографічного дискурсу привертає увагу епічна творчість митця, яка дає змогу зазирнути в його творчу лабораторію, простежити особливості відображення авторської свідомості в дієгезисі твору.

Метою розвідки є дослідження рис автобіографізму, специфіки автобіографічного наративу у творчому доробку Михайла Гафії Трайсти.

Об’єктом наукового інтересу стали твори, що увійшли до збірки “Верхньорівнянські оповідання”, – повість “Ронішоро – річко моя рідна, єдина...” й оповідання “Дід Николай Поляк та баба Гафія Яворичка”, “Моя бабуся Марія Ретішка”, “Болить дитинство, ой болить!”.

Розгляд прозової збірки “Верхньорівнянські оповідання”, що вийшла в Бухаресті у 2018 р., крізь призму автобіографізму дає можливість розкрити важливі аспекти художнього світу М. Трайсти. Назва книги окреслює її тематичне коло – оповідання та повість про рідне автору село Верхню Рівну, що на Мараморошині (Румунія). Автобіографічний характер видання віддзеркалюється вже у присвяті, що є алюзією відомого Шевченкового послання: “*І мертвим, і живим, і ненародженим моїм односельчанам присвячую*” (Трайста 2018, 1). Твір М. Трайсти теж є своєрідним посланням своїм землякам із закликом любити й цінувати рідний край, українську культуру й самотність, закликом до утвердження національної гідності, що є особливо важливо в умовах життя серед представників іншого етносу, адже письменник народився в українському селі на теренах Румунії.

Михасла Гербіл у передмові до книги зазначає: “[...] в оповіданнях Трайсти діють не просто персонажі – це реальні особи з іменами, прізвищами та прізвиськами” (Гербіл 2018, 8–9). Прототипами героїв митця тут справді виступають здебільшого його родичі, сусіди, односельці. Таким

чином у книзі знаходить відображення трансформований життєвий досвід письменника: люди, серед яких він ріс; народна мораль, яка програмувала етичні уявлення; природа, яка формувала естетичні смаки.

Збірку відкриває повість-колаж “Ронішоро – річка моя рідна, єдина...”. Наратор, близький до особи автора, знайомить читача з рідною йому місцевістю, детально описуючи село, річку, навколишню природу, принагідно поринаючи в спогади свого дитинства, розповідаючи про життя односельців та описуючи традиції й культуру краю.

Наративна стратегія твору сприяє посиленню автобіографічного елемента в тексті, оскільки розповідь ведеться від першої особи. Цікавим прийомом виступає звернення оповідача до самого себе: “*Певна річ, що читачі погодяться з тобою, Михайле Гафіє Трайсто [...]*” (Трайста 2018, 14) або “*Так, ти, Михайле, народився в Румунії [...]*” (Трайста 2018, 14). Тут спостерігаємо трансформацію першоособової нарації – використання так званої “ти-нарації”, що “передає повісткування від автора чи репрезентоване внутрішнє мовлення героя” (Лучицька 2011, 6). Оскільки в автобіографічному творі “Ронішоро – річка моя рідна, єдина...” наратор є художньою личиною автора, він чітко ідентифікує себе, названий іменем письменника М. Трайсти, то можемо припускати, що авторська свідомість, бачення світу тут вкладені у уста оповідача, саме він є виразником авторської позиції у творі.

У наративній структурі та ідейному навантаженні повісті вбачаємо спробу самоідентифікації, самоаналізу письменника шляхом абстрагування, погляду на себе збоку. М. Абашева зазначає, що “не стільки стильовий [...] чи жанровий [...] розвиток, скільки саме завдання самоідентифікації митця виходить на перший план” (*переклад з російської – наш*) (Абашева 2001, 8). Завдяки цьому читач сприймає твір як переосмислений, трансформований та художньо оформлений життєвий досвід М. Трайсти, оприйнятий у світосприйнятті.

Як зазначає Н. Ніколіна, “[...] для текстів автобіографічних і «автопсихологічних» творів характерне розділення, «розшарування» «я» оповідача на «я» суб’єкта, що описує, і «я» – об’єкт опису” (*переклад з російської – наш*) (Ніколіна 2002, 102). В аналізованій повісті “Ронішоро – річка моя рідна, єдина...” також чітко окреслюється розділення образу наратора: він виступає оповідачем (“я”) і одночасно об’єктом розповіді, тобто в імпліцитній та експліцитній позиції, перебуваючи у різних часо-просторових координатах. Оповідач як доросла сформована особистість оглядається на свій життєвий шлях, згадує себе дитиною, підлітком; прагне поділитися своїми спогадами, враженнями, зобразити себе в обставинах минулого. Тобто творить художній образ самого себе. В аналізованому тексті спостерігаємо використання гомодієгетичного типу наратора, який виконує одразу дві функції: веде оповідь, висловлює своє ставлення до зображуваного та одночасно існує в дієгезисі твору як персонаж, виступає дійовою особою у власній розповіді.

Це дає підстави говорити про наративну поліфонію: з одного боку – оповідь ведеться з погляду дорослої особистості, письменника, який дає читачеві топографічний орієнтир описуваної місцевості, вводить елементи екскурсу в минуле села Верхня Рівна, простежує етимологію назви села... Натомість в окремих розділах повісті, пригадуючи ті чи інші події, оповідаючи про дитинство, однокласників, свої юнацькі пригоди, наратор наслідує манеру викладу, характерну для дитячого світовідчуття: згадує місичні історії, місцеві повір'я, які викликають у дітей неймовірне захоплення й одночасно забобонний страх, переповідає історії людей, події, які іноді містять трагічну розв'язку, дещо згладжено, не акцентуючи на негативному, щоб не розвіяти казку дитинства. Тому в цілому твір має позитивну налаштованість та жваву тональність, оскільки, за авторським визначенням, – це “прозова коломийка для душі й серця” (Трайста 2018, 11).

Минуле наратора в його інтерпретації теж стає художнім полотном, яке, безумовно, поєднує в собі елементи достовірності й вимислу. Досліджуючи поняття “література non-fiction”, до якої традиційно відносять і автобіографічні художні твори, М. Варикаша наголошує: “Література non-fiction ґрунтується на правдивості, проте не виключає вигадки, тому образи в її творах наближуються до однозначності, залишаючи право на переносне тлумачення сприймачем” (Варикаша 2010, 35). Таким фактологічним матеріалом у повісті виступають топос рідного М. Трайсти краю, прототи́пи зображених персонажів – родичів, друзів, односельців. Натомість події, спогади оповідача, характеристики персонажів передані суб'єктивно, крізь призму світовідчуття автора, тому складають художньо-трансформований та переосмислений компонент автобіографічної прози.

Повість М. Трайсти овіяна властивими для автобіографічних текстів ліризмом, поетичністю художньої мови, вплетенням у художню канву твору куплетів українських народних пісень, фразеологізмів, які, як відомо, є глибоко закоріненими у національний ґрунт, діалектних та просторічних виразів, що передають колорит місцевості.

Подібний спосіб художнього оприявлення буття спостерігається і в автобіографічних оповіданнях, що вміщені в наступному розділі збірки, – “Дід Николай Поляк та баба Гафія Яворичка”, “Моя бабуся Марія Ретішка” та “Болить дитинство, ой болить!”. Аналіз цих текстів підтверджує тезу дослідника В. Загороднюка про те, що дитячі літа є своєрідним психологічним підмурівком для багатьох митців (Загороднюк 2002, 20).

Уже заголовки вказаних творів свідчать, що в них ідеться про родовід суб'єкта оповіді. Наратор тут знову виступає близьким до автора, оскільки ми довідуємось про історію прізвища Трайста та окремі події, що відбувалися в його родині.

З твору “Дід Николай Поляк та баба Гафія Яворичка” читач дізнається цікавий факт, що стосується прізвища. Говорячи про дідуся з боку батька, оповідач зауважує: “*Народився він Небиляком, опісля, коли підріс, якийсь нотаріус через якусь причину, пов'язану з якимось маєтком, накрив його ім'я Небиляк Николає клаптиком паперу, на якому написав Трайста Ніко-*

лає, і з таким іменем він прожив з парубоцтва до середнього віку, з таким іменем народилися його вісім дітей” (Трайста 2018, 77). А згодом наратор з іронією додає: *“Певна річ, я хотів змінити своє ім’я з Трайсти на Небиляка, але ім’я мого близького родича, романіста й поета Михайла Небиляка зісталось глибоко закарбоване в українській літературі Румунії, тому надіючись, що й моє теж зістанеться, хоча і не так глибоко, але виїмка є виїмкою, не хотів морочити голову читачам української літератури Румунії”* (Трайста 2018, 78).

Особливою ніжністю відзначаються спогади наратора про бабусю Гафію як про добру, тиху жінку-трудівницю. З бабусею Гафією пов’язаний факт, який проливає світло на деякі сторінки життя автора, близького до суб’єкта викладу: *“Вона була вірною, як називали в нас покаїтв-сектантів, але, так би мовити, зі старої гвардії Свідків Єгови”* (Трайста 2018, 80). Михайло Трайста неодноразово у своїх інтерв’ю та під час зустрічей з читачами згадує про те, що його батьки були Свідками Єгови та виховували своїх дітей у душі цієї релігійної організації, і тільки згодом, уже в дорослому віці, письменник прийшов до православ’я. Тож цей життєвий досвід М. Трайсти акумулювався й оприявнився в художній формі – в автобіографічному наративі твору.

У тексті йдеться також про прізвиська, якими героїв оповідання називали в селі, про стосунки між молодшим і старшим поколінням родини. Художнє полотно твору позначене суб’єктивізмом: наратор описує персонажів, керуючись своїми особистими симпатіями, дитячими враженнями. Спогад про бабусю, як уже зазначалося, сповнений прихильності, тепла. Це підкреслює вираз *“свята мучениця на грішній землі”* (Трайста 2018, 80) та портретна характеристика, яка виступає промовистим засобом характеротворення: *“З глибокими зморшками, які не робили її обличчя неприємним, а, навпаки, прикрашали його, ніби невидима рука якогось художника намалювала їх разом з вічною усмішкою, яка вкочувала її вуста”* (Трайста 2018, 80). При зображенні дідуся мова автора дещо стримана, трохи відсторонена. І хоча його образ постає досить грізним, оповідач зауважує, що з ним дідусь поведився, як із дорослим, *“навчав, як треба жити”* (Трайста 2018, 79).

Подібним за тональністю і тематикою є оповідання *“Моя бабуся Марія Ретішка”*. Наратор розповідає про долю бабусі по маминій лінії, яка була славною рукодільницею та знавцем фольклору. Історія її життя проливає світло на ще одну гілку родоводу оповідача та стосунки в цій родині. Наратор не приховує свого ставлення до героїні: *“Я любив бабусю сильно, і вона померла на моїх руках”* (Трайста 2018, 82).

Символічним є епіграф до твору – *“Хай царствують моя бабуся!”* – уривок з автобіографічного твору Остапа Вишні *“Якби моя бабуся встали”*, де відавторський наратор веде розповідь про один із кумедних випадків життя своєї бабусі. Варто зауважити, що епіграфи – це вагома риса творчості М. Трайсти, яка дає ключ до розуміння художнього світу письменника, вона посилює інтертекстуальну складову мистецького світу автора. В ана-

лізованому випадку подібними є мотиви оповідання М. Трайсти та Остапа Вишні – спогади про рідну людину – бабусю – та випадок із її життя, суголосним є також спосіб викладу – використання гомодієгетичного наратора для створення експресивної конотації, стилістичного забарвлення розповіді.

Автобіографічні елементи спостерігаються і в інших творах розділу збірки “Верхньорівнянські оповідання”. Знаходимо тут, зокрема, твори, названі за ім’ям головних героїв, – “Михайло Косован”, “Николай Бомба”, “Мігаї Морт”. Автор у жартівливій формі знайомить читача із сусідами й односельцями, часто виділяє якусь прикметну рису й відштовхується від неї, щоб розвинути її в розлогу характеристику персонажа.

На відміну від розглянутих оповідань, у яких на передньому плані художня трансформація реальних подій із життя близьких родичів автора, твір “Болить дитинство, ой болить!” акцентує увагу на внутрішньому світі наратора. Тут яскраво простежується те, що рисами автобіографізму є не лише достовірність фактів, а й почуття, емоції автора, його внутрішнє життя.

“Болить дитинство, ой болить” – твір безсюжетний. Головним героєм тут виступає відавторський наратор, а виклад від першої особи відіграє важливу стилістичну роль, створює атмосферу довірливості й інтимності у спілкуванні автора й читача. Текст дещо нагадує плин свідомості. Роздуми оповідача про дитинство снуються в мінорному ключі, відчувається безмежний сум за втраченим, навіть деяка фатальність сприйняття дійсності: *“Болить дитинство, ой болить!..*

Воно зістається незагоєною, кровоточивою раною в нашій серці... прещасливим раєм – Єденським Садам, з якого нас прогнало життя лайдаче... Далеким-предалеком чарівним краєм, до якого мандруємо думками...

Болить дитинство, ой болить! Інакше і не може бути” (Трайста 2018, 101).

В уяві оповідача воскресають образи з минулого – молода мати, красивий батько. Психологізм посилює прийом контрасту: наратор, дивлячись на рідних людей, бачить їх старими, немічними, зі зморшками на обличчі та поринає думками в дитинство, де його вуйки – молоді та сильні, а тітки – юні й красиві.

Дошкульним для оповідача є усвідомлення власної минулості: *“Бо з дзеркала на тебе вже не глядить маленький «Міцько», ні підліток «Мішко», ні парубок «Серпіко» чи «Міша Реті», як тебе звали в селі, [...], а якийсь дядько, «вуйко Михайло»”* (Трайста 2018, 102).

За визначенням М. Лучицької, *“Ти-нарація* інтимізує оповідь, долучаючи реципієнта до довірливого діалогу з автором” (Лучицька 2011, 7). Зрештою, аналізований твір – це одкровення відавторського наратора. Його думки снуються дещо непослідовно, оскільки оповідання безсюжетне, то наратор не обмежений рамками епічності. Це внутрішня розмова із самим собою, якій оповідач дозволяє текти вільно і невимушено. Ефект інтимно-

сті полягає в тому, що читач долучається до цього сакрального внутрішнього світу оповідача, тим самим співпереживаючи йому не з позицій стороннього спостерігача, але з хвилюванням учасника.

З іншого боку, займенник “ти”, яким оповідач звертається сам до себе, має стилістичну конотацію – відтінок узагальненості. Це “ти” стосується кожного, змушує читача замислитися над власною екзистенцією, над швидкоплинністю свого життя й часу в цілому.

Автору вдалося передати нервову напруженість, емоційність думки, біль. Це відтворено через часте використання окличних речень, незакінчених, обірваних фраз. Рефреном у творі повторюється вираз “Болить дитинство, ой болить!”, що винесено і в заголовок твору. Фраза вживається після кожного нового витка думки, наче не дозволяє про себе забути, є наскрізною у творі.

Завершальним акордом цього мінорного тексту є уривок із пісні про давно минулу молодість. Він поглиблює ліризм твору, його елегантність і сум. Автор, завершуючи твір, ще раз переконується: “*Що б ви не говорили, а дитинство болить!*” (Трайста 2018, 102).

Автобіографічними акордами мистецький світ Михайла Трайсти суголосний з мотивами творчості інших яскравих представників української літератури. У повісті “Ронішоро – річка моя рідна, єдина...” відчувається відгомін Довженківської “Зачарованої Десни”, тональність зображення світу дитинства “Волині” Уласа Самчука. Спогади про рідних людей, художньо трансформовані в повісті та оповіданнях роздуми і почуття автора знайшли своє відображення в ліричній формі, що нагадує автобіографічні тексти Євгена Гуцала, зокрема автобіографічне оповідання “Запах кропу”, та філософічність і тугу за минулим Івана Чендея, виражену в повісті “Луна блакитного обиду”.

Цей ряд блискучих, подібних за тональністю творів можна продовжувати. На наш погляд, автобіографічний дискурс прози українського письменника Румуні Михайла Трайсти органічно вписується у всеукраїнський літературний контекст, є логічним продовженням української традиції літератури non-fiction.

Отже, ми розглянули показові зразки автобіографічної прози Михайла Гафії Трайсти і переконались, що в них гармонійно поєднуються елементи фактологічної достовірності та її художнього переосмислення. Авторський голос у повісті “Ронішоро – річка моя рідна, єдина...” проявляється різнопланово: через образ наратора – дорослої людини-митця, образ об’єкта розповіді – дитини, підлітка, який асоціюється з дитинством оповідача. У перших двох проаналізованих оповіданнях простежується виразний елемент достовірності зображуваних подій, останнє ж – “Болить дитинство, ой болить!” – ілюструє внутрішній монолог суб’єкта оповіді. Воно виступає логічним підсумком до оповідань, які передують йому в композиції розділу. Варто зауважити, що ці оповідання генетично споріднені: вони об’єднані одним відавторським наратором гомодієгетичного типу, часопросторовими межами та суголосною тематикою. На нашу думку, ці твори

становлять окремих цикл, хоча автором збірки це не передбачено, оскільки в розділ увійшли й інші оповідання, які тематично менш співвідносні з аналізованими. Авторська художня свідомість, яка зосередила в собі життєвий досвід письменника, його бачення світу оприявнюється в аналізованих творах через образ наратора. Також доходимо висновку, що автобіографізм творів Михайла Трайсти є одним із ключів до розуміння його художнього світу, оскільки, як сам автор зізнається в аналізованій повісті, події, зображені у різних його творах, часто відбуваються в рідних і з дитинства знайомих автору локаціях Мараморощини.

Абашева, М. (2001). *Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности)*. Изд-во Пермского университета. Пермь.

Варикаша, М. (2010). *Література non-fiction: поміж фактом і фікцією*. Актуальні проблеми слов'янської філології. Випуск XXIII. Частина 3. С. 28–39. Електронний ресурс: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38201/03-Varykasha.pdf?sequence=1> [Дата останнього доступу: 20.08.2020 р.]

Гербіл, М. (2018) *Передмова*. У кн.: *Трайста М. Верхньорівнянські оповідання*. RCR EDITORIAL. Бухарест. С. 5–10.

Загорднюк, В. (2002). *Психологізм творчості Михайла Стельмаха*. Акцент. Київ.

Ковалів, Ю. (2009). *Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації*. Твім інтер. Київ.

Констанкевич, І. (2015). *Українська проза першої половини XX століття: автобіографічний дискурс*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка.

Лучицька, М. (2011). *Наративні моделі великої прози Євгена Гуцала*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка.

Николина, Н. (2002). *Поэтика русской автобиографической прозы*. Флинта: Наука. Москва.

Трайста, М. (2018). *Верхньорівнянські оповідання*. RCR EDITORIAL. Бухарест.

Черкашина, Т. (2010). *Автобіографічне й біографічне письмо: спроба диференціації понять*. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. № 4 (191). С. 180–188. Електронний ресурс: http://dspace.ltsu.org/bitstream/123456789/168/1/№%204_191_2010_ФН_Ч.%202.pdf#page=181 [Дата останнього доступу 20.08.2020 р.]

ЛІТЕРАТУРА ЯК КУЛЬТУРНЕ КАРТОГРАФУВАННЯ: ВІЗУАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНИ

Наталія Горбач

(Україна)

Предметом уваги в дослідженні є художні твори зарубіжних авторів М. Тірі, В. Генріксен, А. Мельничука, М. Левицької, Л. Хайд, Т. Егеланна, А. Шевченко, що засвідчують присутність України в європейському просторі, культурному житті інших народів. Етнообраз нашої країни в цих творах розглядається як метафора культурної дипломатії, що сприяє 'нанесенню' України на ментальну карту читачів. У статті простежується, як образ нашої країни моделюється крізь призму свідомості авторів і зумовлюється їх світоглядом, впливом соціального оточення, особистим досвідом взаємодії з українською культурою.

Ключові слова: образ, Україна, культурна дипломатія, візуалізація, карта.

LITERATURE AS A CULTURAL MAPPING: THE VISUALIZATION OF UKRAINE

Natalija Horbač

The subject of the research are the novels by M. Thiry, V. Henriksen, A. Mel'nyčuk, M. Levyc'ka, L. Hyde, T. Egeland, A. Ševčenko, that declare the presence of Ukraine in European space and cultural life of other nations. The ethnic vision of our country is discovered as a metaphor of cultural diplomacy, and due to this, Ukraine 'appears' on readers' mental map. The research shows how our country's image is being modelled through the prism of authors' consciousness predisposed by their outlook, social influence, personal interaction with Ukrainian culture.

Key words: vision, Ukraine, cultural diplomacy, visualization, map.

Імагологічний потенціал художнього тексту

Активізація уваги сучасної історіографії, культурології, етнології, літературознавства до рецепції й репрезентації однієї культури іншою викликана потребами глобалізованого суспільства адекватно сприймати і оцінювати *інше, чуже* стосовно *свого*. Сьогодні міжкультурні контакти стали явищем буденного життя, однак у процесі цього спілкування людина нерідко сприймає чужі культури крізь призму своєї власної, тим самим обмежуючись її кордонами. *Вийти* ж за межі власної культури людині в усі часи допомагала література, витворивши навіть окремі жанрові форми, яким властиве достовірне зображення чужого світу. В. Січинський, котрий

у книзі “Чужинці про Україну” зібрав свідчення іноземців, починаючи з описів візантійських і арабських авторів VI–X століть і завершуючи книгою французького політика і знавця слов’янського світу К. Делямара “П’ятнадцятимільйонний європейський народ, забутий в історії” (1869), підкреслював вагу таких творів для формування у світі уявлень про певну національну культуру: “коли у кожного автохтона, що постійно сидить на своїй землі, витворюється якась інертність, байдужість до свого *знаного* оточення, то в чужинця, що приїздить до нової для нього країни, спостережливість завжди загострюється, увага зосереджується на нових для нього явищах і з’являється органічна потреба поділитися своїми враженнями зі своїм оточенням” (Січинський 1946, 7).

Особливе значення для творення позитивного досвіду міжетнічних відносин мають і художні твори, що формують візію інших країн і народів як із погляду *об’єктивної зумовленості* – історичних, політичних, соціальних обставин, *традиційних уявлень* – культури, фольклору, релігії, міфології, так і через посередництво *суб’єктивних чинників* – авторських вражень, переживань тощо. Образи інших країн і культур у художніх творах сприяють їхньому *нанесенню* на ментальну карту читачів. Так, наприклад, Капітан – персонаж шекспірівського “Гамлета” – на запитання головного героя про ціль війська, яке прямувало морським узбережжям Данії, зазначав:

Якщо по правді і без перебільшень,
Йдемо ми здобувати шмат землі,
З якого тільки й користі, що назва.
За п’ять дукатів я не взяв би навіть
Його в оренду. А продати – зиску
Не більше мали б ні вони, ні ми (Шекспір 1986, 83).

У такий спосіб англійський драматург, послуговуючись для створення загаданої трагедії описом війни північних народів проти поморських слов’ян із хроніки Самсона Граматика, ще в 1601 році візуалізував для своїх глядачів образ Польщі.

Метою нашого дослідження є аналіз образу України, що упередметнюється в зарубіжній прозі ХХ століття, зокрема в романах Марселя Тірі “Проїздом у Києві” (1927), Вери Генріксен “Королівське дзеркало” (1980), Аскольда Мельничука “Що сказано” (1994), Марини Левицької “Коротка історія тракторів по-українськи” (2005), Лілі Хайд “Омріяний край” (2008), Тома Егеллана “Євангеліє від Люцифера” (2009), Анни Шевченко “Спадок” (2010).

Норвезька ретроспектива українського минулого

Твір норвезької письменниці В. Генріксен “Королівське дзеркало” присвячено доньці Ярослава Мудрого Єлизаветі – дружині уславленого норвезького правителя Гаральда Сігурдсона Суворого. Її і Гаральда читає

зустрічає на початку твору вже в зрілому віці й незадовго до походу на Англію, де в битві під Станфордбриджем у 1066 році Гаральда було вбито. Далі ретроспективно, через спогади Елісів, розповідається історія їхнього знайомства й одруження в Києві, життя і тривалої боротьби Гаральда за владу в рідній Норвегії.

Просторові образи можуть виступати важливим засобом характеристики персонажа *крізь місце*. Коли ж ідеться про персонажа, котрий є носієм середньовічної свідомості, як Елісів, то просторові координати зумовлюються наявністю в цій свідомості образів свого (рідного, відносно безпечного) і чужого (незнаного, загрозливого) світів. Емоційно-оцінне ставлення Елісів до Київської Русі і Норвегії формує просторову опозицію “батьківщина” – “чужина”. І якщо перша – родюча й благословенна земля, що “давала урожай, давала життя – і ставала м’яким ложем для тих, хто ліг у неї” (Генріксен 2002, 74), то друга – камениста, скупа, убога.

Центральним топосом рідного світу стає Київ – “місто небаченої краси” (Генріксен 2002, 101), місто дитинства княжни, що має “сорок церков, вісім торговлиць, ... оточене довгим муром з численними ворітьми, одні з яких – золоті” (Генріксен 2002, 101). Вказівка на кількість місць для купівлі і продажу товарів відразу після культових споруд підкреслює значимість внутрішньої і зовнішньої торгівлі в тогочасній економіці. Своїм розквітом Київ завдячує, за словами Елісів, саме торгівлі: “Без торгівлі не було би Києва; на київські торговлиці возять товар звідусюди. Хутра й меди – з безкраїх північних лісів Київської Русі, зброю – із західних країв, вишукану одіж – з Константинополя, небачені овочі – з південних кресів, дивовижні прикраси – з далеких східних країн, яких і назви ми не відаємо!” (Генріксен 2002, 101). Саме з погляду товарного обміну описано в романі й головну водну артерію України: “Ріка Дніпро – найбільший торговий шлях... Щовесни у Києві збирається чималий флот купецьких кораблів. Багато лодій припливає з міст, розташованих по верхній течії Дніпра, деякі – аж із Новгороду... На початку літа вони готові до відплиття – навантажені товаром та рабами. Купці вирушають у далекий шлях вниз по Дніпру, до Константинополя” (Генріксен 2002, 101). Манера опису просторів Київської держави в цьому фрагменті нагадує літописну, коли оповідач бачить їх ніби з високості і силою думки поєднує території, що знаходяться за тисячі верств одна від одної. У випадку з романом В. Генріксен, ця активна, рухома карта демонструє не лише масштаби країни, але і її місце на шляху *із варягів у греки*.

У романі духовний зв’язок Елісів із батьківщиною акцентується через віру, тому й місто дитинства Київ у її спогадах маркується християнськими локусами – Києво-Печерський монастир, Десятинна і, звичайно ж, Софія: “Високо над містом здіймається київська митрополія, найбільший собор міста – церква Премудрости Богородиці – Свята Софія... Храм просторий всередині, а склепіння підпирають велетенські стовпи. Стіни там прикрашені чудовими картинами – деякі з них мальовані, а інші викладені з крихтих камінців фарбованого скла та золота. Згори, через великі вікна,

сіються промені світла, пробуджуючи до життя кольори, змушуючи золото заяскрити небаченим блиском. Здається, наче земля і небо з'єдналися воедино під склепінням собору. Марія здіймає руки до небес у молитві за нас смертних. Ісус Христос немов оживає на картинах і мандрує світом, а разом з ним – пророки і апостоли, святі та ангели. Високо вгорі, над усіма – Христос Пантократор...” (Генріксен 2002, 101–102).

Ще одним зразком художньої рецепції образу України в норвезькій літературі став роман Т. Егеланна “Євангеліє від Люцифера”. На відміну від В. Генріксен, у творі якої образ нашої країни втілений у традиційному для імагологічної репрезентації історичному наративі, Т. Егеланн продемонстрував кількісно і якісно інший підхід. Сюжет його інтелектуального детективу, який автор характеризує як “гру уяви в туманній зоні між фактами і вигадкою, фантазією і міфологією” (Егеланн 2013, 444), розгортається в різних країнах – Норвегії, Італії, Франції, Англії – та різних часових площинах – 1970-х, 1996-х і 2009-х роках, об’єднаних логікою пошуку таємничого Євангелія від Люцифера. Початком же пригод норвезького археолога Бйорна Белте стає знахідка в стінах Києво-Печерської лаври найстарішого з тутешніх поховань, а в ньому – давнього манускрипту, що нагадує клинописні шумерські глиняні таблички. Незаконне вивезення головним персонажем пам’ятки, яка через брак коштів і бюрократичну байдужість не має перспектив для дослідження в Україні, відкриває низку карколомних пригод із переслідуваннями, викраденнями, ритуальними вбивствами, містичним жахом.

Образ Києво-Печерської лаври, де в “глибоких катакомбах..., побіленних чернечих келіях і похоронних тунелях вічним сном спочивали ченці і святі” (Егеланн 2013, 12), “золотом виблискували шпиль дзвіниці і цибулясті бані” (Егеланн 2013, 17), в романі актуалізує не лише її роль релігійного осередку, до якого “щороку тисячі православних палігримів приїжджають ... в надії відчути дихання Господа” (Егеланн 2013, 17), але й, на жаль, проблему ставлення до власної культурної спадщини в сучасній Україні.

Гетерообраз української столиці: бельгійська візія

У 2015 році перелік творів зарубіжної белетристики, місцем дії пов’язаних із Україною, поповнився перекладом роману франкомовного бельгійського письменника М. Тірі “Проїздом у Києві”. До українського читача він прийшов майже через дев’ять десятиліть із моменту першого виходу у світ у 1927 році.

У центрі роману – автобіографічна розповідь учасника Першої світової війни, який узимку 1917–1918 років опинився в Києві в складі бельгійського добровольчого автобронедивізіону, що за наказом короля Бельгії було направлено в Росію на допомогу царським військам. Після більшовицького перевороту наприкінці 1917 року бельгійців відводять у Київ. Знайшовши притулок у Михайлівському Золотоверхому монастирі, вони опиняються в

центрі буремних подій до лютого 1918 року, коли українська столиця була захоплена більшовицькими військами на чолі з М. Муравйовим.

Київ, у якому розгортається дія роману, постає як опозиція околиці й центру. Повз увагу героя не проходить така деталь робітничого кварталу, як *предметні* вивіски, що свідчили про неписьменність його жителів: “як і в селах, на крамницях обабіч тротуарів висіли красномовні таблички – не наче на фресках проступали жваві образки хлібів, окулярів, взуття, годинників та коней на повен зріст” (Тірі 2016, 27). Макрообраз центру складається з гамірних кав'ярень і мюзик-холів. “Штучні веселощі життя”, “ілюзія безпеки”, “святкування безнадії” (Тірі 2016, 91), – так герой характеризує атмосферу цих закладів. Надалі відчуття занепаду міста посилюється і передається через лаконічні побутові деталі: “майже щовечора ціни на страви зростали” (Тірі 2016, 45), “квітничарки вже майже не пропонували купити мімозу чи кримські або ж кавказькі троянди” (Тірі 2016, 45).

Око Марселя помічає *місцеві* звички, почасти стереотипізовані у свідомості іноземця. Тут і нувориші “у важких хутрових пальтах, накинутих на спинки стільців, аби уникнути крадіжок у гардеробі” (Тірі 2016, 43), і військові, котрі “могли нахлебтатись, але це не була всезагальна пиятика до нестями, як буває у товаристві російських мужчин” (Тірі 2016, 43–44). Оповідач говорить і про те, що вигідно вирізняло київські заклади: “у цих закладах не була розлита жага задоволення фізичних потреб, що з деякою брутальністю відчувається у наших нічних кав'ярнях” (Тірі 2016, 44), хоч і пояснює це зовсім неочікувано браком чуттєвості у слов'ян.

Марсель, який щойно повернувся з війни, гостріше за київського обивателя усвідомлює наростаючу загрозу. Агонізуюча столиця нагадує йому одне ренесансне місто: “тут досі веселилися, тамуючи страх, тоді як до брами вже підступала чума” (Тірі, 2016, 39), тобто актуалізує в уяві чумні вакханалії Флоренції, описані Д. Боккаччо.

Феномен другого еміграційного покоління й літературні проєкції образу України

Генераційний підхід, що застосовується при вивченні типологічних рис різних хвиль еміграції (всього в історії України їх налічують чотири: перша – на межі XIX–XX століть, друга – у міжвоєнний період, третя – після Другої світової війни, а четверта – розпочалася після здобуття Україною незалежності і триває до цього часу), дає можливість окреслити особливості адаптації, інтеграції, *асиміляції* в середовищі представників різних поколінь. З огляду на твори А. Мельничука “Що сказано” та М. Левицької “Коротка історія тракторів по-українськи”, зупинимося на третій хвилі еміграції. Якщо перше її покоління – власне емігранти – залишало батьківщину без сподівання коли-небудь повернутися назад і намагалось підтримувати культуру країни походження через анклавне розселення, укладання шлюбів усередині своєї етнічної і релігійної групи,

збереження мови, організацію громадських структур тощо, третє покоління – онуки емігрантів – здебільшого мало- або повністю незаангажоване в українське суспільне життя, але натомість інтегроване в нове соціокультурне середовище, то представники другого покоління – діти емігрантів – становлять окремих феномен. Виховання в умовах сталих міжнаціональних зв'язків призводило до формування в них подвійної ідентичності. З'ясування цього питання є важливим із огляду як на змістовий рівень творів, так і на власний еміграційний досвід обох авторів.

А. Мельничук – американський письменник українського походження, батьки якого належали до післявоєнної хвилі еміграції. Усвідомлюючи себе американцем, він усе ж цікавиться своїм корінням, історією та культурою батьківщини предків. Частково з Україною пов'язана і його перекладацька та літературознавча діяльність. Але найбільшу популярність в Америці А. Мельничуку приніс його роман “Що сказано”, в якому на прикладі історії братів Зенона і Стефана Забобонів та їх нащадків, що починається в рідному Роздоріжжі в роки Першої світової і завершується зі смертю Стефана в другій половині ХХ століття у США, куди родина змушена була емігрувати після Другої світової війни, порушується проблема самоідентифікації людини в чужому просторі.

Хронотоп українського містечка, яке нагадує маркесівське Макондо, метафоризовано, згущено до вимірів міфічного, що дало можливість авторові творити не тільки об'єктивну, але й міфологізовану нарацію, в якій історія галицької родини накладається на українську історію I пол. ХХ століття та наскрізний міф про першопредка Тура Забобона. Географічні координати Роздоріжжя передаються через квазіхронікальну просторову картину, яка нагадує карту розселення слов'янських племен у “Повісті минулих літ”: “Село містилося в тому, що потім назвуть Україною, поруч того, що потім назвуть Польщею, на перетині двох великих річок” (Мельничук 2017, 36).

Роздоріжжя стає ніби мікромоделлю України, втілюючи її долю як у вимірі конкретно-історичному (“Спочатку Роздоріжжя стало самостійним і українським. Потім підлеглим і польським. А потім радянським” (Мельничук 2017, 51)), так і в міфологічному (“місто стояло на перехресті шляхів. Світ збігався навколо кількох сотень гектарів. Колись зайди тягнулися до цієї неприрученої землі за пшеницею, потім вугіллям, насамкінець за нафтою” (Мельничук 2017, 51)).

Ущільнений міфічний час більш ніж тисячолітнього проживання Забобонів у Роздоріжжі має конкретно-історичні маркери українського минулого, наприклад, образ ворога конкретизовано в битвах Тура з татарами. Цілком прозорими є й алузії на вибір нової віри, яка описується в пастишзованому стилі: “Молодший брат Маркіян проплив сотню рік до Візантії, щоб на власні очі подивитися на те християнське діло. І розповів Турові про Чоловікобога (чи Богочоловіка? – розбіжність спантеличувала), який зійшов на землю, поборовся зі смертю і переміг.

– І що тоді? – запитав Тур.

– Відітнув Смерті голову і настроїв на спис, – приборхав Маркіян. І тут же додав: – Але потім Богочоловік заповів не вбивати.

Для натомленого воїна це було розрадою” (Мельничук 2017, 38).

Відсиленням до історії солунських братів Кирила і Мефодія – місіонерів і церковних діячів, першому з яких приписується творення слов'янської абетки – є сюжетна лінія братів Тура Кирила й Маркіяна: “Маркіян став хранителем книги – посада для людей не менш загадкова, ніж священство Кирила... Оте писання сполошило роздоріжчан. Хіба можуть люди – саме їхнє ество, подих, що піднімається з черева, – перенестися в крапочки на пергаменті? Могутні то чари” (Мельничук 2017, 51).

Досвід переживання історичних подій Зеноном Забобоном доповнює картину минулого України Першими визвольними змаганнями (він – сотник Галицької армії) та подіями Другої світової (йому вдається одночасно підтримувати зв'язки з партизанами й нацистами, переховувати у своєму помешканні євреїв). Підпорядковуючи нарацію внутрішньому дискурсу Зенона, який працював у низці добродійних організацій, зокрема, в лікарні, автор оприявнює й перебіг Голодомору: “– Що ж воно там на сході діється, брате? – якось запитав хворого. – Голод. Безхліб'я. Все в міста повивозили.

Але землі, де це діялось, були відрізані, і до інших міст звістки долинали поволі. Один хворий розповів про чорний ринок людського м'яса... Упродовж місяця він научувався ще гіршого: цілі села ставали людоджерми; на поїзди з туристами нападали, дітей варили живцем” (Мельничук 2017, 53–54).

Драматична сконденсованість історії, яку переживає Роздоріжжя, а отже, і вся Україна, підкреслюється картиною міського цвинтаря, на якому бракує місця мерцям: “за багато століть міські цвинтарі розпухли. Скелети, блідіші за серцевину яблука, волали: «Місця! Ще місця!». Аби втихомирити їх, живі відтинали родючі поля і розчищали ліс” (Мельничук 2017, 29).

Роман “Коротка історія тракторів по-українськи” М. Левицької – британської письменниці українського походження, що, як і А. Мельничук, належить до другого покоління повоєнної української еміграції (вона народилася в таборі для ДР у Німеччині, де перебували її батьки) – також присвячений проблемам українських переселенців. Дебютний твір письменниці, здобувши низку престижних літературних нагород і ставши світовим бестселером (на сьогодні налічується понад 40 його перекладів різними мовами), був досить неоднозначно сприйнятий в Україні. Критики й літературознавці вважали його карикатурним, етнографічно-комічним або й звинувачували письменницю у створенні проплаченого антиукраїнського продукту, аналізуючи при тому російськомовний переклад її роману.

У творі умовно можна виділити три пласти тексту. Перший – це історія 84-річного українського емігранта Миколи Маєвського та його доньок Віри і Надії, другий – розповідь про 36-річну українку Валентину, яка з сином-підлітком приїздить до Англії на пошуки кращої долі. У цих двох

пластах дійсно багато комічних ситуацій, які спричинені колізіями навколо одруження Миколи та значно молодшої за нього Валентини, котра, витративши мізерні пенсійні заощадження літнього чоловіка, вдається до морального і фізичного тиску на нього. Але водночас тут розкривається і трагедія долі Миколи Маєвського як представника повоєнної еміграції, що зі смертю дружини втратив і зв'язок із Україною. Навіть написання колишнім київським інженером історії тракторів по-українськи – це спроба еднання з далекою батьківщиною.

Важливим складником нарративу, що не лише переводить його з комічного на серйозний рівень сприйняття, але й найбільшою мірою дотичний до творення образу України, є третій пласт тексту – родинна історія. Україна присутня у творі і як ідилічний край (“Така гарна мова, що кожен може стати поетом. Такий краєвид, що кожного зробить митцем. Фарбовані синім дерев'яні хатки, золоті пшеничні поля, срібні березові гаї, широкі й повільні ріки” (Левицька 2005, 23)), образ якого зафіксувався в пам'яті Миколи, і як простір страждань кількох поколінь родини Маєвських-Очеретків.

Так, батько Миколиної дружини був страчений за звинуваченням у військовій підготовці українських націоналістів у 1930 році, коли маховик репресій ще не був розкручений, проте уже тоді все “відбувалося за класичним сценарієм часів терору: стук у двері серед ночі, діти кричать” (Левицька 2005, 58). Письменниця говорить і про існування концтаборів із нелюдськими умовами тримання в'язнів: “До 1937 хвилі арештів здіймалися горами. Тепер розстріл був занадто м'якою карою для ворогів народу – їх засилали в сибірські виправно-трудова табори” (Левицька 2005, 170–171). Не оминає вона увагою і теми репресій проти родин “ворогів народу”: якщо на початку тридцятих діти Очеретька були лише виключені з навчальних закладів, то “у наступні роки чисток не тільки злочинця, але й його сім'ю, друзів, колег і всіх підозрюваних у співучасті висилали в табори” (Левицька 2005, 58).

У полі зору М. Левицької опиняється і Друга світова війна, про яку вона пише без героїчно-переможного пафосу: її персонаж фактично є дезертиром, що відмовився відступати з військом на схід, а згодом був схоплений. Німцями чи НКВС, читач так і не дізнається, бо незалежно від цієї обставини для авторки Микола – жертва війни: “Його загребли в солдати силоміць. Тицьнули в руки багнет і сказали, що він повинен воювати за Батьківщину ... колоти й тікати, стріляти й тікати, ховатися в укриття й тікати, тікати й тікати” (Левицька 2005, 220). І якщо шрам на власноруч розтятому при затриманні горлі зарубцюється, то травми душевні сформують особливий психотип емігранта з безкомпромісним ставленням до комуністичної ідеології.

Найбільшим злочином за психотравмуючим впливом у романі є Голодомор. Авторка говорить не лише про його перебіг, але й про причини. Микола Маєвський, описуючи розвиток тракторобудування в Україні, торкається його ‘суперечливої’ ролі у процесі колективізації: з допомогою

трактора на селі руйнувався традиційний уклад господарювання й знищувався клас землевласників. А Голодомор, за сталінським рішенням, став покаранням українському селянству за спротив індустріалізації: “1932 року весь український врожай було конфісковано й вивезено в Москву та Ленінград, щоб годувати пролетаріат на заводах... Масло й зерно з України продавали в Парижі та Берліні... А в українських селах люди голодували” (Левицька 2005, 74). Розповідь про масштаби нестач подано у творі як свідчення бабусі сестер Маєвських, що надає їй автентичності: “Соня Очеретько вижила. Вона варила ріденький суп з трави та кінського щавлю, який збирала на полях. Викопувала кореневища хрону, бульби топінамбуру, торішні картоплини на городі. Коли й це закінчилося, вони ловили і їли шурів, що жили в стрісі, потім їли солону зі стріхи, жували шкіряну упряж, щоб хоч якось заглушити муки голоду. Коли голод не давав заснути, вони співали...” (Левицька 2005, 59).

Голодомор сприймається авторкою як трагедія, що назавжди маркує пам'ять людини. Свідченням того, який травматичний вплив може здійснювати ця пам'ять, у романі стає Людмила Маєвська, мати Віри та Надії, яка пережила голод. Основою її життєвої філософії стає заощадження і нагромадження. Саме з переліку харчових припасів, які зберігала жінка, розпочинається знайомство читача з нею. “Мати знала, що таке ідеологія і що таке голод... Вона знала – і це знання не покидало її всі п'ятдесят років життя в Англії, а потім просоталося в серця її дітей...” (Левицька 2005, 17), – підкреслює письменниця травматичну тяглість Голодомору навіть на ті покоління, які його не зазнали безпосередньо.

Не тільки сам факт звернення М. Левицької до проблем історії ХХ століття, але й сам погляд на вітчизняне минуле та спосіб його подачі спростовують закиди в тому, що її твір не може претендувати на знання української історії та психотипу. “Левицька, – зазначала С. Пиркало, – не дуже приховує, що події досить щільно базуються на тому, що відбувалося в її власній родині. Тобто якщо вона й брутална щодо когось, то понад усе – до себе й своїх рідних” (Марина 2009).

“Блискавичний курс української історії” в крос-культурному викладі

Роман А. Шевченко “Спадок” посідає окремішне місце в нашому переліку творів як зразок крос-культурної, або, як її називають, контактної літератури, яка створена другою (нерідною) мовою й позначена симбіозом двох культур і літературних традицій.

Її авторка потрапила до Англії наприкінці 1980-х років як стипендіатка фонду Д. Сороса на навчання в Кембриджському університеті, де здобула ступінь магістра з міжкультурних відносин. Нині вона – експерт з конфліктології, перекладач англійської королеви й кількох прем'єр-міністрів та їхній радник із міжкультурних питань. Твір А. Шевченко було написано англійською мовою, оскільки авторка поставила за мету розширити знання англійських читачів про Україну. Про те,

що мети вдалося досягти, свідчить, за її словами, відгук однієї з англійських газет про роман “Спадок” як про “блискавичний блискучий? курс української історії” (Спадкове 2013).

Обираючи матеріал для твору, А. Шевченко орієнтувалася на уподобання англійського читача, тому історію про скарб Павла Полуботка, який, за легендою, був переданий наказним гетьманом до Банку Англії в 1723 році, втілила в детективну фавулу. Основна дія роману розгортається в 2001 році, але ретроспективно і проспективно постають 1748, 1922, 1941–1942, 1962 і 2009 роки. У ньому діють кілька поколінь нащадків Полуботка, українські історики, офіцери ФСБ, англійські юристи, а топосами твору стають Україна, Австрія, Англія, Росія, Аргентина, Франція. Та головною темою твору стає не так пошук скарбу фізично, як пошук Україною свого шляху у світі й усвідомлення важливості спадку минулих поколінь у цьому процесі. Алегорією України виступають у романі троє дівчат, які в різний час шукають скарб: у XVIII столітті – Софія, у XX – Оксана і в XXI – Кейт із роду Полуботків.

Знайомлячи читача з Україною, А. Шевченко ніби простирає перед ним візуальну карту, описуючи можливі маршрути подорожі онуки гетьмана Полуботка Софії до Європи: туди вона могла “діставатися морським шляхом – на південь, на Січ, козацьку державу, а там через Чорне море на торговому судні... могла вирушати річками. Місцевий льон і конопля, сказав їй батько, перевозилися баржами, а тоді путівцями і трактами через територію Росії до балтійського порту Рига, а звідти вже кораблем до Англії... проїхати Європою з чумаками – на возах з мішками солі й зерна, з сувоями полотна й шкіри” (Шевченко 2015, 118). Але козацька Україна в романі постає не лише в економіко-географічних, але й освітньо-культурних характеристиках, зокрема, завдяки Києво-Могилянській академії, де “було два братства: Sodalis Majores для філософів та богословів і Sodalis Minores для новачків. Хоча повний курс тривав тринадцять років, багато студентів приходили з латинських шкіл посередині курсу, залишалися на два роки, а потім виходили з Академії продовжувати свою освіту в університетах Болоньї або Страсбурга, Берліна або Кенігсберга” (Шевченко 2015, 66).

Розширенню уявлення інокультурного читача про давній період нашої історії слугує і лаконічне звернення авторки до легенди про Кия як засновника майбутньої столиці, розповідь про королеву Франції Анну Ярославну і її віно – Реймське Євангеліє, аеропорт Орлі, збудований на землях українського козака Григорія Орлика, козацькі звичаї, надприродні властивості характерників тощо. Із реалій історії XX століття письменниця торкається питання приєднання Західної України до СРСР, оstarбайтерства, існування виправно-трудоxв таборів ГУЛАГу, політичних репресій КДБ, каральної психіатрії як засобу боротьби з інакодумством. Роман “Спадок” – це і джерело інформації етнографічного змісту, бо йдеться про національний костюм, писанкарство, традиції Святвечора з дванадцятьма стравами, серед яких кутя – *рідкий різдвяний пудинг* тощо.

Історичне підґрунтя твору дало можливість А. Шевченко порушити й питання утисків радянською тоталітарно-бюрократичною системою наукової інтелігенції, яке для авторки є емоційно загостреним: її дідусь український історик, член-кореспондент АН УРСР, директор Інституту археології АН України Федір Шевченко через т. зв. *політичну незрілість* наукових зацікавлень у 1970-х роках був підданий показній критиці та усунутий з усіх керівних посад. Бабуся і дідусь письменниці, яким присвячено роман, стали й прототипами подружжя Сари Самійлівни та Василя Івановича – фахового історика, причетного до справи Полуботка, який уособлює жертву ідеологічно-репресивного тиску: “Він мав феноменальні енциклопедичні знання з історії. Відмовлявся підтасовувати історичні факти на потребу політиків, от його і звинуватили у націоналізмі, заборонили публікувати книжки і статті. Вони його зламали – він не позбувся страху до самої смерті” (Шевченко 2015, 118).

Депортація і повернення додому: подвійний формат кримської історії

Твір британської письменниці й журналістки Л. Хайд “Омріяний край” був написаний ще 2008 року й тоді ж виданий на її батьківщині, але в перекладі українською мовою з’явився тільки через 6 років. Вихід роману з присвятою кримським татарам у часі майже збігся з анексією Криму, а тому до українського читача твір потрапив саме тоді, коли міг розраховувати на найбільший резонанс у суспільстві. Проте відсутність літературно-критичної і літературознавчої рецепції не спонукає до такого висновку.

Як зазначив В. Будний, “турок і кримський татарин в українському письменстві мають давні історичні стереотипи, зафіксовані в думках, переказах, козацьких літописах, і лише в XIX ст., коли відійшло в історію політичне протистояння, ці етнообрази почали мінятися й наповнюватися новим змістом...” і українська література в подальшому поповнилася на “яскраві зразки зацікавленого і проникливого сприймання Орієнту” (Будний 2007, 58). Але, на жаль, поза увагою українського письменства XX–XXI століття опинилася драматична тема повернення кримських татар на свою історичну батьківщину. Твором, присвяченим їй, став роман британської письменниці.

Про обставини свого зближення з Україною Л. Хайд писала: “Мені завжди була цікава Східна Європа і країни колишнього СРСР. А Україна... Це була чиста випадковість. Я викладала у Празі, і деякі мої студенти були з України. І саме вони мені розповідали про Україну... А потім мені запропонували там попрацювати” (Лілі 2017). Тож із 1991 року Л. Хайд жила і працювала в Україні як міжнародний журналіст для видань “The Guardian”, “The Times”, “Foreign Policy”, “Newsweek”, “New Internationalist”. А знайомство авторки з проблемами кримських татар почалося наприкінці 1990-х років, коли вона писала про земельні проблеми Криму.

П. Гобл, спеціаліст із етнічних і релігійних питань країн Євразії, розмірковуючи про роль художньої літератури в справі консолідації поневолених народів, означив роман Л. Хайд як своєрідний “щоденник Анни Франк” (Гобл 2009) для кримських татар і поставив його в один ряд із присвяченим Голодомору 1932–1933 років романом В. Барки “Жовтий князь” (1963) й історичним романом австрійського письменника єврейського походження Ф. Верфеля “Сорок днів Муса-Дага” (1933) про геноцид вірменського народу з боку Османської імперії в 1915 році.

Головним персонажем твору Л. Хайд є 12-літня Сафі, яка разом із родиною повернулася в Крим із Узбекистану. Але в романі присутній і образ дідуся дівчинки, від імені якого ведеться розповідь про минуле. Так, за словами авторки, “роман написаний у форматі подвійної історії – депортація і повернення додому” (Лілі 2017).

Образ довоєнного Криму й традиційного укладу життя кримських татар моделюється через спогади дідуся Сафі: “Раніше вранці ти чув голоси підмайстрів, які відчиняли віконниці крамниць і закликали покупців. Ранки були заклопотаними, а пообідні години – повільними, лінивими, коли з кав’ярень долинав стукіт нардів” (Хайд 2014, 29), “двоповерховий дім... чайхана під горихом і господарство... вкрите виноградниками, де робили вино, хоча пити його Коран забороняє; товстозаді вівці; вимощені бруківкою доріжки до фонтану; листя тютюну, розкладене сохнути на сонці” (Хайд 2014, 36). Опозиційною постає візія Криму без татар: “фонтанів більше немає” (Хайд 2014, 28), “кафе теж ніяких немає. І запахи, і навіть звуки змінилися” (Хайд, 2014, 29), “довгі одно- та двоповерхові татарські хати, вимазані білим або блакитним, мали такий вигляд, ніби ніхто не рихтував їх уже багато років” (Хайд 2014, 123). Причина разючих змін, які бачить Ісмаїл-ага через 50 років після вигнання з рідної землі, – цілеспрямована політика радянського уряду, який намагався знищити все, що могло нагадувати про корінний народ Криму: зміна етнічного складу півострова внаслідок масового переселення представників різних регіонів Росії, часто асоціального способу життя, витіснення з ужитку кримськотатарської мови, навіть заміна кримськотатарських топонімів.

Авторка переконливо вмотивовує нездатність дитячої свідомості спершу примирити уявлюваний образ Криму як зеленого діаманту і реальність, з якою їй доводиться зіткнутися. Проживання в наметі чи будинку без елементарних зручностей, брак грошей на найнеобхідніші продукти харчування, напружена психологічна атмосфера в родині, вимушена розлука з молодшою сестрою щораз змушують дівчинку подумки повертатися в родинний будинок в Узбекистані: “Крим був не таким, як їй обіцяли. Вона мріяла потрапити до рідного краю з дідусевих казок, а натомість її світ стиснувся до чотирьох напівзведених стін, вузької зеленої долини й заболоченої доріжки до джерела” (Хайд 2014, 140). Та амбівалентність почуттів Сафі до батьківщини предків поступово долається: якщо по приїзду в Крим для неї більше важать егоцентричні переживання, то залученість дівчинки в життя сім’ї, пошуки зниклого брата, участь у пам’ятному

мітингу до роковин Сюрґюнлік – депортації – дають відчуття повної причетності до свого народу.

В історичній довідці про долю Криму з часів Кримського ханства до періоду розпаду СРСР, що відкриває роман, висловлено головну інтенцію твору: “Він належав багатьом державам та імперіям: від скіфської до хазарської, від монгольської до російської. Правителі приходили і йшли геть, але впродовж семисот років кримські татари звали Крим батьківщиною, хоча й завжди ділили її з багатьма іншими народами” (Хайд, 2014, 6). На персонажному рівні її виразником письменниця обнадійливо зробила росіянина Андрія: “Я завжди знав, що Кримові чогось бракує, а тоді кримські татари почали повертатися і я збагнув, чого саме. Крим без татар як суп без солі. Ви, татари, і є кримська сіль” (Хайд 2014, 111), “Сіль Криму! ... Ось хто ви – сіль Криму!” (Хайд 2014, 112).

Твори М. Тірі, В. Генріксен, А. Мельничука, М. Левицької, Л. Хайд, Т. Егеланна, А. Шевченко, в яких образ України моделюється в контексті різних історичних періодів та етнокультурних регіонів, є важливим чинником поглиблення міжкультурного діалогу народів, формування мультикультурного художнього простору світової літератури, складником імагологічної візуалізації України у світі. Численні їх переклади різними мовами засвідчують, що попри свої *жанрово-стильові* й естетично-художні відмінності, вони позитивно сприйняті у світі, а отже, спроможні стати поштовхом нової хвилі інтересу до нашої країни. Незалежно від того, чи образ України в них переданий з точки зору *іншого*, чи він нерозривно пов’язаний із процесом власної самоідентифікації письменників, вони популяризують нашу культуру, історію у світі. Якщо для українських читачів їх історичні, міфологічні, літературні, політичні алюзії можуть бути досить прозорими, то для зарубіжного – можуть стати одним із джерел свідчень конкретно-історичного характеру про Україну. Для нас же вони збагачують уявлення про зовнішній світ та місце власної культури в ньому, розширюють знання про спільні історичні ретроспективи, сприяють розумінню багатополярності світоустрою.

Будний, В. (2007). *Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології*. Слово і час. 3. С. 52–63.

Генріксен, В. (2002). *Королівське дзеркало*. Пер. з норв. Н. Іваничук. Літопис. Львів.

Егеланн, Т. (2013). *Євангеліє від Люцифера*. Пер. з норв. В. Верховня. Фоліо. Київ.

Левицька, М. (2013). *Коротка історія тракторів по-українськи*. Пер. з англ. О. Негребецького. Темпора. Київ.

Лілі Хайд: “Кримські татари – унікальний і сильний народ” (2017). Спілкувалася Н. Белова. Електронний ресурс: <https://cutt.ly/PfE6oAi> [Дата останнього доступу 4.08.2020].

Марина Левицька: “Чомусь існує очікування, що українські автори мають бути страшенно серйозними” (2009). Розмовляла С. Пиркало. Електронний ресурс: <https://cutt.ly/lf15f7> [Дата останнього доступу 12.12.2020].

Мельничук, А. (2017). *Що сказано*. Пер. з англ. О. Фашовець. Комора. Київ.

Січинський, В. (1946). *Чужинці про Україну : вибір з описів подорожів по Україні та ін. писань чужинців про Україну за десять ст.* Вид.-во Петра Павловича. Авґсбург.

Спадкове покликання. *Британська письменниця про відповідальність письменників за імідж країни та західні стереотипи в ставленні до українців* (2013). Розмовляла А. Лазарева. Електронний ресурс: <https://tyzhden.ua/Culture/70004> [Дата останнього доступу 12.12.2020].

Тірі, М. (2016). *Проїздом у Києві*. Пер. з франц. Д. Чистяка. Самміт-Книга. Київ.

Хайд, Л. (2014). *Омріяний край*. Пер. з англ. Л. Зурнаджи. Дуліби. Київ.

Шевченко, А. (2015). *Спадок*. Пер. з англ. Т. Некряч. Нора-друк. Київ.

Шекспір, В. (1986). *Гамлет, принц датський*. У кн.: *Твори* : в 6 т. Т. 5. Пер. з англ. Дніпро. Київ.

Goble, P. (2009). *The Crimean Tatars Finally Have Their Own “Anne Frank”*. Електронний ресурс: <https://cutt.ly/VfE5N31> [Дата останнього доступу 12.12.2020].

АНТИУТОПІЧНИЙ ЖАНР В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Інна Жукович

(Україна)

У статті досліджено роман “Сонячна машина” В.К. Винниченка у контексті утопійно/антиутопійного жанру в українській літературі. Проаналізовано історію написання твору, розглянуто різні погляди критиків на роман “Сонячна машина” В.К. Винниченка. Досліджено сюжетно-композиційну структуру роману. Розкрито образну систему роману “Сонячна машина”. Проаналізовано найяскравіші образи роману, що втілені в образі сонця та образі Сонячної машини.

Ключові слова: Сонячна машина, Винниченко, антиутопійний жанр, образ, символ, роман.

DYSTOPIAN GENDER IN THE UKRAINIAN LITERATURE

Inna Žukovych

The article deals with the novel “Solar Machine” by V.K. Vynnyčenko in the context of utopian/anti-utopian genre in the Ukrainian literature. There was given the analysis of the history of writing the novel, and different views of critics on novel “Solar Machine” were considered. There was studied the plot-compositional structure of the novel. The figurative system of the novel “Solar Machine” was revealed. There was given also the analysis of the brightest images of the novel, which are embodied in the image of the Sun and the image of the Solar machine.

Key words: Solar Machine, V. Vynnyčenko, novel, anti-utopian genre, image, symbol, novel.

Антиутопія – досить складне й неоднозначне явище в українському літературознавстві. Хронологічно традиція дослідження літературної антиутопії є недавньою порівняно з усталеною традицією наукової рефлексії щодо дефініції та генези утопії. Це зумовлено тим, що процес формування антиутопії як самостійного жанру літератури відбувся набагато пізніше, упродовж 1920-30-х рр. Узагалі 20-ті рр. ХХ ст. вважаються знаковими для антиутопії. У той час популярні революційні утопічні ідеї стали об'єктом громадської думки, з'явилися мрії про створення нового, кращого світу. Але невдовзі ці ілюзії почали розвіюватися, що було поштовхом для створення нових цінностей, домінантними виявилися настрої відчаю, відчуження та тотального розчарування, які, у свою чергу, стали предметом художньої рефлексії в антиутопії. Крім того, той час характеризується стрімким наступом урбаністичної цивілізації, загостренням проблем протисто-

яння природи та цивілізації, людини і техніки, які в майбутньому стануть наскрізними в антиутопіях ХХ ст., що поступово стало невід’ємним складником різних наук. Така пильна увага до антиутопії дає підстави для детального вивчення цього літературного явища.

Літературознавчий словник-довідник поняття ‘антиутопія’, або ‘негативна утопія’, подає як зображення у художній літературі небезпечних наслідків, пов’язаних з експериментуванням над людством задля його ‘поліпшення’, певних, часто припадних соціальних ідеалів. Антиутопія може трактуватися і як заперечення утопічних проєктів, якими захоплювалися Т. Мор, Ф. Бекон, Т. Кампанелла (Гром’як 2007, 48).

Антиутопічний жанр – це жанр, який уміло демонструє, до яких жахливих наслідків можуть призвести необдумані вчинки людини, як можна знищити все хороше, що є в суспільстві заради ‘утопічних’ ідей певного прошарку суспільства.

Ч. Волш наголошує, що, якщо утопія – це соціальне планування, яке дає хороші результати, тоді антиутопія здебільшого є результатом такого планування, що обертається на страхіття, тобто утопії або негативні утопії (антиутопії) не можна рівноцінно розглядати за певними соціальними, політичними чи ідеологічними візціями, і пояснює це тим, що утопія однієї людини може перетворитися на антиутопію для іншої (Волш 1962, 191).

Об’єктом нашого дослідження є роман “Сонячна машина” В. К. Винниченка, який, на нашу думку, якнайкраще демонструє поєднання утопії й антиутопії.

Володимир Кирилович Винниченко (1880 – 1951) – багатогранна, непересічна особистість, автор 14 романів, більше 100 оповідань, 23 драматичних творів, низки публіцистичних статей, щоденникових записів, листів тощо. Н. Паскевич зазначає, що ще донедавна ставлення до цього неординарного художника слова визначалося або інерцією сприймання його політичних невдач, або – в пізніші часи – просто забобною офіційного радянського літературознавства, яке панічно боялося, що ‘винниченківщина’, з її ‘безмежним індивідуалізмом’ та ще й ‘українським націоналізмом’ припаде, не дай Боже, до вподоби українським читачам. Упродовж років панувала глибока мовчанка довкола діяльності й творчості людини, що про неї гаряче сперечалася творча інтелігенція у перших двох десятиліттях ХХ століття (Паскевич 2001, 3).

Роман “Сонячна машина” В. Винниченка був написаний автором у 1922–1924 роках у Німеччині й був присвячений рідній Україні. Письменник прагнув познайомити світ з українською літературою, поставити її в один ряд з творами таких митців, як Герберт Велс, Анатоль Франс.

Ю.Талгіна зазначає, що у щоденнику Володимира Кириловича можна знайти записи щодо різних етапів роботи над романом “Сонячна машина”, зокрема основну увагу митець приділяє аналізу процесу реалізації власного задуму. Для автора головними були проблеми віднайдення, розуміння сенсу людської цивілізації, співіснування в людині тваринного та духовного начал. Винниченко намагався показати читачам, що первинні природні

інстинкти сильніші, вони перемагають прагнення до креаційної діяльності. Парадокс полягає в тому, що всупереч очікуваному матеріально-духовному прогресу людина належить і до тваринного, тілесного світу. Таким чином, і в романі, і в Щоденнику відображаються екзистенційний підхід письменника до розв'язання проблем буття, його погляди на природу сутності людини (Талгіна 2010, 107).

Попри те, що роман написаний майже 100 років тому, однак до цього часу точаться суперечки щодо жанрової форми твору. Одні науковці вважають цей твір утопією, інші дотримуються думки, що це антиутопія або просто фантастичний роман. Доказом цього є напрацювання Г. Сабат (2010), Ю. Боднарєнка (2007), О. Гнідан (1996) та інших.

О. Гнідан, Л. Дем'янівська схиляються до думки, що роман “Сонячна машина” – це утопія (Гнідан 1996, 132). Вітчизняна дослідниця Г. Сабат зазначає, що твір “Сонячна машина” – це проблемний, ідеологічний, філософський, соціально-психологічний, детективний роман, в основі якого – авантюрно-фантастичний сюжет. Феноменальність твору в його жанровій неодномірності, що охоплює ознаки багатьох жанрових різновидів. Але насамперед це яскраво виражений синтез утопії та антиутопії. Наявність ознак різних жанрових форм у “Сонячній машині” дає змогу виділити її в особливу жанрову категорію, яка поєднала всі ці ознаки. Донині ми не маємо стійкого, аргументованого терміна щодо жанрової приналежності “Сонячної машини”, тому вважаємо доцільним запропонувати визначення ‘пантопія’ (за моделлю: ‘утопія’ – місце, якого нема; ‘антиутопія’ – місце, протилежне утопійному; пантопія – всеохоплення місць). У новому терміні не оминаються увагою жанрові особливості утопії, антиутопії та інших жанрово-стильових єдностей. А префікс ‘пан’ підкреслює об’єднувальні, загальні риси (грецьке ‘пан’ – усе, геть чисто все) (Сабат 2010 243).

Ми схиляємося до думки, що кожен науковець має рацію. Оскільки роман продовжуючи традиційну модель утопійного жанру водночас відкриває багато нових аспектів, що за жанровою складовою є антиутопією.

В. Панченко зазначає, що схильність до конструювання моделей майбутнього, постійна заклопотаність питаннями загального щастя й гармонії вели В. Винченка на стежку утопізму, і він таки виходив на неї, часом ставав заручником власних ідей і проектів, хоча далеко не завжди і далеко не в усьому це був захмарний мрійник (Панченко 2004, 110).

Роман “Сонячна машина” – це перший в історії української літератури фантастичний роман, який мав неабиякий успіх у читачів. Критики підходили до цього питання по-різному. Науковці радянського періоду пояснювали таку ситуацію буржуазно-міщанською ідеологією автора, який нібито став на сторону дрібнобуржуазної читаючої публіки. М. Зеров обстоював іншу думку. Він вважав, що успіх Машини у читача природніше з’ясувати її художньою стороною. Це ж відзначав і сам О. Білецький. Самий той факт, що з’явився великий роман (загалом понад 800 сторінок у трьох томах) написаний письменником з великим літературним досвідом, хіба не є він вже подією в нашій сучасній літературі! Інтерес до новинки

ще зростає по тому, як на обкладинці ми прочитали: утопічний роман! Перший за весь час існування нашої літератури! (Гнідан, Дем'янівська 1996, 175). Опрацювавши наукові дослідження В. Панченка (Панченко 2004, 2005), О. Гнідан, Л. Дем'янівської (Гнідан, Дем'янівська 1996), Ю. Тагліної (Тагліна, 2010), вважаємо, що до позитивних рис роману критики віднесли: гостроту сюжету, динамізм розповіді, широту охоплення суспільних тенденцій життя. До негативних – відсутність глибокого психологічного аналізу, дуже детальне зображення рухів і міміки героїв.

Тут варто згадати думку критика П. Христюка, який засуджував роман “Сонячна машина” й убачав у ньому політичне явище, пояснюючи його появу, перш за все, політичними причинами і розривом В. Винниченка з батьківщиною – виїздом за кордон. Режим пролетарської диктатури видається йому нестерпним, національна політика (що її проводила комуністична партія) – неправильна, і він знову виїжджає за кордон. На початку дуже різко виступає проти політики комуністичної партії (не лише національної); заявляє, ніби пролетарська революція в Росії і на Україні перебуває в небезпеці через отой ‘олігархічно-більшовицький’ режим (Гнідан, Дем'янівська 1996, 176).

В. Винниченко у романі “Сонячна машина” зображує реалії того часу крізь призму майбутнього. Дія роману відбувається приблизно через 40-50 років після закінчення Першої світової війни. Аrenoю подій стає не лише Німеччина, Франція, але, власне, цілий світ. У цьому часопросторі діє велика кількість персонажів: Еліза, винахідник Рудольф Штор, Мартенс, графиня Труда, банкір Душнер та інші. Кожен з них уособлює певний прошарок суспільства, несе в собі певні ідеали.

Роман має дві сюжетні лінії: перша – це показ боротьби за Сонячну машину, друга – любовна лінія, в якій домінує історія нерівного, але непереборного кохання принцеси Елізи до геніального плебея Рудольфа Штора.

Рудольф Штор – винахідник, інженер. Власне він і винайшов ‘сонячний мінерал’, який перетворює енергію сонця на їжу. Рудольф Штор прагнув полегшити життя, проте замість омріяної ним казки прийшло геть інше – порожнеча. Людина втратила найцінніше, що в неї було – свою сутність. Їй більше не потрібно працювати, створювати щось нове, тобто – вона зупинилася у своєму розвитку, перестала думати, а отже, жити. Винахід Рудольфа Штора зробив усіх рівними, але водночас убив у людині прагнення до прекрасного, героїчного, індивідуального, а відсутність ініціативи, праці і творчості привела до жебрацької рівності, у якій загубилася Людина.

Разом з тим, винахід Сонячної машини спричинив появу двох протилежних таборів. Одні прагнуть будь-що поширювати утопічну ідею по всьому світу, а інші – намагаються за всяку ціну перешкодити їхнім намірам, вважаючи, що цей винахід несе в собі загибель людства. Саме противники винаходу Штора схиляються до антиутопістів, тому що застерігають від небезпечних наслідків, пов'язаних з роботою мінерала.

У романі “Сонячна машина” є герої, які усвідомлюють небезпеку від такого винаходу. Так, це Еліза, яка намагається протидіяти існуючому стану речей. Н. Герман зазначає, що героїня інтуїтивно відчуває фатальну сутність цього винаходу, тому страждає і активно чинить опір, щоб зрештою здатися, поступитися всезагальній агресії, погодитися перейти на сонячний хліб (Герман 2016, 181).

На нашу думку, В. Винниченко не випадково називає винахід Штора Сонячною машиною, оскільки образ сонця в літературі є символом добробуту, щастя й достатку, а у творах утопістів використовується досить часто й символізує життя, його кращі сторони. Н. Герман вважає, образ Сонця в романі В. Винниченка має традиційне утопічне осмислення. І описану там країну, вслід за Т. Кампанеллою, можна було б назвати країною Сонця. Саме воно годує її громадян, оскільки машина, що забезпечує всіх їжею, працює від сонячних променів. “Сонячна машина” має й інші ознаки утопії: героя, який сприймається як об’єкт культового поклоніння; віру в перемогу розуму; сподівання, що людство зможе попередити і уникнути негативних наслідків науково-технічних досягнень (Герман 2010, 181). Крім того, разом з їжею енергія сонця давала не лише відчуття вгамованого голоду, але й відчуття легкості, веселощів. Це відбувалося тому, що в енергії був ще й легкий наркотик, який забирав усі негаразди мешканців країни. Подібний наркотик (сома) ми зустрічаємо і в романі “Ми” англійського письменника О. Гакслі.

Як зазначає Ю. Тагліна, В. Винниченко хотів донести до читача, що людина, яка прагне стати над добром і злом, нехтуючи всіма суспільними обов’язками та мораллю, перетворюється не стільки на вільну і всевладну істоту, скільки на тварину, а людство буде врятоване не за допомогою диво-винаходу – Сонячної машини, а тільки через усвідомлення потреби суспільно обов’язкової та організованої праці (Талгіна 2010, 107).

Письменник яскраво змальовує образ гумового фабриканта й президента Об’єднаного Банку Мертенса, який за гроші купив уряд і парламент, банки й підприємства, поліцію і пресу, тобто все, що тільки можна. Але в нього є ще бажання: купити давній аристократичний герб разом з його власницею – родовитою принцесою Елізою, останньою паростю збіднілих родовитих володарів країни. Батько Елізи проти такого шлюбу, але, затиснений фінансовими лещатами, не може відстояти дочку й кінчає життя самогубством. Проте перед смертю батько просить дочку помститися за нього. І для Елізи починаються нові випробування. З її кімнати зникає корона Зігфріда, в якій аристократія Німеччини вбачала новий символ – запоруку відродження правлячої династії, а, отже, і свого власного. Умовою переговорів з Мартенсом Еліза й ставить віднайдіння корони. Під час пошуків корони перед читачем проходять картини війни, окупації, сцени в хімічній лабораторії, божевільні. Автор детально змальовує політичний терор соціалістичного “братства”, героїзм діячів організації “Інарак”, діяльність фанатиків-руїнників і вчених-дослідників, які прагнуть ошчасливити людство.

У світі Сонячної машини вагомість особи визначається не внутрішніми якостями, а її місцем і роллю у творенні матеріального простору та владарюванні над ним. Цим забезпечується й ступінь свободи. Головним для будь-кого стає обсяг статків, економічна діяльність, фінансова потужність. Влада в такому суспільстві – рівноцінна владі над чуттєвими бажаннями громадян і здатністю впливати на їх задоволення. Автоматично на другий план відтісняються – Бог, ідеали. Це досить яскраво демонструє граф Адольф Еленберг, нащадок колишньої значної аристократичної родини, а нині начальник внутрішньої охорони Мартенса, який характеризує цей процес як прихід нової неминучої сили, якій ніхто і ніщо не може протистояти.

Варто зазначити, що роман охоплює цілий спектр проблем: моральні, економічні, психологічні, етичні. В. Панченко вважає, що Ф. Ніцше стимулював художницьку сміливість (чи й зухвальство), коли йшлося про постановку актуальних моральних проблем. Бунтуючи проти старих, закріплених форм як суспільного, так і індивідуального життя, В. Винниченко прагнув пропонувати свої сценарії досягнення гармонії, – і не раз впадав у суперечності, ризиковану за наслідками деструкцію, бував наївним і непереконливим. Жорсткість моральних експериментів, зрештою, змінювалася в нього пафосом вітальності, поетизацією природності як запоруки жадаючого ладу людини з самою собою та з іншими (Панченко 2004, 150-151).

Економічні проблеми у романі пов'язані з мільярдером Мертенсом, який мріє панувати над усім світом. Письменник ставить запитання, а чи можуть гроші замінити кохання, почуття, безкорисливу любов. В. Винниченко протиставляє образ мільярдера Мертенса Рудольфу Штору. Зокрема, політичній та економічній владі магната письменник протиставляє винахід геніального інженера – Сонячну машину, що символізує визволення від усіх економічних, соціальних, політичних форм утиску. Цікаво також автор подає протиставлення людина/техніка. В. Винниченко замислюється над тим, а яким буде життя людини, якщо техніка буде займати основне місце у житті? Чи буде тут місце духовності і яка вона буде? Кому буде молитися людина: Богу чи техніці?

Дослідники О.Гнідан, Л.Дем'янівська зазначають, що етичні проблеми в романі пов'язані в основному з жіночими образами – принцеси Елізи й графині Труди. Обидві героїні мають непересічні, сильні характери, подібні яким ми зустрічали і в інших творах письменника. Еліза – горда, гострого розуму й сильної волі жінка; вона – втілення краси, енергії, активності, волі до перемоги. Її філософія проста і ясна. “Життя є боротьба, – каже вона. – В боротьбі перемагають дужчі, цебто найкращі. Мусить бути воля до здоров'я, до нормального життя. Долаючи кастові, моральні та етичні умовності, вона врешті знаходить своє щастя (хоча їй і доводиться вести болісну боротьбу із собою) в коханні до доктора Рудольфа Штора – геніального вченого, доброї людини й ... сина лакея” (Гнідан, Дем'янівська 1996, 181). Такою ж сильною, непересічною натурою є графиня Труда, яка ненавидить фальш і компроміси, прагне бути чесною з собою та оточую-

чими. Проте графиня Труда залишається вірною аристократичним догмам й врешті-решт обирає табір тих, хто будує нове суспільство.

Науковець Ю. Бондаренко зазначає, що у сенситивному суспільстві в жінок загострюється відчуття своєї нерівності, оскільки відмирають релігійні чинники, які його згладжували. Зміна якості у взаєминах “чоловік – жінка” набуває нагальності. Її здійснення вбачається у справедливому розподілі багатств між статями. За словами Труди, щоб урівноважити питому вагу чоловіків та жінок, останнім має відійти половина грошей. Для героїні бути незалежною – значить бути матеріально самостійною. Труда укладає своєрідний контракт зі своїм багатим коханцем. Стосунки двох віддаляються від любовного почуття, стають способом здобуття більших можливостей. “Грошей, грошей, грошей треба! От увесь Бог...І все буде вільне й ясне! Грошей!!!” (Винниченко 1989, 48). Цінність родини відходить на другий план, вона не сприймається сакральною єдністю на все життя. Прогнозується її відмирання. Сім’я легко розсипається, переформатовується залежно від особистих, часто утилітарних, бажань. “Щастя завжди треба здобувати, найчастіше за допомогою грошей”, – типова формула сенситивного розуміння проблеми. Людина шукає його не в собі, а в зовнішніх обставинах. Воно асоціюється з фізичною насолодою, з особливими можливостями, які часто адекватні фінансовим, у рамках суспільства. Жінка борецься, щоб усе це мати порівну з чоловіком (Бондаренко 2007, 19). У кінці роману, змусивши головних героїв твору пережити справжній катарсис, очищення, одних – страхом, інших – любов’ю, автор ставить їх на чолі оновленого, перетвореного світу. Отже, новий світ характеризують такі сили, як творчий розум, організаційна енергія людства і одвічна сила кохання, що олюднює й запліднює його. Лише ці складові виведуть людство з жажіття вічної братовбивчої боротьби – з безодні війн, кастових і класових сутічок, з безодні ненависті й дисгармонії у світ гармонії і щастя.

Поява Сонячної машини спричинила вибух гедонізму. Історія сенситивної доби у цій точці має завершитися або перейти в іншу стадію, адже будь-який суспільний устрій урешті себе вичерпує. У розв’язанні цієї проблеми полягають передумови кризи: зникає перспектива подальшого руху, стратегія розвитку. Зате створюється можливість для нового історичного експерименту. У Винниченка суспільство повертається до ідеаційного стану шляхом повного задоволення тілесних прагнень. Прорив – у наукових досягненнях. Сонячна машина розглядається початком нової ери, коли зміняться засади існування. Формується авторський історичний прожект – своєрідний сенситивно-ідеаційний сплав ідей: нібито вивільнена від потреби здобувати їжу людина має стати внутрішньо досконалішою. Виникає й контраргумент, відсутність необхідності використовувати фізичні й інтелектуальні зусилля, щоб задовольнити голод, призведе до психологічного розкладу, зменшить духовну повноцінність людства (Лук’яненко, Привалова 2014, 26).

На нашу думку, В. Винниченко своїм романом “Сонячна машина” доводить, що людина, яка не має мети, не має прагнень, обов’язків та зо-

бов'язань деградує, перетворюється на 'сліпого' споживача благ, а не творця мистецтва й культури. Антиутопісти ж показують хибність і марність цих уявлень: безмежна технократизація і науковий прогрес не тільки не ушляхетнюють людство, а, навпаки, ведуть до його деградації та виродження. В. Винниченко показав процес негативного впливу науки і техніки на людину. Однак письменник має надію, що в майбутньому людина зміниться, усвідомить свої помилки й стане кращою.

Бернадська, І. (2016). *Новітній український роман: жанрові модифікації і їх вивчення*. Іван Огієнко і сучасна наука та освіта: Науковий збірник. Вип. – III.

Бондаренко, Ю. (2007). *Сонячна машина*” В. Винниченка: ідеаційність проти сенситивності (в аспекті застосування філософсько-історичних підходів до вивчення літератури). Дивослово. №7.

Винниченко, В. К. (1989). *Сонячна машина*: Роман. Київ.

Герман, Н. (2010). *Роман-антиутопія у слов'янських літературах 1920-х років (твори С. Замятіна, В. Винниченка, С.І. Віткевича)*. Дух і літера. № 22. Польська студії.

Гнідан, О., Дем'янівська, Л. (1996). *Володимир Винниченко: Життя, діяльність, творчість*. Київ.

Лук'яненко, О., Привалова, С. (2014). *Психологізм ранньої творчості В. Винниченка (на матеріалі романів Сонячна машина, Записки Курпатово Мефістофеля)*. Українська література в загальноосвітній школі. №1.

Сабат, Г. (2010). *Сонячна машина Володимира Винниченка: утопія чи антиутопія?* Дрогобич.

Талгіна, Ю. (2010). *Володимир Винниченко*. Харків. Фоліо.

Walsh, C. (1962). *From Utopia to Nightmare*. London.

“ЗЕЛЕНІ ЧАРИ” ЗІРКИ МЕНЗАТІЮК: ЕКОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ КРІЗЬ ПРИЗМУ МІФОЛОГІЇ

Юлія Куманська

(Україна)

Збірка Зірки Мензатюк “Зелені чари” (2020) презентує важливість української фольклорно-міфологічної традиції. Інтердисциплінарний метод дослідження дає можливість проаналізувати роль екологічної проблематики в художньому тексті для дітей. Крізь призму легенд, повір’їв та звичаїв доносяться екологічні взаємодії в живому світі української природи, зацентовано увагу на необхідності його збереження.

Ключові слова: література для дітей, есе, екологічні аспекти художньої літератури, інтертекстуальність, фольклорно-міфологічна традиція.

“ZELENI ČARY” (“GREEN CHARMS”) BY ZIRKA MENZATJUK: ECOLOGICAL ASPECT THROUGH THE PRISM OF MYTHOLOGY

Julija Kumans'ka

Zirka Menzajjuk's collection "Green Charms" (2020) presents the importance of the Ukrainian folklore and mythological tradition. An interdisciplinary research method makes it possible to analyze the role of environmental issues in the artistic text for children. Through the prism of legends, beliefs and customs, ecological interactions in the living world of Ukrainian nature are conveyed, attention is focused on the need to preserve it.

Key words: children's literature, essay, ecological aspects of fiction, intertextuality, folklore and mythological tradition.

Зірка Мензатюк визначає жанр творів книги “Зелені чари” (2020) як оповідання. Зауважимо, що специфіку жанру оповідання формує розповідь про одну подію з життя головного героя, а в книзі “Зелені чари” спосіб викладу такий, як і в збірці “Український квітник”, означений авторкою як книга науково-популярної прози, практично це жанр есе (Куманська 2020). З іншого боку, розповідний чинник організовує пізнавальний матеріал у текстах цієї збірки.

Есе – один із перехідних жанрів, синтетична природа якого містить і риси художності, і виразну авторську суб’єктивність, і інформативний складник; тому есе – в центрі дослідницької уваги і літературознавців, і журналістикознавців.

Детальне дослідження есе як межового жанру на перетині літератури та журналістики розглядає К. Сільман в дисертації та низці статей (Сільман 2019, 2015, 2017). Ядром жанру авторка визнає “нелінійність думки, кри-

тико-гіпотетичну настанову, пошукову спрямованість, самообґрунтування авторської індивідуальності, релятивістську основу світогляду есеїста, невизначеність, інтелектуальне й духовне переживання, суб'єктивізацію явищ культури, внутрішнє переживання автора, прямолінійність вираження авторської інтенції, інтимність і голос, звернений до уявної аудиторії” (Сільман 2019, 4).

У “Літературознавчому словнику-довіднику” подано таке визначення есе: “невеликий за обсягом прозовий твір, що має довільну композицію і висловлює індивідуальні думки та враження з конкретного приводу чи питання і не претендує на вичерпне і визначальне трактування теми. Характерні ознаки Е. – логічність викладу, що наближає його певною мірою до наукової літератури, дбайливе ставлення до художньої форми. Як правило, Е. виражає нове, суб'єктивне слово про щось і носить філософський, історико-біографічний, публіцистичний, літературно-критичний, науково-популярний чи суто белетристичний характер. Стиль Е. відрізняється образністю, афористичністю, використанням свіжих метафор, нових поетичних образів, свідомою настановою на розмовну інтонацію і лексику. Він здавна формувався у творах, у яких на передній план виступає особистість автора” (Гром'як 2007, 242).

О. Гук простежив ідентифікацію жанру есе в діахронічному контексті європейських та вітчизняних літературознавчих концепцій, розглядаючи формально-структурні, філософсько-екзистенційні, антропологічно-культурологічні, рецептивно-естетичні та інші методологічні моделі (Гук 2018).

Б. Матіяш стверджує, що сучасна есеїстика стала базисом гуманітарного знання, що “здатен тримати на собі не один десяток «справжніх наукових праць», автори яких покликатимуться на «геть несерйозні есеї»...” (Матіяш 2005).

Як явище національної духовної культури розглядає українську есеїстику О. Баган (Баган 1995)

Лінгвістичне дослідження Л. Компанцевої присвячене молодіжній есеїстичній прозі кінця ХХ ст. як новому розповідному типу (Компанцева 1995). Ю. Осадча спостерегла, що “інваріантом канону риторичного жанру як «внутрішньою мірою» (чи жанровою матрицею) его-белетристики виступає есеїстичне письмо – принцип побудови художньої реальності й авторського его / «я»-доцентрового дискурсу” (Осадча 2006, 29).

У монографії Т. Шевченко досліджено есеїстику українських письменників як феномен літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. [17]. Жанрові трансформації сучасної української есеїстики проаналізувала Ю. Нестеренко (Нестеренко 2014).

С. Шебеліст спостеріг закономірність, що “особливого поширення у сучасній пресі набув жанр есею, який є близьким до нарису, але відрізняється від нього більшою суб'єктивністю, асоціативністю і яскраво підкресленим авторським началом. Довший час цей жанр не був властивий «офіційній» знеособленій журналістиці, а тому найчастіше функціонував у се-

редовищі дисидентів (І. Світличний, В. Чорновіл, Є. Сверстюк, І. Дзюба, М. Маринович) та еміграційних публіцистів (Ю. Шерех (Шевельов), Ю. Луцький, В. Барка, У. Самчук, Б. Осадчук)”. Дослідниця Г. Швець доречно говорить про “безсумнівну залежність жанру від політичного клімату в суспільстві: есе розвивається там, де є можливість вільно викладати власну точку зору, демонструючи незалежність мислення, і де виховано читачів, яким це цікаво й потрібно” (Шебеліст 2010, 279). Як феномен соціальних комунікацій проаналізувала українську есеїстику Н. Мирошкіна (Мирошкіна 2002).

На думку К. Сільман, “у контексті засобів масової інформації есей стає своєрідним медіатекстом, який діє в позалінгвістичних умовах та набуває таких суттєвих мас-медійних ознак, як динамічний характер та потоковий режим подання змісту, одноразовість і невідтворюваність інформації. У той же час есей є глибоко інтегрованим в інформаційний простір та інформаційну політику власників і редакцій ЗМІ. Перевидаючи свої есеї в цифровому середовищі, автори перекодовують друковані тексти, адаптуючи їх до нових комунікативних умов. Однак письменники використовують не всі переваги, які відкривають перед ними цифрові носії інформації. Вони перетворюють тексти лише на поверхневому рівні й обмежуються грою з паратекстом, механічно зменшуючи або збільшуючи розмір публікацій, змінюючи заголовки тощо” (Сільман 2019, 4).

Отже, есе і як літературний жанр, і в системі завдань журналістики об’єднує авторська індивідуальність, крізь призму якої осмислюється різноплановий матеріал. Форма організації думки й тематика можуть бути різноманітними, однак актуальність переважно є визначальною рисою журналістських текстів.

Твори збірки З. Мензатюк “Зелені чари” – це суб’єктивно-авторське осягнення природи рідного краю, яке об’єднує пізнавальний аспект із різних сфер: екології, народної міфології, історії України, культури, літератури та мистецтва загалом. Презентуючи пласти знань із різних галузей людської діяльності, авторка створює об’ємний, багатограний текст.

Значною мірою З. Мензатюк продовжує традиції, закладені збірками Уляни Кравченко “Мої цвіти” (1933) та “Материнки” (1946) О. Лятуринської, у яких опоетизовано народні звичаї, світ природи рідного краю.

У простій для дитячого сприйняття формі письменниця З. Мензатюк забезпечує знайомство з рідною природою, формуючи повагу до всього живого, почуття емпатії. Екологічний аспект збірки є визначальним у її творчому задумі, адже авторка звернула увагу і малих читачів, і їхніх батьків на проблеми та загрози практично всіх кліматичних зон України. Не йдеться про окремих географічних регіон, авторка ніби “сканує Україну”, згадуючи рослини, які ростуть на берегах, поблизу або й віддалік, Сіверського Донця, Чаплинки, Дніпра, Дністра, Прута, Збруча і навіть невеликої локальної річечки Золота Липа. У такий спосіб продемонстровано і вели-

чезну різноманітність рослинного та тваринного світу України, фізичної географії країни.

З. Мензатюк розповідає про Червону Книгу України, яка сигналізує про небезпеку зникнення багатьох видів флори та фауни України. Письменниця називає причину такої загрозливої тенденції – недбалість людини у взаємодії з природою (наприклад, шкідливість нерационального сільського господарства для дикорослих нарцисів, варварське розорювання місця локального зростання рябчика в рідному селі письменниці Рудка, аварія на ЧАЕС, хижі винищення рослин людиною навіть не для букетів, а для забави). Авторка висловлює щире обурення такому стану речей. У збірці “Зелені чари” перелічено види рослин, що через людину та її господарську діяльність потрапили до Червоної книги, наче список жертв: “усі види шафранів і один з видів підсніжників” (Мензатюк 2020, 11); сон великий і білий; дикорослі нарциси; “обидва види українських півоній” (Мензатюк 2020, 27); зозуліні черевички; “сальвінія – реліктова рослина” (Мензатюк 2020, 51); розрив-трава, що “досі росте в лісах під Києвом” (Мензатюк 2020, 78); жовтий тирлич; дванадцять видів ковили; пізньоцвіт та ін. Водночас З. Мензатюк наголошує на ролі людини в такому загрозливому стані речей і ніби звертається до читача з думкою про те, що без спільних зусиль усіх людей, українців всіх поколінь Україна назавжди втратить ці безцінні скарби.

Майстерно, не перевантажуючи текст специфічно науковою термінологією, письменниця ділиться екологічними знаннями з читачем. Вона описує заповнення екологічних ніш, пристосування до умов середовища, спосіб нагромадження поживних речовин різними рослинами, порівнюючи різні рослини. У полі зору авторки – і еволюційні пристосування рослин, про які пише, не вдаючись до метафор, в легкій для дитячого сприйняття формі: “більшість з них (первоцвітів. – Ю. К.) мають бульбоцибулини або бульбочки, у яких ще з літа нагромаджують поживні речовини. Клітинний сік цих рослин вміщує більше цукру, щоб не замерзати, а квітка добре захищена від снігу” (Мензатюк 2020, 10). Серед суто екологічних знань, які отримує допитливий читач, – відомості про харчову цінність шафрану, спосіб його вирощування в інших країнах, поширення, розмноження, спосіб запилення, а також отруйність чи корисність різноманітних рослин, чимало інформації про локальні рослини (“скельна, або гранітна вишня” (Мензатюк 2020, 29), що росте на берегах Південного Бугу). З. Мензатюк звертає увагу на дивовижні властивості деяких рослин, як-от: своєрідні ефірні олії ясенця білого, що в народі називається “неопалимою купиною” за те, що кущ цієї рослини може горіти і не згоряти. Водночас авторка робить уточнення: “Густі випари скупчуються навколо куща – саме вони і спалахують. Щоправда, для полум’я має стояти безвітряна і спекотна, до 35 градусів, погода” (Мензатюк 2020, 46).

Чимало інформації у збірці “Зелені чари” присвячено лікувальній дії різноманітних рослин. З. Мензатюк приділила багато уваги традиціям їхнього збору, зберігання, пошуків, багато цих аспектів пов’язані з легендами та

переказами. Закономірно, що при цьому відтворені основні ознаки хвороб, у лікуванні яких їх застосовують. Маленький читач дізнається, що сон-траву, кульбабу можна використовувати як ліки (“незамінна захисниця від радіації. Вона ще й вітамінна” (Мензатюк 2020, 22)); конвалія ж “добре лікує серце” (Мензатюк 2020, 31), проте настої традиційно виготовляли із квітів “на горілці або меді” (Мензатюк 2020, 31). Серед лікарських рослин авторка називає ромашку, айр, подорожник та інші.

Пізнавальними є історії про папороть як основний складник ліків від глистів, які винайшов один жадібний середньовічний швейцарський аптекар, а король викупив його рецепт і віддав людям. Із захопленням відтворила З. Мензатюк історично правдиві факти про отруйну рослину аконіт, витяжкою якого “змочували наконечники стріл” (Мензатюк 2020, 85).

З. Мензатюк не оминає народних прикмет. Наприклад, “кульбаба «вгадує» погоду: якщо квіти вранці не розкрилися – не виходьте з дому без парасолі!” (Мензатюк 2020, 26).

Цікаві факти з історії України подає авторка в розповіді про терен: “Терновий вінок покладали на труну Тараса Шевченка і він був красномовнішим за будь-які промови, які влада заборонила виголошувати. Із терновими вінцями проводжали в останню путь героїв визвольної боротьби за волю України” (Мензатюк 2020, 16). Є в тексті згадка про воронець як традиційну квітку українських квітників. Його “можна побачити біля давніх хатинок” (Мензатюк 2020, 27) у музеї народної архітектури і побуту. Не оминає письменниця увагою традиції українських козаків. “Козаки носили на шії намисто з бульб (зозулинцю – Ю.К.) як недоторканий запас. У крайніх випадках: собі одну бульбочку, коневі – дві” (Мензатюк 2020, 37). Про козацькі звичаї згадує З. Мензатюк і в есе про очерет: “Колись його порожнисті стебла-діжечки врятували життя не одному козакові. Коли обступали вороги, що нема, як одбитися, то він – головою в воду, в рот – очеретину, сидить на дні та й тихенько дихає” (Мензатюк 2020, 37). Тут же письменниця оповідає читачеві, як рятувалися в очереті люди під час татарських набігів, адже він густий і густо росте в воді. У книзі є також відомості про кропиву та лободу, що разом з іншими рослинами рятували людей, коли “влада в Кремлі вирішила винищити українців голодомором” (Мензатюк 2020, 40).

За задумом З. Мензатюк, центральним осердям збірки “Зелені чари” є міфологічний аспект, тому значну увагу присвячено давньогрецькій та українській міфології. Примітно, що і крізь призму міфу промовляє екологічний аспект. Так, письменниця згадує міф про скіфа Анахарсіса, якого колись запитали: “хто живе за досконалішими законами: люди чи звірі?” (Мензатюк 2020, 15). А він відповів, що тварини, бо “живуть за законами, які дав їм Бог, а люди самі придумують собі закони” (Мензатюк 2020, 16).

У центрі письменницької уваги – мотив метаморфози. Ще М. Костомаров стверджував: “З символічним поклонінням до предметів фізичного світу тісно пов’язаний у слов’ян догмат перетворення; в піснях слов’янських народів дуже багато історій про перетворення [...]” (Костомаров 1994, 232). За спостереженням І. Нечуя-Левицького,

“деякі метаморфози дуже схожі на грецькі й римські і тим затверджують науку, що давня українська релігія була пантеїстична, коли чоловік, як мікрокосм, розпускається в частині натури, з котрої його виводила давня міфологія.

Метаморфоз в українській народній поезії дуже багато” (Нечуй-Левицький 1992, 68).

3. Мензатюк описує давньогрецький міф про Нарциса: “Нарцис виріс красенем, усі дівчата закохувалися в нього, проте він любив тільки полювання. Через його байдужість німфа Ехо висохла з горя, і від неї зостався лиш голос. Одного разу на полюванні Нарцис нахилився до джерела, щоб напитись, і раптом побачив своє віддзеркалене обличчя. Власна врода так вразила юнака, що він не зміг відійти від потічка і навіки застиг над ним, милуючись собою. Так і перетворився на чудову квітку” (Мензатюк 2020, 18). Мотив метаморфози формує також давньогрецький міф про водяну лілію, якою стала прекрасна німфа, “ця квітка чарівна – може наділяти людей красномовством” (Мензатюк 2020, 54).

Одна із розповідей письменниці – про трагічну історію кохання дівчини-красуні та козака: “У день їхнього весілля на село напали татари. Козака убили у сутичці, загинула й наречена. Засмучені їхньою долею люди поховали молодят в одній могилі. І ось на ній виросла незвичайна вишня, схожа на загиблу дівчину” (Мензатюк 2020, 28). Аналогічно – в легенді про дівчат, “яких гнали в неволю татари. Рятуючись від наруги, полонянки втопилися в глибокому озері”, ставши на ранок лілеями (Мензатюк 2020, 55). Часи турецьких набігів оживають у топонімічній легенді про ковилу на Анніній горі: задля порятунку інших буковинська красуня відволікла ворогів, а вирване волосся з її русої коси проростало ковилою (Мензатюк 2020, 92–93).

Переповідаючи ці давні легенди та міфи, письменниця досягає важливої мети: передає юному читачеві своє ставлення до квітів як до живих істот, яких треба берегти і поважати.

Подекуди 3. Мензатюк відтворює народні традиції, що ґрунтуються на язичницькому світосприйнятті. Наприклад, святкування Купала. Згадуючи про полин, письменниця зауважує, як дівчата в день Івана Купала ходили з полином, знаючи, що на запитання русалки “полин чи петрушка?” (Мензатюк 2020, 59) треба відповідати “полин”, щоб відлякати нечисту силу. Таку ж традицію зафіксував ще І. Нечуй-Левицький, зауважуючи про приналежність до пантеїстичної релігії: “Ніч на Купайла дуже значна для українського народу. В той час сила сонця й тепла розвивається до найбільшої міри. Хліб починає спіти, трава й всяке зілля стоїть в цвіту. ... В той день ходять по землі русалки, і дівчата цілий день носять під пахвами полин, щоб не причепились русалки” (Мензатюк 2020, 33). 3. Мензатюк описує також ворожіння дівчат на дивині (інші назви рослини: царська свіча, коров'як, ведмеже вухо) як спосіб прикликати судженого, зауважуючи, що в історичній повісті Б. Лепкого “Мотря” “саме так ворожила красуня Мотря Кочубєвна”, і “до неї приїхав гетьман Іван Мазепа” (Мензатюк 2020, 67).

Важливим складником міфосвіту збірки “Зелені чари” є апокрифічні легенди. З. Мензатюк наводить апокрифічні легенди про Адама та Єву, в яких пояснено походження підсніжників і фіалок: “Коли Адама й Єву вигнали з раю, на землі також була зима, падав сніг. Єва замерзла й засмутилася. І тоді з Божої ласки, щоб її підбадьорити, кілька сніжинок перетворилися на підсніжники”.

Щоправда, інша легенда оповідає, ніби земних злигоднів не витримав Адам: “він заплакав, і з його сліз виросли фіалки” (Мензатюк 2020, 8). У тексті “Терновий вінець” використано розповідь про те, як терен до Бога ходив просити захисту (Мензатюк 2020, 14–15); в есе “Сльози Божої Матері” – про сльози Божої матері, які перетворилися на квіти конвалії (Мензатюк 2020, 31); апокрифічна легенда про те, як із виготовлених для забавки для малого Ісуса квітів виросли маргаритки, використана в тексті “Стокротки” (Мензатюк 2020, 42–43). Про те, що дивину “вважають квіткою Діви Марії” повідомляє З. Мензатюк в однойменному тексті. Есе “Дзвоники” містить апокрифічне пояснення походження церковних дзвонів, згадуючи, як ці квіти стали прообразом першого церковного дзвона в містечку Нола в італійській Кампанії (Мензатюк 2020, 70–71). Колоритно відтворено легенду про те, як “осот дістався нечистому” (Мензатюк 2020, 95). Міститься у збірці апокрифічне пояснення назви Петрів батіг: колись отари овець у небі належали Адамові, але коли він “согрішив і мусив покинути райські висоти, Бог передав його отари апостолові Петру. От і жене їх святий апостол рано-вранці на пашу, тим-то Петрів батіг удосвіта розцвітає, найраніше серед трав. А з полудня отари спочивають, тож і цвіт закривається. Спеотної днини можна помітити, як над степом тремтить, переливається повітря – то, значить, пройшла невидима отара, здійнявши небесну куряву” (Мензатюк 2020, 112–113).

Доречно наводить З. Мензатюк думку фольклориста Г. Булашева про те, що є дуже багато назв рослин, “за якими стоять давні, на жаль, уже втрачені повір’я й перекази: Адамове ребро, Адамова голова, Богородична коса, Божа ручка, івасики, миколайчики, Петрів хрест, Петрова закуска, чоловічий вік, чортове яйце та інші. Ці назви, що «дуже багато промовляли колись народному почуттю й уяві, для нас нині залишаються тільки живими свідками того, що з рослинами цими пов’язаний був цілий цикл народно-поетичних легенд», – зазначає дослідник” (Мензатюк 2020, 113).

Колорит збірки увиразнений інтертекстуальними зв’язками. Так, в есе про гісоп З. Мензатюк звертається до метафоричної стилістики Біблії: так, у псалмі 50 (“Очисти гісопом мене, – і буду я чистий, омий Ти мене – і стану біліший від снігу”) (Мензатюк 2020, 68) за допомогою образу цієї рослини відтворена думка про очищення від гріхів.

Доповнюють інформаційну основу збірки, авторські міркування про потребу збереження екосистеми, краси природи численні звернення до художніх творів Г. Х. Андерсена, Т. Шевченка, Л. Глібова, Лесі Українки, М. Вороного, М. Драй-Хмари, М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри, О. Гончара, Л. Костенко та інших. В есе “Неопалима купина” З. Мензатюк

скеровує до однойменної книги С. Плачинди, присвяченої популяризації українських діячів. У просторі збірки – і спостереження про українські вишневі сади французького мандрівника Г. Левассера де Боплана, і згадка про дослідження народної медицини З. Болтарович, і про те, як В. Івасюк, знайшовши легенду в одному верховинському селі, створив пісню “Червону руту”...

Збірка “Зелені чари” складається із 37 творів, розповіді охоплюють практично річний цикл активності рослин – від первоцвітів до останніх квітів року, є тут описи луків та інших ландшафтів.

Завершальним є розділ “Загадки про рослини”. Більшість загадок формує персоніфікація. Наприклад, загадка про ячмінь: “Що то за твір, що ні чоловік, ні звір, а має вуса” (Мензатюк 2020, 115); про вишню: “Червона дівонька, біле дитя” (Мензатюк 2020, 115); про ромашки: “Стоять у лузі сестрички: золоті очі, білі вії” (Мензатюк 2020, 116); про водяні лілії: “Стоять красуні на воді, Вінки в них білі й золоті” (Мензатюк 2020, 116) та інші. Привертає увагу загадка про березу, створена на апокрифічній основі: “Біля-білява перед Богом стояла: «Боже мій милий! Моє тіло рубають, мою кров п'ють!»” (Мензатюк 2020, 116). Як правило, розгадування загадок вимагає від малого читача базових знань про рослину (колір квітів, висота стебла, розмір і кількість насіння тощо), наприклад, “На городі тичка, на тичці капличка, а в ній більше, ніж сто” (Мензатюк 2020, 115).

Важливу роль у збірці “Зелені чари” авторка приділяє візуальному мистецтву. Основними ілюстраціями слугують світлини. В есеїстичних текстах трапляються згадки або й розповіді про художників, у роботах яких зображені рослини. Так, З. Мензатюк розповідає, що “воронець любила малювати Катерина Білокур” (Мензатюк 2020, 27). Треба наголосити, що К. Білокур для письменниці – творчий авторитет: “У селі Богданівка на Київщині жила художниця Катерина Білокур, яка все життя малювала квіти. Краще за неї їх не відтворював на полотні ніхто в цілому світі” (Мензатюк 2020, 32). Заради того, щоб побачити конвалії, вона “пішки, хворими ногами (бо звідки гроші на автобус у сільської жінки у колгоспному “раю”) йшла тридцять кілометрів до Пирятина і стільки ж – звідти...

Конвалії, які вона побачила, стали безсмертними на її картинах” (Мензатюк 2020, 32). Органічно доповнює збірку “Зелені чари” репродукція картини К. Білокур “Квіти за тином” (1935).

Сприяє розвитку уяви малого читача, формуванню візуальної об'ємності і згадка про те, що давню легенду про вишню-степовичку “народний художник Федір Панко з козацького села Петриківка на Дніпропетровщині, звідки походить відомий народний петриківський розпис, змалював [...] в картинах, котрі обійшли багато виставок, друкувалися в альбомах і книгах” (Мензатюк 2020, 28–29). Є у тексті згадка про картину М. Божія “Думи мої, думи мої”, на якій немолодий Т. Шевченко, “уже після заслання, задумавшись, сидить серед пришерхлого від сонця степу” з чортополохом на передньому плані, що символізує його нелегку долю (Мензатюк 2020, 96).

Отже, збірка есе З. Мензатюк “Зелені чари” – це цілісний світ природи рідного краю, пронизаний міфами, легендами, народними звичаями. Письменниця презентує органічний синтез патріотичних настанов та екологічних застережень, формуючи в дітей усвідомлено відповідальне ставлення до рідного краю.

Баган, О. (1995). *Есей та есеїзм. Українські проблеми*. 1. С. 68–78.

Гук, О. (2018). *Становлення ідентичності жанру есе: методологічний аспект*. Молодий вчений. 9.1 (61.1). С. 35–39.

Компанцева Л., (1995). *Сучасна молодіжна есеїстична проза як новий розповідний тип (когнітивно-мовний підхід)*. Харківський національний університет. Харків. 24 с.

Костомаров, М. (1994). *Несколько слов о славяно-русской мифологии в языческом периоде, преимущественно в святы с народною поэзией*. Либідь. Київ. С. 257–259.

Куманська Ю. (2020). *Збірка есе Зірки Мензатюк “Український квітник”: екологічні аспекти*. Вчені записки Таврійського національного університету. 31 (70). 1. Ч. 3. С. 163–168.

Літературознавчий словник-довідник, (2007). Академія. Київ. 752 с.

Магіяш, Б. (2005). *Щось на кшталт есеїстики*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://m.krytyka.com/ua/articles/shchos-na-kshtalt-eseistykyu>.

Мензатюк, З. (2020). *Зелені чари: оповідання*. Букрек. Чернівці. 120 с.

Мирошкіна, Н. (2002). *Українська есеїстика як феномен соціальних комунікацій*. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. Київ. 20 с.

Нестеренко, Ю. (2014). *Сучасна українська есеїстика: жанрові трансформації*. Київський національний університет Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. Київ. 18 с.

Нечуй-Левицький, (1992). *Світгляд українського народу (ескіз української міфології)*. Обереги. Київ. 88 с.

Осадча, Ю. (2006). *Есеїстичне та романічне письмо як способи “мислити” літературу*. Слово і час. 2. С. 29–38.

Сільман, К. (2019). *Есей як жанр на перетині літератури та журналістики*. Чорноморський національний університет ім. Петра Могили. Миколаїв. 227 с.

Сільман, К. (2015). *Письменницька інтернет-есеїстика як різновид масової літератури*. Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухолинського. Філологічні науки (літературознавство. 2 (16). Миколаївський національний університет імені В. О. Сухолинського. С. 261–265.

Сільман, К. (2017) *Есеїстика як перехідне жанрове утворення: теоретичний аспект*. Філологія. Літературознавство. Т. 301. Чорноморський національний університет ім. Петра Могили Миколаїв. С. 137–143.

Шебеліст, С. (2010). *Трансформаційні процеси в системі журналістських жанрів*. Вісник Львівського університету. Серія теле- та радіожурналістика. 9. Ч. 1. С. 274–280.

Шевченко, Т. (2019). *Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст.* Видавничий дім Дмитра Бурого. Київ. 584 с.

ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ТВОРЧІСТЬ ПОДРУЖЖЯ КОСТЕЦЬКИЙ-КОТТМАЄР НА ПРИКЛАДІ П'ЄСИ МИКОЛИ КУЛІША “НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ”

Олеся Лазаренко

(Німеччина)

Подружній і творчий тандем українського літератора, перекладача, видавця, редактора Ігоря Костецького та німецької поетеси і перекладачки Елізабет Коттмаєр посідає важливе місце в історії української літератури ХХ століття, зокрема тієї, що розвивалася на еміграції. Одним із перших завдань заснованого ними у Німеччині видавництва “На горі” стала трансляція читацькій публіці як творів зарубіжних митців українською мовою, так і найкращих зразків українського письменства німецькою. Серед таких перекладацьких перлин перебуває і п'єса Миколи Куліша “Народний Малахій” (“Der Volks-Malachias”, 1972), машинописний примірник якого зберігається в Дослідницькому центрі Східної Європи у Бремені.

Ключові слова: Георг Костецький, Елізабет Коттмаєр, Микола Куліш, п'єса “Народний Малахій”, українсько-німецькі перекладацькі зв'язки

THE TRANSLATION WORK OF THE KOSTETZKY-KOTTMEIER COUPLE ON THE EXAMPLE OF MYKOLA KULIŠ'S PLAY “PEOPLE'S MALAKHIJ”

Olesja Lazarenko

A marital tandem of the Ukrainian writer, translator, editor and publisher Eghor Kostetzky and the German poet and translator Elisabeth Kottmaier played a significant role in the development of Ukrainian literature of the 20th century. Kostetzky -Kottmeier's West Germany-based publishing house “Na hori” (On the Mountain) focused on both translating German literature into Ukrainian and Ukrainian literature into German. One of such projects was a German edition of Mykola Kuliš's play “People's Malakhij” (“Der Volks-Malachias”, 1972). Its unpublished manuscript is held at the Research Centre for East European Studies at the University of Bremen.

Key words: Eghor Kostetzky (Ihor Kostec'kyj), Elisabeth Kottmeier, Mykola Kuliš, the Play “People's Malakhij”, Ukrainian-German translation contacts.

Історія української еміграційної літератури налічує понад 100 років і, як вважають дослідники, бере свій початок від подій після Першої світової війни: “Наша перша політична еміграція, що до неї спричинився був нещасливий кінець славетних визвольних змагань 1917–1921 років,

лишиться в пам'яті українського народу щільно пов'язаною з великим піднесенням нашої національної літератури” (Державин, 169). Наступний період пов'язаний із завершенням Другої світової війни, коли особливо активними для розвитку української літератури в Західній Європі були наступні чотири повоєнні роки: “Період це був короткий, але сповнений бурхливого й цікавого життя. Тепер він цілком у минулому, а історія подбала за те, щоб виразно відмежувати його в часі: початок – кінець Світової війни, кінець – масовим виїздом української еміграції з Європи, особливо з Німеччини й Австрії” (Шевельов, 480). Згодом цей період окреслять ще як “Література ДіПі”: “Немає сумніву, що еміграційна література періоду ДіПі, тобто, загально беручи, другої половини 1940-их років, становить окрему й чітко визначену добу” (Грабович, 47).

Оскільки зацитовані перші дві праці Володимира Державина та Юрія Шевельова – свідків і безпосередніх учасників творення української літератури в нових історичних умовах – були написані в 50-х роках ХХ ст., то дозволимо собі, спираючись на подальші літературознавчі студії, хронологічно розширити і продовжити межі розвитку українського красного письменства в еміграції. Як писав Григорій Костюк, “Український літературний процес поза межами рідного краю – факт реально існуючий” (Костюк, 38), і у своїй статті, присвяченій діяльності Об'єднання “Слово”, він представив таку періодизацію: 1921–1940 рр. (Львів, Прага, Париж, Варшава); 1941–1945 рр. (окуповані місця України, Прага, Берлін); 1945–1954 рр. (час заснування МУРу, Мюнхен, Авгсбург, Штутгарт, Новий Ульм, Париж, Зальцбург, Інсбрук); від 1954 року до наших днів³⁵ (Нью-Йорк, Філадельфія та околиці – О.Л.) (Костюк, 40). Згодом Юрій Луцький запропонує більш узагальнений поділ, описавши літературу української діаспори у двох розділах – “*Western Ukraine and Emigration. 1919–1939*” / “*Західна Україна й еміграція. 1919–1939*” (Luckyj, 87–94) і “*The Second Emigration and Diaspora. 1945–1990*” / “*Друга еміграція і Діаспора. 1945–1990*” (Luckyj, 95–103).

Палітра діяльності українських письменників, поетів, перекладачів, літературних критиків, літературознавців, видавців, редакторів у повоєнні роки в еміграції як у Європі, так і в Америці чи Канаді надзвичайно яскрава, багата і різноманітна. На розсуд і на втіху читачів були представлені усі жанри і стилі – проза, поезія, драматургія, критика, мистецтво перекладу, що органічно влилися у всесвітній літературний процес.

Однак варто вказати, що ще одним аспектом діяльності українських літераторів в еміграції, окрім публікування своїх власних творів, літературно-критичних, літературознавчих чи перекладацьких праць, видавництва архівних матеріалів, журналів, наукових збірників тощо, стало також перевидання українських першоджерел з 20–30-х років, зокрема роману “Міс-

³⁵ Цей четвертий період розпочинається роком заснування Об'єднання українських письменників у діаспорі “Слово”, яке існувало протягом 1954–1997 років. Фраза “до наших днів” означає 1971 рік, тобто момент публікації Григорія Костюка.

то” В. Підмогильного, листування членів ВАПЛІТЕ 1926–1928 рр. під назвою “Голубі диліжанси”, збірки есеїв Едварда Стріхи (Костя Буревія), драм, листів і статей Миколи Куліша тощо (Костюк 1971, 46). Такий інтерес до мистецької спадщини періоду, названого згодом польським публіцистом Єжи Гедройцем “Розстріляне Відродження”, серед діаспорних діячів культури сучасні дослідники пов’язують передусім із ідеєю продовження і відновлення творчих традицій того часу, а також із таким важливим моментом, як збереження пам’яті про своїх колег, кому не вдалося врятуватися від страшної репресивної машини з боку радянської влади: “Чимало митців, котрі розпочали свою творчу діяльність у 1920–1930-х роках, опинившись у таборах ДіПі, продовжили те, що не встигли зробити в радянській Україні, а найголовніше, намагалися реабілітувати своїх знищених сталінською системою літературних колег” (Луцій, 52).

Так, зокрема, у щотижневику “Українські Вісті”, що виходив друком з 1945 року у Німеччині, була заснована рубрика “Перед світлою пам’яттю”, де публікувалися відомості про М. Хвильового, В. Підмогильного, М. Йогансена, М. Зерова, Є. Плужника та інших (Луцій, 52). У часописі “Рідне Слово” за 1946 рік з’являється стаття О. Кульчицького “*Український театр в дзеркалі психоаналізу (Спроба глибинно психологічної інтерпретації «Народного Малахія» Куліша і «Ворога» Косача)*” (Кульчицький). Згодом на III з’їзді Об’єднання Українських Письменників “Слово” у м. Нью-Йорк 18–19 травня 1968 року, приуроченому до 50-річчя відновлення української держави, темою однієї з панелей було “Літературне і театральне життя 20-х років в Україні”, де прозвучали доповіді Петра Голубенка “*Організаційні форми літературного життя 20-их років*”, Ігоря Губаржевського “*Проблеми стилю літератури 20-их років*”, Йосипа Гірняка “*«Березіль» і проблеми театру 20-их років*” та ін. (Костюк, 44–45).

Наступним кроком стало сприяння публікації творів письменників 1920–30-х років, передмови і рецензії до яких писали відомі діаспорні літературознавці Г. Костюк, І. Кошелівець, Б. Кравців, Ю. Лавріненко, Ю. Луцький, Ю. Шерех та ін. із закликами до еміграційних дослідників вивчати тогочасну українську літературу (Луцій, 53). Ще одним заходом популяризації творчих ідей і надбань цього періоду стали виступи Ю. Лавріненка та І. Качуровського на радіо “Свобода” (Луцій, 53). Цікавими є також факти створення літературних фондів допомоги сім’ям репресованих письменників, які опинилися в еміграції. Так, зокрема, заходами діяча українського театру, актора театру “Березіль” Й. Гірняка і його дружини, керівниці Українського театру в Америці О. Добровольської, був заснований “Комітет допомоги родині Миколи Куліша”, який “ефективно допоміг ... родині великого українського драматурга” (Костюк, 50).

Повертаючи із небуття імена заборонених в радянській літературі письменників, еміграційні діячі намагалися познайомити із їхньою творчістю не тільки співвітчизників, але й також іноземних читачів. У зв’язку з цим у 1959 році була, наприклад, опублікована антологія прозаїків “Розстріляного Відродження” у німецькому перекладі відомої культурної діячки

А.-Г. Горбач “*Синій листопад*” (за назвою новели М. Хвильового): “А.-Г. Горбач вважала, що німецького читача особливо зацікавлять такі твори видатних прозаїків 1920-х років, як «Третя революція» В. Підмогильного, «Сентиментальна історія» М. Хвильового, «Драконів суд» Б. Антоненка-Давидовича. Вона переклала німецькою мовою й новелу М. Хвильового «Я (Романтика)» (Лушій, 55–56). Відомою є також її стаття у часописі “*Osteuropa*” за 1964 рік “*Prosa und Drama in der sowjetukrainischen Literatur der Gegenwart*”, де особлива увага приділена українським поетам і письменникам 20-х років – репресованим Григорію Косинці, Миколі Хвильовому, Валер’янові Підмогильному, Михайлові Івченкові, Миколі Кулішеві, Олексі Влизькові, Миколі Зерову, яких після смерті Сталіна було реабілітовано (Horbatsch, 525–526). Важливою у цьому контексті є також англомовні літературні розвідки українського театрознавця В. Ревуцького про Миколу Куліша 1956 і 1971 років (Костюк, 79; Revutsky).

Ще одним вкладом в ідею української діаспори представити мистецькі пошуки і традиції вітчизняної літератури 20–30-х, зокрема в драматургії, став німецький переклад п’єси Миколи Куліша “Народній Малахій”, здійснений у 70-х роках творчим подружжям Ігорем Костецьким та Елізабет Коттмаєр. Рукопис цієї праці зберігається нині у Дослідницькому центрі Східної Європи при Бременському університеті³⁶ і ще не був опублікований попри титанічні старання перекладачів, про що ми скажемо трохи нижче.

У мистецькому багажі письменника, поета, перекладача, публіциста, критика, видавця і редактора Ігоря Костецького і його супутниці – поетеси, перекладачки, есеїстки, видавчині Елізабет Коттмаєр, що проживали неподалік від Штутгарта в Німеччині, налічується величезна кількість художніх робіт, як з власної творчості, так і з ретрансляції інтелектуальної спадщини найвідоміших постатей української і світової культури. Завдяки заснованому цим тандемом видавництву “На горі” читачі дістали змогу відкривати для себе твори як тогочасних діячів української літератури, наприклад Василя Барки, Зиновія Бережана, Віри Вовк та ін., так і тексти В. Шекспіра, Т. Еліота, О. Уайльда, С. Георга, Е. Павнда та ін., що зазвучали українською мовою (Павличко, 353).

Ще одним важливим напрямком цієї літературно-мистецької діяльності Костецького і Коттмаєр, скерованим вже безпосередньо на німецькомовне середовище, стала публікація українських творів саме німецькою мовою. Так було у випадку із антологією сучасної української поезії (“*Weinstock der Wiedergeburt*”) чи виданням роману Олеся Гончара “Собор”³⁷ (Hontsch- ar).

³⁶ Forschungsstelle Osteuropa (<https://www.forschungsstelle.uni-bremen.de/>), Фонд Eaghor Kostetzky

³⁷ Свого часу ми досліджували історію цього перекладу: Лазаренко, О. (2018). Роман Олеся Гончара “Собор” в німецькомовному просторі: історія перекладу. / *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica. Ucrainica VIII. Současná ukrajinistika. Problémy jazyka, literatury a kultury. Olomouc*. S. 185–190.

Для невтомних Костецького і Коттмаєр наступним перекладацьким задумом, як було згадано вище, стала творчість відомого українського драматурга Миколи Куліша, зокрема його п'єса “Народній Малахій” – “одна з дорожчих перлин української літератури”, за словами Ю. Лавріненка (Лавріненко 1953, 3), що була написана у 1927 році. Далі літературний критик зазначає, що “... виставлений Курбасом у харківському «Березолі» 1928 року, видрукований Хвильовим у 9-тій книжці «Літературного Армарку» 1929 року, цей твір Миколи Куліша спричинив був в Україні не меншу бурю, ніж памфлети Миколи Хвильового. Хвильовісти вважали твір найбільшим шедевром, Москва – найбільш нахабною вилазкою проти компартії, тим часом, як харківські студенти деклямували по вулицях цілі монологи Малахія і Кума, намагаючись імітувати Крушельницького і Гірняка. Декому здавалося, що сталося щось надзвичайне, ніби народження нової ери відбулося на сцені і в душах людей” (Лавріненко 1953, 3).

Основні теми у творчості Куліша були пов'язані із становленням людини на тлі епохальних змін: “Темою Кулішевої творчості було ставання людини. Ця тема трагічна, і в усі епохи вона була й залишається такою. Куліш проніс її чесно. Він поставив її глибоко. ... Він був великий, без перебільшення геніальний письменник, і він знав чи відчував, що в деяких випадках велика безпорадність – двері до великого письменства. Він був також великий майстер, і тому він міг пропустити свою тему крізь різні жанри, від дон-кіхотіяни трагікомічного «Народнього Малахія», через грайливість і гумор «Мини Мазайла», і через гелікони «Патетичної сонати» до елегії безнадійності в «Маклені Грасі»” (Шевельов, 65). Куліш описував і досліджував у своїх п'єсах психологію українських революціонерів і ставлення людини до революції, що не збіглося у своєму прагненні до правдивості із офіційним творенням образу соціалістичної України (Stekh, 119).

Зважаючи на вищевикладене, нам видається, що було кілька причин з боку українсько-німецького подружжя Костецький-Коттмаєр обрати для перекладу саме драматургію Куліша. Це було пов'язане насамперед із тенденціями української еміграційної літератури повернути в історично-мистецький контекст спадщину своїх колег з 20–30-х років, про що була мова на початку цієї статті. Окрім того, сам Ігор Костецький мав театральну освіту (свого часу він навчався у Москві в Державному інституті театального мистецтва ім. Луначарського (відомий як “ГИТИС”, сучасний “Російський інститут театального мистецтва”) і Ленінграді при школі Драматичного театру, а пізніше в 30-х роках працював режисером у театрі в Пермі), він добре орієнтувався в історії театру, написав монографію про театральну політику в Радянському Союзі (Костецкий), читачам відомі також його власні п'єси (Костецький). Це все підготувало серйозний ґрунт для того, щоб німецькомовний світ побачив і оцінив драматургічний талант Миколи Куліша.

Насправді німецька читацька аудиторія вже мала змогу раніше відкрити для себе творчість Миколи Куліша ще за його життя – мова про п'єсу “Па-

тетична соната”, яку в російському перекладі у Москві у постановці Олександра Таїрова побачив німецький письменник Фрідріх Вольф. Він “переклав ... на німецьку мову, а берлінське видавництво Фішер видало її фотокопію і поширювало серед німецьких театрів. Фрідріх Вольф писав у передмові до перекладу: «Форма патетичної сонати – цієї найбільшої української драматичної поезії – в світовій літературі може бути порівняна тільки з драматичними поемами Фавст і Пер Гюнт. Прихід Гітлера до влади обірвав зацікавлення п’єсою в Німеччині)” (Лавріненко 1959, 653). Відома також повоєнна публікація цієї п’єси у перекладі Гюнтера Яніхе при співпраці Райнера Кірша (Kulisch) і рецензія Йохенна Гляйса на постановку п’єси у 1968 р. у місті Путбус (Gleiß).

Задум здійснити переклад і опублікувати Кулішеву п’єсу “Народній Малахій” склався у Костецького наприкінці 70-х років, про що можна прочитати з його листів до Юрія Лавріненка³⁸:

Дорогий Юрку! Тобі й усім рідним бажаю радісних свят Різдва і творчого нового 1969. Головне: сил і здоров’я. Маю до тебе велике прохання. Мені надзвичайно потрібен текст тієї сцени на заводі “Малахія”, який не ввійшов у “Розстріляне відродження”. Ти або Костюк, безумовно, маєте число “Літературного ярмарку”, де ця сцена була опублікована разом з усім текстом. Тож якщо зможеш, зроби фотокопію тих сторінок і будь добрий надіслати мені. Буду тобі вельми вдячний.

З привітом щиро твій К. (Лист від 22.12.1968).

Але вже у наступному листі Костецький радісно повідомляє:

У міжчасі надійшов і лист із Романенчуковим окремим виданням “Малахія”³⁹. Дякую і за це сердечно. І тепер виявляється, що твої зусилля копіювати сцену на заводі були марні, бо книжка містить і цю сцену. Шкода мені, що завдав тобі труда (Лист від 24.3.1969).

З тим, аби увиразнити німецький переклад “Малахія”, Костецький висунув ідею зробити магнітофонний запис однієї з фінальних сцен, де зіграв би Йосип Гірняк – відомий український актор і режисер, що працював у театрі “Березіль” Леся Курбаса. У постановці п’єси “Народній Малахій” 1928 року йому дісталася роль Кума, про що він так згадує: “Приглядаючись до проб цілий тиждень, я після вечірньої вистави залишався в театрі о 2-3 годині ночі й намагався перевтілюватись у зовнішній образ Кума, який був зарисований і умонтований режисером у дію першої картини. Моїм

³⁸ Цитати з листування подано за електронним ресурсом:
http://1576.ua/uploads/files/5644/Kostetskyi_Igor.Lysty_do_Juria_Lavrinienka.1576.ua.txt. Підготовку до друку і коментарі здійснив Марко Р. Стеха.

³⁹ Примітка Марка Р. Стеха: “Літературознавець і видавець Богдан Романенчук в 1950–1961 роках був редактором літературного журналу «Київ», у Філадельфії та видав низку книжок, включно зі згаданим тут виданням: Микола Куліш. Народній Малахій: трагедійне. – Філадельфія: Видавництво «Київ», 1952”.

завданням було скоріш усього засвоїти інтонаційну партію слова і мови Кума, яка не сміла випадати з ритму й мелодії звукового дійства. ... Текст ролі я засвоїв з усіма інтонаційними та вокальними звучаннями, згідно з гармонією режисерської партитури” (Гірняк 1982, 289, 290).

Зацікавлення п’есою М. Куліша серед української театральної публіки було величезне: “У призначений для перегляду день театр за багато часу до початку був обложеной для перегляду такою масою публіки, як ніколи досі. Крім письменників, журналістів, мистців, делегатів професійних спілок, театр облягла молодь усіх інститутів та вищих шкіл Харкова” (Гірняк 1948, 119). Сама прем’єра відбулася аж через місяць після важких дебатів між режисером Л. Курбасом, автором М. Кулішем і представниками влади з Комісаріату Освіти, Репертуарного комітету і Політбюро ЦК КП(б)У, але протрималася вистава всього два місяці: “П’єсу ставив Березіль кожного дня два місяці при повній залі і демонстративній реакції глядачів. Партія не могла довше терпіти не бажаного для себе явища і за два місяці остаточно заборонила п’єсу” (Гірняк 1948, 119).

Неймовірний успіх усіх, без винятку, п’єс Куліша у постановках Курбаса літературознавець і публіцист Віктор Петров пояснює так: “Чим був в галузі театру «Березіль», створений Лесем Курбасом, тим у галузі драматургії був Микола Куліш. В особі Куліша «Березіль» знайшов свого драматурга, і Куліш в «Березолі» свій театр. Курбас і Куліш сполучилися, щоб визначити шляхи модерного українського театрального мистецтва” (підкреслення – автора) (Петров, 681).

Найімовірніше, що І. Костецький встигнув подивитися “Народнього Малахія” – “справжній трагедійний шедевр, що висміював комуністичну утопію і став висловом української опозиції” (за Луцьким, 88) – і проінятися його мистецькою силою. Звертаючись до Ю. Лавріненка по контакти до Й. Гірняка щодо аудіозапису, він так це коментує:

Зате прошу тебе про одну надзвичайно важливу річ. І то не прошу навіть, а благаю з усього серця й усіма фібрами душі. Ти – чи хто інший, якщо тобі було б заважко, – повинні вжити усіх моральних та практичних заходів, аби в Йосипа Йосиповича вирвати на тонфільм монолог Кума у фінальній дії в божевільні. Для можливих вистав у німецьких театрах ми підготували різні матеріали (іконографічні, текстові тощо), які полегшили їм подолання такої важкої і геть незнаной на театральному Заході матерії. Тим-то почути голос того, хто колись у ритм українського традиційного і водночас модерного театрального мовлення, та ще й виконанні єдиного на сьогодні живого виконавця з Курбасівської прapем’єри, – воно було б і для сучасного, і для майбутнього ділом неоціненної культурної вартості. Не кажу вже про себе особисто, що означало б для мене почути знов (це ж уже понад сорок років проминуло) те, на чому сам пережив свого часу щось наче одкровення (підкреслення – О.Л.) (Лист від 19.2.1972).

Відповідь не забарилася:

Дорогий Ігоре! ... Бачу, не легко Вам дається цитаделя європейського театру для “Нар.[однього] Малахія”. І розумію самотність зусиль сміливців.

На жаль і з Нью-Йорку нема доброї вістки. Недавно підганяв через телефон Йосипа Йосиповича. Він категорично заявив “капітуляцію”. Каже, пробував не раз і зробив, але забракував, як цілковиту невідповідність. ...

Але Ви обоє не складайте зброї, не капітулюйте перед труднощами. В крайньому разі доможіться нормального видання в якомусь звичайному німецькому видавництві...

Сердечний привіт Вам обом!

Твій Юрко Лавріненко⁴⁰ (Лист від 10.V.1972)

Наступного місяця у червні 1972 р. Костецький одержав листа вже від самого Й. Гірняка, який таки погодився зробити запис сцени під лікарнею з 3-ьої дії “Малахія” на аудіоносії, хоча відповідь актора звучала трохи скептично:

Юрко переслав мені Вашого листа... На підкріплення своїх аргументів, які просив Юрка переказати Вам, особисто додаю, що займаючись записами на плівку живого слова, вже понад 20 років, я скептично ставлюсь до своїх вправ у тій ділянці. Ось чому я так холодно прийняв Вашу пропозицію, відносно запису сцени Любуні, Кума і санітара /без якого, в тому епізоді, годі обійтись/.

... Я постараюсь виконати Вашу волю. Однак є одне “але”: річ в тому, що днями мушу піддатись операції... Як тільки вилізу з цієї халепи, тоді і обіцяю все зробити... Любуню вже маю, санітар не проблема (Лист від 14 червня 1972 р.)⁴¹.

На жаль, як ідея із аудіозаписом, так і з друком п'єси “Народній Малахій” в Німеччині не втілилася в життя з різних причин. Уже підготовлений машинопис перекладу був розісланий у видавництва, але з'ясувалося, що соціально-політична “антирадянська” гострота твору Куліша залишилася актуальною і через сорок років після своєї появи не тільки в Україні, але, за словами самого І. Костецького, як це не дивно, і в Німеччині:

Наш німецький “Малахій” готовий уже кілька років тому. Спершу був тут навколо нього видавничий рух, вмістили навіть резюме ітд. у проспекті. Ну, а потім почалася всім нам більш ніж відома історія, і так до нинішнього дня. ... Кажуть: п'єса може дискредитувати соціалістичне будівництво (достотно!). Я кажу їм: навпаки, п'єса свідчить за свободу

⁴⁰ З неопублікованих листів Юрія Лавріненка до Ігоря Костецького, які зберігаються в Архіві Дослідницького центру Східної Європи у Бремені.

⁴¹ Лист зберігається в Архіві Дослідницького центру Східної Європи у Бремені.

думки й дискусію на тому етапі соціалістичного суспільства. Але вони не вірять. Тож лишається нормальний наш випадок: чекати на чудо.

Усього тобі й рідним доброго у новому році. І дякую тобі за все заздалегідь.

Твій К. (Лист від 20.02.1977).

У відповідь Юрій Лавриненко пише:

Радію, що ваш німецький “Малахій” вирушив із вашої робітні в люди. Чи він доходить до чужинецького читача? Чи ні? Чи якийсь німецький режисер молодий не зацікавився б спробою поставити? Ох, політика диктаторствує і в поезії після ста літ антиполітичної революції символістів.

Твій Юрко Лавріненко (Нью-Йорк, 16.ІІІ.1977)

На нашу думку, чудо все-таки сталося, бо рукопис німецького перекладу п'єси Миколи Куліша “Народній Малахій” не постраждав, не зникнув і зберігається нині, як про це згадувалося вище, в Архіві Дослідницького центру Східної Європи при Бременському університеті в архіві Ігоря Костецького і чекає на своє книжкове перевтілення.

Машинопис складається з 87 аркушів тексту зі вступною статтею Ігоря Костецького обсягом 12 аркушів, до цього додається короткий переказ (резюме) твору обсягом 9 аркушів. Художню цінність перекладу Костецького і його дружини Елізабет Коттмаєр, у якій ми абсолютно переконані, ще належить описати літературознавцям і критикам, але зараз ми би хотіли звернути увагу на передмову Костецького, присвячену Миколі Кулішеві і його творові “Народній Малахій”. Надзвичайно цікавим, на нашу думку, є те, якими фактами і якими метафорами апелюють перекладачі до німецької аудиторії з тим, аби викликати у неї на прикладі творчості Куліша інтерес до літературного процесу в Україні в 20–30-х роках ХХ століття і пояснити особливості його перебігу.

Розпочинається передмова зі згадки про працю радянського театрального критика й історика театру Костянтина Рудницького „Режисер Меєргольд”⁴², яка була опублікована у Москві у 1969 році. Костецький вказує с. 447 цієї книги, де автор пише про особливий талант режисера ставити на сцені трагедії, і подає таку цитату: “Можна припустити, що якби Меєргольд ставив тоді Погодіна (який посилав йому свою комедію “Сніг”), Леонова, Куліша, то результати були б значні і цікаві” (Переклад з російської і підкреслення – О.Л.). Те, що Рудницький серед імен відомих радянських драматургів згадує також і Миколу Куліша, є найкращим доказом, на думку Костецького, того, яке важливе місце посідає український драматург в тогочасній літературі. Без сумніву, продовжує далі перекладач, тут мова про п'єсу “Патетична соната”, яку у російськомовній постановці Олександр

⁴² Рудницький К. Режисер Меєргольд. – М.: Наука, 1969. – 526 с.

дра Таїрова можна було побачити в Ленінграді, Костромі, Баку. Одночасно в Німеччині йшли п'єси “97” і “Патетична соната” (остання у перекладі Ф. Вольфа під назвою “Die Beethoven-sonate”⁴³).

У 1930 році у Харкові відбувалася Друга міжнародна конференція революційних письменників, де, як припускає Костецький, могли зустрітися німецький письменник і перекладач Ф. Вольф і М. Куліш. Вже за рік український драматург пересилає текст “Патетичної сонати” до Німеччини разом із листом, де вказує на момент зустрічі і на свою обіцянку (очевидно, надіслати п'єсу – О.Л.).

Презентуючи інтелектуальну біографію Куліша, Костецький розповідає про його переїзд з Одеси до Харкова і знайомство із Лесем Курбасом, що мало таке ж величезне значення для українського театру, як, скажімо, діяльність Меєргольда для російського. Потім арешт і зіслання Куліша і Курбаса, яких помертвено реабілітували після XX з'їзду КПРС, – з того часу їхня творчість повертається в історію театру і на сцену – Куліша знову ставлять в різних радянських республіках, а про Курбаса готують наукову монографію.

Далі Костецький розмірковує над п'єсою “Народній Малахій” і вказує на те, як Куліш описує у цьому творі виникнення нового соціалістичного суспільства у часи НЕПу. Згадує він також про працю української дослідниці Наталії Кузякіної “П'єси Миколи Куліша: літературна і сценічна історія” (Київ, 1970) і аналізує кілька її цитат стосовно головних персонажів трагікомедії і труднощів, які виникають при відтворенні образу Малахія на сцені, про Леся Курбаса і становлення театру “Березіль”, про співпрацю Куліша і Курбаса, про слушність використання терміну “трагікомедія” для п'єси. Щодо останнього твердження про термінологію, то тут Костецький наводить приклад постановки п'єси “Змова почуттів” (“Заговор чувств”) Юрія Олеші в 1929 році в театрі ім. Вахтангова (режисер Олексій Попов), яку представили як “іронічну трагедію”. Обидві п'єси є трагедіями – чи комедійною, чи іронічною, але вони однаково піднімають “тему людяності до трагічних висот” (за І. Костецьким).

Цікавими є цитати зі спогадів Юрія Смолича, тогочасного голови правління Спілки письменників України, про Миколу Куліша і його твори (“Розповідь про неспокій”, Київ 1968). За ними слідує враження театрального критика В. Хмурого про актора Йосипа Гірняка і про його роль Кума у п'єсі “Народній Малахій” (Харків, 1931) та згадка про те, як Олександр Довженко – колега режисера Сергея Айзенштайна – окреслив виставу одним словом “геніальна”.

Насамкінець І. Костецький розповідає про сам переклад, який базувався на оригіналі з журналу “Літературний Ярмарок” (Харків, 1929). Згадує він про те, що дуже важливо було віднайти вилучені цензурою з п'єси сцени, оскільки вони були надзвичайно важливими для німецького глядача (реп-

⁴³ Про це згадує також Ю. Лавріненко в антології “Розстріляне Відродження”. – Париж, 1959. – С. 653.

ліки, пантоміми). Особлива увага у передмові приділяється описові одягу дійових осіб (це пов'язано із труднощами перекладу і представленням німецькому глядачеві символізму “моди” в тодішній столиці України: скажімо, краватку у той час носили тільки непмани). Кожний елемент – краватка, чорні жакети, лляні сорочки, штани, сукні, блузи, спідниці, солом'яний капелюх, ціпок – відігравали значущу роль у представленні характерів героїв: наприклад, дружина Малахія мала бути одягнута як особа, що проживає у селі (Landfrau), але у жодному випадку не як селянка (Bäuerin) тощо.

Загалом текст передмови справляє дуже позитивне враження – видно ерудицію автора, його глибокі знання з історії театру і орієнтування в сучасній йому критичній літературі – як західноєвропейській, так і радянській. Оці постійні паралелі і порівняння українського театру у Харкові із добре відомими на Заході театрами у Москві і їхніми не менш відомими режисерами і разом з тим чітке підкреслення самобутності української театральної традиції, безперечно, переконало би німецького глядача, що перед ним на сцені представлено геніальний і модерний твір високого мистецького рівня, де загальнолюдські проблеми представлено і осмислено через національний колорит, політично-соціальні реалії і радянський побут 20–30-х років.

Гірняк, Й. (1948). *Двадцятиріччя “Народнього Малахія”*. Сучасник. Ч. 1. Мюнхен. С. 114–122.

Гірняк, Й. (1982). *Спомини*. Сучасність. Нью-Йорк.

Грабович, Г. (1986). *Велика література*. Сучасність. 7-8 (303-304). С. 46–80.

Державин, В. (2014). *Українська еміграційна література (1945–1947)*. Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948. Antologia tekstów. Część II. Warszawa. С. 169–204.

Костецкий, И. (1956). *Советская театральная политика и система Станиславского*. Институт по изучению СССР. Мюнхен.

Костецкий, И. (1963). *Театр перед твоім порогом*. На горі. Мюнхен.

Костюк, Г. (1971). *З літопису літературного життя в діаспорі. До 15-річчя діяльності об'єднання українських письменників «Слово»: 1954–1969*. Сучасність. 9 (129). С. 37–63; 10 (130). С. 63–82.

Лаврінченко, Ю. (1953). *Два Малахії*. Свобода. Ч. 75 від 27-го березня. С. 3. Електронний ресурс: <http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1953/Svoboda-1953-075.pdf>. [Дата останнього доступу 20.12.2020]

Лаврінченко, Ю. (1959). *Розстріляне Відродження. Антологія 1917–1933*. Культура. Париж.

Луцький, Ю. (2000). *Драматург Микола Куліш* (Розділ шостий. Огляд нескореної літератури). Літературна політика в радянській Україні. 1917–1934. Гелікон. С. 87–91.

Луцій, С. (2017). Традиції “Розстріляного відродження” в художній та літературознавчій практиці діаспори. Слово і Час. 9. С. 52–60.

Кульчицький, О. (1946). Український театр в дзеркалі психоаналізу (Спроба глибинно психологічної інтерпретації “Народного Малахія” Куліша і “Ворога” Косача). Рідне Слово. Ч. 12. Мюнхен. С. 85–90.

Павличко, С. (2002). Теорія літератури. Основи. Київ.

Петров, В. (2013). Українська інтелігенція – жертва большевицького терору. Розвідки. Т. 2. Темпора. Київ. С. 655–714.

Шерех, Ю. (2012). Шоста симфонія Миколи Куліша. Пороги і Запоріжжя. Т. 1. Фоліо. Харків. С. 55–66.

Шевельов, Ю. (2014). Українська еміграційна література в Європі 1945–1949. Перспективи й перспективи. Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948. Antologia tekstów. Część II. Warszawa. С. 480–515.

Gleiß, J. (1968). *Pathetische Sonate von Nikolai Kulisch in Putbus*. Theater der Zeit. 1. 1968. S. 10–13.

Horbatsch, A.-H. (1964). *Prosa und Drama in der sowjetukrainischen Literatur der Gegenwart*. Osteuropa. Vol. 14. No. 7/8. S. 524–532.

Hontschar, O. (1970). *Der Dom von Satschipljanka*. Aus dem Ukrainischen von Elisabeth Kottmeier und Eagher G. Kostetzky. Hoffman und Campe. Hamburg.

Kulisch, N. (1967). *Pathetique*. Deutsch von Günter Jäniche. In der Bearbeitung von Rainer Kirsch. Henschelverlag. Berlin.

Luckyj, G. S. N. (1992). *Ukrainian Literature in the Twentieth Century. A Reader's Guide*. Toronto, Buffalo, London.

Revutsky, V. (1971). *Mykola Kuliš in the Modern Ukrainian Theater*. The Slavonic and East European Review. Vol. 49. No. 116. Pp. 355–364.

Stefanowska, L. (2013). *Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948*. Warszawa.

Stefanowska, L. (2014) *Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948*. Antologia tekstów. Część II. Warszawa. С. 169–303.

Stekh, M. R. (2002). *Personal Revolution in Mykola Kuliš's Early Plays* / Journal of Ukrainian Studies, nos. 1–2 (Summer–Winter). P. 107–124.

Weinstock der Wiedergeburt. Moderne ukrainische Lyrik ausgewählt, übertragen und herausgegeben von E. Kottmeier. (1957). Kessler Verlag. Mannheim.

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ МИКОЛИ ЗЕРОВА У СПОГАДАХ СУЧАСНИКІВ

Світлана Ленська

(Україна)

У статті проаналізований мнемонічний образ лідера київських неокласиків М. Зерова, змодельований у спогадах відомого українського літературознавця і громадського діяча у діаспорі Григорія Костюка “Зустрічі і прощання” та в мемуарній повісті маловідомої еміграційної письменниці Алли Цівчинської “Незабутнє, немеркнуче...”. Обидва автори роблять акцент на високому інтелектові поета і перекладача, на його особистих якостях – шляхетності, витонченості, прекрасних педагогічних здібностях. Мемуаристи суб’єктивно виписують живий і повнокровний портрет Миколи Зерова, відтворюють атмосферу української культури 1920–1930-х рр.

Ключові слова: “розстріляне відродження”, еміграційна література, мемуаристика, Микола Зеров, психологічний портрет.

PSYCHOLOGICAL PORTRAIT OF MYKOLA ZEROV IN THE MEMORIES OF CONTEMPORARIES

Svitlana Lens'ka

In the article analyzes the mnemonic image of the leader of Kyjiv neoclassicists M. Zerov, modeled in the memoirs of the famous Ukrainian literary critic and public figure in the diaspora Hryhorij Kostjuk “Meetings and Farewell” and in the memoir of the little-known emigrant writer Alla Civičyns'ka “Unforgettable, unfading...”. Both authors emphasize the high intelligence of the poet and the translator, his personal qualities – nobility, sophistication, excellent pedagogical abilities. Memoirists subjectively paint a vivid and full-blooded portrait of Mykola Zerov, recreate the atmosphere of Ukrainian culture of the 1920s and 1930s.

Key words: “Executed Renaissance”, emigration literature, memoirs, Mykola Zerov, psychological portrait.

Серед пам’ятних дат 2020-го особливе місце посідає 130-та річниця від дня народження Миколи Зерова (1890–1937) – блискучого перекладача, оригінального поета, пристрасного оратора й полеміста, обдарованого педагога, глибокого вченого-філолога. Неперевершений знавець античної літератури, він здійснив низку високохудожніх перекладів (“Антологія римської поезії”, 1920), а також утілював свої культурологічні й історіософські погляди у збірці оригінальних сонетів та олександрійських віршів “Камена” (1924). Глибокі знання, широка ерудиція й наукова принципо-

вість ученого й педагога втілилися у наукових працях “Нове українське письменство”, численних статтях з української літератури. Лідер українських “неокласиків” об’єднав навколо себе однодумців-поетів, залюблених у давньогрецьке й римське мистецтво, а також висловив власні погляди щодо подальших шляхів розвитку нашого письменства у збірці статей “До джерел” (1926).

Упродовж останніх двох десятиліть творча постать Миколи Зерова осмислювалася науковцями у різноманітних ракурсах: після низки публікацій довідкового, біографічного характеру, що з’явилися у 1990-х роках, розпочалося поглиблене вивчення творчої спадщини письменника, зокрема дисертаційні дослідження мово-, літературо- та перекладознавчого спрямування створили В. Башманівський, Орислава Бриська, Оксана Гальчук, Людмила Зіневич, Лариса Кравець, І. Сацук. На особливу увагу заслуговують праці В. Брюховецького (Брюховецький, 1990) і Галини Райбедюк (Райбедюк, 2005). Важливими подіями у науковій рецепції життя і творчості лідера «неокласиків» стали публікації “Вибраних творів” Миколи Зерова (2015) та збірки “Київські неокласики” (2015) у видавництві “Смолоскип”, а також вихід “Повісті про Миколу Зерова” (2018) В. Панченка. У 10-томній “Історії української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.” Ю. Коваліва творчості письменника відведено належне місце у 4 і 7 томах томах (Ковалів, 2015, 2020).

До ювілейної дати на малій батьківщині письменника підготовлені наукові й педагогічно-виховні заходи, які, на жаль, були перенесені на осінь у зв’язку зі світовою пандемією й карантинном. Однак кафедра української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка все ж таки вшанувала пам’ять славного земляка й започаткувала проведення щорічних Зеровських читань, організувавши Перші, в яких взяли участь викладачі, краєзнавці, студенти, громадськість. А завдяки зусиллям Полтавського регіонального відділення Малої академії наук був проведений науковий і творчий конкурс серед учнів шкіл і профтехучилищ “Відлуння заповітів земляків”, присвячений цьогогоріч Миколі Зерову.

Відтак науковий дискурс сучасної зеровіани наразі досить розлогий і ґрунтовний, але постійно поповнюється новими розвідками про письменника й ученого. Однак, на нашу думку, цікавим і недостатньо вивченим є психологічний портрет письменника, створений його сучасниками і збережений в їхніх мемуарах. У межах статті зупинимося на двох джерелах – на книзі спогадів відомого літературознавця в діаспорі Григорія Костюка “Зустрічі і прощання” і на мемуарній повісті Алли Цівчинської “Незабутнє, немеркнуче...”.

Григорій Костюк (1902–2002) – відомий у діаспорі, а від 1990-х років і в материковій Україні “літературознавець, критик, громадський діяч, публіцист, історик, політолог, текстолог, голова Комісії з охорони і збереження літературної та мистецької спадщини В. Винниченка, дійсний член УВАН і НТШ, член Міжнародного ПЕН-клубу” (Григорій Костюк).

Алла Цівчинська (1912–1997) – українська письменниця в діаспорі. У 1930-тих роках навчалася у Київському ІНО (Київському університеті), де одним із викладачів працював професор Зеров. В роки Другої світової війни потрапила до Німеччини, звідки емігрувала до Австралії, а потім до США (Цівчинська Алла).

Вибір двох книжок зумовлений кількома чинниками. По-перше, обидва автори особисто знали Миколу Зерова, вони були його студентами, тож мали можливість ближче пізнати характер, уподобання та інші особливості творчої особистості. По-друге, їхні спогади створювалися як данина пам'яті дорогої людини, тож вони позначені певним пієтетом. І Григорій Костюк, й Алла Цівчинська створили свої мемуари на чужині у повоєнний період. Часова віддаленість від описаних подій була незначною, що дозволило обом авторам детально відтворити атмосферу доби “Розстріляного відродження”, точно зафіксувати події та їх учасників. А перебування поза межами батьківщини дозволило обом бути максимально відвертими і не боятися цензурних обмежень чи інших переслідувань.

Хронологічно раніше вийшла друком мемуарна повість Алли Цівчинської. 1950 року вона була опублікована в Австралії, а 1962-го – в США. Як зазначила авторка у передмові до спогадів, її мета полягала “до немеркнуче яскравій ареолі навколо великої і мученицької постаті Миколи Зерова додати хоч малий-найменший промінчик” (Цівчинська 1962, 3).

Автобіографічність повісті декларує сама авторка у передмові до американського видання. Тож образ Лялі має цілком очевидного прототипа. Авторка прагне максимальної достовірності, що досягається з допомогою реалістичних деталей: вказівки на час (від ранньої осені 1933 року до весни 1935-го) і місце (Київ) подій. Розповідь у книзі ведеться від першої особи, розкриває психологію молодої дівчини, скромної провінціалки. Ляля, головна героїня повісті й alter ego авторки, три курси вищої школи завершила в Одесі, а на 4-й курс приїхала в Київський ІНО, як тоді йменувався університет.

Знайомство з Миколою Зеровим відбулося у нього вдома, куди завітала юна студентка з рекомендаційним листом від свого дядька Михайла, приятеля молодих літ знаного професора.

На першій же сторінці книги авторка подає власне враження від зовнішності Миколи Зерова: вона вважає його обличчя негарним, але це компенсується виразом очей молодого професора: “Скільки натхненної, сливе наївно-дитячої віри було в цих блакитних, жвавих, молодих, променистих очах! Віри в перемогу ясних сил Прекрасного над темрявою Зла. А високе чоло, а відкинута назад густе золотаве волосся!.. Саме силою цих натхнених очей, чистого чола, гордо і строго відкинutoї шевелюри – лице світилося виразом високорозвиненого інтелекта, незрівнянного ерудита, що чи не на ціле століття переріс своїх сучасників, своє оточення, свою добу...” (Цівчинська 1962, 12).

Навчання в університеті молода дівчина мала поєднувати з роботою, оскільки стипендію отримала лише за два місяці до закінчення. Ляля при-

гадує перше враження від лекцій професора Зерова: “Приголомшувала широчінь кругозору, чуття історичної перспективи, влучність наведення історико-літературних паралелів, багатство пам’яті Миколи Костьовича як лектора” (Цівчинська 1962, 18). Усе це справило величезне враження на молоду дівчину, змушуючи відчувати власну недосконалість і спонукаючи до пильної праці над книжками. “Скільки імен сучасників розгляданого автора, скільки назв творів і назв журналів, де вони друкувалися, скільки дат, коли ті журнали вийшли... Скільки анекдот, літературних і історичних, скільки паралелей, скільки цитат напам’ять всіма мовами... І про кожного автора професор Зеров говорив так, ніби особисто його близько знав, його життя спостерігав власними очима і спеціально вивчав його психологію” (Цівчинська 1962, 18-19), – згадує колишня учениця лідера неокласиків. Дівчина відчувала глибоку повагу до свого учителя, що трансформувалася у пієтет. Подумки вона порівнювала його з сонцем, божеством, гідним якнайпалкішого поклоніння: “Перед нею, перед її очима був лише він, Микола Зеров – учений, владар дум, поет і натхненний трибун, що кликав до найвищих ідеалів” (Цівчинська 1962, 19).

Ляля зустрічалася з ученим не лише в аудиторіях, але і в бібліотеці, в кімнатах для самопідготовки. Вона відчувала дивовижну спорідненість душ, якийсь особливий зв’язок, що встановився між ними. Це призвело до нерегулярного листування після закінчення дівчиною вишу.

Алла Цівчинська описує три зустрічі з Миколою Зеровим в його квартирі: перша – знайомство завдяки рекомендаційному листові товариша молодих літ професора, котрий був рідним дядьком Лялі; друга, коли дівчина привезла лист-відповідь з Одеси від дядька Михайла і познайомилася з Котиком, сином Миколи Костьовича, і нарешті, третя – прощальна перед від’їздом на роботу. Те, як у найменших подробицях Ляля згадує ці прекрасні моменти, свідчить про важливість та особливу емоційну забарвленість цих подій.

Перед від’їздом на роботу Ляля не тільки попросила Миколу Костьовича залишити автограф на згадку на його фотографії, але й написала прощальний лист у стилі пушкінської Тетяни Ларіної. Так зав’язалося листування, щире спілкування двох залюблених у літературу особистостей. Однак тривало воно недовго, оскільки Миколу Зерова невдовзі арештували. Цьому передувала низка трагічних подій: звільнення професора з вишу, потім смерть його десятирічного сина від скарлатини, тяжка хвороба дружини. Лялі теж довелося нелегко – її дипломну роботу, яку на передзахисті було відзначено найвищим балом, вдалося захистити лише на “задовільно”, оскільки в ній бракувало цитат класиків марксизму. Це ще й виявилось добрим результатом, зважаючи на її взаємини з “контрреволюціонером” Зеровим.

Ляля наводить спогади свого дядька Михайла, що вияскравлюють риси характеру поета і вченого: “Так, він завжди був такий сонячний, діяльний, рухливий, завжди «несамовитий оптиміст», завжди обранець, сповнений віри у Воскресіння...” (Цівчинська 1962, 25). Дівчина справедливо відзна-

чала, що “це був Колосс Духа – і було в ньому щось дитяче, незайманочисте і безпосередньо-щире” (Цівчинська 1962, 32).

Книга Алли Цівчинської додає деякі деталі до змалювання задушливої атмосфери початку 1930-х років, зокрема в ній згадується про Петра Колесника, улюбленого і талановитого учня Миколи Зерова, який пізніше писав нищівні статті про свого вчителя. Авторка з гнівним осудом згадує цього колишнього студента.

Прикметними деталями мемуарної повісті Алли Цівчинської є епізоди, де Микола Костьович розповідав про особисті зустрічі з Коцюбинським в київській “кардіологічній клініці проф. Образцова” (Цівчинська 1962, 39), про Олександра Олеся. Авторка підкреслює естетизм як одну з головних рис особистості професора Зерова. Свою повість вона позиціонує як данину пам’яті непроминальній людині.

Схожий емоційно-захоплений пафос властивий і сторінкам, присвяченим Миколі Зерову, ще одного учня професора – Григорія Костюка. У двотомній книзі спогадів “Зустрічі і прощання” (1987) вісімдесятилітній учений повертається у пору своєї юності, у роки навчання в Київському університеті, який тоді називався ІНО (інститут народної освіти).

Попри часову віддаленість від описаних подій, з пошаною і вдячністю він згадує лідера неокласиків: “Серед цілого грона добрих професорів моїх студентських років постать Миколи Костьовича Зерова була найяскравіша” (Костюк 2008, 128). Письменник-емігрант подає портрет свого вчителя, який не затьмарився у пам’яті більш, ніж за півстоліття: “Широке, приємне, відкрите обличчя. Високе ясне чоло, зачесане назад русаве волосся з слабо позначеним проділом з лівого боку. Блакитні, веселі, рухливі очі, пенсне, трохи завелика нижня губа, приємний горловий сміх, щирий, безпосередній. Був людиною веселого характеру з нахилом до іронії, інколи колючої. <...> До аудиторії заходив з великою течкою, завжди наповненою книжками і зошитами. Підходив до кафедри швидкими, ніби нервовими кроками... Кидав на аудиторію веселий погляд, який супроводжувала підкуплива посмішка. Витягував потрібні для лекції матеріали, й одночасно кидав якийсь жарт, дотеп, веселе зауваження. І тільки після цього починав лекцію” (Костюк 2008, 129).

Високий професіоналізм ученого виявлявся зокрема у тому, що “з кожної лекції М. Зерова ми виносили щось нове, досі нам невідоме, що збуджувало допитливість, активізувало нашу пізнавальну свідомість. <...> Микола Костьович ніколи не розглядав історико-літературний процес вузько, лише в аспекті української дійсності, а завжди брав його як частину інтегрального мистецького думання людства. Кожне українське літературно-мистецьке явище він розглядав у порівнянні з подібними явищами інших народів” (Костюк 2008, 130). Подібний підхід у 1920-тих роках був не лише рідкістю, але й до певної міри викликом, адже укорінення ‘марксистсько-ленінської ідеології’ вимагало від педагогів протиставлення ‘молодого радянської літератури’ ‘класово ворожим явищам’. А лідер неокласиків усвідомлював і послідовно втілював принципи цілісності літерату-

рно-мистецького процесу, інтегрованості вітчизняного красеного письменства у загальноєвропейський та світовий контексти.

Об'єктивність і наукова принциповість ученого проявлялися також у тому, що “наші літературні факти, що були позначені провінціалізмом, відсталістю чи рабським залежністю та наслідуванням тих чи тих сусідів, Зеров ніколи з патріотичних чи якихось інших загумінкових міркувань не приховував і не пригладжував. Навпаки, ці явища він нещадно виводив на світло денне і давав їм найгострішу, але завжди дуже влучну й добре аргументовану характеристику” (Костюк 2008, 130). Така позиція педагога аніскільки не принижувала національну самосвідомість студентів, навпаки, “ми відразу відчули в цьому велику мобілізуючу національну правду... Ми збагнули, що саме ця, хай і терпка та пекуча правда швидше і радикальніше випалить хворобу нашої провінційності, обмеженості, рабського наслідування й копіювання чужих зразків” (Костюк 2008, с. 130). Природній хист блискучого ритора доповнювався фундаментальними знаннями всевітньої історії: “Його узагальнені, підсумкові або вступні лекції були особливо неперевершені” (Костюк 2008, с. 131). У такі хвилини натхнення він був схожий, за спогадами Г. Костюка, на трибуна і проповідника.

“Візійність лекцій-есе Зерова підсилювали... такі моменти: по-перше, його надзвичайна пам'ять і безконкурентна здібність без джерел під рукою, з пам'яті цитувати величезні уривки – чи то з літописів Граб'янки та Самовидця, чи то з Сковороди та Куліша, чи то з Овідія та Марціала, чи то з Красицького та Міцкевича; по-друге, його колосальна ерудиція і вроджений талант синтетика; по-третє – його глибока віра у відродження української духовності; по-четверте – його талант блискучого лектора-промовця” (Костюк 2008, 131). Власне, ця характеристика відбиває і науковий стиль самого Григорія Костюка, дуже влучно характеризує лідера неокласиків як висококваліфікованого педагога.

Прикметною рисою індивідуальної манери Миколи Зерова була відкритість емоційності: “Я ніколи не бачив його спокійним, безпристрасним переповідачем давно набридлих йому самому історико-літературних фактів. Жест, дотеп, колюче зауваження, щира усмішка були постійними складниками його лекцій чи доповідей. Нерідко в його голосі звучали обурення, сарказм, гордий пафос... Ще одне: у мене завжди залишалося враження, що кожен свою лекцію, навіть ту, яку читає вже в сотий раз, він глибоко і любовно по-новому переживав, кожний раз, не міняючи суті, подавав у відмінному ракурсі, а головне – твердо вірив у правду свого аналізу і думки” (Костюк 2008, 131).

Простота, відсутність позірного пафосу скорочували дистанцію між професором та його учнями. Невимушеність у спілкуванні, щира доброзичливість у стосунках перетворювала їх на справжніх друзів.

Згадує Г. Костюк і про дискусію 1925-1928 років, в якій лідер неокласиків підтримав позицію Миколи Хвильового: “Шанував його як людину великої духовної та моральної сили і відважної думки. Циклічну теорію культурного розвитку людства в інтерпретації Хвильового вважав великим

нашим інтелектуальним набутком” (Костюк 2008, 134). Г. Костюк пригадує, з яким захопленням Микола Зеров підтримував цю теорію.

Велике наукове значення мав цикл лекцій з історії української літератури, прочитаний студентам Київського ІНО Миколою Зеровим на у 1924-1926 роках. Письменник-емігрант розповідає, що на початку 1970-х років одна родина вивезла з СРСР примірник цих лекцій. Значення праці Миколи Зерова Г. Костюк вбачає в тому, що “тут уперше було дано нову періодизацію й ґрунтовно проаналізовано багато нових джерел. Уперше було розроблено і введено в історію української літератури «харківську школу романтиків»... Вперше було дано блискучу характеристику письменників передшешченківської доби в значно повнішому огляді, ніж це було зроблено в «Новому українському письменстві»...” (Костюк 2008, 136).

Ще однією гранню професійного таланту Миколи Зерова стало його керівництво “літературним семінаром підвищеного типу” (своєрідний факультатив) і ГУКУСОМ (Гуртком культури українського слова), організованими в Київському ІНО в 1925 р. Останній мав лінгвістичне спрямування і торкався проблем перекладу мистецької термінології. “Микола Костьович, глибокий знавець живої і літературної мови, як активний її удосконалювач і реформатор, як один з найкращих майстрів поетичного перекладу завжди був висококваліфікованим порадиником і бажаним гостем гуртка, зокрема його секції перекладачів” (Костюк 2008, 139). Саме на семінарі підвищеного типу були закладені основні підвалини наукової діяльності Г. Костюка – визначена наукова тема (“Франко і Драгоманов та критична спадщина Івана Білика”).

Остання зустріч Гргорія Костюка і Миколи Зерова відбулася наприкінці березня 1930 року під час сумнозвісного процесу СВУ, в якому професор був допитаний як свідок. Далі письменник-емігрант згадує тяжкі часи репресій, пояснює самовикриття Миколи Зерова на допитах засобами психічного впливу на нього.

Отже, у двох зразках еміграційної мемуарної прози постає портрет непересічної особистості, прекрасної людини, талановитого педагога і глибокого науковця Миколи Зерова. Сторінки мемуарів Григорія Костюка й Алли Цівчинської про лідера неокласиків позначені особливою пошаною і любов’ю.

Брюховецький, В. (1990). *Микола Зеров: Літературно-критичний нарис*. Київ.

Київські неокласики (2003). Упоряд. В. Агеєва. Факт. Київ.

Костюк, Г. (2008). *Зустрічі і прощання: Спогади у 2 книгах*. Кн. 1. Передм. М. Жулинський. Смолоскип. Київ.

Райбедюк, Г.Б., Томчук, О.Ф. (2005). *Неокласики: естетична система та персоналії*. Навч. посібник. Ізмаїл.

Цівчинська Алла Аполлонівна. Електрон. ресурс: https://uk.wikipedia.org/wiki/Цівчинська_Алла_Аполлонівна. [Дата остан. доступу 20.11.2020].

Цівчинська, А. (1962). Незабутнє, немеркнуче... (повість-спогади про Миколу Зерова). Нью-Йорк.

**PLOT AND COMPOSITION FEATURES OF THE PLAYS
“MAKLENA GRASA” BY MYKOLA KULIŠ
AND “THE HAIRY APE” BY EUGENE O’NEILL**

*Tetjana Marčuk
Ella Mincys
Uljana Tycha*

(Ukraine)

The plot and composition analysis of the plays “Maklena Grassa” by Mykola Kuliš and “The Hairy Ape” by Eugene O’Neill is conducted in the article. The conflict and system of artistic images of the plays are outlined, the peculiarities of the development of the dramatic action are traced, the methods and devices of creating emotional tension are indicated.

Keywords: an expressionist drama, plot line, composition, dramatic action, conflict.

**СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ П’ЄС
“МАКЛЕНА ГРАСА” МИКОЛИ КУЛІША
ТА “ВОЛОХАТА МАВПА” ЮДЖИНА О’НІЛА**

*Тетяна Марчук
Елла Мінціс
Уляна Тиха*

У статті здійснено сюжетно-композиційний аналіз п’єс “Маклена Граса” Миколи Куліша та “Волохата мавпа” Юджина О’Ніла. Окреслено конфлікт та образну систему п’єс, простежено особливості розвитку драматичної дії, проаналізовано принципи характеротворення, визначено прийоми та засоби творення емоційної напруги.

Ключові слова: експресіоністка драма, сюжетна лінія, композиція, драматична дія, конфлікт.

The works by M. Kuliš and E. O’Neill are in the focus of the present research, as both writers have become the key figures of the national and world drama. Working in expressionism, the artists experimented at the level of content and form, trying to fully express their own moral, ethical, and aesthetic views. The plays “Maklena Grassa” by M. Kuliš and “Hairy Ape” by E. O’Neill are significant in this context. This, in particular, is pointed out in the works by Ukrainian and foreign scholars Y. Gai, J. Holoborod’ko, L. Zaleska-Onyshkevych, S. Khorob, C. Bigsby, P. Gabriner, B. Gelb, J. B. Gidmark, D. Krasner and others. They highlight such features of the plays as psychological tension, lack of a clear plot line, abstract characters, the presence of short dialogues, extensive use of grotesque techniques and means, etc. Despite the obvi-

ous affinity of the artistic principles of the playwrights, a typological analysis of their works has not been conducted so far. Therefore, the aim of the article is to draw a comparative-typological comparison between Mykola Kuliš's play "Maklena Grassa" and Eugene O'Neill's "Hairy Ape", based on the genre criteria of "scream drama" as a classic example of expressionist drama.

In accordance with the tasks of the theater of that time and their own aesthetic principles, M. Kuliš and E. O'Neill aimed to draw the audience's attention to the current issues, enhance the consciousness of the contemporaries and impress the readers with the severity of conflict situations. Such genre criteria as time and place of action, conflict, the system of images, stylistic devices and means are subordinated to this purpose. According to the analysis, both playwrights paid attention to the events that took place against the background of a specific socio-historical reality: in "Maklena Grassa", we find references to the economic crisis of the late 20s, while in "The Hairy Ape", there are clear signs of the era of the economic prosperity of America. But the writers were not so much interested in the events themselves as in their echoes in the souls of ordinary people. E. O'Neill, for example, in his article "Theater and its Environment" (1924), formulated his own task as follows: "I tried to penetrate deeply into the soul of a man who is disturbed by the disharmony of his primitive pride and individualism, incompatible with the mechanical development of society. This man is an American, a New York thug" (O'Neill, 1924). Owing to the high social visibility of the processes in which real human values were revealed, the playwrights advanced towards the psychological in-depth. And it was there that M. Kuliš and E. O'Neill achieved high dramatic skills. To realize their plans, the authors place the characters in a rather limited space. In "Maklena Grassa", the major events take place in a house with a small courtyard. Readers find the main character of "The Hairy Ape", Yank Smith, in the fire pit of a large ship, which he has no right to leave, and later his freedom is restricted by prison walls. It is evident that the limited space concept was deliberately used by both playwrights to present the conflict in the souls of the heroes who find themselves in a hopeless situation.

The significance of the place is not limited to this feature. The spatial organization of the plays touches upon social issues, thus becoming a vivid illustration and even a kind of model of contemporary reality. To depict the irreconcilable class antagonisms, Mykola Kuliš uses a longitudinal section of the house where the action takes place: on the second floor lives the factory owner M. Zaremb-skyi, on the first floor – the family of a broker Zbrozhek, and in the basement – the unemployed and sick Grassa with two daughters. Demonstrating the depth of the conflict, the author allocates the characters to a certain floor as a symbol of their social affiliation.

We find a similar spatial organization in Eugene O'Neill's play: on the upper deck of the ship "in the shade of deck chairs" (O'Neill, 1922) travel wealthy Americans, while ordinary firefighters work "at the bottom", where they live without access to the upper deck so as not to frighten the first-class passengers with their appearance. Moreover, the author gives a detailed description of the

fire pit, using expressive naturalistic details, which, according to the playwright, will be the key point of the drama: “[...] Tiers of narrow, steel bunks, three deep, on all sides. An entrance in the rear. Benches on the floor before the bunks. The lines of bunks, the uprights supporting them, cross each other like the steel framework of a cage” (O’Neill, 1922).

The difference between the two plays is that the exposition of “Maklena Grassa” is the events on the second floor, and “The Hairy Ape”, on the contrary – in the fire pit, but the playwrights have one goal – to contrast the two worlds, therefore for both, it is important to intensify expression, and each of them chooses their way of achieving it. Eugene O’Neill differs significantly from M. Kuliš by using the author’s commentary, in which he provides a detailed description of the premises, thus resorting to naturalization. Although this approach was not typical of German expressionists, who deliberately rejected the detailing of images, aiming to show the inner nature of man. Therefore, denying the classical formula of “typical heroes in typical circumstances”, American researchers conclude that the image of Yank Smith in “The Hairy Ape” is not “abstract-generalized or faceless”. On the contrary, it is “quite detailed” (Krasner, 2005). This is the expression of the American playwright’s style, who was not limited to one technique or genre but selected from the previous dramatic experience what appealed to him, thus forming his own creative manner. Therefore, his characters, in contrast to the faceless expressionist functions, are specific and full-blooded.

As mentioned above, at the beginning of the play, we find Yank Smith in the fire pit of the ship. He behaves aggressively and confidently, trying to convince everyone, and especially himself in the extraordinary value of what he does: “I am steam and oil for de engines; I’m de ting in noise dat makes yuh hear it; I’m smoke and express trains and steamers and factory whistles” (O’Neill, 1922). Such behavior is just a convenient mask for him, which helps him to survive because without realizing his own importance, he is nobody but only a dirty and rude stoker. Yank’s true essence is deeply hidden not only from those around him but also from himself. His beliefs change dramatically after an encounter with Lady Mildred. She utters the phrase “Monkey!” which reveals the obvious and, at the same time, bitter truth. From this moment, a new stage in the life of the stoker begins, and it is his rebirth. He cries, “Can’t you see I’m tryin’ to t’ink?” (O’Neill, 1922), which combines fear, despair and guilt. The reflections on the meaning of his existence lead Yank to a semi-crazy state: he is constantly haunted by the ghost of Lady Mildred, he hastily searches for the culprits and cherishes the hope to change humanity, destroying the root of trouble – the steel. According to the researcher N. Kutieieva, Yank is not experiencing progressive development, but a regression from the state of “a superman”, which he considered himself, to the state of “a reasonable person” who is able to think and analyze. At the same time, we can observe a process of spiritual evolution of the character: on the one hand, the process of thinking destroys the atmosphere of stability and confidence in his own invincibility. Contrary – the thought encourages the hero to moral rebirth and exaltation. Although Yank Smith loses his

own physical strength and self-confidence, as a humiliated person he is able to understand the truth. The latter strikes him with its paradox: “Steel was me, and I owned de woild. Now I ain’t steel, and de woild owns me. Aw, hell!” (O’Neill, 1922). True insight comes to the hero when people see a rough, uncouth creature with the signs of crazy delirium in him.

The exposition of Mykola Kuliš’s play “Maklena Grassa” is a family scene in the house of Zbrozhek. The broker is trying to get rich, change his social status and rise to the top, taking over M. Zaremskyi’s factory. He states, “In three hours I will go up to that high balcony” (Kuliš, 1990, 8). For him, money is the meaning of life because “a man without money is half dead, he smells of disease, hunger and death” (Kuliš, 1990, 8). M. Zaremskyi, realizing that he was facing complete bankruptcy and that the factory would be sold at auction, came up with an intricate plan – to marry the broker’s daughter, Miss Anela, to improve his financial situation. However, the broker Zbrozhek goes bankrupt, and Zaremskyi immediately forgets his promise to marry the young lady. Mykola Kuliš, like E. O’Neill once again emphasizes the mental ugliness of people who are at the highest level of the social ladder, for whom human values are alien.

These characters are contrasted with the image of an ordinary girl Maklena, who lives with her sick father and little sister in a dark basement, where the ceilings are low and “the whole world seems without fire” (Kuliš, 1990, 13). Although the broker Zbrozhek patronizingly reproaches the girl for poverty and illiteracy, she appears before the readers as a childishly simple-minded dreamer who believes in fairy tales and goodness, singing her favorite children’s song: “[...] Geese, geese, goslings / take me on wings / and take... / gel-gel-gel where do you ask? / and take it there, there, / where I think...” (Kuliš, 1990, 9).

Then we learn that social conditions and constant lack of money forced Maklena to grow up quickly. Realizing the hopelessness of her situation and the responsibility for the fate of her younger sister and sick father, Maklena decides to take a desperate step – to sell her love for money. The scene on the street presents a classic example of expressionist poetics, striking with its deep drama and dialogical skill. According to I. Lysenko, the emphasis on tragic hopelessness makes it “difficult to find an analogue in world literature” (Lysenko, 2006, 15). Maklena must pay the rent, or otherwise, they will be evicted tomorrow. Peering into the faceless expressions of passers-by, the girl tries to attract their attention. Her thoughts are fragmentary and chaotic. The elements of rain and wind increase the general tension of the drama, creating the effect of “negative parallelism” (Lysenko, 2006, 13): “[H]ere and there lanterns. More people are passing by. Don’t pour out, rain! You, wind, don’t blow!” (Kuliš, 1990, 28). To emphasize Maklena’s state of loneliness and despair, Mykola Kuliš resorts to the widespread expressionism of masks: faceless and indifferent figures who have nothing to do with the girl passing by. The author eloquently calls the man who is going to buy Maklena’s love “a gentleman”. He trades with the girl, pathetically declaring that for the money she wants to get from him, “now one can buy a foal” (Kuliš, 1990, 35). For this “sir” universal values have long lost their significance.

The girl's inner feelings in this scene become especially acute and tense: on the one hand, she understands that the future of the family depends only on her, and therefore she needs to earn money at any cost ("... What did I become? After all, I need it now! What, it's dark? But it's still burning inside my eyes: I'll get it! I'll get it!... I have to!.. You just have to want... very much...") (Kuliš, 1990, 5)), on the other hand, she appears as a confused and lonely child seeking protection and consolation. It seems that Maklena will agree to the stranger's proposal, but at the last moment, the girl changes her mind ("a sense of human dignity and aversion to the desecrators of all light and pure win" (Lysenko, 2006, 16)) and rushes home in tears.

A scene similar in its ideological, emotional, and figurative content is observed in the analyzed play by E. O'Neill, when Yank Smith goes to Fifth Avenue in search of Lady Mildred. He is driven by a sense of resentment for the humiliating honor and dignity on the ship, and he seeks revenge. Peering into the shop windows, the man sees monkey fur there, which arouses the most horrible associations in him. It seems to Yank that this skin is specially exhibited so that he can see it and understand that his skin can also be sold! The man is mad, he tries to get even with capitalists for his humiliation, deliberately provoking passers-by to argue, but they, like in the scene with Maklena, "remain deaf and indifferent masks, who lost their souls and face" (Marchuk, 2017, 14). In contrast to the rainy, windy and cold autumn street presented by M. Kuliš, Fifth Avenue, as we learn from the author's notes, is "clean and well -tidied" (O'Neill, 1922). The events take place on a warm summer day: "a flood of mellow, tempered sunshine; gentle, genteel breezes" (O'Neill, 1922). If M. Kuliš, as mentioned above, resorts to negative parallelism in this scene, Eu. O'Neill's shiny environment is a contrast to the hatred and anger that gripped Yank's soul.

After the scene on Fifth Avenue, the police take Yank to prison, where he realizes that the culprit of all his troubles is not Mildred, but steel, personified by Mildred's father, because he produces half of the world's steel: "Steel – where I tought I belonged – drivin' trou – movin' – in dat – to make her – and cage me in for her to spit on! ...He made dis – dis cage! Steel! It don't belong, dat's what! Cages, cells, locks, bolts, bars – dat's what it means! – holdin' me down wit him at de top! But I'll drive trou! Fire, dat melts it! I'll be fire – under de heap – fire dat never goes out – hot as hell – breakin' out in de night (O'Neill, 1922).

Yank has to deal with the real and imagined steel cages that surround him throughout the play, but he is constantly confronted with a wall of misunderstandings, kicks and insults. Having lost all contact with both nature and human society, the man goes to the zoo, trying to release Gorilla from the cage – the only creature that, in his opinion, lives in harmony with the world. However, here Yank is defeated, Gorilla does not recognize him as his mate. The hero pathetically addresses God, asking him to show his place, but being in agony, he understands that it is necessary to "die in his own skin" (Marchuk, 2017, 14). According to the author, Yank "ain't on oath and I ain't in heaven, get me? I'm

in de middle tryin' to separate 'em, takin' all de woist punches from bot' of 'em" (O'Neill, 1922).

The play's tragic finale demonstrates a complete discrepancy between the national myth of the American dream and the real picture of the lives of ordinary Americans, who are doomed to constant failure in search of their own place in society.

The embodiment of mechanical civilization in M. Kuliš's play "Maklena Grassa" is the image of a factory, the ownership of which is disputed by the broker Zbrozek and the real owner, M. Zaremskyi. The factory is the cause of little Maklena's troubles because her father once worked there, later the workers went on strike, the factory went bankrupt, and old Grassa lost his job. As a man who has not lost the ability to think analytically, old Grassa does not believe in political slogans, considers them deceptive, and the struggle against the soulless world of manufacturers hopeless: "Capitalism is coming to an end. He will be buried by the proletariat. The proletariat is the graveyard of capitalism. Cemetery and gravedigger. And so it happened. They went on strike and made the Zaremboff coffin factory. Stands like a coffin. But what should the proletariat do next? Their own coffin? ... " (Kuliš, 1990, 28).

It should be noted that the poetics of Western European expressionism involved the struggle of the characters often combined with elements of play, which is typical of "Maklena Grassa". The game is played by broker Zbrozek who arranges with Maklena to kill him, trying to provide insurance for his family. However, even before the shot, the girl makes it clear to the broker that she outwitted him and the money has no value for her: "Here you are! Look and count! (Shreds and throws)" (Kuliš, 1990, 57). At this point, the main character is reborn – she tears the bills, kills the broker and runs away, but her thoughts and actions are chaotic, and the words are full of anxiety and uncertainty. The Grassa family's hardships must end with the murder of the broker, but her personal tragedy in a disharmonious society is only gaining momentum.

Thus, the peculiarity of the composition of both plays is that with the development of the plot-plot line, the general tension of the dramas increases, culminating in the climax and the denouement. The significance of the climax in both dramas is crucial, as is clearly illustrated by the moment of choice between the material and the spiritual. Unlike O'Neill's characters, with their primitive pride and inert thinking, Grassa and his daughter have not become absolute hostages of the mechanistic world, as they can critically assess the situation while remaining in place without losing human dignity. Yank Smith is defeated and remains in a cage, as well as Lady Mildred. Maklena receives a spiritual victory, her consciousness is awakened because the girl never hid her essence behind a mask.

The denouement of the plays is dictated both by the national peculiarities of the writers' worldview and by the specifics of their artistic thinking. On the one hand, Eugene O'Neill's choice was influenced by the social situation of the economic boom of the period and, on the other, by an ancient tradition, including ancient fate, the key component of Greek drama. Mykola Kuliš, absorbing mod-

ern tendencies, took advantage of the achievements of national drama, especially in terms of character drawing. The expressionist tendency in the play of the Ukrainian playwright is expressed more consistently, especially in the dialogues and remarks, which impress with psychological tension and sharpness.

Krasner, D. (2005). *A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Blackwell Publishing Ltd. Oxford.

O'Neill, Eu. *The Hairy Ape*. Retrieved from <https://www.gutenberg.org/files/4015/4015-h/4015-h.htm> [Дата останнього доступу 06.08.2020].

Куліш, М. (1990). *Маклена Граса : п'єса*. Дніпро. Київ.

Кутеева, Н. (2003). *Концепция личности в драматургии Юджина О'Нила первой половины 1920-их годов*. Диссертация на соискания учёной степени кандидата филологических наук. Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы. Уфа.

Лисенко, І. (2006). *Поетика драматургії М. Куліша 1927-1932р.* Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

Марчук, Т. (2014). *Жанрові модифікації " нової драми " у європейській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття*. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Аксіома. Кам'янець-Подільський. 36. С. 164–169.

Марчук, Т. (2017). *Типологія та поетика драматургії М. Куліша та Ю. О'Ніла*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ.

О'Нил, Ю. (1985). *Заметки, письма, интервью*. Радуга. Москва. С. 456–470.

АРХІВИ ТА СПОГАДИ ЯК ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ ЖИТТЯ Й ТВОРЧОСТІ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Наталія Міллер

(Україна)

У статті подано огляд не висвітлених раніше архівних матеріалів про воронізький період життя Пантелеймона Куліша, життя його рідних і близьких, репрезентовано спогади нащадків і місцевих жителів.

Ключові слова: П. Куліш, Куліші, Вороніж, метричні книги, спогади.

ARCHIVES AND MEMOIRS AS A SOURCE OF RESEARCH OF PANTELEJMON KULIŠ'S LIFE AND WORKS

Natalija Miller

The article offers an overview of previously uncovered archived materials about the Voroniž residence period and the entourage of writer Pantelejmon Kuliš and presents unknown facts about his family and friends based on archives, memoirs of descendants and locals.

Keywords: P. Kuliš, the Kulišes, Voroniž, metric books, memoirs.

2019–го року українська спільнота відзначила 200–ліття з дня народження славного письменника, автора фундаментальних праць: першої фонетичної абетки української мови, яка стала основою для сучасного українського правопису, першого перекладу Біблії українською мовою, першого історичного роману українською мовою, – митця, який увійшов в історію світової літератури як перекладач українською творів зарубіжної класики, а ще визначного народознавця, мовознавця, літературознавця, культуролога, публіциста, поета, письменника, видавця... безперечно, однієї з найвидатніших особистостей наукового, літературного й громадського життя України ХІХ ст. – Пантелеймона Олександровича Куліша. Але, як писав ще на початку ХХ ст. історик-публіцист Степан Томашівський, Пантелеймон Куліш – це людина “найменше популярна, найменше оцінена і – мабуть – найменше зрозуміла в усьому українському письменстві” (Томашівський 1922, 53). До цих правдивих слів можна додати: ще й людина найменш досліджена, бо й досі більшість творів П. Куліша з часів його смерті не перевидавалися, відсутній і його повний життєпис, а питання родоводу письменника потребує ще ретельного вивчення.

У справі дослідження генеалогії П. Куліша за останні десятиліття нових відомостей, окрім дублювання наявних, майже не було. Винятком може слугувати монографія Євгена Нахліка “Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель. Наукова монографія: у 2 т. Т. 1: Життя Пантелеймона Куліша: Наукова біографія” (Нахлік 2007, 463), перший том

якої містить уперше створену наукову біографію, побудовану на першоджерелах, значною мірою архівних та маловідомих; та робота Ігоря Ситого й Олесея Федорука “До родоводу Куліша” (Ситий, Федорук 2007, 129–139), у якій були подані витяги з метричної книги Трисвятительської церкви містечка Воронеж за 1815–1833 роки, до парафії якої належали Куліші, з новою інформацією про найближчих родичів П. Куліша.

Автор цієї статті виявив нові матеріали стосовно родоводу письменника в архівах міст Суми, Чернігів та Київ і висвітлив їх у низці публікацій у науково-краєзнавчих виданнях України. Зокрема, 2017 року в науковому виданні “Сіверщина в історії України” було висвітлено метричні записи Державного архіву Сумської області про смерть матері Пантелеймона Олександровича Катерини Іванівни (в дівочтві Гладкої), що дало змогу кулішезнавцям визначити роки її життя. Також була віднайдена інформація про небожів письменника по рідному (по батькові) брату Миколі – Григорію й Ганну.

2018 року авторка статті взяла участь у Дев’ятому міжнародному конгресі українців (Круглий стіл “Життя і творчість Пантелеймона Куліша”), який відбувся у Києві, і подала роботу “Нові матеріали до життєпису та оточення Пантелеймона Куліша (воронізький період)” (Міллер 2018, 391–402). Статтю опубліковано в електронному збірнику “IX Міжнародний конгрес українців. Літературознавство. Збірник наукових статей (До 100-річчя Національної академії наук)”. У цій роботі відображено відомості з церковних документів містечка Вороніж, які суттєво доповнили родовід письменника. Було знайдено багато нових фактів про родину Пантелеймонового діда Андрія Івановича, та дідового рідного брата Якова; про Пантелеймонових батьків – Олександра Андрійовича та Катерину Іванівну, рідного брата Миколу та небожів.

Генеалогі виводять родовідну лінію письменника від Леонтія Кулішенка, що служив у чині військового товариша в Малоросійському Глухівському полку (1663–1665 – роки існування полку) й за універсалом Мазепи отримав хутір Озеровський у Глухівському повіті. Син Леонтія Михайло, Пантелеймонів прапрадід, був військовим товаришем і мав землі у містечку Воронежі Глухівського повіту. Про нього повідомив у своїй розвідці “Предки П.А. Куліша” історик Олександр Лазаревський (Лазаревський 1898, 62–65). Автор подав низку документів (такі документи пред’являли новгород-сіверському депутатському зібранню на затвердження в дворянстві) про рід Кулішів.

Михайло Кулішенко мав 3-х синів, принаймні про них знайшлося документальне підтвердження, – Дем’яна, Гната й Івана (прадіда письменника). За Дем’яна й Гната говорять нещодавно віднайдені й ніде не освітлені раніше записи зі Сповідальної книги церкви Соборної Архистратига Христа Михайла містечка Вороніж 1739 року. Під №52 у списку посполитих (до посполитих на той час належали міщани, селяни, підсусідки) значиться: “Дем’ян Михайлович Куліш, 61 рік, дружина його Ганна Опанасівна, 51 рік, їхній син Іван, 12 років.” Далі в цьому ж списку під № 58 знаходи-

мо: “Гнат Михайлович Куліш, 51 рік, дружина його Євдокія Климівна, 51 рік, їхні діти – Лук’ян (26 років), Лаврін (11 років), Григорій (10 років), Анастасія (7 років) і Лук’янова дружина Олена Федорівна (Держархів Чернігівської області, ф. 679, оп. 4, спр. 507, арк. 5). Подальших даних про родини Дем’яна й Гната поки що не знайдено, окрім розвідки Олександра Лазаревського «Предки П.А. Кулиша», у якій він зазначав, що Дем’ян займав посаду воронізького курінного отамана у другій половині XVIII ст. Фрагментарні відомості вдалося відшукати й про Пантелеймонового прадіда Івана. На відміну від своїх братів посполитих, він пішов стопами свого батька Михайла, був козаком, що дало йому можливість зайняти посади наказного сотника та городского отамана. Згадок про нього в сповідальних книгах містечка Вороніж за 1739 рік не знаходимо, бо в цей час Іван перебував у Кобизькій сотні (Київського полку), де був обраний наказним сотником (Лукомський, Модзалевський 1914, 88). Точної дати народження Івана Михайловича Куліша не знайдено, це може бути кінець XVII чи поч. XVIII ст.

Інший спогад про нього бачимо знову ж таки в дослідженні Олександра Матвійовича Лазаревського “Предки П.А. Кулиша”, у якому є інформація про обрання 1759 року воронізьким сотенним отаманом Івана Куліша. Що Іван Куліш був воронізьким городовим отаманом підтверджують його підписи на купчих 1761–1762 років про придбання земель у воронізьких мешканців Генеральною артилерією для “Шостянского” порохового заводу (Центральний державний історичний архів України, ф. 580, оп.1, спр. 2082, арк. 23–24 зв.).

У “Списках Черниговских дворян 1783 года: материалы для истории местного дворянства” О.М. Лазаревського (Лазаревський 1890, 91) знаходимо свідчення про те, що Єфросинія, дочка сотенного отамана Івана Куліша, була одружена з сином військового товариша села Ображіївка (уходило до складу Воронізької сотні) Василем Боровиком.

Останню згадку про Івана Куліша почерпуємо з праці воронізького краєзнавця Івана Абрамова (1874–1960) “Розшуки про П.О. Куліша й його батьківщину” (Абрамов 1931, 45–46). З неї стає відомо, що 1792 року Івана Куліша вже не було серед живих, а за ним залишився борг церкві села Богданівка (належало до Воронізької сотні), який повинні були сплатити його нащадки, сини Яків та Андрій. Старший із синів Івана Дем’ян, про якого вперше дізналися з цієї ж розвідки, на той час помер. У сотенного воронізького отамана Івана Куліша було троє синів – Дем’ян, Яків, Андрій. Дем’ян помер ще при малолітстві Якова та Андрія, й нічого про нього більше не відомо. Андрій – це дід Пантелеймона. Саме про нього та дідового брата Якова вдалося знайти не оприлюднені раніше факти.

Зокрема, стало зрозуміло зі Сповідальної книги воронізької Трисвятительської церкви за 1787 рік, що на той час Андрій Куліш належав до стану козаків, мав 26 років і був одружений на Єфимії Григорівні 25-и років. Подружжя Кулішів виховувало 3-х дітей: Олександра – 6 р., Романа – 3 р., Назара – 1 р. Андрій Куліш був заможний козак, бо мав 8 найманих робіт-

ників. Уже 1793 року Андрій Іванович Куліш перейшов у стан дворян. Тобто його рідний брат Яків все-таки домігся, щоб їхній рід унесли в дворянські списки. Також доповненням до офіційної біографії Пантелеймона Куліша стали ще такі дані про родину його діда Андрія: окрім відомих дослідникам двох його синів – Олександра (батька письменника) та Романа, знайдено відомості про народження 19 березня 1893 року дочки Дарії та сина Василя, який помер 22 жовтня 1893 р. у чотирилітньому віці. Зафіксована й точна дата смерті Андрія Івановича Куліша – 25 травня 1893 року.

Автор статті знайшов й уперше висвітлив записи метричних книг Михайло-Архангельської церкви 1796 року про Кулішів хутір (знаходився приблизно за 7-8 км від містечка Воронежа), власником якого значився рідний брат Пантелеймоного діда – Яків. Віднайдені матеріали констатують близькі родинні стосунки Якова саме із небожем Олександром (батьком Панька). Крім того, що Яків Іванович був свідком на його весіллі (другий шлюб із Катериною Гладкою), хутір теж успадкував Олександр Андрійович.

Із дітей Андрія Івановича Куліша найдовше прожив Олександр (батько письменника). Дати народження й смерті Олександра Андрійовича були приблизно відомі. Опрацювавши воронізькі метричні й сповідальні книги, було зафіксовано точні дані про його життя. За сповідальними книгами 1787 року мав 6 літ, отож він 1781 р. н. (так, як і подавалося раніше). Віднайдений запис про смерть за 1847 рік свідчить, що Олександр Куліш помер 14 січня 1847 року, хоча до цього часу датою його смерті вважали 8 січня (так сповістив Пантелеймону в листі воронізький друг дитинства Петро Чуйкевич). Донині побутує думка, що Олександр Андрійович похований у Кулішевому хуторі. Дійсно, незадовго до смерті він жив у хуторі з жінкою, з якою зійшовся поза шлюбом після смерті дружини Катерини Іванівни (померла 1840 року). Пантелеймон відвідував його там у грудні 1846-го. Письменник повідомляв у одному з листів, що батько не захотів жити в одній хаті зі своїми родичами у Воронежі й назавжди перебрався в хутір. Про те, що Олександр Андрійович покоїться саме в хуторі, писав у своїх дослідженнях авторитетний воронізький краєзнавець, учений Іван Абрамов. Він навіть із воронізькими гуртківцями-краєзнавцями доглядав за могилою в 20-х роках минулого століття. Але документальних підтверджень, що то могила саме Олександра Куліша, немає. Місцеві ж мешканці, взагалі, говорили Івану Абрамову, що то поховання письменника Куліша. Вважаємо, що Олександр Андрійович похоронений (як це й записано у метричній книзі) на кладовищі парафії. Де ж воно знаходилося те парафіяльне кладовище? Місцевий священнослужитель-старожил, виходець із відомого воронізького козацько-старшинського роду Пішовців, розповів, що парафіяльним кладовищем Трисвятительської церкви завжди була північна частина воронізького центрального Миколаївського (у народі Нікольського) цвинтаря. Він сам і зараз доглядає там за могилами своїх предків Пішовців (парафіян Трисвятительської церкви), які померли ще в XIX ст. Та й логічно вважати, що не процесія з Воронежа у складі священників, півчих,

родичів, сусідів, погребальників поїхала по бездоріжжю серед зими у глухий хутір за 7-8 км від Воронежа хоронити бідного дворянина Олександра Куліша; а привезли його звідти в рідну хату, де жив його старший син Микола з родиною, й поховали 16 січня (ця дата поховання вказана в метричній книзі), як-то кажуть, по-людськи.

Олександр Андрійович Куліш офіційно перебував у двох шлюбах. Першою обраницею була дівчина із заможної родини Марія Криско. Знайти записи про одруження Олександра Андрійовича з Марією Криско не вдалося. Від цього шлюбу 1803 року народився син Микола. Про Марію донині не було жодних конкретних відомостей, навіть прізвище її писалося не правильно. Хто ж вона така, за словами Пантелеймона Олександровича, “значного роду дворянка”? Дещо вдалося прояснити. Дослідивши родовід Криськів (мешканці з таким прізвищем, правда, додався ще м’який знак після «с»), й тепер проживають у Воронежі), вийшли на нащадків тих Крисків, з роду яких походить Марія. Сповідальні книги Преображенської церкви містечка Воронежа за 1787 рік показали, що парафіянином цієї церкви був 39-річний осавул сотенний Іван Денисович Криско, мав за дружину Варвару Павлівну 32 років. Подружжя ростило трьох дітей: Софію (12 р.), Марію (9 р.), Степана (4 р.). Ось ця Марія, приблизно 1778 року народження, й стала першою дружиною Олександра Куліша, молодшого за неї років на три. Хоча запису про їхній шлюб не знайдено, але, дослідивши воронізькі дворянські роди Крисків (їх було два), можемо констатувати це як факт. Нагадаємо, що родовідна лінія Крисків-Криськів (нащадків сотенного осавула Івана Денисовича Криска) чітко прослідковується до наших днів. З представниками цього роду, які допомагають нам у дослідженні, підтримуємо тісний зв’язок.

1808 року Олександр Куліш одружився вдруге, невдовзі після смерті своєї першої дружини, маючи на руках малолітнього сина Миколу. Запис про шлюб із метричної книги Покровської церкви, до парафії якої належав рід його другої дружини Катерини Гладкої, наведений у моїй роботі “Нові матеріали до життєпису та оточення Пантелеймона Куліша (воронізький період)” (Міллер 2018, 391–402). Друга дружина Олександра Андрійовича Куліша, Катерина Іванівна Гладка, теж, як і перша, походила з відомого воронізького шляхетського роду. Про цей рід подавав відомості Г. Милорадович в “Родословной книге Черниговского дворянства” (Милорадович 1901, 19) та в довіднику “Неурядова старшина Гетьманщини” В.В. Кривошея, І.І. Кривошея, О.В. Кривошея (Кривошея 2009, 81). Інформація в цих джерелах дещо різниться. Тому вирішено було знайти істину. Виявилось, що й Милорадович, і Кривошеї мали рацію, тільки подавали різні дати народження Івана Івановича Гладкого й кількість його дітей. Але це, дійсно, одна й та сама особа. Жоден з цих дослідників не зміг довести наявність доньки Катерини в Гладких. Нам це вдалося. Покази сповідальних книг Покровської церкви за 1786–1787 роки підтверджують її існування. На той час Катерині було 7 років, отже, вона приблизно 1780 року народження. Дату смерті Катерини Іванівни автор цього дослідження пода-

вала в науковому виданні “Сіверщина в історії України” у статті “Таємниці кулішезнавства (3 нагоди 120-ї річниці від дня смерті П.О. Куліша)” (Міллер 2017, 89–91). Нагадаємо, що померла вона 2 березня 1840 року у 60-річному віці від сухот.

Зовсім мало було відомостей про сина Олександра Андрійовича Куліша від першого шлюбу з Марією Криско – Миколою. Пошуки додаткових фактів теж принесли успіх воронізьким краєзнавцям. Як зазначалося вище, були знайдені й опубліковані дати народження дітей Миколи у шлюбі з Мотроною Онопрієнко – Григорія (18.11.1831–?) й Ганни (02.02.1834–16.02.1895). Також нещодавно, до 200-літнього ювілею П. Куліша, було досліджено подальшу долю Миколиної доньки Ганни (1834–1895). Вона вийшла заміж за воронізького дворянина Андрія Артемовича Новика (13.08.1834–19.09.1915) й народила з ним у шлюбі п’ятеро дітей. Нашадки по синах Василю (08.04.1872–?) та Григорію (1858–до 1927) до цього часу проживають у Воронежі там, де жили Куліші, на кутку, у народі, Трисвящина. Праправнук Ганни Миколаївни Новик (Куліш) Іван Арсенович Свистун (1961 р. н.) передав воронізьким краєзнавцям спогади своєї бабусі Христини Герасимівни (1896–1980), дружини внука Ганни Новик (Куліш) – Никифора. Никифор, син Григорія, на жаль, помер молодим у 1927 році. Але Христина Герасимівна зберегла чудову пам’ять і розказувала молодшому внукові Івану бувальщини зі свого життя. Розповіла вона про те, що її свекор Григорій, як старший син Ганни та Андрія Новиків, після одруження відділився від батьків і жив зі своєю сім’єю неподалік. А її чоловік Никифор отримав у спадок найбільше батьківської землі, бо саме він повинен був за українською традицією догодувати батька до смерті. Розміщення цих земель (піль, луків, лісів) співпадає з описаними в спогадах П. Куліша. Це ще раз підтверджує правдивість наших досліджень. Нині на місці старої хати, яку збудував Григорій, знаходиться хлів, а поряд нащадки (Свистуни) звели новий дім. Цікаво, що прізвище Христини Герасимівни за чоловіком Новик, але поки вона була жива (померла 1980 року), її називали по вуличному Кулішихою. Так само називали Кулішихою й Лідію Петрівну Солошенко (1933–2012), у дівочтві Новик, нащадка по молодшому сину Ганни – Василю. Теж жила на кутку Трисвящина, навпроти того місця, де колись знаходилася церква Трьох Святителів. Вона завжди розповідала сусідам, що родичка письменника Куліша (їй, звісно, не вірили), і доглядала за пам’ятним знаком (садила чорнобривці й барвінок), установленим на місці зруйнованого Трисвятительського храму, у якому далекого 1819 року 27 липня за старим стилем приймав святе хрещення маленький Панько Куліш.

Родовід Григорія, небожа Пантелеймона Куліша, поки що дослідити не вдалося. Як зазначають кулішезнавці, закінчивши Новгород-Сіверську гімназію, він працював судовим чиновником спочатку в Чернігові, потім у Харкові. Далі його сліди губляться. На батьківщину у Воронеж він не повертався. Удалося також знайти дату смерті Пантелеймонового брата – Миколи Олександровича Куліша, це 26.05.1848 р., та його дружини Мотрони Симонівни – 01.01.1866 р.

В автобіографічній повісті “Жизнь Куліша” Пантелеймон Олександрович писав, що поруч з двором Олександра Андрійовича Куліша жила родина його покійного брата Романа – мати з двома дочками. Письменник залишив теплі спогади про своїх сестер у перших, особливо старшу на чотири роки Олександру, на колінах якої, поклавши буквар, учивсь він азбуки й склавів церковної печаті. Деякі відомості з життєпису цієї родини були кулішезнавцями досліджені, а саме: дати народження Пантелеймонових сестер, Олександри та Наталії, і дати життя дядька Романа. Знову ж таки дізнатися про подальші їхні долі вдалося тільки після тривалого опрацювання актів культової рестрації, тобто метричних і сповідальних розписів. Із них стало відомо, що Олександра вийшла заміж за дворянина села Ображіївка (за 15 км від Воронежа) Василя Лукича Боровика. Нагадаємо, з військовим товаришем Василем Автанасійовичем Боровиком із цього села була одружена Єфросинія, донька її прадіда, сотенного воронізького отамана Івана Куліша.

Наталія Романівна побралася з нащадком давнього воронізького козацько-старшинського роду – Шкурою Йосипом Івановичем. Рід Шкур був (і є, тільки зараз вони не Шкури, а Шкуро) дуже розгалужений. Куліші з давніх-давен перебували з ними в родинно-кумівських зв'язках (про це неодноразово говорять нам записи воронізьких метричних книг). Ці матеріали були опубліковані в моїй праці “Нові матеріали до життєпису та оточення Пантелеймона Куліша (воронізький період)”. Але є ще й нові знахідки про Пантелеймонових сестер у перших, ніде не освітлені. Прослідкувавши за метричними книгами подальшу долю Наталії Романівни Куліш (Шкура) (23.08.1819–09.12.1871), дізналися, що в шлюбі з чоловіком вона народила двох дітей – сина Івана (26.01.1840–02.07.1840), який помер, не проживши й року, й доньку Анастасію (22.10.1841–19.03.1909). Нащадки, яких ми знайшли по лінії Анастасії, до цього часу проживають у Воронежі й надають нам спогади своїх пращурів. Доля ж Олександри Романівни Куліш поки що залишається не дослідженою через відсутність метричних книг по селу Ображіївка. Тому ми й не можемо дізнатися, чи справді життя її склалося так, як писав П. Куліш у своїх автобіографічних спогадах: “... а Леся його тим часом одружилась із якимсь панком-п'яницею, – той швидко уложив її в домовину” (Шокало 2005, 98).

Отже, воронізьким краєзнавцям на цей час удалося майже повністю вивести родовідну лінію Пантелеймона Куліша по його пращурах та частково по деяких нащадках: по лініях небоги Ганни Миколаївни Куліш (у заміжжі Новик) та сестри у перших Наталії Романівни Куліш (у заміжжі Шкура). Банер із зображенням цього родоводу було виготовлено до 200-літнього ювілею письменника за сприяння Воронізької селищної ради (див. Додаток 1). Як один з експонатів, він знаходиться в Кулішевій світлиці, яка була відкрита стараннями воронізьких краєзнавців 2019 року при Шосткинській центральній районній бібліотеці для дітей селища Вороніж.

Здавалося б, через 200 років, які пройшли після народження Пантелеймона Олександровича Куліша, уже не можна відшукати про нього нічого нового, зокрема про недовгий період його проживання в містечку Вороне-

жі. Але це не так. Копітка праця, бажання знайти істину, любов до рідного краю і віра дали воронізьким краснезнавцям сили й насаги на декілька років архівних досліджень, опитувань місцевих жителів, пошуків і спілкувань з нащадками, які увінчалися успіхом й розвіяли багато міфів із біографії нашого видатного земляка – Пантелеймона Олександровича Куліша. Тепер справа за кулішезнавцями – увести ці дослідження в науковий обіг.

Абрамов, І. (1931). *Розшуки про П.О. Куліша й його батьківщину*. Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. Т. 3. Київ. С. 45–51.

Державний архів Чернігівської області. (1739). Ф. 679. Оп. 1. Спр. 1534, 13. Чернігів.

Кривошея, В. Кривошея, І. Кривошея, О. (2009). *Неурядова старшина Гетьманщини*. “Стилос”. Київ. С. 81.

Лазаревский, А. (1898). *Предки П. А. Кулиша*. Киевская старина. Сентябрь. Отд. II. Киев. С. 62–65.

Лазаревский, А. (1890). *Списки Черниговских дворян 1783 года: материалы для истории местного дворянства*. Чернигов. С. 91.

Лукомский, В. Модзалевский, В. (1914). *Малороссийский гербовник*. Издание Черниговского дворянства. Санкт-Петербург. С. 88.

Міллер, Н. (2018). *Нові матеріали до життєпису та оточення Пантелеймона Куліша (воронізький період)*. IX Міжнародний конгрес україністів. Літературознавство. Збірник наукових статей (До 100-річчя Національної академії наук). НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ. С. 391–402. Електронний ресурс, режим доступу: http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=2034&Itemid=468. [Дата останнього доступу 19. 12. 2020].

Міллер, Н. (2017). *Таємниці кулішезнавства (З нагоди 120-ї річниці від дня смерті П.О. Куліша)*. Сіверщина в історії України. Вип. 10. Глухів–Київ. С. 89–91.

Милорадович, Г. (1901). *Родословная книга Черниговского дворянства*. Губернская типография. Санкт-Петербург. Т. 1. Ч. 1–2. С.19.

Нахлік, Є. (2007). *Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель*. Т. 1: Життя Пантелеймона Куліша: Наукова біографія. Український письменник. Київ. 463 с.

Ситий, І., Федорук, О. (2010). *До родоводу Куліша*. Український археографічний щорічник. Нова серія. Київ. В.15. С. 129–139.

Томашівський, С. (1922). *Куліш і українська національна ідея*. Під колесами історії. Нариси й статті. Українське слово. Берлін. С. 53–57.

Центральний державний історичний архів України. ф .580, оп.1, спр. 2082, 23–24.

Шокало, О. (2005). *Куліш Пантелеймон*. Моє життя. Український світ. Київ. С. 98

ДОДАТКИ

Додаток 1

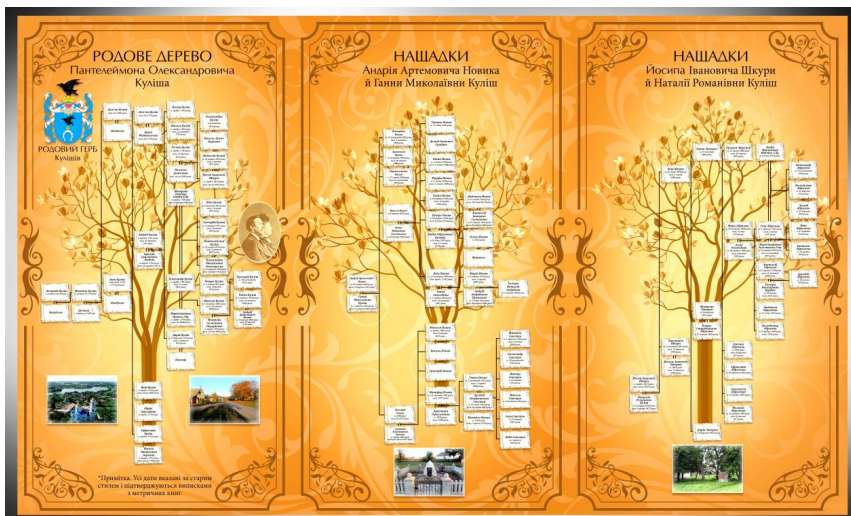


Рис. 1. Родовідне дерево П.О. Куліша

СИМВОЛІКА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ІДЕЇ СПРОТИВУ ТА БОРОТЬБИ

Марина Набок

(Україна)

У статті окреслено джерела, особливості творення, вираження змісту образів-символів у різних словесно-художніх структурах українських народних дум. Зважаючи на жанрові особливості дум, указано на змістове наповнення художнього образу, що слугує своєрідним поясненням ідеї та є символом певного образу, а образ – символом ідеї.

Ключові слова: дума, символ, ідея, світогляд, національна самосвідомість.

SYMBOLS OF UKRAINIAN FOLK DUMAS AS A MEANS OF EXPRESSING THE IDEA OF RESISTANCE AND STRUGGLE

Maryna Nabok

The report deals with the sources, features of creation, expression of the content of images-symbols in various verbal and artistic structures of Ukrainian folk dumas. Based on the genre features of the dumas, the emphasis is given to the content of the artistic image, which is as an explanation of the idea and is a symbol of a certain image, and the image – a symbol of the idea.

Key words: дума, symbol, idea, worldview, national identity.

Символіка – поняття загальної національної свідомості народу. Етимологія слова ‘символ’ бере початок від грецького іменника *σημῶλον*, що означає ‘знак’, ‘прикмета’, а дієслово з таким же коренем у перекладі означає “з’єднувати, зіштовхувати, порівнювати” (ЕССКУ-5 2015, 738). Таке потрактування свідчить про те, що навколишній світ людина сприймала не лише у видимих формах, але й порівнювала, уподібнювала його певним явищам, предметам, які її оточували. Власне, у символі відображено певні уявлення, почуття, думки, ідеї народу. Символіка, як поняття етногенетичне, у фольклорних творах допомагає нам зрозуміти спосіб мислення наших пращурів, їх моральні, духовні, етичні й естетичні ідеали. В. Кононенко, зокрема, підкреслює, що такі морально-етичні ідеали, що їх передає символ, часто набувають яскраво вираженого національного характеру, адже “саме в символах нерідко відбиваються народні традиції, звичаї, обряди, вірування тощо, а зрештою – і національні риси характеру, рівень національної свідомості. Словесна символіка народу виступає важливим чинником творення національно-культурної картини світу; навіть індивідуальні символи, характерні для художньо-творчого осмислення дійс-

ності, звичайно зумовлені особливостями національного мовного типу, мовної особистості” (Кононенко 1991, 31).

В українській фольклористиці питанню вивчення природи, теорії символу та його вираженню в уснопоетичних творах присвячені роботи М.Максимовича, О. Бодяньського, І. Срезневського, А. Метлинського, М. Костомарова, О. Потебні, М. Сумцова, О. Братко-Кутинського, О. Вертія, М. Дмитренка, Я. Гарасима, С.Пилипчака, Т.Шестопалової, О. Кузьменко та ін. Так, М. Костомаров виходив з народознавчої концепції розуміння символу. У працях “Історичне значення руської народної поезії”, “Слов’янська міфологія” вчений надавав символіці філософського, поетичного, історичного та етнографічного значення. Він підкреслював, що одухотворення навколишнього світу було суттю уявлень наших предків. У процесі освоєння світу і себе в ньому, людина відповідно до своїх потреб надавала предметам своє розуміння, значення і це було *природним* відображенням внутрішнього світу людини. Така символізація навколишньої дійсності була першою реакцією людини на шляху до естетичного пізнання світу. В одній із своїх праць М. Костомаров писав: “Характерною і північною рисою поетичного уявлення в наших народних піснях є символізація природи. Під символом ми розуміємо образний вияв моральних ідей за допомогою деяких предметів фізичної природи, причому цим предметам надається більш-менш визначена духовна властивість” (Костомаров 1994, 64–65). Таку народознавчу концепцію, ‘народний дух’, ‘моральну ідею’, положення вченого ми розвиваємо і в нашому дослідженні символічної системи українських народних дум.

Походження символу О.Потебня пояснював через закономірності розвитку мови. “Тільки з погляду мови, – писав дослідник, – можна привести символи до порядку, що відповідають уявленням народу” (Потебня 1860, 8). Саме *уявлення* для вченого є основною ознакою, завдяки якій слово виражає зміст думки. У розвідці “Про зв’язок деяких уявлень в мові” О. Потебня наголошував, що значення слова повністю не показує зміст думки, а лише символічно відтворює цю думку. Зміна значень слова та утворення від нього нових слів встановлює зв’язок уявлень і вже потім усього того, що ми розуміємо під уявленням. Тому, розробляючи методологічну основу символу, О. Потебня вказував на його багатозначність.

Про глибоко предковичну основу в потрактуванні символу писав О. Братко-Кутинський у праці “Феномен України”. Зокрема, він наголошував на енергетичних, просторових, часових, психологічних, релігійних, світоглядних, етичних чинниках формування національного символу. Аналізуючи та порівнюючи наші національні символи із символами інших народів (німців, росіян та ін.), вчений вбачав у їх змісті не агресивну енергетику та ідеологію завоювання світу, а життєтворчу енергію розбудови та розвитку. Ґрунтовно досліджував О. Братко-Кутинський і символіку кольорів, зокрема символіку барв воїнів (запорозьких козаків). Вчений зазначав, що жовто-блакитно-червона енергетика кольорів для наших предків була тісно пов’язана з енергетикою національної психології. Ці та інші положення

вченого ми розвиваємо у нашій роботі та на цій основі з'ясовуємо особливості творення символічної системи дум героїчного циклу.

Я. Гарасим у монографії “Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору” поетичну систему української народнопісенної творчості розглядає крізь призму етноестетичних вимірів, де основною домінантою була категорія ‘добропрекрасне’, що виражає “оригінальний синтез морально-етичних настанов (ідея) та естетичних світовідчужань” (Гарасим 2010, 199). Аналізуючи, наприклад, твори колядково-щедрівкового циклу, вчений наголошує на своєрідному родичанні людини з небесними світилами: батько – місяць, мати – сонце, зорі – діти. Така поетична символізація дійсності, підкреслює Я. Гарасим, базувалася не на уявленнях про грубі надприродні фантастичні істоти та поклонінні їм, а на “тихо-мрійливому” спогляданні навколишнього світу нашими предками. Естетичну сакралізацію небесних світил, як писав вчений, «підхоплюють» весільні пісні (уявлення про щасливий шлюб, що укладається на небі, відображені у формі весільного короваю; *ясеньке сонечко, ясна зоря* символізують дівочу красу тощо). Таке відчуття краси, виплекане при спогляданні небесних світил, вплинуло також і на сприйняття природних стихій і явищ – вітру, дощу, грому, блискавки, морозу, хмар, туману. В українських народних думках також наявні символічні образи *сонця, місяця, зірок, вітру, туману*, проте вони неоднорідно представлені у різних циклах дум. Наприклад, для дум невільницького циклу характерні більше образи *зірок, туману*, для дум героїчного циклу – *сонця, вітру*.

Питанню національної самобутності світогляду українського народу присвячені й доповіді учасників щорічної Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції “Діалог мов – діалог культур. Україна і світ”, яку організовує Інститут слов'янської філології Університету Людвіга-Максиміліана в Мюнхені. За результатами конференції, крім електронної версії щорічника, у 2018 році за редакцією О. Вертія та О. Новікової було видано й друкований збірник наукових праць “Формування національних основоположних підстав сучасного народознавства та літературознавства”. У статтях, розвідках та рецензіях йдеться про українську національну ідею, національний світогляд, національний дух, а це скерує дослідників на розвиток наукових ідей М. Костомарова, О. Потебні, І. Франка, Є. Маланюка, Олега Ольжича, Д. Донцова, Д. Чижевського та ін.. Деякі положення розвідок І. Набитовича, В. Азьомова, О. Вертія, П. Іванишина, О. Гольник, Х. Катаоки, О. Тиховської ми розвиваємо і у нашому дослідженні.

Символ як категорія поезики, що виражає саме героїчний характер ставлення до навколишнього світу (символічний світогляд) в українських народних думках, ще належно не досліджений. Тому на матеріалі дум героїчного циклу “Козак Голота”, “Іван Коновченко” та “Сірчиха і Сірченки” ми спробуємо з'ясувати змістове наповнення художнього символу, що виражає ідею спротиву та боротьби. Дослідження символічної системи цих дум нерозривно пов'язане з низкою концептуальних мотивів *боротьби за свій*

простір, за незалежність власного Я-буття, де немає місця жалю, тузі й плачу. Найбільш виразно вмонтованими у художньо-образну систему дум є образи *Стену, Шляху, Дому*, які поглиблюють ідейний зміст та слугують поштовхом до розвитку низки мотивів та художньо-естетичного змісту українських народних дум. Щодо цього О. Потебня писав: "... складний художній твір є такий само розвиток одного головного образу, як складне речення – одного чуттєвого образу" (Потебня 1985, 54). Такими ключовими фразами в думках є "*Слави, лицарства козацькому війську зазнавати!*", "*Слава не вмере, не поляже Отнині до віка!*": в героїв дум на генному рівні закладено 'аристократію духу', виховану на спадкоємних традиціях непокори перед ворогом, захисту честі і гідності. Зокрема, у язичницьких настанових воїнові-козакові читаємо: "Честь воїна свята, бо там, де вмирає честь, вмирає і воїн. Будь чесним. Чесність творить славу роду воїна. Хай життя воїнів палає, як іскри. Такі воїни покликані до жертвовного служіння Богам. Будь ввічливим, стримуй свою гарячковість. Пам'ятай, Орел може спуститися до мишей, але миша ніколи не підніметься до висоти польоту Орла у височині. Відвага, героїзм, жертвність, чесність – це священні якості Воїна. Пам'ятай, життя людей досягає праведності при єднанні з родом. Виховуй в собі честь воїна, твори своє цілісне нетлінне "Я", що не раз переживе тимчасове тіло. ... За честь держави і роду свого, воїн-козак повинен бути готовий покласти своє життя. ... Кожен козак воїн повинен виростити синів і дочок, і добре навчити їх військовому мистецтву, щоб могли вони оборонити себе, народ, і землю нашу" (Режим доступу: <https://spadok.org.ua/ukrayinske-kozatstvo/yazychnytski-nastanovy-voyinu-kozaku>). Тому, власне, *Стен* у думках мислиться як власний простір, що не терпить пасивності, рабської покори, мрійливого споглядання. *Стен* – це символ боротьби за власне незалежне Я-буття. Саме безкраї простори степу породили в українській психіці свободолюбство, соціальну рівність, нехіль до збагачення. Так, наприклад, у думі "Козак Голота" (варіант записаний П. Кулішем від лірника А. Никоненка) козак вільно гуляє *полям, битим шляхом*. Цей простір чітко окреслений як *свій*, тому він не терпить на ньому чужинця-татарина:

Ой *полямь, полямь* Килиїмським,
 То *шляхомь битимь* Гординськимь,
 Ой тамь гулявь козакь Голота.
 Не боїтця ні огня, ні меча, ні третєго болота.
 То козакь Голота добре *козацький звичай*
 знає, –
 Ой на Татарина скрива, якь вовкь, поглядає.
 (Українські народні думи 1931, 9).

Символіка *поля* та *битого шляху* нерозривно пов'язана з *козацькими звичаями* і це є традиційною формою сакралізації ідеї непокори та вкорінення її у народні маси на засадах єдності лицарського духу та основ національного світосприйняття та світорозуміння. У варіанті думи, записаної

Лукашевичем від невідомого кобзаря з Полтавщини, простір *стен* (*поле*) поглиблено образами *долини* та *Савур-могили*:

Да на *Савурь могилъ*, гулявъ козаченько,
гулявъ,
Да не якого дива не видавъ:
“Ой *долино-Ялино!* сколько я на тобъ гулявъ,
Да не якого дива не видавъ!”
Ой на *поль* на Килиянскомъ,
На *шляху* Ордынскомъ:
То не ясный соколь лѣтае, –
То козакъ Голота, сердечный, добрымъ ко-
немъ гуляе.
(Українські народні думи 1931, 8).

Тріада *Савур-могила – Долина – Стен* (*поле*) у думі є символічним генетичним кодом нації в якому поєднано минуле, теперішнє й майбутнє. Так, в архетипі *могила* відображені уявлення українського народу про потойбічне життя, згідно з якими душа після смерті покидає тіло. Проте існували й протилежні уявлення – душа лишається в тілі померлого і продовжує жити в могилі (Братко-Кутинський 1996, 137). Згідно з цими уявленнями в українській мові є усталене слово “домовина”, тобто новий дім для померлого, де продовжуватиме жити його душа, тому туди кладуть гроші, речі першої необхідності. За однією з легенд образ Савур-могили пов’язаний з предком козака Мамає, який був у ній похований та у важкі часи оживав, і разом зі своїм конем допомагав своєму народові. За іншою легендою, назву цього кургану пов’язують зі старим характерником Савуром, який колись врятував своє поселення від чужинських зайд (Войтович 2014, 442). У думі “Козак Голота” образ Савур-могили генетично вкорінений у вірування народу та постає як “ідеальний образ”, що формує мотив спротиву та пророкує герою подальшу щасливу долю: *Савур-могила* (символ захисту з минулого, де перемагає життя, а не смерть) – *Долина* (долина=доля) – *Стен* (ідеальний простір для спротиву в теперішньому і майбутньому). У цьому просторі Голота теж постає як ідеальний герой, бо ж ідеальне завжди породжує ідеальне. *Стен* не терпить неволі, *Стен* усуває покірних. Тут не місце хліборобу і тихому, мрійливому українцю. Тому естетизація ідеального в думі вивершується у вчинку козака, його нетерпимості до ворога, який зазіхає на козака на його ж просторі. Підсилюється це емоційним темпоритмом виконання кобзарем думи, у якому відображуються ментальні сфери його світосприйняття, світорозуміння і світовираження. У кінці думи цей темпоритм особливо виразний, бо саме в ній виголошено ідею спротиву не лише на теперішнє, але й на майбутнє: “Ой ты Савурь могило! Сколько я гулявъ, / Да такой добычи не добувавъ!”; “Ой поле Килиімське! / Бодай же ти літо й зіму зеленіло, / Якъ ти мене при нещасливій годині сподобало / Дай Боже, щобъ козаки пили та гуляли, / Хороші мислі мали, / Одъ мене більшу добичу брали, / И неприятеля підъ носі топтали, / Слава не вмере, не поляже, / Отнині до віка! / Даруй, Боже, на

многі літа!”, варіант записаний Кулішем від лірника Никоненка (Українські народні думи 1931, 8–10). За цього *Стен*, як ідеальний символічний образ, що виражає ідею спротиву та боротьби, генетично пов’язаний з образом *Шляху*, який теж визначає подальшу долю героя думи, бо ж спрямовує козака Голоту не у селянську хату, а у Запорізьку Січ, що символічно є для нього *Домом*: “Бархотний шлик іздіймає, / На свою козацьку голову надіває; / Коня Татарського за поводи взявъ, / У городъ *Січи* припавъ” (Українські народні думи 1931, 10).

У думках “Іван Коновченко”, “Сірчиха і Сірченки” образ *Стену* постає як чинник “селекції” (Янів 1993, 55). Суспільство, яке пасивно спостерігало та визискувало перед ворогом, передавало таку ж модель поведінки своїм нащадкам, активна ж частина народу чинила опір та гинула в боях. У всіх варіантах думи “Іван Коновченко” мати не хоче відпускати єдиного сина на війну, проте молодий козак вважає за честь краще воювати, ніж вирощувати хліб. Тому на заклик полковника Філоненка “Гей козаки, панове молодци! / Ще которимъ не хочецца по вынныцяхъ горилкоць курыты, / Ще которимъ не хочецца по броварняхъ пывъ варыты, / А ще которимъ не хочецца за чарку горилкы шинкарци воза дровъ порубаты, / То ходите зо мною, / До Хвлылона, корсунського полковныка / На Черкень-Долыну погуляты / И славного лыцарства козацького-молодецького заживаты” (Українські народні думи 1931, 44), козак вибирає не розгульне життя, а козацьку честь і славу. Естетизація вищої ідеї у думі символічно зображена у порівнянні із життям хлібороба, яке є принизливим для молодого Коновченка. Зокрема, він не хоче, щоб його бабієм, гречкосієм, а коня прибудю називали, бо ж “Тяжко мені, мати, по боролах ходити, / Сапйанові чоботи топтати, / Закоблукы викривляти, / А честь би то мені, мати, / Піти міждо друзи панове погуляти” (Українські народні думи 1931, 42), – говорить Іван Коновченко матері. Тож, для козака ідеальний світ – це шлях у степ, поле, бо саме там його дім. Якщо у багатьох переказах та казках наскрізним образом є образ трьох доріг (хто поїде прямо – той буде в голоді, хто поїде праворуч – той буде живий, але кінь загине, поїде ліворуч – буде вбитий, але кінь залишиться живий і т. д.), то у думках героїчного циклу дорогу (шлях) герой визначає сам: шлях в степ постає для нього як цінність буття, бо він самою своєю природою вкорінений у цю землю. Тому й мотив козака Коновченка піти “слави доставати” теж потрактуємо як цінність, що формує “образ самого себе” й визначає подальші дії і вчинки героя думи. “Образ самого себе” має свої іманентні (властиві, притаманні) закони – культурні ідеали, культурну поведінку, родове ідеальне. У думі “Іван Коновченко” вони зображені крізь призму символічного образу *Дому*, але не як символу сімейного благополуччя й багатства, а як сакрального ідеального простору, в якому виховується, утверджується та передається ідея боротьби від покоління до покоління. Ця ідея у думі символічно втілена у батьківській зброї, що знаходиться у кімнаті. Тому цілком природно, що тут не пахне хлібом:

Ивась Коновченко одъ сна пробужає,

По двору похожає
 И смутку соби превельку має.
 У хату вхожає,
 Кимнату видчынє,
 Батьківську шаблю зь килка здыймає.
 (Українські народні думи 1931, 45).

У варіанті думи, записаної від кобзаря І. Крюковського в Лохвиці 20 травня 1876 р., Іван Коновченко входить до *світлиці*, як сакрального родового простору, де мати попередньо заховала від сина батьківську зброю, але яку він все ж таки знаходить у запічку, і це теж символічно вказує на вкорінення та невикорінення духу воїнства у родині:

То Йвась Коновченко од сна встає,
 У *світлицю* вхожає,
 По стінах поглядає,
 Що вже батьківської рушницї на стїні нї
 одної немає,
 Тїлько в запічку семип'ядная пищаль сяє.
 То він то коло неї соби козацький звичай
 добре знає,

Та до Корсунського полковника
 На Черкень долину за сімсот верст поспїшає.
 (Українські народні думи 1931, 59).

Дім, світлиця – психологічні синоніми у вираженні особливостей національного світосприйняття і світорозуміння. Поняттям світла пройнята низка фундаментальних понять українського менталітету: СВІТ, СВІТлиця, всеСВІТ, СВІТогляд, СВІТозарний, СВІТочолий тощо. Світло символізує першотворення світу, життя, істину, джерело достатку (Войтович 2014, 497–498). Тому *світлиця* у думі – символічний образ зображення і вираження життєдайного простору, у якому виховуються на козацьких звичаях і традиціях. Особливим і незамінним атрибутом цього простору є зброя, яка теж випромінює світло (у варіантах дум “семип'ядная пищаль *сіяє*”, “на стїні аж отечеськая шабля висить аж сяє” та ін.).

Крізь призму Роду в думі “Сірчиха і Сірченки” зображені образи *Стену, Шляху, Дому*. Двоє синів вдови Сірчихи Петро і Роман від’їжджають з дому. Бажають вони дізнатися про батька Івана Сїрка, де він свою “голову козацьку поклав”. Тому для них традиційний шлях пошуку – це козацький курїнь, три зелені байраки. Від’їзд за такого мотиву з матириного дому в степ, долину, байраки у думі є символічним кодом вкорінення козацького волелюбного та бунтарського духу в *родові цїнності*. Мотив сповїдування однакових цїнностей у сім’ї розширює й розуміння та потрактування образів *Стену, Шляху, Дому*. У думі вони насичені героїко-моральним імперативом відданості *їдеї родової боротьби без страху смерті*, що є ідеологічною у своїй сутї.

Отже, крізь призму пізнання зовнішнього через внутрішнє, образи *Стену, Шляху, Дому* в українських народних думах “Жозак Голота”, “Іван

Коновченко”, “Сірчиха і Сірченки” поглиблюються у змістовій, ідейній формі. За цього *Степ* символічно потрактовано як: а) безмежний простір для організації спротиву та боротьби за власне самовираження. Тому образи *Шляху* та *Дому* символічно вмонтовані у цю ідею й спрямовують героя на той *Шлях*, що веде у Запорізьку Січ (*Дім*); б) чинник “селекції”, що унеможливає знаходження у цьому просторі хлібороба чи гречкосія, тому герой цього простору – це ідеальний герой часу; в) вираження ідеї родової боротьби без страху смерті. Образ *Дому* тут символічно виражений сакральним ідеальним простором, у якому виховується та передається ідея боротьби від покоління до покоління. Саме на таких національних підставах ми маємо виховувати молоде покоління, щоб не допустити морально-духовного та ідейного винародовлення.

Братко-Кутинський, О. (1996). *Феномен України*. Вечірній Київ. Київ.

Войтович, В. (2014). *Українська міфологія*. Енциклопедія народних вірувань. ФОП Стебеляк. Київ.

Гарасим, Я. (2010). *Національна самотність естетики українського пісенного фольклору*. НВФ “Українські технології”. Львів.

Енциклопедичний словник символів культури України, (2015). Видавництво В.М. Гаврищенко. Корсунь-Шевченківський.

Кононенко, В. (1991). *Словесні символи в семантичній структурі фраземи*. Мовознавство. 6. С. 30–36.

Костомаров, Н. (1994). *Историческое значение южнорусского народного песенного творчества*. Словянская мифология. Исторические монографии и исследования. Чарли. Москва.

Потебня, А. (1860). *О некоторых символах в славянской народной поэзии*. Университетская типография. Харьков.

Потебня, А. (1864). *О связи некоторых представлений в языке*. Типография В. Гольдштейна. Воронеж.

Формування національних основоположних підстав сучасного народознавства та літературознавства. (2018). Українська літературна газета. Випуск 1. Київ.

Янів, В. (1993). *Нариси до історії української етнопсихології*. Український Вільний Університет. Мюнхен.

Язичницькі настанови воїнові-козакові. Електронний ресурс: <https://spadok.org.ua/ukrayinske-kozatstvo/yazychnytski-nastanovy-voyniv-kozaku> [Дата останнього доступу 21.09.2020]

“ФІЛІЯ ПЕКЛА НА ЗЕМЛІ”: ГОЛОДОМОР У РОМАНІ С. ТАЛАН “РОЗКОЛОТЕ НЕБО”

Валентина Ніколаєнко

(Україна)

Об'єктом дослідження є роман сучасної української письменниці С. Талан “Розколоте небо”. Предметом – представлена авторкою художня модель осмислення найтрагічнішої як з точки зору суспільно-побутової, так і моральної сторінки в історії української нації XX ст. – Голодомор 1932–1933 рр. У роботі зацентовано увагу на поведінці людини в умовах панування політики тотального знищення, засобах реалізації авторського творчого завдання та його специфіці.

Задекларована тема цілком відповідає сучасним науковим напрямкам досліджень як у царині постановки загальнотеоретичних, так і соціогумантарних та філософських проблем.

Ключові слова: історія, Голодомор, роман, тема, образ.

“A PART OF A LIVING HELL”: HOLODOMOR IN S. TALAN’S NOVEL “THE SPLIT SKY”

Valentyna Nikolajenko

The object of investigation is the novel of modern Ukrainian writer S. Talan “The Split Sky”. The subject of investigation is the author’s literary model of reflection of Holodomor (Holocaust) 1932–1933. This is the most tragic page of Ukrainian history of XX century from the social and moral points of view. The main attention refers to human’s behavior in the atmosphere of total extermination, the ways of realization the author’s literary aim and its specificity.

The declared theme accords to modern scientific research areas in the light of general theoretic, social, humanitarian and philosophical problems.

Key words: history, Holodomor, novel, theme, image.

Сучасна українська письменниця Світлана Талан прийшла в літературу, напередодні 50-літнього життєвого рубежу. Та, не зважаючи на це, дебют виявився вдалим. Після трирічних творчих пошуків, поданий нею на Міжнародний літературний конкурс “Коронація слова 2011” роман “Щастя тим, хто йде далі”, відомий переважній більшості читачів під назвою “Колити поруч”, не лише став лауреатом конкурсу й був відзначений спеціальною нагородою фонду Олени Пінчук АНТИ-СНІД “За кращий роман на гостросоціальну тематику”, а й упродовж року розійшовся тиражем у 80000 примірників. Наразі лише українською мовою видано шістнадцять романів авторки (“Не вурдалаки” (2013), “Помилка” (2014), “Оголений нерв” (2015), “Повернися дощем” (2016), “Замкнене коло” (2017), “Мату-

син оберіг” (2018), “Я захищу тебе...” (2019), “Де живе свобода” (2020) тощо). Сьогодні авторка належить до когорти “Золотих письменників України”, оскільки сумарний наклад тиражів її творів вже давно подолав позначку 100000 примірників.

Пишучи в жанрі “true story”, Світлана Талан черпає творчі ідеї з життя, що за допомогою уяви переростають у цілісні гостросоціальні художні полотна, головними героїнями котрих є “жінка-українка, сильна духом, зворушлива, ніжна, чуттєва, яка інколи помиляється...” (Феномен 2014, 20), але завжди йде вперед і веде її любов до чоловіка, дітей, вітчизни.

Однією з таких історій є й роман “Розколоте небо”, у якому авторка порушує питання причин Голодомору 1932–1933 рр.

Тема масового знищення людей у період сталінізму сьогодні набула особливого значення в мистецькій і соціогуманітарній сферах. Актуальність цього напрямку дослідження набуває все питомішої ваги у зв’язку з потребами суспільства відновити історичну правду, досягнути питання пам’яті й постпам’яті, травми й посттравми, їх функціонування й наслідків, які накладають свої відбитки на механізми існування сучасного суспільства. Тому в контексті осмислення тоталітаризму особливе місце належить Голодомору 1932–1933 рр., що панував на території України й був “витіснений” як з її офіційної історії, так і з пам’яті переважної більшості громадян на десятиліття.

Наукове вивчення Голодомору 1932–1933 рр., підвалини рецепції якого було закладено зусиллями українських емігрантів у 30-х рр. минулого століття (Гудзь 2019, 8; Марочко 2003, 125–128), розвивалося поетапно. Першою ґрунтовною статистичною розвідкою Голодомору українська наукова громадськість вважає статтю “Правда про голод на Україні в 1932–1933 роках” (1942), а її автора – С. Соснового – першим дослідником цієї трагічної сторінки історії України. Саме дані С. Соснового, які згодом були популяризовані його братом-емігрантом Т. Сосновим за кордоном, “серед української діаспори... стали майже канонічними” (Джулай 2018). В історичній науці одним із перших до теми Голодомору звернувся Д. Соловей, який, опираючись на дослідження В. Мудрого й М. Ковалевського, “обґрунтував згубну антиукраїнську політику Кремля у 1921–1923 і 1932–1933 рр.” (Гудзь 2019, 977). Його розвідки високо цінувалися спеціалістами, хоча й не були широко відомими.

Черговий якісно новий виток у цьому науковому дискурсі набрав оберті в 80-х роках ХХ ст., коли світова громадськість підтримала ідею української діаспори про відзначення 50-річчя трагедії українського народу, що стало поштовхом до створення Комісії США з питань Голоду в Україні (науковий керівник Дж. Мейс), а вихід монографії Р. Конквеста “Жнива скорботи” (1986) й “однойменного фільму, приуроченого до 50-річчя голоду” (Гудзь 2019, 18), розпалили дискусії вченої спільноти.

Цей етап у дослідженні Голодомору В. Марочко вважає одним із найважливіших, оскільки він голодом 1932–1933 рр. в Україні підштовхнув

західноєвропейських науковців до активізації вивчення геноциду (Марочко 2003, 131).

Долучення українства до теми, що понад п'ятдесят років була позначена грифом “цілком таємно”, відбулося наприкінці 80-х рр. минулого століття. Під час перебудови під тиском інформації, що просочувалася з-за кордону, очільник ЦК КПУ В. Щербицький 1987 р. у доповіді з нагоди 70-річчя встановлення радянської влади на території України вперше “згадав про Голодомор. Хоча згадування було побіжним і причиною голоду було визнано «посуху», принципово новим було визнання самого факту” (Ісакова 2012, 137), що відзначила й Комісія США з питань Голоду (Сидорук 2007).

Сам термін “Голодомор” закріпився в українському лексиконі завдяки І. Драчу, який уперше в 1986 р. публічно вжив лексему, котрою послуговувалися представники української діаспори в Канаді й США з 1978 р. (Пам'ятаємо 2019), й О. Мусієнку, з легкої руки якого з 1988 р. спочатку ‘приживається’ в публіцистиці, а згодом – і в науковій історичній терміносистемі (Методичні 2007), витіснивши поняття “труднощі з продовольством”, застосовуване радянологами. Тож кінець 80-х рр. ХХ ст. означено “руйнуванням ізоляції зарубіжної історіографії в царині науково-документального висвітлення причин і наслідків голоду в Україні. Ця тема стала пріоритетною для української історичної науки, яка «зголодніла» від довготривалого й вимушеного мовчання” (Марочко 2003, 132).

Упродовж усього часу й особливо останніх сорока років світова історіографія, поступово розширюючи горизонти й занурюючись у питання дослідження, напрацювала чималий доробок з окресленої проблеми, який за підрахунками фахівців перетнув межу у двадцять тисяч публікацій (Гудзь 2019, 946), до формування якого причетні сотні (а може, і тисячі) фахівців з історії, серед яких найвідомішими є Г. Боряк, В. Васильєв, А. Граціозі, Л. Гриневич, К. Горбунов, В. Гудзь, В. Данилов, Т. Демченко, Г. Касьянов, В. Кондрашин, Р. Конквест, С. Кульчицький, С. Куртуя, В. Марочко, Дж. Мейс, Я. Папуга, В. Петренко, С. Плохій, В. Савельєв, В. Сергійчук, Р. Сербин, Ф. Сисин, Т. Снайдер, О. Стасюк, Ф. Турченко, М. Царинник, Ю. Шаповал, М. Шитюк, О. Юркова, О. Ярещенко та ін.

Тема Голодомору 1932–1933 рр. в Україні знайшла своє художнє втілення в різних жанрах і видах мистецтва. Мистецька рецепція людомору постає насамперед в літературі, й перші твори з'являються вже в 1933 р.: це відомий широкому загалу роман У. Самчука “Марія” (1933) й оповідання О. Любченка “Кострига” (1933), які вперше були опубліковані за кордоном. Поступово зарубіжна й українська бібліотека про геноцид голодом поповнюється поемами Ю. Клена “Прокляті роки” (1937), О. Коржа “Степова доля” (1940), І. Качуровського “Село в безодні” (1960), М. Руденка “Хрест” (1976), Н. Баклай “Лубни” (2008); оповіданнями Н. Ауски “Голодоморня” (1993), Р. Наваковича “Остання Паска” (2013); повістями Т. Осьмачки “План до двору” (1950), О. Мак “Камінь під косою” (1973), А. Дімарова “На коні і під конем” (1973), Є. Гуцала “Сльози Божої

Матері” (1990); романами В. Барки “Жовтий князь” (1961), В. Гроссмана “Все тече” (1963), В. Бедзика “Гіпсова лялька” (1989), В. Захарченка “Довгі присмерки” (2002), Л. Кононовича “Тема для медитації” (2005), Р. Рижки “Лани людоджерів” (2008), О. Мотиля “Солодкий сніг” (2013), Н. Доляк “Чорна дошка” (2014), Г. Ткаченко “Голгофа козацьких нащадків. Терновий вінок” (2015), Ю. Вовк “Доки смерть не розлучить нас” (2016), Т. і О. Литовченків “Від війни до війни” (2018), Л. Підгірної “Під чужим прапором. Пригоди Марка Шведа” (2019) тощо.

Живопис, музика, скульптура, анімація, кіно також збагачені творами, у яких митці презентують власне сприйняття, переживання, осмислення й переосмислення великої української трагедії. Наприклад: полотна В. Цимбала “Рік 1933” (1936), К. Білокур “Цар-Колос” (1947); серія В. Франчука “Розгойдані дзвони пам’яті”, перший твір якої “Свята печаль” з’явився на початку 1990-х рр., нині складається з живопису, графіки й скульптур, над якою автор працює понад 24 роки (на сьогодні нараховує близько 200 робіт).

Перший пам’ятник жертвам Голодомору “Розірване кільце життя” роботи скульптора Л. Темерті було встановлено в 1983 р. в м. Едмонтон (Канада, провінція Альберта); “Ангел, що плаче” роботи О. Костюка – у Житомирі (2006), “Гірка пам’ять дитинства” авторства М. Обезюка й П. Дроздовського – у Києві (2008) тощо.

1990 р. О. Яковчук на текст В. Юхимовича написав ораторію “Тридцять третій”, на початку 90-х рр. ХХ ст. Г. Сасько на вірші М. Ткача створив “Думу про тридцять третій”, Є. Станкевич на слова Д. Павличка – реквієм “Панахида за померлими з голоду” (1993), а 2008 р. у Сведенборзькій каплиці неподалік Гарвардського університету відбулася прем’єра опери В. Балея “Червона земля. Голод” (м. Кембридж, штат Массачусетс, США).

Перший художній фільм “Голод-33” зняв 1991 р. режисер О. Янчук за сценарієм С. Дяченка й Л. Танюка, написаним за мотивами роману В. Барки “Жовтий князь”. Після тривалої перерви, майже через чверть століття, з’являється нова художня стрічка “Поводир” (2014), режисером і сценаристом якої є О. Санін. Перший англомовний художній фільм побачив світ 2017 р. в Канаді. Робота режисера Дж. Менделюка, котрий спільно з Р. Бачинським-Гувером написав сценарій, відома глядачам під назвою “Гірка жнива”, мала й робочу – “Врожай диявола”. Минулого року вийшов на екрани фільм режисерки А. Голланд за сценарієм А. Халуپی “Ціна правди” (робоча назва “Гарет Джонс”, 2019), спільного виробництва Польщі, України й Великобританії. До 85 роковин Голодомору українські аніматори презентували короткометражний фільм “Голодний дух” (режисер К. Федоров, автор сценарію А. Грицай, 2018).

Широко представлено тему Голодомору 1932–1933 рр. в історико-документальних фільмах зарубіжного, українського й спільного виробництва: “Незнаний Голод” (режисера Т. Гукала, 1983, Канада), “Жнива розпачу” (С. Новицького, 1984, Канада), “33-ій, свідчення очевидців” (М. Локтіонова-Стезенка, 1989, Україна), “Під знаком біди” (К. Крайнього,

1990, Україна), “Час темряви” (С. Дудки, 2003, Україна), “Брати” (Т. Каляндрука, 2004, Україна), “Великий Голод” (режисер П. Овечкін, 2005, Україна), “Голодомор. Україна” (В. Дерюгіна, 2005, Україна), “Таємниця зниклого перепису” (Ю. Заніна й М. Катущкіна, 2005, Росія), “Радянська історія” (Е. Шнора, 2008, Латвія), “Голодомор. Забутий геноцид” (Б. Бане, 2014, Україна-Франція), “Голод на правду” (А. Ткача, 2017, Канада), “Голод нації” (А. Горової, 2017, Україна) тощо.

Уже цей далеко неповний перелік мистецьких творів є свідченням невичерпності теми Голодомору 1932–1933 рр., який мав місце на теренах України, а отже, й науковій продуктивності її осмислення. Тож мета нашого дослідження полягає в аналізі художньої реальності Великого Голоду, презентованої С. Талан у романі “Розколоте небо”, що розширить уявлення як про творче ‘обличчя’ письменниці, так і про специфіку художньої реалізації осягнення трагізму подій початку 30-х рр. ХХ ст. в Україні, їх причин і наслідків у поведінці людини в умовах політики тотального знищення, засобах втілення авторського завдання та його особливостях. Об’єктом дослідження є роман сучасної української письменниці С. Талан “Розколоте небо”. Предметом – представлена авторкою художня модель осмислення найжахливішої як із точки зору суспільно-побутової, так і моральної, сторінки в історії української нації ХХ ст. – Голодомор 1932–1933 рр.

У літературознавстві різні аспекти теми Голодомору в українській літературі студіювали Н. Горбач, Г. Драненко, С. Журба, Т. Конончук, М. Кудрявцев, Ю. Ласкава, Ю. Логвиненко, І. Набитович, О. Пухонська, В. Пахаренко, В. Пушко, Л. Романенко, І. Руснак, Яр Славутич, О. Томчук, Т. Хом’як, Т. Шарова, С. Шевчук та ін. Проте констатуємо, що об’єкт цього дослідження – роману С. Талан “Розколоте небо” – ще неосягнутий науковою спільнотою, хоча вже й маємо кілька публікацій, у яких проаналізовано особливості трансформації історичної правди в художню (Ласкава 2016), явище масовізації українського населення (Пухонська 2016); у студії образу жінки у творах про Голодомор, до аналізу залучено й роман С. Талан “Розколоте небо” (Романенко 2018).

Події твору, що розгортаються впродовж літа 1929 – 13 вересня 1933 р., розпочинаються ідилічною картиною нічної Підкопаївки, мешканцями якої є центральні герої роману С. Талан “Розколоте небо” – члени заможної й шанованої в селі родини Черножукових. Кризь призму зображення історії жахливих голодних поневірянь цієї сім’ї авторка, змальовуючи шлях села до ‘нового світлого майбутнього’, в яке влада заганяє українців залізною рукою, відтворює долю не лише Луганщини, до якої територіально належить село, а й усієї України.

Хронологічно описувані події охоплюють роки найбільших випробувань, які випали на долю України, тож підкопайцям загрожує колективізація, лягаючи важким каменем на душі справжніх господарів у передчутті невідворотних змін. Тим паче, нова влада вже на перших зборах, намагаючись “донести до свідомості людей, що прийшли нові часи, коли треба відходити від одноосібних хазяйств та створити нове, спільне, більш

перспективне господарство” (Талан 2015, 35), обіцяючи нове щасливе життя, заявила про готовність вживання радикальних заходів, які не забарилися у зв’язку із прискореним курсом партії на суцільну колективізацію й оголошенням ліквідації куркульства як класу, що ставав на заваді створенню суспільної власності й втіленню в життя проєкту “великих перетворень п’ятирічного плану, ухвалених партією” (Талан 2015, 61).

Небажання селян (членів роду Черножукових: Павла, Гордія, Федора Серафимовичів; Ольги (дочки Павла Черножукова), Василя Морозенка (зятя Павла Серафимовича), Трохима Мовчана, Одарки та ін.) добровільно віддати власні землі, худобу й реманент у колективні господарства авторка подає крізь призму болісних роздумів-спогадів Павла Черножукова: “хліб – це життя”, виплекане “для свого ж добробуту, для своїх рідних людей. І ось усе це потрібно за так комусь віддати? Не буде цього ніколи!.. Хай уб’ють його, нехай закопають на своїй землі, а не на суспільній власності!” (Талан 2015, 50).

Ключовим поняттям цієї простої й зрозумілої життєвої філософії є поняття ‘свій’, закладене в ментальній карті українця, що окреслює індивідуалізм як одну із провідних рис характеру, оскільки “Бути господарем на *своїй* землі – стратегічна мета українця впродовж не одного століття. Віддати землю і йти до колгоспу, як усі, – для героя роману С. Талан означає втратити відчуття власної гідності, зрештою, втратити себе” (Пухонська 2016, 94). Тож селяни, для яких земля є засобом існування, геном духовного єства і сенсом життя, не бачать жодних перспектив у колективному господарстві, що позбавить їх не лише власних наділів, а й волі, яку вони знаходять у вільній праці на своїй землі. Тому, не сприймаючи політики партії, комуністичних облудливих гасел, кожен по-своєму боронить право бути незалежним (Пухонська 2015, 94). Так, Федір і Оксана Черножукови за категоричну відмову вступати в колгосп розкуркулені й репресовані, загинуть при спробі втечі; Гордій Черножуков, надавши перевагу смерті перед покорою, згорить у своїй хаті разом із дружиною Катериною, двома синами-близнюками й худобою, власноручно вчинивши підпал по трьох днях облоги під час розкуркулення; дружина Павла Надія Черножукова, на знак протесту проти безчинств влади, під час реквізиції їхнього майна накладе на себе руки у щойно відібраній хаті.

Намагаючись врятувати власне добро, селяни вдаються до незапланованого продажу ‘зайвої’ худоби, перепису землі на родичів, намагаючись перевести в гроші надбане кривавим потом і мозолями господарство, ховають зерно. Але це не врятувало, оскільки конфісковано майно, хліб, землю – колись справжні господарі залишилися з двадцятьма сотками землі (колгоспникам залишено по п’ятдесят соток) й непомірними податками та відчаєм. Нові порядки й закони “змусили людей покинути рідні гнізда і цілими родинами їхати у світи, шукаючи нового життя... і Бондарчуки, і Пономаренки, і Сидоренки – були добрі господарі, але не мали змоги сплатити непосильні податки, тож не чекаючи покарання, тихенько

розпродали свої господарства й поночі втекли з села разом із дітьми” (Талан 2015, 159).

Досягнення стратегічної мети молодій тоталітарній державі передбачало “позбавлення людини відчуття індивідуальної вартості, права і можливості самовизначення” (Пухонська 2016, 94), яке протікало кількома напрямками: колективізація, розкуркулення, репресії, Голодомор, знищення віри, родинних і духовних цінностей тощо.

Оскільки віра – хліб духовний, то насильницька ліквідація церкви й арешт священника стали засобами приборкання незговірливих і норовливих селян, які не хотіли стати частиною впокороної маси й добровільно записуватися в колгосп, не поділяли ставлення влади до релігії, не сприймали нових порядків: “Батьошку Ігната вивели в ярсі, з хрестом на грудях, не дали вдягнутися. Руки його були заведені назад... Лупіков підійшов до нього, різким рухом зірвав з шиї позолочений хрест... Люди в натовпі замерли від несподіванки. – Люди добрі! – кричав батьошка Ігнат... Пам’ятайте, що Бог є... Навіть тоді, коли ці нелюди знищать всі церкви! А комуняки будуть горіти в пеклі! Будьте ви прокляті...”

Це було останнє, що почули люди. Чоловік у шкірянці вдарив панотця наганом по голові. Заюшила кров, а тіло священника одразу обм’якло. Чоловіки потягли його до саней, а на білому снігу залишилися червоні, як ягоди калини, краплі. Люди мовчки хрестили панотця... Ніхто не наважився навіть рипнутися, бо на натовп був націлений наган Лупікова” (Талан 2015, 124).

Та найжахливішим виявляється не саме закриття храму, а наруга над церковними святинями: “Цілковиту тишу розірвав звук дзвона, який тужно дзвякнув, важко впавши на мерзлу землю. Натовп зойкнув одним подихом. За мить Михайло (син Павла Черножукова, комсомолец – В. Н.) спритно здерся на вершечку купола. Він кинув мотузку на великий позолочений хрест... Хрест востанє блиснув позолотою на верхівці, перевернувся у повітрі і впав, увіткнувшись у кучугуру снігу... А комсомольці, як коті, спустилися донизу і вже за мить виносили з церкви образи... Сміючись, вони скидали старовинні ікони в купу, ніби сміття” (Талан 2015, 124).

Руйнується усталений спосіб життя, суспільні моральні цінності, рід і сім’я, що показується авторкою на прикладі родини Павла Черножукова. Нещодавно великий, дружний і заможний рід важко переживає нові часи, втрачаючи один за одним своїх близьких. Першим завдає удару батькам і роду син Павла й Надії Михайло, який, вважаючи родичів “пережитками минулого”, котрі “всі ніби павутиною зрослися з усім своїм «я» та «моє»” (Талан 2015, 56), не хочуть змінюватися на вимогу життя, вступає в комсомол і колгосп. Бере участь у всіх акціях: закритті церкви, розкуркуленнях (навіть рідних батьків і дядьків), роботі продзагонів. У жорна репресії потрапляє розкуркулений брат Федір із дружиною, згодом під час розкуркулення самоспалює себе із сім’єю інший – Павло. Гине дружина Надія. У душі старшого Черножукова поселяються пустка, розпач, біль і безнадія: “Смуток ліг на широкі плечі Павла Серафимовича... У душі – суцільна

темна прірва. Здавалося, ще один крок – і та прірва поглине, проковтне його назавжди. Навіть не вірилося, що три роки тому вся родина Черножукових була міцною, дружньою та щасливою, і вірилося, що порушити звичне життя не зможе ніщо. Нововведення змусили зникнути, але не здатися брата Федора та його дружину Оксану. Гордо, незламно, не бажаючи сліпої покори, пішов із життя разом з усією родиною Гордій Черножуков. Потім Надія. Вона не змогла так легко відмовитися від того, що по праву належало їм. Між покірним життям та вільною смертю обрала друге. Син Михайло живий, але для батька він теж помер, принаймні у душі. А Павло Серафимович, найстарший у родині (якщо не брати до уваги немічну матір), – живе. Та чи можна назвати це життям, коли знаєш, що прийде весна і вже не буде того відчуття свята у душі, коли плуг розріже землю, яка відпочила за зиму... Здається, ніби сам вріс віковими коренями у ту рідну землю, а тепер вирвали живцем, із корінням. Десь там все одно залишаться рештки коренів. Вони ніколи не дадуть парості, бо мертві. У своїй землі, але вже не живі. Так і у нього – залишився кляпоть землі з мертвим корінням, зі скаліченою душею...” (Талан 2015, 197–198).

Наступним кроком, що став і логічним продовження колективізації, став Голодомор, а першим його підготовчим етапом – припинення громадського харчування, що викликало спротив селян, котрі почали виходити з колгоспів і намагалися повернути худобу, реманент та інше майно, здані в спільну власність (Талан 2015, 165). На виконання постанови ВЦВК і РНЛ СРСР від 07.08.1932 р. “Про охорону майна державних підприємств, колгоспів і кооперативів та про зміцнення суспільної (соціалістичної) власності”, названої в народі “про п’ять колосків”, на полях виставлено охорону, але обібрані голодні люди йшли в поля шукати їжі, посилали дітей збирати колоски, що залишилися на полях після збору урожаю. Після таких нічних вилазок діти часто поверталися побитими (“на животі лежав... дванадцятирічний...Василько. Уся спина хлопця була пописана батогом. Довгі полоси ран кровоточили, і хлопець тихенько стогнав” (Талан 2015, 171)). Навіть покарання, передбачене законом: розстріл із конфіскацією чи, за пом’якшуючих обставин, позбавлення волі від десяти років із конфіскацією майна не лякали, оскільки наближалася зима, а запаси хліба вичерпувалися (“А їсти що взимку будемо? Нема ніде нічого! Те, що дали на трудодні, незабаром доїмо, а тоді що? Посівне зерно молотити на борошно? Зараз працюємо за «галочку» в обліковому зошиті, бо вже й грама зерна на трудодні не дають... То хоча б старших дітей годували в школі, а тепер ні... Хотіла сама вночі піти порізати колосків, але щось лячно. Думаю, як мене посадять, то пропадуть діти. Отож і посилаю старших на поле збирати колоски” (Талан 2015, 171), – говорить батькові Ольга). Авторка прямо чи опосередковано оперує законами, постановами, указами (закон про спекуляцію, постанова “Про занесення на «чорну дошку» сіл, які злісно саботують хлібозаготівлі”, указ Генпрокуратури УРСР і наркома юстиції про репресії як один із “потужних засобів подолання класового супротиву хлібозаготівлі” (Талан 2015, 230), перелік компенсацій-

них харчів, які підлягають вилученню, податок на кущі й дерева), за порушення чи невиконання яких селянам загрожують конфіскація, позбавлення волі чи розстріл, щоб оприявнити всю глибину антигуманних дій влади, котра буде світле майбутнє злочинними методами, й обґрунтовано продемонструвати цілеспрямованість знищення найпотужнішої соціальної верстви – селянства – голодною смертю.

Лютий голод виявляє глибини людської сутності кожного індивіда і неважливо, до якого соціального прошарку належить (належала) особа. Відчайдушне прагнення вижити штовхало людей на зради, підступи, крадіжки, вбивства і навіть канібалізм. Суцільна недовіра до інших, страх і голод керують людськими вчинками, тож головною фігурою у творі є жертва, котра позначена як універсальними, так й індивідуальними рисами.

Як зазначалось вище, в центрі авторської уваги родина Черножукових, через призму зображення життя якої переважно й постає моторошне існування Підкопаївки. Проте письменниця не випускає з поля зору й інших селян, картини страждань яких поглиблює трагізм ситуації. У мешканців села рейд за рейдом (про що повідомляла Павлу Серафимовичу онука Олесея) вилучаються залишки хліба, а згодом й інші продукти харчування (“Комнезамівці... Мов вороняча згряя, нишпорили по хатах, хлівах, коморах, вишукуючи зерно. Хліб забирали у всіх без винятку: і у колгоспників, і у одноосібників, і у старих людей, і у хворих. У кожній хаті знали, що прийдуть і до них, але не всі вірили, що заберуть останнє” (Талан 2015, 201)). Люди, які звикли жити власним трудом чесно й відкрито, змушені критися: “люди знаходили все нові й нові схованки. Навчилися їсти за зачиненими дверима і готувати вночі. Перевертні могли винохати запах страви, яка готується, по-собачому вчувати свіжовипечений хліб...” (Талан 2015, 289). Жінки опанували вміння готувати з усього, що лише можна було жувати: полови, кори, листя тощо. Наприклад, старша сестра Ольга ділиться з Варєю Черножуковою рецептом нової страви: “...лушпиння перетерти, додати початки з качанів кукурудзи, потовкти все це разом, і можна пекти ліпники. Щоправда, вони розпадаються і гіркуваті на смак, але ж можна липкої кори липи додати, а якщо потерти хвостик буряка, то вийдуть солодкі оладки... їх називають... Тошнотики!” (Талан 2015, 289).

Жіноче майно було одним із засобів виживання родини: люди були змушені вимінювати одяг, речі, прикраси, родинні реліквії на харчі. Так, Павло Серафимович їде в Росію, де населення не розкошувало, але й не голодувало, й повертається з трьома пудами борошна, чотирма буханцями чорного справжнього хліба й десятьма кілограмами крупи, якою годували скотину в колгоспі. Ці запаси, які є мізерними для тринадцяти осіб двох сімей (Ольжиної і Вариної), було виміняно на вибілене домоткане полотно, вишиті сорочки, нові спідниці, вишивані рушники, хустки. Згодом у торсинг будуть здані обручки, натільні хрестики, столове срібло.

Приречені на смерть люди, байдужі до мук ближнього, втрачають віру, більшість навіть не намагається “шукати порятунку з безвиході. У людей споконвіку був страх смерті, наразі був страх життя” (Талан 2015, 321).

Тотальний голод доводить людей до стану повного збайдужіння, смерть стає звичним і масовим явищем, тож повне фізичне й духовне виснаження призводить до неспроможності дотримання поховального обряду, одного із головних в українській культурі. Групарі виносили з хат, підбирали по дорозі, попідтинню тощо мертвих, скидали на віз і прикопували в ямах чи ровах на кладовищі, часом на 'вози смерті' потрапляли (свідомо чи насильно) й ті, що часували: "Під"їхала підвода. Пантьоха спинився біля жінки на дорозі. – Тобі куди? – спитав. – Туди, – байдуже відповіла тітка Фенька. Він підсадив жінку на воза, всадовивши прямо на тіла померлих. Жінка похилилася набік, покірно лягла. Пантьоха поклав скривавлене тіло Марічки поруч... виніс дитину, кинув, як мішок з половою, поверх трутів... підвода смерті поскрипіла далі" (Талан 2015, 287).

Мати і дитина – ця проблема постає в романі надзвичайно гостро й болуче, оскільки кожній жінці доводилося боротися за життя своїх дітей, часом приймаючи вкрай складне рішення. Так, Ольга Черножукова віддає заміж свою старшу шістнадцятирічну дочку Олесю за неробу комсомольця Йосипа Петухова, бажаючи їй заможного й спокійного життя; дванадцятирічного сина Василька – у поводитір'ї кобзареві Данилу Перепелиці, сподіваючись на те, що з ним дитина виживе, оскільки в місті, де переважно в час голодного лихоліття перебуває старець, люди ще подають прохачам; чотирирічну Оксанку залишає під стінами дитбудинку, зважившись на такий вчинок, коли побачила, як дитина видовбує недоїденого сухарика з рота мертвої баби і їсть. Ольжина подруга, вдова Одарка, втративши двох дітей, залишає немовля в товарному вагоні потяга, вірячи в те, що малюк виживе.

Матері, потерпаючи за своїх дітей, усе ж зважуються 'викинути' їх у жорстокий світ, керуючись логікою виживання: "Краще вже так, ніж знати, що твоя дитина ніколи не стане дорослою" (Талан 2015, 298).

Відсутність харчів, безвихідь штовхали жінок на ризик (Одарка, в якій на руках залишилися ще троє дітей, 'відьмачить' (доїть чужих корів), що закінчується трагічно: "Довідьмачилася. Напевно, хтось упіймав за «роботою» і забив до смерті. Вранці знайшли її в одній сорочці, босу, простоволосу, з проломленою головою" (Талан 2015, 319)); нестандартні рішення (Ольга ховає зерно на кладовищі, закопавши у свіжій могилі, й радить та допомагає вчинити так само Варі й батькові: "– У вас на городі своє кладовище... Труна матері ще ціла, тож можна поставити на неї корито і все там сховати" (Талан 2015, 219); Варя знаходить схованку для городини на горищі сільради: "– На горищі! Тільки не на нашому, а на горищі сільради!... Ніхто не здогадається шукати чужий буряк у себе!" (Талан 2015, 222)); вбивство, часом умисне (Ольга, коли діти злягли від недоїдання, аби врятувати їх, невагаючись, приймає рішення забрати золото, яке сестрин чоловік мав нести в торсинг, убивши Василя. Але, реалізуючи свій план, жінка не передбачала, що тато піде з ним. Тож бере на душу ще й гріх батьковбивства).

Проте авторка виводить не лише образ відчайдушної сильної жінки, здатної взяти гріх на свою душу, поруч із Ольгою Чорножуковою й Одаркою постають жінки тонкої душевної організації. Скажімо, Варя, на відміну від сестри, так і не змогла залишити свого сина, в останню мить забравши його з-під воріт сиротинця; туманиться розум у Марічки Мовчан, котра відмовляється сприймати факт, що донечка Софійка опухла від голоду, й зі смертю дитини жінка остаточно втрачає розум (“Дитина вп’ялася зубчиками у свою ручку. Ротик і ручка у неї були у власній крові... (вона) вже залякла... Почулося якесь гарчання, схоже на собаче... Із-за стола навкарачки вилізла Марічка. Волосся розтріпане, мокре... Вона підвела голову, вишкірила зуби і у якомусь нападі божевілля почала гризти ніжку стільця... Очі у неї були червоні, наліті кров’ю, з нездоровим блиском” (Талан 2015, 285–286)); Улянида, збожеволівши від голоду, вбиває свого нещодавно народженого сина й готує з нього страву (“Улянида, доївши, поклала ложку, витерла рота рушником. – І буде своя плоть найсмачнішою, – сказала загадково).

До свідомості Варі не встигли дійти дивні слова, бо вона... повернула голову до розтопленої печі... На припічку стояв чавунок, у якому ще булькав окріп. Великі бульки підстрибували вгору, підіймаючи з собою... маленькі пальчики дитячої ручки. Варя зойкнула і побачила посеред столу макітру, з якої виглядала голова немовляти... вона витягла за світле волоссячко дитячу голівку з широко розплющеними оченятами на обличчі, подивилася безтямним поглядом, опустила її назад” (Талан 2015, 292)).

Тему канібалізму у романі С. Талан “Розколоте небо” розгорнуто доволі широко, раз по раз наголошуючи на тривожному стані головної героїні Варі, бо діти залишилися вдома самі. Тож страх за життя дітей змушує матерів остерігатися й по можливості не залишати їх без нагляду, не пускати голодних, виснажених і замерзлих прохачів до хат, оскільки неможливо передбачити наміри чужих нежданих гостей. Це дає підстави говорити про масштаби людодіства, яке мало місце в період Голодомору не лише в селі, а й у місті. Проте траплялися випадки, коли, дичавіючи від голоду, люди їли мертвих родичів (наприклад, від природи несповна розуму Івашенко Пантьоха, якому захотілося м’яса, частину відрубаної ноги мертвої матері засолив, а решту – спожив) чи трупи непохованих людей (на кладовищі “лежала мертва жінка... біля неї невеличка купка соломи... сидить у лахміттях прохач, ще живий, але вже такий чорний, пухлий, із виряченими очима... напевно, щоб зігрітися підпалив солому... Труп обпекло вогнем, запахло смаженим м’ясом... чоловік лежав і гриз підгорілі ноги жінки... Ледь відтягли чоловіки від ноги. Його тягнуть, а він гризе весь у попелі, забруднився кров’ю...” (Талан 2015, 316–317). Мали місце й випадки викрадання та вбивства чужих дітей із метою порятунку власних: “Розказували, що одна жінка купила у спекулянтів мисочку холодцю, почала їсти, а там маленький дитячий пальчик... жінка злякалася – побігла в міліцію з тим холодцем, знайшли ту спекулянтку, заарештували. Вона тоді й зізналася, що вже п’ятеро дітей зарізала, варила з них холодець і задеше-

во продавала на базарі, щоб рятувати своїх дітей. Навіть дитячий одяг пра-ла і вимінювала на харчі” (Талан 2015, 256). Ці страшні картини підсилюються авторкою сценою, коли голодні діти, розуміючи, що людина, як і тварина, може стати продуктом харчування, чекають ствердної відповіді учителя на питання: “Правда, що можна їсти людське м’ясо? Кажуть, воно солодке і смачне” (Талан 2015, 253).

Отже, хоч головним локусом твору є Підкопаївка, Голодомор у романі зображено на загальноукраїнському тлі, що досягається авторкою за допомогою слів і словосполучень узагальнювального характеру: “у деяких колгоспах”, “у селах”, “у місті”, “люди говорять”, “кажуть” тощо. Уведенням образу сліпого бандуриста Данила, давнього доброго знайомого старшого Черножукова, С. Талан долає межі інформаційної ізоляції села. Саме в-стами старця постають страшні картини, які межують з апокаліптичними (“У деяких колгоспах ще навесні не було чим засівати поля, тож вилучили у людей все до крихти. Залишилися людські наділи без жита. Городина не встигала дозрівати, як усе поїдалося... У містах хліб за картками, крамниці порожні, жебраків сила-силенна!” (Талан 2015, 211–212)), й сягають най-вищої напруги в розповіді чоловіка Варі Черножукової Василя, котрий повернувся з невдалих заробітків із Лисичанська: мертві села, місто, де під ногами трупи, на які ніхто не звертає уваги, міліція, що ганяє місцевих, “щоб не бачили, скільки тіл на вокзалі і скільки померлих витягають з вагонів” (Талан 2015, 305); на території Луганського содового заводу в штучне озеро каустичної соди скидаються трупи, де “за півгодини нічого від людини не залишається” (Талан 2015, 306), спеціальні команди підби-рали людей, у яких ще тліло життя, й скидали їх в озеро для відходів заво-ду. І переказами-епізодами про страшні способи виживання за рахунок дітей.

Важливу роль в осмисленні теми Голодомору відведено зображенню ви-конавців наказів, розпоряджень, постанов, а отже, тих, чіми руками здійснювалися безчинства. Представники нової влади виступають антипо-дами жертв, оскільки вони, реалізуючи задекларовану програму розви-тку новоствореної держави, перебувають у привілейованому становищі й за свою ‘роботу’ отримують “нагороду, відсотки від вилученого” (Талан 2015, 195). Очоловані Кузьмою Петровичем Щербаком (парторг), Іваном Михайловичем Лупіковим (уповноважений від ДПУ, якого селяни охре-стили Залупіков) і Григорієм Тимофійовичем Биковим (представник рай-кому партії, якого направили для укріплення села), підкопаївці Максим Гнатович Жаб’як (голова сільради), Семен Семенович Ступак (голова кол-госпу), Йосип та Семен Петухови, Ганна Теслюк, Михайло Черножуков (комсомольці) агітують людей вступати в колгосп, розкуркуюють, прова-дять хлібзаготівлю, пильно дотримуючись розпорядчих документів ви-щих державних органів управління. Сліпі виконавці (окрім Щербака) упи-ваються своїм положенням, доводячи людей до отупіння, вистежують і до-носять на підкопаївців, які не згодні з новими розпорядками, змушені по-злодійськи збирати колоски й примерзлі буряк та картоплю на колгоспних

ланах, ховати жменю зерна, щоб нагодувати голодних дітей, ховати власні продуктові запаси, щоб якось дожити до весни; безчинствують, бенкетують, наживаються на людському горі.

Особливу увагу авторка приділяє особам, близьким до родини Черножукових: Михайлові, Ганні Тесленко й Щербаку. Саме стараннями першого потрапляє під розкуркулення його дядько Гордій; ув'язнено й заслано на 10 років на Соловки Тимофія Мовчана за зібраних пів мішка картоплі, приораної на колгоспному полі; доносить й бере участь Михайло й у 'покаранні' Карпа Синицького тощо.

Михайло, який завжди в дружній селянській родині був сам по собі, не мав природного потягу до ведення господарства, та й, на думку батька, нічого не вмів, як грати на гармоніці, перейнявся комуністичними ідеалами, вбачаючи можливість звільнитися від щоденної необхідності працювати на землі, реалізувати себе деінде, але не на полі, не як 'людина землі'. Така позиція персонажа "значною мірою відповідала нігілістичним принципам покоління, якими вдало користувалася партія" (Пухонська 2016, 95). Поведінка й вчинки молодого чоловіка не лише завдають сліз і горя близьким людям, а й викликають презирство й ненависть у односельчан, які його проклинають, називають стукачем-перевертнем і, врешті, вбивають.

Народившись у бідній сім'ї, Ганна Теслюк свої комплекси й затаєні образи виміщає на односельцях і особливо на колишній подрузі Варі, у родині якої до дівчини ставилися як до рідної. Реквізуючи куркульське добро, вона поводить себе грубо й жорстоко: добре знаючи хазяйство Чорожукових, керує роботою продзагону в садибі колишніх господарів, принижує їх, позбавляючи мізерних запасів продуктів, які залишилися, часом її девіантна поведінка шокує: "Ганна полізла у піч, рогачами дістала горщик з молочною кашею для Сашка. Знайшла ложку, почала сьорбати прямо з горщика... Комсомолка показово вилила кашу з горщика на долівку. – Що ж ти робиш?! Чим я буду дітей годувати? – тремтячим голосом спитала Варя. – А ти заріж одну дитину і нагодуй нею другу! – зло пожартувала Ганна... – Що там? ... Квашена капуста? ... Капусточки хочеться? ... залишу! Я ж добра!

Ганнавилзла на діжку, задерла спідницю, присіла. Присутні спочатку навіть не зрозуміли, що вона хоче робити. І лише коли задзюрчало, зрозуміли, що вона мочиться прямо в діжку з капустою!

– Оце вам, куркуляки! Ось вам! – сміялася комсомолка. – Їжте тепер, хоч задавіться!" (Талан 2015, 240).

Жорстока й дволика, як і сама епоха, Ганна веде розпутне життя, яке скінчить, харкаючи кров'ю.

Названий брат Павла Серафимовича Черножукова Кузьма Петрович Щербак повернувся в рідне село за дорученням партії провести колективізацію й виконати план хлібозаготівлі. Комуніст, на відміну від своїх колег і соратників, стриманий і поміркований у словах і діях. Незважаючи на відданість Щербака ідеалам революції, він людина мисляча й небай-

дужа, тому й переймається болючими проблемами: відкрито говорить, що смертність від голоду є результатом державних планів хлібозаготівлі й роботи проаक्टиву: порушує питання про поховання померлих; дав надію на порятунок не одному підкопаївцю, роздавши селянам по кілограму пшениці й пів кілограма гречки. Саме від нього люди дізнаються правду про безчинства влади, результатом яких є мільйони голодних смертей: “У той час, коли у вас вилучали останній буханець хліба, в Херсоні, у портовому місті, тоннами вантажать зерно для відправки в Туреччину! Коли шторм розбивав баржі об берег і хвилі прибивали до берега зерно, його обливали бензином і палили... зерно доходило до метра завтовшки, і коли його палили, то горів увесь берег. А в Польщі українськими буряками годують свиней... І це в той час, коли один такий буряк міг би врятувати чиєсь життя” (Талан 2015, 277). За ‘розбазарювання’ державного майна Щербак загине в Соловецькому таборі.

У процесі осмислення трагічної сторінки історії, яка відлунує в українському суспільстві донині, С. Талан за допомогою екстрадієгетичного наратора констатує: “переважно селянами правив страх, вони страждали мовчки, знаючи, що вже ніяка сила не зупинить розгульних швидків...” (Талан 2015, 225), тож великого опору, на її думку, вдалося уникнути, час від часу завбачливо пом’якшуючи утиски на початкових етапах упокорення українського населення, остерігаючись селянської війни, а ослабивши колись потенційно найпотужніший суспільний клас, завершити розпочату акцію.

Уповні реалізувати творче завдання письменниці вдалося за допомогою використання певних сюжетних ходів і засобів. Готуючи реципієнта до розгортання розвитку дії, уже від епіграфів, узятих із поеми Є. Плужника “Галілей” й твору Є. Мовчана “Дума про голод” (Талан 2015, 9), заявлено головну ідею роману. Тож читач цілком свідомий того, що початкова ідія нічної Підкопаївки короткотривала й слугує контрастом до подальшої жахливої дійсності, яка незабаром очікує село. Підсилює це переконання пророцтво дивної відлюдкуватой Уляниди, що час від часу звучатиме рефреном упродовж твору: “Хмари, чорні хмари нависли над селом... в них горе та сльози, сльози та горе... І плакати за померлими нема вже сил... стільки горя навколо... Мерці під ногами, а їх нема кому ховати – всім байдуже, всі хочуть жити... І піде брат на брата, сина батько прокляне, а сини відречуться від батьків. Так буде. Скоро. Незабаром. Своя плоть буде найсмачнішою... І рідною кров’ю дітей годувати будуть. А хліб стане і життям, і смертю... І небо розколеться навпіл” (Талан 2015, 30). Функції рефрену виконують і варіації на зразок “Меншає нашого роду” (Талан 2015, 311) та опис жінки з пишним довгим волоссям на ‘возі смерті’, котрі, як і попередній, підкреслюють глибину трагізму подій, а також на підтекстовому рівні є проєкцією на долю України, до того ж ще й виступають контрастом до колись спокійного й ситого життя.

Отже, роман С. Талан “Розколоте небо”, цілком відповідаючи критеріям твору, у якому осмислюються травматичні сторінки історії україн-

ського суспільства, репрезентує візію затяжної суспільної кризи, характерною рисою якої була дезорієнтованість мас, що спричинилася до руйнування старих ідеалів, поширення ідеї соціальної рівності й утвердження тоталітаризму. Селянство, підпавши під категорію “особливо небезпечні”, підлягало ліквідації, що стала пріоритетним питанням радянської влади, яке вирішувалося жорстокими методами: розкуркуленням, репресіями, вбивством голодом. Наслідки ‘вирішення’ цього питання резонують ще й досі не лише на фізичному, але й на моральному та ментальному рівнях. Тож, як із мистецької, так і наукової точок зору потребує подальшого вдумливого осягнення й вивчення.

Гудзь, В. (2019). *Історіографія Голодомору 1932–1933 років в Україні*. ФОП Однорог Т. В. Мелітополь.

Джулай, Д. (2018). “*Сталін – кровожерливий пес*”. *Унікальна історія вченого, який першим довів штучність Голодомору*. Електронний ресурс: <https://cutt.ly/Cfn8N78> [Дата останнього доступу 25.08.2020].

Ісакова, Н. (2012). *Історіографія проблеми Голодомору 1932–1933 рр. в українській та зарубіжній літературі*. Сторінки історії. Вип. 33. Політехіка. С. 135–146.

Ласкава, Ю. (2016). Голодомор українського народу в романі С. Талан “*Розколоте небо*”. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. № 2. Запорізький національний університет. С. 127–131.

Марочко, В. (2003). *Концептуальні підвалини західноєвропейської та російської історіографії голодомору 1932–1933 рр. в Україні*. Український історичний журнал. № 5. С. 125–145.

Методичні рекомендації щодо проведення в навчальних закладах тематичних уроків, лекцій, виховних заходів “Голодомор 1932–1933 років в Україні”. (2007). Електронний ресурс: <https://cutt.ly/bfUnDkM> [Дата останнього доступу 10.07.2020].

“*Пам’ятаємо кожне зерно 33-го*”: як вчиняли Голодомор в Україні. (2019). Електронний ресурс: <https://cutt.ly/HfUnjs3> [Дата останнього доступу 10.07.2020].

Пухонська, О. (2016). *Втеча в невольство, або Народження масової людини (за романом Світлани Талан “Розколоте небо”*. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки. № 8. Київський університет імені Бориса Грінченка. С. 94–98.

Розрита могила: Голод 1932–1933 років у політиці, пам’яті та історії (1980-ті–2000-ні), (2018). Фоліо. Харків.

Романенко, Л. (2018). *У голоду не жіноче обличчя: жіночі образи у творах про Голодомор*. Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності “Львівський філологічний часопис”. № 3. Львівський державний університет безпеки життєдіяльності. С. 215–218.

Феномен жіночої прози, (2014). Полтава.

Сидорук, А. (2007). *Голодомор: коли Україна й світ визнають правду?* Україна молода. 06.02.

Талан, С. (2015). *Розколоте небо*. Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”. Харків.

Юренко, О. (2012). *Соловей Дмитро Федорович*. Енциклопедія історії України : у 10 т. Т. 9. Наукова думка. Київ. С. 700.

ПЕРЕСЛІДУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА ІВАНА ЧЕНДЕЯ В 1969–1975 РОКАХ ЗА ВІДСТУП ВІД СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

Роман Офіцинський

(Україна)

Художні твори Івана Чендея є культурним надбанням України. За збірку “Березневий сніг” його звинуватили в паплюженні радянської дійсності. Шестирічні гоніння (від березня 1969-го до травня 1975 року) Івана Чендея стали літературно-політичним конфліктом регіонального масштабу.

Ключові слова: тоталітаризм, комуністична партія, повість, персонаж.

THE PERSECUTION OF UKRAINIAN WRITER IVAN ČENDEJ IN 1969–1975 FOR DEVIATING FROM SOCIALIST REALISM

Roman Oficyns'kyj

Literary works of Ivan Čendej are the cultural heritage of Ukraine. After the publication of the collection “The March Snow”, he was accused in the crippling of Soviet reality. The six-year persecutions (from March 1969 to May 1975) of Ivan Čendej became a literary-political conflict of a regional scale.

Key words: totalitarianism, the Communist party, novella, character.

Нині доля привітна до спадку Івана Чендея (1922–2005), чие життя пройшло на українському Закарпатті протягом чотирьох історичних періодів: чехословацького (до 1939 р.), угорського (1939–1944), радянського (1944–1991), незалежності України (від 1991 р.). Завдячуючи Міжнародному благодійному фонду імені Івана Чендея, себто стараннями родини письменника, щороку проводиться Всеукраїнський конкурс малої прози імені Івана Чендея.

Про сучасні зацікавлення його біографією та творами свідчать публікації Сидора Кіраля і Михайла Носи, колективне видання “Іван Чендей у колі сучасників” (2017). Зі свого боку, розглядаючи найдраматичніший етап у життєдіяльності письменника, відсіваємо принагідні домисли, неточності, перебільшення, критично перевіряємо фактичне підґрунтя поширених тверджень, пропонуємо присутні інтерпретації.

Іван Чендей народився і початкову освіту здобув у селі Дубове, навчався в гімназії міста Хуст, отримав університетський диплом українського філолога, трудився та відійшов у позасвіти в місті Ужгород – адміністративному центрі Закарпатської області України. Його роман “Птахи полишають гнізда” (1965), збірка оповідань і повістей “Березневий сніг” (1968) стали культурним надбанням України в осмисленні радянської пори, рід-

ного краю, сучасників. Твори Чендея населені носіями родової та національної пам'яті.

Нинішня перехідна доба історії України трактує актуальною поборницьку постать Івана Чендея з непроминальними ознаками жертвовного правдолюбства. Зрештою в осамітненому нонконформізмі плекає одвічні цінності кожна епоха. Наперекір спроквола чи дзвінок все промовляють сміливці. І Франсуа Рабле у Франції першої половини XVI ст., й Олесь Гончар в Україні (в складі СРСР) другої половини XX ст. По останньому вдарили 'психічною атакою' в березні 1968 р. Завчасу пролунав тривожний дзвінок, а Чендей не злякався, не сховався в мушлю.

Роман Олеся Гончара "Собор" вийшов у січні 1968 р. Спочатку рецензії були схвальними. Проте перший секретар Дніпропетровського обласного комітету Комуністичної партії України (КПУ) Олексій Ватченко упізнав себе в негативному художньому образі Володьки Лободи. Тож на березневому пленумі центрального комітету КПУ він заявив, що О. Гончар показав радянське суспільство 'в найчорніших фарбах'. Після пленуму О. Ватченко розпочав переслідування й організував звільнення з роботи всіх тих, хто в Дніпропетровській області прихильно й відкрито відгукнувся на роман "Собор". Його підтримав голова Комітету державної безпеки СРСР Юрій Андропов.

Невдовзі за "однобоке висвітлення тіньових моментів життя" постраждали декілька українських письменників, зокрема Іван Чендей – за збірку оповідань і повістей "Березневий сніг" (Литвин 2004, 150-154).

Загалом же за будь-яких політичних режимів в умовах стагнації суспільних перетворень не стільки у 'верхах', але в 'низах', художні твори здатні сколихнути заскорузлу інерцію.

Коли за два десятиліття після погромної вийшла нова збірка, І. Чендей занотував: "Вміщеними в «Калині під снігом» творами з «Березневого снігу» я повністю реабілітувався як автор не тільки з тяжкою історією 1969 року аж до виключення з партії". Твердо стояв на тому, що "Березневий сніг" – це "книга найкраща і серцю моєму дитина найдорожча" (запис 18 квітня 1976 р.).

У "Калині під снігом" вміщено й сатиричну повість "Житіє Антона Кукурічки" (1987) – про доцента і поета, що готувався відзначити піввіку. Вона продовжила розпочату тему в утричі меншій за обсягом повісті "Іван" (1965). Міський витончений кар'єрист Кукурічка бачився спадкоємцем грубуватого сільського начальника Каламара (Кіраль 2013, 9). Літературно-художня антропонімія витворена на мовному реалізмі певної локації, а прототипи – ужгородці 1980-х (Чижмар 2012, 195-198). Автор характеризує персонажів фактами з біографій реальних письменників, працівників університету, посадовців.

Іван Чендей належав до цільних натур із високим больовим порогом, здатних витримати багатократні удари з різних боків. Рік виходу "Березневого снігу" в світовій історії запам'ятався 'Празькою весною', а для майстра красного письма позначений трагічною міткою. 10 січня 1968 р.

двадцятилітнім студентом загинув старший син Мирослав. На нього наїхала вантажівка. Поховали на ужгородському цвинтарі.

Що подальші книжкові митарства порівняно з такою непоправною втрагою?!

У житті Чендея 1968-й промайнув не тільки чорною смугою. До появи “Березневого снігу” творами звідти зацікавилось широке коло читачів. Фрагменти повісті “Іван” надрукувала газета “Літературна Україна” (Київ) 11 жовтня, оповідання “Пілюлі з-за кордону” – журнал “Жовтень” (Львів). Родинне повсякдення розворушила радість. 16 грудня 1968 р. народилася донька Марія. “Бог забрав од нас золото [сина], та дав нам срібло [доньку]”, – примітив батько (Письменник Іван Чендей 2006, 157).

Ніщо не віщувало бурі. Іван Чендей перебував у зеніті письменницької слави. До друку прозову збірку “Березневий сніг” підписано в жовтні 1968-го. Вийшла чималим для України накладом – 30 тисяч примірників. Тоді ж із всесоюзним розмахом у Москві тричі надрукували роман “Птахи полишають гнізда” у перекладі російською: у видавництвах “Художественная литература” (як число журналу “Роман-газета” накладом 2 млн 100 тис. прим.) і “Молодая гвардия” (65 тис.), у журналі “Дружба народов” (у друку і третьому числах, тиражем 50 тис. прим. кожне).

“Березневий сніг” завдав кривди, приніс нужду авторовій родині. Перепало на горіхи літературному редактору книжки Ніні Тищенко з Києва, яка за ‘недогляд’ у видавництві “Молодь” втратила роботу, відтак працевлаштувалася у видавництво “Веселка”.

Першого року опали книжок І. Чендея не друкували. Проте в 1970-му в київському видавництві “Дніпро” вдруге випустили роман “Птахи полишають гнізда” із повістю “Луна блакитного овиду”. Наступного разу окремо твори Чендея вийшли 1975 р. – збірка “Зелена Верховина” у тому ж “Дніпрі”. Протягом чотириріччя (1971–1974) спостерігалось книжкове затишся. Раніше Чендей видавався майже щороку. Пізніше – щодва-щотри роки.

Опального письменника не викреслили повністю з літературного процесу. У 1972-му дещо з його прози подали журнал “Дукля” (Пряшів, Словаччина) і газета “Закарпатська правда” (Ужгород), а “Літературна Україна” (Київ) розмістила ювілейну статтю до півстоліття. Це не попередній темп. Погіршилося матеріальне становище: Чендей втратив місце праці (посаду секретаря обласної організації Спілки письменників України), стрімко змілили гонорари, за які в Ужгороді заможно жив із сім’єю у власній садибі. Багатьом невтямки було, як міг іменитий митець спіткнутися на рівній стежці.

Дехто б відніс подібне на карб психоемоційної поведінки через підвищений у крові адреналін. Сам постраждалий 26 червня 1971 р. відзначив у колеги Юрія Керекеша “інколи аж занадто помірковану мудрість і такт (їх не вистачає мені)” (Юрій Керекеш у спогадах 2018, 206). Втім, коли ж постійно озиратись на червоні прапорці, то пофортунить на ситі, але сірі

будні. Покірність і посередність не для великих у будь-яку епоху – і тоталітарну, і посттоталітарну.

Непосвячені часто потрапляють у заручники гіберболізації, глорифікації, містифікації. Іван Чендей сам уже став художнім образом у мемуаристів, учених, шанувальників. От і читаємо, що за “Березневий сніг” його “звинувачено в паплюженні радянської дійсності, виключено з компартії, проскрибовано як «письменника-націоналіста» й було заборонено до друку майже 10 років” (Кіраль 2018(1), 154). Отака легенда, вигадане допасували до правдивого.

Насправді в паплюженні звинуватили, з партії виключили, однак прилюдно таврували не націоналістом, а за відступ від ленінських настанов у літературі та принципів соціалістичного реалізму. І. Чендей мав чотирилітню книжкову перерву, а не публікувався цілком лише два роки (1973, 1974) (див.: Письменник Іван Чендей 2006).

Власне, автором неточного твердження про “десятиліття заборони друкуватися” був сам постраждалий. Іван Чендей в листі до головного редактора щотижневої газети “Літературна Україна” Петра Перебийноса від 11-12 вересня 1980 р. зауважив, що після виключення з партії за повість “Іван” він не мав можливості друкуватися “впродовж ледве не цілих десятих літ”. Крім того, зняли з друку два його твори (у всесоюзному журналі “Дружба народів” перекладену російською повість “Луна блакитного овиду” та вступну статтю до книжки Петра Лінтура в Ужгороді). Через те він із сім’єю опинився в матеріальній скруті: “І при всьому треба було не тільки жити, але й сідати за письмовий стіл” (Носа 2020).

Гоніння Чендея відлунило в семи просторових площинах: сільській, районній, міській, обласній, республіканській, союзній, міжнародній. У сільському вимірі (в рідному селі Дубове) задіяно школу й учителів, будинок культури для осудливих зборів, дрібну номенклатуру; районному (Тячівському) – службовців, газету “Дружба”; міському (Ужгородському) – університет (філологів, партійний комітет), міський комітет КПУ; обласному – письменницький осередок, обласний комітет КПУ, газету “Закарпатська правда”; республіканському – центральний комітет КПУ (партійна комісія, секретар з ідеології), правління Спілки письменників України, газету “Молодь України”; союзному – журнал “Дружба народів”; міжнародному – співчутливу українську діаспору.

Відомі три ієрархічні щаблі радянської літературної критики, що відзеркалювали адміністративно-територіальний устрій СРСР та коригувались КПРС і КДБ. У Чендеєвому випадку прицільний вогонь відкрили регіональні обструкціоністи, у Києві журили знехотя, у Москві від містечкових розбірок відмахнулись поміркованими відгукками про опальника.

Чому обласні проводирі натиснули на спусковий гачок і присвятилися гонінню Івана Чендея, мимовільно уквітчавши його ореолом громадянської мужності? Побутують різні версії, навіть конспірологічна (Іван Чендей у колі сучасників 2017, 205, 230, 268, 324). Усі мають право існувати.

По-перше, всерйоз виділено ‘первородний гріх’ ворожого за радянськими мірками Ватикану, що похвалив повість “Іван”, порадив за привабливий образ пароха, хоч і православного, а не католицького. Вислужливі радянські цербери відреагували на ту похвалу співзвучно до крилатого вислову вигаданого росіянина Козьми Пруткава: “Лучше перебдеть, чем недобдеть”.

По-друге, очільник обласного комітету КПУ Юрій Ільницький (1924–2016) виказав імовірнішу причину, дорікаючи авторові в особистій розмові за те, що в “Іванові” обгидив місцевих комуністів.

По-третє, ще в опальній книжці примостилося оповідання “Пілюлі з-за кордону”, де неприглядним уздрів себе вихідець із Дубового Іван Бігунець (1923–2018), голова обласного комітету народного контролю – дошкульної установи в радянський час. Його порив помститись теж важливий. Аби запустити машину цькування, потрібно натиснути на важелі комусь із правлячого гурту. Це аксіома для всіх різновидів ідеологічних кампаній.

Те, що переслідування Івана Чендея стало виключно місцевою ініціативою, не викликає сумніву. Саме так на це дивилися тоді в Києві. 20 травня 1972 р. голова Спілки письменників України Юрій Смолич, розмовляючи про літераторів-шістдесятників із заступником голови КДБ при Раді міністрів УРСР полковником Василем М’якушком, примітив, що особистість Івана Чендея знає мало, а про його погляди зовсім нічого, за винятком відомостей про виключення з КПРС. Одначе книжку І. Чендея (на жаль, не зазначив яку), котру надрукували і не поширювали, Ю. Смолич прочитав й оцінив позитивно. За його даними, днями (в травні 1972 р.) центральний комітет КПУ пустив Чендееву книжку в продаж, незважаючи на заперечення Закарпатського обкому партії (Цимбал 2020). Напевне, йшлося про вихід у 1970 р. в Києві роману “Птахи полишають гнізда” із повістю “Луна блакитного овиду”.

Найгірше І. Чендея ганила закарпатська преса під узгодженим началом ідеологічного апарату комуністичної партії. Погрому відведені сторінки: спочатку в районній газеті 8 березня 1969 р., наступного дня – в обласній. 19 травня на партійних зборах обласної організації Спілки письменників його покарали доганою, а 9 липня бюро міського комітету виключило з КПРС.

Чендей прочитав розпинателям лекцію з теорії літератури про художній вимисел, що думки персонажів не є позицією прозаїка (Іван Чендей у колі сучасників 2017, 139). Выглядало це вправою з метання бісеру перед свинями.

Іван Чендей 8 січня 1970 р. звернувся із заявою до партійної комісії при центральному комітеті КПУ. У ній повідомив, що постанову міського комітету партії від 9 липня 1969 р. він опротестував у партійну комісію при Закарпатському обкомі. Але 24 грудня 1969 р. бюро обкому підтвердило виключення з партії. Обидва рішення І. Чендей вважав безпідставними і несправедливими, бо таким чином “можна сміло зорганізувати серед білої днини будь-яке полювання на відьом та чаклунів з послідуючим їх четвер-

туванням”. Позбавлення членства в КПРС назвав випадковим (Кіраль 2018(2), 138).

Тячівська районна газета “Дружба” виходила тиражем 12 тис. прим. формату А-3. Третю сторінку за суботу 8 березня 1969 р. озаглавлено “Розквітає село верховинське” з приміткою в кутку “16 березня – вибори до місцевих рад” (Розквітає село верховинське 1969).

Викладено основну доповідь і виступи на зборах жителів села Дубове в місцевому будинку культури. Фоторепортажу не подано. На єдиній світлинці – новобудова сільського комбінату побутового обслуговування.

Обструктивні враження про “Березневий сніг” вилили відрами. У доповіді “Від виборів до виборів” голова районного виконавчого комітету Михайло Країло доробку Івана Чендея не торкався зовсім, зосередившись на економічних здобутках і завданнях місцевих рад напередодні століття від дня народження Володимира Леніна, засновника комуністичної партії та СРСР. Це впливає з оприлюднених уривків під назвою “Не ті села, не ті люди”.

Далі вміщені чотири матеріали з тезами обговорювачів доповіді, які полемізували щодо повісті “Іван” І. Чендея. Мовиться про комуніста від 1932 р. В. Черевка (витяг “Комуністи завжди на чолі”), членів колгоспу “ДТСААФ” – механіка цеху з виробництва мармурового дрібняка І. Декета та економіста М. Канюки (“Праця звеличує людину”), фельдшерки Т. Трусенко і голови споживчого товариства І. Дзябка (“Разючі зміни скрізь”), директора середньої школи Т. Мурги й учительки Р. Мусієнко (“Не перекручувати дійсність!”).

Складно судити про точність газетного переказу цієї полеміки. Кидаються у вічі штучні вкраплення хули, а про стенограму зібрання не знаємо нічого. Маніпуляції властиві для радянських газет, в яких не завше зазначений під дописом – справжній автор.

“Законне обурення” В. Черевка викликало те, що в повісті “Іван” не показано ролі комуністів у соціалістичній перебудові села і мовлено про непотрібність повоєнної народної дружини (міліції). “Хіба ж це не знущання над пам’яттю першого голови нашого колгоспу Мадара, який загинув від рук ворогів?”, – закінчив промову Черевко в газетній версії.

Прославивши тваринників (вівчарів, доярок, телятниць), пишаючись отриманням на кожні сто вівцематок 128 ягнят за рік, І. Декет і М. Канюка бідкалися, чому цього нема в повісті Чендея. У ній вони углядели лише натяк на великі соціалістичні зміни, без прояснення впливу матеріальних і культурних поліпшень на свідомість загалу.

Т. Трусенко та І. Дзябло не зрозуміли, чому повістяр не героїзував сільських комуністів, захопився верховинським минулим, а сучасність показав блідо. На їхнє переконання, ідейно “Іван” не вдався через брак виховного позитиву для молодого покоління.

Якщо для тих промовців літературно-критичні вправління були принагідними, то для Т. Мурги і Р. Мусієнко – програмовими. Вони розлогіше докорили землякові І. Чендею, який нібито перекрутив дійсність, спотво-

рив давнє, зашкодив вихованню молоді. Бо в кривому дзеркалі та фотонегативі (сплутано чорне з білим) подано персонажа – Івана Каламаря, невинного розпутника, який прожив безцільно, не залишив доброго сліду. Його ж прототип Іван Фіцай пройшов “важкий шлях від пастушка до представника Радянської влади в новому селі Закарпаття”. Натомість опонента – о. Івана Стаха – змальовано рівноважним співбесідником і роботящим господарем.

Тандему педагогів було ‘до болі кривдно’ за образ комуніста-одинака у поглядах і діях, адже “Іван Фіцай (Каламар) для Дубового зробив дуже багато, він боровся проти всього старого, проти релігійного дурману, ніс у життя все нове”. Сплутавши художній твір із науковою працею, Мурга і Мусієнко незгодилися із сюжетними лініями, деталями, подробицями. У повісті померлого відспівав священник, на могилі поставили хреста на докір його нехристиянським учинкам. А прототипа ховали “за новими радянськими обрядами, без попа”. До того ж, повістяр “проливає крокодилячі сльози за кількома відібраними сотинами землі, на яких нині дитячий майданчик”, де гралися “діти всіх дубівчан, а не якоїсь багатой верхівки”.

9 березня 1969 р. в недільному числі обласного щоденника “Закарпатська правда”, що в Ужгороді виходив українською та російською мовами, на дві третини третьої сторінки формату А-2 вміщено два розгромні матеріали – лист “Життя – у кривому дзеркалі: земляки Івана Чендея про його нову книжку” і втричі розлогішу статтю “Чому обурились дубівчани?” (Життя – у кривому дзеркалі 1969). Назва останньої відтоді своєрідний мем (Носа 2005).

Під листом ‘за дорученням жителів села Дубового’ поставлено вісім підписів: голови колгоспу Д. Подольського, заступника голови сільської ради Ю. Мотринця, начальника автопарку Усть-Чорнянського лісокомбінату Ю. Мадара, завідувачки магазину Дубівського споживчого товариства Т. Ребар, фельдшера Дубівської дільничної лікарні П. Помфюка, робітника Тересвянського деревообробного комбінату М. Магея, пенсіонерів І. Поповича і В. Черевка.

Згодом Ілля Попович, який дев’ять років очолював сільську раду, признався: “Така установка була. Зверху. Зібрали, сказали: «Підписуй». А я ж тут, у селі, якби перший. Повинен порядок соблюдати. Мусів. Така партійна дисципліна”. Сам же він твір – повість “Іван” – уважав правдивим (Іван Чендей у колі сучасників 2017, 13, 167).

Примітні два однотипні за ідеєю, структурою, стилістикою, пасажами листи із села Дубове на захист Івана Чендея – індивідуальний (зберігається в Архіві Івана Чендея в Ужгороді) та колективний (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва в Києві). Припускаємо, що до появи обидвох листів певною мірою причетний сам І. Чендей та хтось із його приятельського кола.

Так, 14 жителів Дубового надіслали лист чотирьом адресатам у Київ (перший секретар центрального комітету КПУ Петро Шелест, голова Спілки письменників Олесь Гончар) та Ужгород (Іван Чендей, редакція

газети “Закарпатська правда”). Спонукою для звернення стала не зовсім достовірна стаття “Чому обурились дубівчани?” в “Закарпатській правді” за 9 березня 1968 р. Адже 2 березня збори в селі розпочалися з іншим порядком денним – “Від виборів до виборів”, а закінчилися несподівано засудженням збірки “Березневий сніг”, голосування проти якої підтримала з великого натовпу меншість (30-40 рук). Висловивши схвальні враження від книжки, підписанти просили надіслати в Дубове ще 600 прим. “Березневого снігу”, щоб вистачило на кожну хату.

Робітниця сільського споживчого товариства Марія Савула 4 квітня 1969 р. окремо звернулася до Олесья Гончара та Івана Чендея. Вона підкреслила, що в образі Івана Каламаря впізнали себе сільські небожителі, зокрема Юрій Мотринець, заступник голови сільради, організатор прогromних зборів і гонінь незгідних односельців. Наприкінці М. Савула попросила до семи наявних у селі книжок “Березневий сніг” долучити ще бо-дай 2-3 тис. (Носа 2020).

Формально обструкційний лист (опублікований 9 березня 1969 р. в “Закарпатській правді”) ходом із Дубового, проте спущений “зверху” – з обласного центру. Туди ж і повернувся з підписами для оприлюднення. Передусім засуджені методи художньої обробки в “Івані” відомостей із Дубового. Деякі обурливі речення скопійовані в Мурги і Мусієнко, яких нема серед восьми протестувальників. Повторено фразу Черевка, який фігурує підписантом. Це переконує, що замовили й організували античендейську кампанію чини з крайового ‘табелю про ранги’ руками ідеологічного відділу обласного комітету КПУ.

Червоною ниткою пройшла думка про спотворення Чендеєм фактів і подій на користь ідейним ворогам. Знову ж відкинуто засадниче: що йдеться про художній твір, не про реальне поселення, а уявне, не про конкретний люд, а персонажі. “Це тим гірше для автора. Такий аргумент може підтвердити лише одне: що в повісті спалплюено життя не одного, а всіх сіл радянської Верховини”, – виснували таврувальники. Їх непокоїло зіставлення антиподів – борця за ‘совецку владсть’, п’яниці, грабіжника, хабарника Каламаря та священника, садівника, пасічника Стаха. Підписанти визнали труднощі, супечності, негативні явища, зловживання, кадрові прорахунки радянської пори, але переконували, що смакування ними навмисно викривляє правду і дезінформує читача.

Викривальну статтю “Чому обурились дубівчани?” породила трійка співавторів – Василь Вовчок, Василь Поліщук, Микола Рішко. Хоч їхні посади не вказано, та це крайові літератори.

Щедро цитовано двох критиків. Григорій Сивокінь виступив на пленумі правління Сплки письменників України в лютому 1969-го. Зосібна викрив недоліки повісті “Іван” за капітуляцію перед сучасністю, що автор “шукає виходу в авторитарності добрих старих звичаїв”, утікаючи від дійсності. Мовляв, намітилося те ще в романі “Птахи полишають гнізда”. Цей твір ‘із куцою ідеалістичною філософією’, наголошено трійкою, розніс

Юрій Балега в тій же “Закарпатській правді” 20 березня 1966 р. в рецензії “Ступки, м’ялки і духовний світ Пригар”.

Співавтори заявили, що Чендей в “Іванові” зійшов із позицій соцреалізму, допустив просочування ворожої ідеології в надуманому конфлікті між першим головою народного комітету Каламарем і парохом Стахом, де ‘перемагає попівсько-християнська мораль’ із рефреном про кару Божу для розбещених. Принагідно упосліджена повість “Луна блакитного овиду” за ушлявлення патріархальності, знахарів, які “молитвами можуть і чорта з душі вигнати”.

Що під кутом зору ‘розстрільної трійки’ обурило дубівчан у книжці “Березневий сніг”? Бо “з її сторінок тхне ладаном, алкоголем і дьогтем”, а, незважаючи на маскування, вони персоналізовано відображають часову реальність у конкретній місцевості. У повісті “Іван” село зветься Забереж, але височить гора Ясенова, як у Дубовому. Каламар із Забережжя – той же Фіцай із Дубового: “Люди його впізнали. Тільки з наклепом”. Співавтори навели два вислови, нібито почуті на Чендеевій батьківщині. Колгоспник І. Декет (механік у публікації в “Дружбі”) начеб казав, що Чендей насміхався над живими, але “очорнив нашого покійного земляка, комуніста Іван Фіцай”, за честь якого “ми, живі, громадою постоїмо”. Вчителька Я. Баршай (завучка середньої школи) неначе розсердилася за висміювання міліціонерів, які на початку радянської вартували народне добро.

Припускаємо, що обидва міркування дописані заради красивого слівця. Фейки (підробки) віддавна плодяться, а в тоталітарній періодиці й поготів.

Як на заїждженій платівці, Вовчок, Поліщук, Рішко тупцювали на створенні прекрасної дійсності, ідеалізації минулого Чендеем, який “зовсім обминув гострі класові процеси, що проходили в закарпатському селі”. Шпурляли інвективи на кшталт: “Не багато побачиш, коли дивитись на сьогоднішній звичиніці побожних бабусь, діда Ясенова і попа Стаха”. Крайовий здобуток за чверть віку радянської влади – “народження в Карпатах нової людини, справжнього героя нової доби” – передовиків, державних мужів, які “сьогодні у повному розумінні цього слова стали слугами народу” (і тоді апелювали до “слуг народу”, як нині в Україні) та яких не видно в книжці. Теж мемом стало фінальне речення: “З ким же у дорозі письменник Ів. Чендей?” Зовні запитальне, не каральне, але за наслідками зовсім не “останнє китайське попередження”.

За чотири місяці його повторено й уточнено гучною фразою: “В питаннях ідеології двозначності немає!” Це в редакційній статті “Дійсність і позиція письменника”, що з’явилася в “Закарпатській правді” 18 липня 1969 р. під рубрикою “Повертаючись до надрукованого” – 9 березня (Дійсність і позиція письменника 1969). Обласний комітет партії вустами редакції виключно парировав осуд отих публікацій знайомим критиком Леонідом Новиченком у червневому числі московського журналу “Дружба народів”. Щоправда, не уточнено, кому адресовано містечковий закид із тих, що

“далеко живуть від Закарпаття і мало його знають”: митцям і чиновникам тоді союзної столиці Москва чи республіканської – міста Київ.

Повторено заявлене про “серйозні ідейні промахи нової книжки закарпатського письменника Івана Чендея «Березневий сніг»”, про “відхід автора від гострих проблем сучасності, прославлення та ідеалізацію минуштини і попівщини”, що книжка “паплюжить нашу дійсність”, а “ідейні збочення особливо виразні у повісті «Іван»”, бо в морально-етичному двобої сільського комуніста переміг парафіяльний священник. З решти творів зауважені два оповідання: “Пілюлі з-за кордону” – за глузливий образ “керівника обласного масштабу”, “Лиска” – за ідкі іронії “розумної” кобили про сумне буття на колгоспному дворі порівняно з приватним.

Також повідомлено про вжиті заходи щодо Чендея: догану 19 травня і виключення з партії 9 липня. Йому публічно вручили свідоцтво неблагодійного – ‘вовчий білет’, що за тоталітаризму означав обмеження прав і можливостей, зокрема у працевлаштуванні. Відтак І. Чендей поступово втрачав доходи від творчої праці, а згодом влаштувався на інженерну посаду в обласне управління державного підприємства “Сільгосптехніка”.

7 вересня 1969 р. экс-редактор “Закарпатської правди” Микола Климпотюк долив оливи до аутодафе статтею “Поза правдою історії” у республіканській газеті “Молодь України”. Мовляв, у збірці “Березневий сніг” не відбито “загального суспільного поступу”, а комуніст постав “огидним типом” (Кіраль 2018(3), 101).

Провінційний “відьомський шабаш” тривав два роки. Чендей наполягав, що “герой – поняття збірне”, а “немало фактів і деталей його виписання є не іншим, як плодом фантазії і творчого домислу”. Чиновницька рать не йняла віри, вперто бачила в Каламарі реального партійця. Адже негативний персонаж служив дзеркалом для чинуш, жадібних, нищих, бездарних.

З одного боку, лютував заступник голови сільської ради Ю. Мотринець, а з іншого – “керівник обласного масштабу” І. Бігунець. Дружина-росіянка Анфіса впізнала його в Дмитрові, а себе в Акуліні з оповідання “Пілюлі з-за кордону” Івана Чендея. На заперечення, що там інакше село і дійові особи, гнівалася: “Как не о нас, когда всё сходится?” (Кіраль 2018(3), 100).

Про це написав і сам Іван Чендея у листі до Петра Перебийноса від 11-12 вересня 1980 р., кажучи, що його переслідування за “Березневий сніг” почалися через особисту неприязнь секретаря з ідеології (листопад 1963 – жовтень 1969) Закарпатського обкому КПУ Віктора Белоусова й “одного впливового ще й зараз товариша, який впізнав себе у образі Дмитра Дмитровича в «Пілюлях з-за кордону» («Березневий сніг»)» (Кіраль 2019). Йдеться про згаданого вже односельця (уродженця Дубового) Івана Бігунця, секретаря з партійно-державного контролю 1963–1966 рр. Закарпатського обкому КПУ, голови Закарпатського обласного комітету народного контролю 1966–1990 рр.

Інквізитори вдалися до перевірки достовірності художніх деталей. Перестарілого батька й удовицю (мийницю посуду в ідальні) Івана Фіца за-

прошували скаржитись за ображену честь мерця, та вони відмовилися. Тому обійшлося без судового процесу. Сам Чендей тяжко переживав особисту трагедію Фіца, бо разом ходили в школу, сусідили.

На диво, погром оминув оповідання, що дало назву збірці, – “Березневий сніг”. Літературознавець Василь Марко питає: “А до якої групи болію віднести сльози Микулки Недича, позашлюбного сина партійного чиновника високого рангу?” (Марко 2012). Хлопець, герой оповідання, вперше і востаннє побачив батька, навчаючись в інтернаті. Тут партійні ловеласи не зголосилися на відміну від ображених “Іваном” і “Піллями з-за кордону”.

Отож для 47-літнього Чендея 1969-й став роком остракізму. У січні в продаж надійшов “Березневий сніг”. У березні на голову письменника висипали чорного снігу, а книжка підскочила в ціні. Із деяких книгарень збірку повернули на базу в Ужгород, де її швидко розкупили (Офіцинський 2015, 43-47).

Іван Чендей не здався, апелював до сановників. Позбувся партійного квитка, але залишився на чолі обласної організації Спілки письменників. Обіймав виборну оплачувану посаду в березні 1968-го – грудні 1970-го. Приятелював із Федором Овчаренком і Валентином Маланчуком, секретарями центрального комітету КПУ з ідеології відповідно 1968–1972 та 1972–1979 рр. Облогу зняли, як його дім навідав у травні 1975-го Маланчук. Це чорна постать вітчизняної історії, та не для Чендея.

Фактично шестирічні гоніння (від березня 1969-го до травня 1975 р.) “українського радянського письменника” (за тодішньою термінологією) Івана Чендея стали літературно-політичним конфліктом обласного масштабу. Союзне керівництво його взагалі не помітило, а республіканське вважало надто локальним, бо не трактувала не зовсім привабливе зображення окремих представників місцевої номенклатури (сільських, міських, районних, обласних функціонерів) у художніх творах як загрозу тоталітарній партійно-державній системі. І. Чендей перейшов би червону лінію, коли б у своїх творах зачепив вище керівництво – союзне і республіканське. Тоді б у Києві та Москві зреагували інакше, вдавшись до справжніх репресій.

З одного боку, офіційний Київ заохочував ідеологічну пильність структур комуністичної партії в регіонах, а з іншого – пом’якшував тиск на порушників канонів соціалістичного реалізму за принципом “розділяй та владарюй”. Принаймні такий письменник-комуніст залишався без партійного квитка, але не опинявся у місцях позбавлення волі за “антирадянську агітацію та пропаганду” (стаття 62 Кримінального кодексу Української РСР) як сотні тогочасних дисидентів, зокрема видатний поет Василь Стус (вперше арештований та засуджений 1972 р.).

Одночасно в особі Івана Чендея бачимо цільний образ письменника і трибуна, що на похмурий довкіл дивився світлими очима майбутнього. Поплатився дорого в часі творчого піднесення, приставши до ‘незгодних’, які сподівалися покращити (не змінити) радянську систему (Капітан 2015,

88). Вистояв нехай лише в моральному терорі, не зрадивши вірі в єдність людини з духовним материком свого народу. Його гоніння – велемовний відбиток тоталітарної доби.

Ось чому 1994 р. Івана Чендея відзначено Національною премією імені Тараса Шевченка за збірку “Калина під снігом”. Доти номінувався двічі: за романи “Птахи полишають гнізда” (у 1966-му) і “Скрип колиски” (у 1987-му). Ось чому повість “Іван” заповів покласти в свою домовину. Зрештою серце і нерви людині для того, щоби перебороти лихе і ввійти до пантеону в науку нащадкам.

Підсумовуючи, ще раз підкреслимо, що нині художні твори Івана Чендея – роман “Птахи полишають гнізда” (1965), збірка оповідань і повістей “Березневий сніг” (1968) – є культурним надбанням України в осмисленні радянської пори, рідного краю, сучасників. За збірку “Березневий сніг” його звинуватили в паплюженні радянської дійсності, виключили з комуністичної партії, таврували за відступ від соціалістичного реалізму. Внаслідок цього І. Чендей мав чотирилітню книжкову перерву, а не публікувався цілком два роки.

Загалом переслідування Чендея відлунили в семи просторових площинах: сільській, районній, міській, обласній, республіканській, союзній, міжнародній. Прицільний вогонь відкрили регіональні обструкціоністи, які дорікали авторові за те, що в повісті “Іван” обгидив місцевих комуністів. Шестирічні гоніння (від березня 1969-го до травня 1975 р.) українського письменника Івана Чендея стали літературно-політичним конфліктом регіонального масштабу, проте слугують велемовним відбитком тоталітарної доби.

Дійсність і позиція письменника (1969). Закарпатська правда. 18 липня.

Життя – у кривому дзеркалі: земляки Івана Чендея про його нову книжку; Чому обурились дубівчани (1969). Закарпатська правда. 9 березня.

Іван Чендей у колі сучасників (2017). Укл. О. Гаврош, С. Кіраль та ін. ТОВ “РІК-У”. Ужгород.

Капітан, Л. (2015). *Один з когорти закарпатських “незгодних” (Сторінки з життя Івана Чендея)*. Вісник Черкаського університету. № 9. С. 84-88.

Кіраль, С. (2013). *“...Зробити щось корисне для свого рідного народу”*: з епістолярної спадщини І. Чендея. Видавець ПП Лисенко М. М. Ніжин.

Кіраль, С. (2018(1)). *“Березневий сніг” – моя найчесніша книга*: збірка Івана Чендея в контексті доби та сьогодення. Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. № 23. С. 154-162.

Кіраль, С. (2018(2)). *“...З твоєї участі почалася моя дорога до читачів за межами Закарпаття”*: епістолярний діалог І. Чендея з В. Костюченком. Філологічні діалоги. № 5. С. 125-161.

Кіраль, С. (2018(3)). *“Калина під снігом” Івана Чендея в контексті архівних документів та критики*. Рідний край. № 1. С. 98-104.

- Кірраль, С. (2019). *Сповідь Івана Чендея, або Штрихи з історії радянської цензури*. Українська літературна газета. 24 травня.
- Литвин, В. (2004). *Україна: два десятиліття “застою” (1965–1985)*. Київ.
- Марко, В. (2012). *Сім сліз Івана Чендея*. Наукові записки КДПУ. Серія: Філологічні науки. 111. С. 156-164.
- Носа, М. (2005). *Дубівчани в одежі слова: вивчення творчості Івана Чендея в школі*. Ужгород.
- Носа, М. (2020). *Такі різні дубівчани*. Дубове (dubove.info). 20 травня.
- Офіцинський, Р. (2015). *Новітня література Закарпаття*. Ужгород.
- Письменник Іван Чендей* (2006). Укл. О. Люта та ін. Ужгород.
- Розквітає село верховинське* (1969). Дружба. 8 березня.
- Цимбал, Я. (2020). *Мій улюблений сексот: 10 фактів про Юрія Смолича*. ЛітАкцент. 31 липня.
- Чижмар, О. (2012). *Про специфіку онімійного почерку Івана Чендея*. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. 28. С. 195-198.
- Юрій Керекеш у спогадах і добромu слові* (2018). Укл. В. Густі та ін. Ужгород.

НОВІТНЯ ВЕРСІЯ УКРАЇНСЬКОГО ДОН ЖУАНА: ПОЛІЛОГ АВТОРІВ І ТЕКСТІВ

Віра Просалова

(Україна)

Образ спокусника з роману Олександра Горобця “Заручник спокуси, або Записки гламурного коханця” зіставлено з літературними попередниками. Героя цього роману споріднюють із Дон Жуаном пошуки жіночого ідеалу, чуттєвих насолод, а з Казановою – багатогранність обдарування. Завдяки порівняльно-типологічному та біографічному методам, інтертекстуальному підходу виявлено своєрідність тлумачення образу спокусника українським прозаїком, який наділив свого персонажа багатьма біографічними деталями.

Ключові слова: полілог, автор, наратор, оповідь, текст, образ спокусника.

THE NEWEST VERSION OF THE UKRAINIAN DON JUAN: POLYLOGUE OF AUTHORS AND TEXTS

Vira Prosalova

The paper highlights the image of the seducer from the novel “Zaručnyk spokusy, abo Zapysky hlamurnoho kochancja” (“Hostage to temptation, or Notes of the glamorous lover”) by Oleksandr Horobec’ in comparison with literary predecessors. The character of this novel is related to Don Juan in his search for a female ideal, sensual pleasures, as well as to Casanova due to the versatility of the talent. The comparative-typological, biographical methods, and the intertextual approach enable us to determine the originality of interpreting the image of the seducer by the Ukrainian prose writer, who endowed his character with many biographical details.

Key words: polylogue, author, narrator, story, text, image of a seducer.

Образ спокусника належить до найбільш відомих, так званих ‘вічних’ образів у художній творчості: літературі, музиці, живописі, оперному мистецтві, кінематографі. “Образ вічного коханця сприймається у сучасному розумінні у декількох значеннях – як ‘вulgарний символ’ (А. Камю), як символ побутового бажання, вираженого у знаках, до життєвих розкошів, які на рівні архетипів можуть наближати Дон Жуана до інших відомих образів коханців – Казанови, Ловеласа, що теж знані в історії європейських літератур і культур. У філософському розумінні настанова на ‘пошук кількості задоволення’ визначальна для закарбованої в образі Дон Жуана поведінкової моделі, виступає як ‘ересь плоті’ (С. Цвейг) – одна з можливих, онтологічно і психологічно виправданих форм вияву духовного та світо-

глядного протесту” (Бикова 2019, 24). Літературна історія Дон Жуана, як уважає Яна Погребна, нараховує чотири століття і налічує більше шестисот інтерпретацій, які частково зібрані в упорядкованій Вірою Агеєвою книзі “Дон Жуан у світовому контексті” (2002). Наведені у книзі версії художньої та літературознавчої інтерпретації образу спокусника не охоплюють усього діапазону виявів, адже, крім включених художніх текстів, до книги ввійшли лише розвідки вітчизняних учених: Тамари Гундорової, Євгена Ненадкевича, Соломії Павличко, Максима Стріхи та самої упорядниці цієї книги, хоч у зарубіжному мистецтвознавстві ця тема не була обійдена увагою.

Ідентифікація спокусника із загальним ім'ям – Дон Жуана, Казанови чи Ловеласа – акцентує певну смислову грань його образу: вільнолюба, негамовного гедоніста, здобувача чуттєвих насолод, порушника загальноприйнятих норм, бунтаря чи навіть злочинця. Для персонажа прагнення володіти жіночністю в усьому розмаїтті її проявів – це “спосіб його екзистенції” (Погребная 2018, 132).

Олександр Горобець у книзі “Заручник спокуси, або Записки гламурного коханця” подає своє бачення новітнього Дон Жуана, заручника чуттєвих насолод, колекціонера жіночих сердець, успішного журналіста, приховуючи своє авторське ‘я’ за маскою наратора. Увиразненню авторського задуму служить зображення у книзі Купідона з луком, завдяки якому акцентовані любовні колізії у творі, ініційовані чи то героєм, чи то самими жінками.

Мета цієї студії – визначити особливості інтерпретації образу спокусника в романі Олександра Горобця “Заручник спокуси, або Записки гламурного коханця”, зіставити тлумачення образу з відомими версіями попередників. Достатньо згадати, що до образу Дон Жуана зверталися Тірсо де Моліна, Жан Батист Мольєр (Поклен), Карло Гольдоні, Ернест Амадей Гофман, Проспер Меріме, П'єр Корнель, Джордж Гордон Байрон, Олександр Пушкін, Іван Франко, Леся Українка, Бернард Шоу, Олексій Толстой, Микола Гумільов, Юрій Косач та багато інших авторів.

Олександр Горобець назвав твір записками, тому роман, навіяний, за його власним зізнанням, “п'янкими ароматами парубочього джигунства”, потребує співвіднесення з цілим масивом інших текстів, що мають подібну жанрову номінацію: з “Записками пройдисвіта” (2000) Юрія Винничука, що були включені до його пізнішої книги “Труші в тісті”, “Записками адвоката” (2008) Дмитра Фіолєвського, “Записками сільського єврея” В'ячеслава Шнайдера, “Записками українського самашедшого” (2010) Ліни Костенко, “Записками на зап'ястях” (2010) Лесі Воронюк, “Записками Джульєти” (2015) Заслуженої артистки України Тамари Полторжицької-Немченко, “Із вогневих рубежів (записками біженця)” (2016) Миколи Тютюнника. Цей перелік, що, однак, не претендує на повноту, підтверджує активне засвоєння українськими письменниками початку ХХІ століття наративної форми записок.

Катерина Шахова (Чуй) у монографії “Записки як жанр української прози ХХ – початку ХХІ століть” простежує генологію цього жанрового різновиду, що відбувалася, на її думку, в напрямку відмови від документалізму та поглиблення художності. “Заручник спокуси, або Записки гламурного коханця” Олександра Горобця дослідниця розглядає в контексті масової літератури, зосереджує увагу на автобіографічному характері твору. “...Головний герой, як і письменник, – наголошує вона, – журналіст, активний опозиціонер щодо провладного режиму, друкує гострополітичні статті у власній газеті” (Чуй 2018, 168).

Заступник головного редактора газети “Голос України” Леонід Бровченко назвав роман Олександра Горобця “справжнім маленьким українським Декамероном”, маючи на увазі не лише обсяг, а й манеру автора, який подає відносно самостійні фрагменти під спільною назвою. Якщо в “Декамероні” Джованні Бокаччо оповідачів було десятеро (з них семеро жінок та троє чоловіків) і всі вони десять днів поспіль розказували різні історії, то в Олександра Горобця – переважно один. Він постає оповідачем і водночас слухачем, цілителем жіночих душ, адже його коханки довірливо розповідають йому про своїх ревнивих чоловіків чи агресивних залицяльників, знаходять у ньому те, чого їм так бракувало у стосунках з іншими чоловіками. Нерідко тепла, уваги, замилування їхньою красою. Захопившись жіночими принадами, спокусник спрагло шукає в кожній із них свій ідеал, а коли досягає тілесних утіх, швидко забуває про своє захоплення, щоб піддатися чарам інших жінок: “Другу добу вже знаходжуся тут, а жодного разу не згадав про неї [тобто коханку. – В. П.]. А колись же ж помирав за її приворожливим голосом, за цим шпарким поглядом, за цими не цілованими мною вустами...” (Горобець 2010, 63). Принцип цього спокусника – прийшов, побачив, перемиг, тобто такий, як і в його літературних попередників.

Книжка “Заручник спокуси, або Записки гламурного коханця” складається з 19 оповідок: “Бігла красуня через вулицю”, “Несподівана розв’язка тривалого платонічного застою”, “Код доступу: висока віра в людяність”, “Вибираю Афродіту”, “Любив, люблю і не можу інакше”, “Заплакане лице минулої любові”, “Чудні закони пристрасті”, “Навіть цар Соломон не міг пояснити суті шляху чоловіка до жінки. Чи ж під силу це нам?”, “Не все в житті повинно відцвітати”, “Чому падають горіхи?” та інших. Поєднані ці оповідки невтомними пошуками чуттєвих насолод, що супроводжуються рефлексіями про незбагненність почуттів: “Він [тобто цар Соломон. – В. П.] якось, уже на схилі літ, зізнався: за своє довге життя зумів багато зрозуміти, що та як і чому саме в подібний спосіб, а не інакше вершиться на землі, за винятком чотирьох дивних головоломок, на яких відгадки так і не знайшов: шляху змії на скалі, курсу корабля в морі, маршруту орла в небі, дороги чоловіка до жінки. Позаяк усі вони непередбачувані і позбавлені будь-якого логічного сенсу. Вільні від послідовного, як іще кажуть, – консеквентного розвитку” (Горобець 2010, 167). Інтертекстуальний простір записок широкий: неодноразово згадані імена Джакомо Ка-

занови де Фаруссі, Дон Жуана, Отелло, епіграфом до твору були взяті слова Наполеона “Уява править світом”, уведені до тексту записок згадки про відомих діячів революційного руху (Володимир Ленін, Григорій Зінов’єв, Іннеса Арманд, Лев Троцький, Надія Крупська), цитати з творів Джорджа Гордона Байрона, Віктора Гюго, Тараса Шевченка, Олександра Олеся, Сергія Єсеніна, радянського журналіста та письменника Євгенія Богата, популярних у той час пісень. Рядки з віршів і пісень наведені, очевидно, з пам’яті, тому процитовані не точно, наприклад: “*Снівають*, плачуть солов’ї і б’ють піснями в груди: цілуй, цілуй, цілуй її – знов молодість не буде!” – в романі, “*Сміються*, плачуть солов’ї і б’ють піснями в груди: цілуй, цілуй, цілуй її – знов молодість не буде!” – в Олександра Олеся.

У записках про амурні пригоди не обійшлося без згадок про так звану ‘теорію склянки води’, тобто про ототожнення статевих відносин з фізіологічною потребою втамувати спрагу, що набула особливої популярності у двадцяті роки минулого століття. Прихильницею цієї теорії вважають Олександру Михайлівну Коллонтай, у дівочтві Домонтович, яка мала чимало бурхливих романів і демонструвала вільну від будь-яких обов’язків манеру поведінки.

Наратор виявляє неабияку ерудицію, добру філологічну підготовку, що робить його цікавим співрозмовником, здатним у разі необхідності не лише підтримати розмову, а й знайти ключ до представниць слабкої статі.

Дійовими особами в оповідках гламурного коханця постають переважно особи жіночої статі: то Катя Хлань, то Галя-банкір, то загадкова й недосяжна астрофізичка з Польщі, з якою доля звела героя під час відпочинку в Болгарії, то Ксюша (старша), то Оксана (молодша), то адміністратор готелю Людмила, то вперше побачена ним на ринку Ніна, то дружина високопосадовця Інна Іванівна, то Єва Адамівна, то інші випадкові знайомі. В цьому разі цілком доречною виявляється форма записок, адже йдеться здебільшого про непередбачувані зустрічі, як, скажімо, в тому випадку, коли жертва спокуси, яку варто зарахувати до категорії недолюблених жінок, несподівано сама завітала до наратора, створивши тим самим всі умови для перелюбу.

В описі амурних пригод має місце чимало афористичних висловлювань (“У краденому коханні єдина перемога – вдала втеча з місця перелюбу” (Горобець 2010, 103), “Якщо в одному місці недолив, то в іншому буває поза вінця” (Горобець 2010, 237); цитат чи згадок про літературні твори (“Більш, ніж меч, і огонь, і стріла, і коса, небезпечне оружжя – жіноча краса” І. Франка), нагадувань про літературних попередників героя-спокусника (“Розгніваний *Отелло* в бурхливому пориві ревності ухопиться за ножа чи так зопалу притисне за горло свою благовірну, що вона не витримає, обов’язково здасть свого нічного візitera” (Горобець 2010, 105)).

Наратор має багато спільних ознак з автором: насамперед збігається ім’я – Олександр. Оповідач, як і автор записок Олександр Олександрович Горобець, народився в подільському селі, працював у місцевій районній

газети, на початку трудової діяльності районний центр сприймав як центр цивілізації. “Колись прищавим хлопчаком я прийшов працювати в районну газету, – згадує наратор. – Для мене, сільського пастушка, районний центр, де виструнчилася одна єдина вулиця з кількома вітринами, двома перукарнями і стількома ж апаратами для продажу газованої води, видавався за справжній велелюдний Стамбул” (Горобець 2010, 168). Проте від несміливого сільського хлопчака, яким був колись теперішній оповідач, не лишилося і сліду: далось взнаки навчання у відомого на весь район джигуна, практика з досвідченими жінками, добре знання жіночої психології.

Оповідач, як і письменник, працював журналістом в обласній і республіканській пресі, часто їздив у відрядження, що підтверджують, зокрема, описані ним зустрічі з земляками у книзі “Родинна колыска – Джурин”, навчався у Вищій партійній школі при ЦК компартії України, обирався народним депутатом Верховної Ради України, дотримувався опозиційної до режиму Леоніда Кучми позиції. “Оскільки до остогидства не терпів злочасний режим Л. Кучми, то мої погляди збігалися з ідеологічною спрямованістю партійної структури. Я мав офіційно зареєстровану газету і на кошти партфункціонерів видавав десятитисячним тиражем своє гостре, антивладне “Резюме”. Перед цим мені вручили дві тисячі доларів США і я мав на ці кошти забезпечити чотири випуски тижневика. Мені це було вигідно ще й тим, що виданням я охоплював свій виборчий округ, і люди цього регіону столиці вже добре знали мою бойову газетину” (Горобець 2010, 118). Згадка про приватну газету “Резюме”, яку з 2001 року видавав автор, підтверджує достовірність зображеного, однак не варто всі походеньки героя розглядати як автобіографічні пригоди.

Герой роману – харизматичний, ерудований, наділений багатою уявою, упевнений у собі журналіст, який легко підкорює жіночі серця, в очікуванні насолоди нерідко потрапляє у доволі пікантні ситуації, однак завжди шукає і знаходить вихід із них. Відвертість, вишуканість, естетизм, широке коло інтертекстуальних зв’язків притаманні манері Олександра Горобця. Важливо при цьому, що актуалізовані автором міжтекстові зв’язки постають крізь призму амурних пригод, як, наприклад, у поширюваному у вузьких колах самвидавному творі “Любовь в Разливе”, в якому йшлося про табуовану тему, пов’язану з інтимним життям вождя революції.

Для відтворення любовних колізій наратор свідомо актуалізує імена богів краси та кохання і їх пустотливих дітей, з-поміж яких – Афродіта, Венера, Ерот, Амур, озброєний луком та стрілами Купідон. Бажання знайти односторонній змушує його вдаватися до парафрази, тобто описового відтворення чужих думок: “Як казав великий Оноре де Бальзак, стан закоханості швидше вчувається в голосі, аніж учувається у погляді” (Горобець 2010, 7); “Великий мислитель Ромен Ролан колись сказав, що кожна людина носить у глибині свого персонального ‘я’ маленький цвинтар, де поховані ті, кого вона кохала” (Горобець 2010, 116).

Поведінковій моделі наратора притаманний стан саморефлексії (“Дівчина, відчуваю, вже зовсім осіддала ситуацію, забралася мені заледве не на

шию. Але ж і я не ликом шитий, не дамся на східну поталу. Все одно, коли вже беруся, приручу це чарівливе бісеня” (Горобець 2010, 67), орієнтація на читача-однодумця, який не засуджуватиме, а зрозуміє його захоплення, а також відсторонення та примірювання до себе іронічних характеристик на кшталт: ‘давній шолопай’, ‘невгамовний бабич’, ‘бувалий волоцюга’, ‘пройдисвіт’, ‘ловелас’, ‘гультіпака’, ‘телепень’ тощо.

Наративну стратегію автор записок урізноманітнює завдяки введенню жіночих голосів, які щиро, мов на сповіді, розказують допитливому коханцю про свої життєві історії. У функції гомодієгетичного наратора постають то Катя Хлань, то Оксана-молодша, яка виявилася повним антиподом своєї досить скромної матері, то Галя-банкір, то донька генерала Ліза, кожна зі своєю історією, проблемами, болями.

Екстрадієгетичний наратор розповідає про амурні пригоди свого приятеля, секретаря райкому комсомолу Колі Рибак, який не міг відмовити керівникам вищого рангу, тому й потерпав від можливого переслідування, коли чимдуж довелося йому тікати від чоловіка своєї коханки: “Голий, він буквально летів підскоком до рятівного верболозу, підплигуючи, немовби загнаний жеребець, по густому картоплинню і плутаючись у листатому гарбузинні [...]. І тільки коли під ногами зачавкала смердюча грузька, драглиста твань, і перед ним постала непрохідна зарість верболозу, наче дещо опам’ятався. Оглянувся, побачив, що ніхто за ним не біжить, ніхто його не ловить, не переслідує. Однак серце несамовито билося в такому дошкульному, жакливому темпі, здається, ось-ось могло вилетіти з грудей, у скроні з такою силою стукало кров’ю, немовби хто зумисне лупцював туди гумовими молотками. Із рота спонтанно котилася гаряча, пекуча, наче з полину, ядуча слина, начебто у скаженого пса” (Горобець 2010, 104). Порівняння з жеребцем, скаженим псом підтверджували зовнішній щодо відтвореного кут зору.

Висновки. Героя роману Олександра Горобця “Заручник спокуси, або Записки гламурного коханця” – Олександра – з Дон Жуаном зближують пошуки жіночого ідеалу, чуттєвих насолод, а з авантюристом, мандрівником і письменником Казановою – багатогранність обдарування, адже він також привертає увагу своїм талантом наратора, публікуючи гострі статті в газеті. Герой записок, хоч і одружений, однак уміє використовувати свій професійний статус і становище, щоб задовольнити тілесні потреби, наприклад, під час заздалегідь спланованого відрядження. Наратор в Олександра Горобця постає втіленням оптимістичної життєвої енергії, адже він дарує себе жінкам, щоб не образити жодну з них своєю неувагою.

Ще у драмі “Севільський спокусник, або Кам’яний гість” Тірсо де Моліна показав розплату над розпусником, однак герой Олександра Горобця – на відміну від Казанови та Дон Жуана – лишився упродовж усього твору непокараним, бо не намагався шукати зустрічі з дружинами високопосадовців, не нагадував їм зайвий раз про себе.

Що ж до підступного розпусника з роману англійського письменника Семюела Річардсона “Клариса, або Історія юної леді”, то його втіленням у

творі постає не так наратор, як епізодичний персонаж, що постає втіленням 'брутального Квазімодо', адже підлістю й обманом досягає бажаного.

Бикова, Т. (2019). *Джерела виникнення і способи трактування архетипу 'донжуанства' у світовій літературі*. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія В. Філологічні науки (мовознавство та літературознавство). Вип.12. С. 23-27.

Горобець, О. (2010). *Заручник спокуси, або Записки гламурного коханця*. АТос. Київ.

Горобець, О., Нечіпайло, І. (2018). *Родинна колиска – Джурын*. АТос. Харків.

Дон Жуан у світовому контексті (2002). Упорядн. В. Агеєва. Факт. Київ.

Погребная, Я. (2018). *Особенности интерпретации образа Дон Жуана в художественно-исследовательской и обучающей 'истории' Алессандро Барикко "Дон Жуан"*. Артикульт. 29 (1). С. 128-136.

Шахова, К. (2017). *Записки як жанр української прози ХХ – початку ХХІ століть*. Вежа-Друк, Луцьк.

Чуй, К. (2018). *Жанр записок у масовій літературі: "Заручник спокуси або записки гламурного коханця" Олександра Горобця*. Троянди й виноград: феномени естетичного і прагматичного в літературі та культурі: (зб. наук. матеріалів конференції). БДПУ, Бердянськ. С. 166–168.

Шнайдер, В. (2010). *Записки сільського єврея*. Типовіт, Івано-Франківськ.

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ Й УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ НОВОГО РОМАНУ В. БАХРЕВСЬКОГО

Людмила Ромащенко

(Україна)

У статті аналізуються тенденції розвитку сучасної української історичної (материкової та діаспорної) прози (проблематика, образна система, жанрово-стильові особливості). В цьому контексті розглянуто український сегмент роману В. Бахревського “Царская карусель. Мундир и фрак Жуковского”. Особливу увагу приділено засобам образотворення персонажів, які репрезентують мистецький потенціал нації.

Ключові слова: роман, історичний, український, образ, сюжет.

TENDENCIES OF THE DEVELOPMENT OF THE UKRAINIAN HISTORICAL PROSE AND THE UKRAINIAN CONTEXT OF A NEW NOVEL BY V. BACHREVS'KYJ

Ljudmyla Romaščenko

In the article tendencies of the modern Ukrainian historical prose development (continental and diasporic) are analysed. Special attention is paid to problematics, image system and genre-stylistic peculiarities. In this context the Ukrainian segment of the novel “Czarist carousel. Uniform and evening coat of Žukovskij” by V. Bachrevs'kyj was revealed. The author unveils the process of image creation of characters who represent nation's artistic potential.

Keywords: novel, historical, Ukrainian, image, plot.

Творчість Владислава Бахревського приваблює тим, що в ній осмислені складні періоди історії народів, що населяли Російську імперію. Пригадує незабутнє враження від роману “Люба Україна. Долгий путь к себе” про видатного державного діяча Богдана Хмельницького⁴⁴. Вражає у книзі незаангажований художній портрет не лише самого Богдана Хмельницького (він – неперевершений стратег, мудрий державний діяч), але і його старшого сина Тимоша. Якби він став гетьманом, твердять історики, доля України склалася б інакше. Проте, як відомо, історія не знає умовного способу.

Новий роман В. Бахревського “Царская карусель. Мундир и фрак Жуковского” (2019) охоплює події кінця XVIII – початку XIX ст. Він багатоплановий, густозаселений: можна подивуватися, як автор пам’ятає кожного

⁴⁴ Детальніше про цей твір див.: Ромащенко, Л. (2018). *Українсько-польська ідентичність в романе Владислава Бахревського “Люба Україна. Долгий путь к себе”*. Selbstbewusstsein und Identität Russische Literatur im 18-21. Jabrbundert. – München. С. 159-167.

з персонажів від початку і до кінця твору. В романі, що має ознаки історико-біографічного жанру, виразно проявилася тенденція, властива на загал сучасній українській історичній прозі, – героями літературних творів усе частіше стають не лише видатні історичні діячі, державні мужі, полководці, а й представники мистецтва і науки: письменники, художники, музиканти, композитори, архітектори, філософи.

Центральним героєм твору В. Бахревського є Василь Жуковський (про це свідчить і назва роману), а також його сучасники Державін, Карамзін, Польшовий, Тургенєви і багато інших.

Постать В. Жуковського й раніше привертала увагу українських письменників. Приміром, у повісті О. Полторацького (1905-1977) “У Петербурзі”, що увійшла до книги “Повість про Гоголя”, досить переконливо описаний надзвичайно різноманітний мистецький бомонд: літератори, критики, видавці, актори. Серед них вияскравлюється постать Василя Андрійовича Жуковського. Він – справжній добротворець, “вселенський ангел-хранитель” (Полторацький 1984, 84), життєве кредо якого – піклування про інших. Як жартував Пушкін, у його “широкій персоні не знайдеться жовчі, щоб муху вбити” (Полторацький 1984, 86). Навіть особисте горе (нещаслива любов і смерть коханої Маші Мойер) не тільки не озлобили його, а, навпаки, поглиблювали в ньому бажання робити добро іншим. Властивості натури (доброту, проникливий розум) увиразнює портрет персонажа: “Він був у довгому перському халаті, з фескою на голові, в *м’яких* стоптаних пантофлях. Гоголь одразу впізнав його розпливчате обличчя, рідке, біляве волосся, зачесане на лисину. Очі були бистрі – чудесні, глибокі чорні очі людини Сходу, спадщина матері – полоненої туркені” (Полторацький 1984, 86). Або в іншому місці: “Василь Андрійович... біг до ванної *м’яким* кроком, перевалюючись з боку на бік” (Полторацький 1984, 87). Епітет *м’який* підкреслює лагідну вдачу героя. Крім того, неодноразова згадка про матір-туркеню знадобилася Полторацькому, очевидно, для того, щоб підтвердити функціональність біологічної теорії про генетичну ефективність злиття представників віддалених націй (геній Пушкіна також пояснюють тим, що його пращур належав до негроїдної раси).

З огляду на врівноважену, делікатну вдачу, Василь Андрійович не поділяв радикальних ідей декабристів, його жахали крамольні розмови про несправедливий суспільний устрій царської Росії, якими захоплювалися Пушкін із однодумцями. І ще одна риса, яка імпонує в образі Жуковського, – це об’єктивна критичність і самокритичність, здатність належно, без заздрощів оцінити інший талант. У творчому змаганні з Пушкіним він беззаперечно визнав себе переможеним: “Переможений учитель стежив за Пушкіним, учнем своїм, з щасливим переляком курки, яка висиділа лебедя” (Полторацький 1984, 87).

Хронологічно (і частково тематично) роман В. Бахревського близький і до роману українського письменника Р. Іваничука (1929-2016) “Журавлиний крик”, що оповідає про драматичну долю останнього кошового Запорізької Січі Петра Калнишевського.

У Р. Іваничука також фігурує ціла плеяда реальних і вигаданих діячів мистецтва: письменники Карамзін, Новиков, Радищев, Котляревський, історик Міллер, філософи Сковорода і Любимський, іконописець Сисой Шалматов. Проте характеристики одних і тих же історичних осіб дещо різняться. Приміром, у В. Бахревського – “великий Карамзін”. Хоча, задля справедливості, вустами Андрія Тургенева дана жорстка, не компліментарна характеристика творчості автора “Бідної Лізи”: “Мне омерзительными пасторальными нежностями омерзительных скотов, торгующих русскими людьми... Карамзин превосходно подменяет русскую жизнь – европейской, а сие не что иное, как сокрытие от просвещенного мира ужасающего рабства, цветущего в нашем Отечестве... Слѣз в «Бедной Лизе» – море, но великие страсти Карамзину неведомы...” (Бахревский 2019, 48). Творчість Карамзіна протиставляється Шиллеровським пристрастям і “величайшей поэзии” Гете – цей “горний мир природного немецкого величия и высокоумия” (Бахревский 2019, 48).

У Р. Іваничука Карамзін, за словами Радищева, – літературна “посередність”. Він задрісний, надмірно амбітний, самозакоханий, гордовитий – це епітети, не сумісні з визначенням справжнього таланту. Карамзін – антитепа філантропа Новикова, що виступає проти кріпацтва, і Радищева, який кинув виклик самодержавству своєю “Подорожжю...”; типовий приклад конформізму художника з деспотичною владою.

У романі В. Бахревського, згідно з канонами історико-біографічного жанру, зображені важливі етапи життя головного героя: дитинство та отрочество незаконнонародженого сина поміщика, проводиря дворянства Опанаса Івановича Буніна і полоненої туркені Сальхи, незабаром хрещеної з ім'ям Єлизавети Дементіївни Турчанінової. “Дитя барського гріха” – так називається один із розділів роману, а одна з чотирьох частин і зовсім принизливо – “Сын суки”. Вочевидь, статус “незаконнонародженого” (тема активно освоювана українськими письменниками, зокрема й Т. Шевченком) сильно пригноблював Василя Жуковського, що засвідчують його психологічно переконливі переживання (хоча батько Опанас Іванович потурбувався про нащадка, узявши в усиновителі свого друга, київського поміщика Андрія Григоровича Жуковського).

Можливо, саме ця сумна сторінка біографії першого серед російських поетів, дозволила йому зі співчуттям ставитися до інших принижених і пригноблених. Так, відома роль Василя Жуковського в долі Тараса Шевченка. Карл Брюллов (Шевченко був його улюбленим учнем і навіть другом: на весіллі Великого Карла Тарас Григорович був боярином) написав портрет Жуковського, що був розіграний у лотерею. І на виручені в такий спосіб гроші Тараса викуплено з кріпосної залежності.

Збереглися два листи українського поета до російського (деякі дослідники, зокрема С. Єфремов, вважають їх різними варіантами одного й того

ж листа)⁴⁵. Перебуваючи на засланні, у нестерпних умовах солдатської муштри, позбавлений права писати і малювати (найбільша прикрість – від заборони малювати), Тарас Григорович звертається до Жуковського, визнаного авторитета, із проханням допомогти повернути це право: “Этo самое большое изъ всёхъ моихъ нечастій! Сжальтесь надо мною! Исходатайствуйте (вы многое можете!) позволеніе мнѣ только рисовать – больше ничего и надѣяться не могу и не прошу больше ничего. – Сжальтесь надо мной! Оживите мою убогую, слабую, убитую душу. <...> Бога ради и ради прекраснаго искусства сдѣлайте доброе дѣло, не дайте мнѣ съ тоски умереть” (Листування, 95).

В обох листах (ймовірно, з цензурних міркувань) ім'я В. Жуковського не називається, але з окремих натяків неважко здогадатися, хто адресат: “великодушный благодѣтель мой” (Листування, 94); “написаніе вашего портрета” (Листування, 95).

Не лише В. Жуковський, а й інші представники дворянського роду Буніних виявляли неабияку цікавість до Т. Шевченка. Приміром, перший із російських письменників лауреат Нобелівської премії Іван Бунін захоплювався творчістю українського генія (позначився, мабуть, біографічний чинник: у дворянській родині не могли не знати про роль Жуковського в долі Шевченка). Зі спогадів дружини письменника Віри Миколаївни Муромцевої-Буніної, перебуваючи в Харкові, у старшого брата Юлія Олексійовича, “младший Бунин проводил несколько часов в библиотеке, где стал знакомиться с литературой по украиноведению, читал и перечитывал Шевченко, от которого пришел в восхищение” (Муромцева-Бунина 1989, 97). Іван Олексійович неодноразово відвідував його могилу в Каневі, про що теж згадує Віра Миколаївна: “Бунин, заработавши немного денег, решил отправиться на могилу Шевченко. Уже полтора года Шевченко был его кумиром, он считал его большим поэтом, «украшением русской литературы», как он говорил и писал. Денег было в обрез; ехал в третьем классе, а по Днепру плыл на барже с дровами, устроившись за гроши. Он говорил мне, что это первое странствие по Малороссии было для него самым ярким, вот тогда-то он окончательно влюбился в нее <...> и восхищался, как всю ту несказанную красоту своей родины воплотил в своей поэзии простой крестьянин Тарас Шевченко! <...> Он признавался, что ни одна могила великих людей его так не трогала, как могила Шевченко” (Муромцева-Бунина 1989, 109-110).

А ось і трепетне визнання самого Івана Олексійовича після перших відвідин святого для всіх українців місця: “Вблизи её (могили. – Л. Р.) – древний Канев <...>. Сама она – на высоких, живописных горах, далеко озирающих и Днепр, и синие долины, и сотни селений. И в то же время как проста она! Небольшой холм, а на нём – белый крест со скромной надпи-

⁴⁵ Детальніше про це див.: Ромашенко, Л. (2017). *Російські культурні діячі у світлі епістолярію Тараса Шевченка*. Збірник наукових праць Міжнародної (39-ї) наукової Шевченківської конференції “Творчість Т. Шевченка: компаративний та інтертекстуальний простір”. Черкаси. Видавць Чабаненко Ю. А. С. 396-414.

сю <...> вот и всё!...Беленькая хатка, окруженная мальвами, маком и подсолнечниками, стоит теперь возле его надгробного креста. Чисто и уютно в ней, но хозяин её никогда не переступит её порога. Грустно смотрит его портрет со стены хатки на «Кобзарь», лежащий на столе...» (Летопись 2011, 432).

Кобзареві І. Бунін присвятив статтю “Памяти Т. Г. Шевченко”, спеціально вивчав українську мову, щоб перекладати твори українського поета (найвідоміший вірш “Заповіт”), клопотався про видання поеми “Гайдамаки”. Шевченко згадується в “Заметках” нобелівського лауреата, а в повісті “Деревня” ім’я Шевченка поставлене в один ряд з іменами Пушкіна, Рилєєва, Лермонтова, Достоевського, що стали жертвами самодержавства. У романі “Жизнь Арсеньева” як елементи інтертексту вмонтовані рядки Шевченкової поезії:

Чайка скиглить, літаючи,
Мов за дітьми плаче,
Сонце гріє, вітер віє
На степу козачім.

А герой роману резюмує: “Это Шевченко, – абсолютно гениальный поэт” (Бунин 1988, 509-510)⁴⁶.

У романі В. Бахревського безпосередньо не йде мова про взаємовідносини українського і російських письменників, бо події роману закінчуються напередодні Вітчизняної війни 1812 року, коли Василю Жуковському було 28 років (на це є точна вказівка у творі), ще до народження Т. Шевченка і, тим паче, І. Буніна. Але в обізнаного читача (особливо компаративіста) виникають проєкції на пізніші часові рамки, створюючи ґрунт для можливих компаративних паралелей.

Назва роману В. Бахревського “Царская карусель. Мундир и фрак Жуковского” глибоко символічна, і її декодує сам автор: мундир – уособлення “подчинения”, “сплошное унижение”; “Фрак – иное дело. Фрак – одежда равного” (Бахревский 2019, 73).

Заголовки історичних творів мають свою поезику. У зв’язку з актуалізацією проблеми характеру в назви історичних творів українських авторів (як і в Бахревського) виносяться імена й прізвища видатних державних діячів, національних героїв: “Северин Наливайко” М. Вінграновського, “Гетьман Кирило Розумовський” М. Лазорського, “Тиміш Хмельницький” і “Юрась Хмельниченко” О. Пахучого, “Іван Гонта” В. Гонти, “Таємний агент двох престолів, або Хто Ви, за коня викуплений, Іване Остаповичу Виговський?” В. Чемериса, “Іван Сулима” В. Буженка. Цілий пантеон героїв національної історії в романах В. Кулаковського: “Северин Наливай-

⁴⁶ Детальніше про це див.: Филатова, Е. Н. (2020). *Украина в жизни и творчестве И. А. Бунина. И. А. Бунина и Т. Г. Шевченко*. Электронный ресурс: <http://turgenevmus.ru/ukraina-v-zhizni-i-tvorchestve-i-a-bunina-i-a-bunin-i-t-g-shevchenko/> [Дата последнего доступа 23.06.2020].

ко”, “Максим Кривоніс”, “Мартин Пушкар”, “Іван Сірко”, “Тарас Трясило”.

У заголовках творів віддзеркалюється така стильова ознака новітньої української історичної прози, як символічність. В українських історичних романах та повістях майже немає нейтральних (“не-символічних”) заголовків. Високий ступінь символічного мислення виявляється у назвах творів: “Тризна”, “На брата брат”, “Орда”, “Журавлиний крик”, “Погоня”, “Між Сціллою і Харибдою”, “Згубні вітри над оазою”. Причому деякі з цих образів усталюються й “перемандрують” від твору до твору. Так, заголовок роману Ю. Мушкетика “На брата брат” – як символ громадянської війни в часи Руїни – транспортується в роман “Юрась Хмельниченко”, в назву другої частини “Брат проти брата”. “Тризна” Г. Колісника – це не лише поминки за померлими Мазепою, Скоропадським, Полуботком, княгиною Ганною, а й символ краху державницьких домагань України (тут відчутні Шевченківські мотиви: згадаймо однойменну російськомовну поему Кобзаря, присвячену декабристам). Тризни – це й вуличне прізвисько братів Журавок (роман “На брата брат”), бо всі їхні предки молодими гинули на ратному полі, рано вмирала або була забрана в неволю біла челядь. Це символ загибелі колись гіллястого, а тепер обчухраного роду (Матвій і Супрун – його останні паростки), який безжалюбно знищили вітри політичних пристрастей.

Міфічні образи в назві роману “Між Сціллою і Харибдою” Д. Міщенка символізують реальну загрозу Україні з боку Польщі та Московії, у лещатах якої опинився корабель української державності, сміливо кермований Богданом Хмельницьким на течію всесвітньої історії (генезис цього заголовка від однойменного твору Д. Мордовця). Назва роману Д. Міщенка “Згубні вітри над оазою” теж алегорично-символічна: рвійні вітри сходу і заходу, бушуючи, занапащають благодатну оазу – Україну. “Орда” в однойменному романі Р. Іванчука – це символ завойовництва, вираз духовного спустошення, морального здичавіння, рабської покори та бездіяльності. Цей же образ у повісті “Замок” вживається у значно вужчому розумінні – як символ агресії з боку найближчих сусідів (північна орда).

Головний герой роману В. Бахревського зображений не лише обдарованою, талановитою особистістю, поетом, якому небайдужа доля вітчизни, але і з позицій приватності. Це юнак, що прагне справжньої любові і страждає від неможливості бути з коханою: Василь Жуковський був закоханий у свою племінницю Марію (Машеньку) Протасову. Звичайно, такий шлюб не вітався, вважався інцестом, і поет мусив змиритися. У романі досить багато місця приділено любовним стражданням юнака, що нагадують “страждання молодого Вертера”. І цей особистісно-приватний аспект надає персонажеві психологічної глибини і драматичного забарвлення. Як відомо зі щоденників і листування з друзями, відмову від Машеньки та її заміжжя поет переніс дуже болісно: не міг писати і навіть не хотів жити.

Сім’ю Василь Жуковський створив через багато років. Погодилася стати дружиною Жуковського 20-річна Єлизавета Рейтерн – дочка художни-

ка і друга Жуковського Герхарда фон Рейтерна. Вінчання Жуковського та Єлизавети Рейтерн відбулося 21 травня 1841 року в православній церкві при російському посольстві в Штутгарті. “Отец держал венец над своею дочерью; надо мной не держал его никто: он был у меня на голове...”. Після цього перейшли в лютеранську церкву – по вірі нареченої. Незабаром Жуковські оселилися в околицях Дюссельдорфа (взагалі про перебування Жуковського в Німеччині можна було написати окрему книгу).

Українські історичні романісти також прагнуть зображувати своїх героїв не лише в суспільно-політичному плані, ратних подвигах, але і в особистому житті. Приміром, у романі В. Кулаковського “Іван Сірко” (1992) знаменитий кошовий показаний не тільки неперевершеним стратегом, але і в інтимному плані: його стосунки з дружиною Софією; перше кохання Івана і Галини, зображене в романтичному ключі, у дусі українських народних пісень і балад; не платонічні, з еротичним забарвленням почуття до звільненої полонянки Тетяни. Схожі сюжетні ходи не є даниною літературній моді, а роблять персонажа більше життєвим, психологічно переконливим.

Український контент роману Бахревського особливо виразно проявляється в сюжетних лініях, пов’язаних з образами Розумовських і Перовських. Про це свідчать навіть назви глав роману: “Граф Разумовский”, “Розумиха”, “Хата Розумихи”, “В дедовском Батурине”, “Алексей Перовский”.

До речі, роман має чітку структуру: складається з 4 частин, поділених на розділи. І важливі сюжетні лінії, разом з головною, оповідають про надзвичайну долю сімейства Розумовських.

Цікаво, що В. Бахревський солідарний з українськими письменниками в оцінці козацької старшини – її користолюбства, підлабузництва, плазування перед можновладцями. Ось, приміром, гострокритична характеристика її поведінки (із уст садівника Діафанта) після звістки про те, що Наталія Дем’янівна Розумиха стала, по суті, свекрухою імператриці і була запрошена в столицю з нагоди “наитайнейшого венчання”: “Эх, всполошилась старшина-то казацкая! Полковники, подскарбии, обозничы – толпой кинулись в провожатые... Спину гнуть – сословная привилегия, а тут петербургским вельможам сапожки можно лизнуть...” (Бахревский 2019, 183).

Схожу оцінку козацько-старшинської еліти знаходимо в романі “Гетьман Кирило Розумовський”, що належить перу українського письменника із зарубіжжя М. Лазорського (1884-1970)⁴⁷. Згідно з історичною правдою, автор зображує козацьку верхівку, що зрадила свій народ, спокусившись дарами царів і цариць. В образах козацької старшини письменник засуджує такі негативні риси, як підступність, задрість, амбітність, жадібність, пристосуванство.

⁴⁷ За іншими даними, письменник народився 1890 року в Полтаві, де здобув середню освіту і закінчив учительську семінарію, а згодом – Харківський університет. У 1944 році емігрував до Німеччини, помер у Мельбурні.

Зображуючи вірнопідданські, корисливі настрої старшини, автор використовує сатиричні прийоми. Примітний у цьому сенсі епізод виканючування старшинами ласки в імператриці Єлизавети, що відвідала Київ, і Розумовських, що мали велику вагу у вищих сферах суспільства (сцена нагадує аналогічну в романі В. Бахревського). Рангове панство “улесливо щось белькотало, старалось догодити бундючним полковникам, терпеливо пасло очима нагоди, аби тільки шепнути слово, сказати приємність...” (Лазорський 1996, 197).

Звичайно, за силою сатиричного викриття цей епізод поступається подібній сцені в поемі “Сон” Т. Шевченка, але все-таки алюзія досить прозора: та ж рабська покірність, випрошування милостей: “... може, вдарять, Або дулю дати Благоволять; хоч маленьку, Хоч півдулі, аби тільки Під самую піку” (Шевченко 1985, 214).

З образом Кирила Розумовського та його родини, представленої чотирма поколіннями, пов’язана проблема яничарства – втрата рідного коріння, анемія пам’яті, перехід на службу до своїх супротивників. У постановці цієї проблеми М. Лазорський на кілька років випередив Р. Іванчука з його романом “Мальви”, в якому на матеріалі української історії досліджується природа яничарства як суспільно-історичного явища, його філософія та психологія. Цю проблему, що дістала назву манкуртства, підніс Чингіз Айтматов у романі “І понад вік триває день” до рівня явища, що набуло широкого громадського резонансу. Порушення цієї проблеми М. Лазорським на іншому, ніж у попередніх письменників, історичному матеріалі доводити, що яничарство – це явище, яке не вичерпується однією епохою.

Найменше торкнулося яничарство Наталі Розумихи – глави роду. Високий соціальний статус майже не вплинув на її поведінку, вона залишалася привітною до всіх, дотримувалася старосвітських звичаїв, не забувала свого походження, її вабило рідне село й боляче вражало те, що діти забули не тільки рідну стріху, але й рідну мову: “... внуки так і крешуть чужою мовою, своєї ж дасть Бог” (Лазорський 1996, 308). У цих вболіваннях відлунюють мотиви Шевченкового “Послання...”: “І всі мови Слав’янського люду – Всі знаєсте. А своєї Дастьбі...” (Шевченко 1985, 292).

Подібно до Лазорського зображує Наталю Розумиху й Бахревський, неодноразово наголошуючи на її чеснотах козачки: почуття власної гідності, дотримання батьківських звичаїв, любов до малої батьківщини: вона “... казацкой чести и в побирушках не роняла, и в апартаментах твердость явила изумительную для всех позлащенных прихлебаев” (Бахревский 2019, 183–184); “... от царицы вернулась <...> и велела подать малороссийское платье. <...> . Принимала на коврах княгинь, графинь и поила всех не венгерскими токаями, а варенухой... По Лемешкам заскучала быстро” (Бахревский 2019, 186). Щоб підкреслити силу і владність натури Розумихи, письменник вдається до моделювання гумористичних сцен. Прибувши до столиці і побачивши Олексія на піку слави, жінка прагне приборкати царициного улюбленця. Удаючи, що не впізнає свого синавельможу, змушує того роздягнутися, аби показати родимку на інтимному

місці: “Коли сын, так и не пыжся перед матерью. Ишь, рассылся звездами, перснями, пуговицами. На своем встала – нет, не сын, не Алешка... Пришлось рейхс-графу, действительному камергеру раздеться до наготы – родимое пятнышко представит. Такова она, казацкая честь. Не пановья <...>, казацкая” (Бахревский 2019, 184).

Що ж до зображення решти членів родини Розумів, то помітні певні відмінності між романом Бахревського й творами інших письменників. На сторінках роману Бахревського діють представники третього й четвертого покоління Розумів – Олексій Кирилович та його діти і “воспитанники” (позашлюбні діти, Перовські). А про Олексія і Кирила Розумовських, їхніх батьків ідеться переважно ретроспективно (авторська оповідь і розповідь садівника Діафанта). Завдяки засобам ретроспективи читач дізнається про несподіване вивищення родини Розумів. Зачарований “ангельським” співом молодого Олексія Розума, полковник Федір Вишневський забрав його в Петербург, де той сподобався Єлизаветі, дочці Петра I, і став “законним супругом імператриці” (Бахревский 2019, 181).

У романі ретроспективно зображено життя царського двору тієї епохи, інтриги царедворців, перевороти тощо. У зв’язку з цим ідеться про значні німецькі впливи, зокрема в часи правління Анни Іоанівни та її фаворита Бірона. Навіть один із численних високих титулів (рейхс-граф) Олексій, що з Розума став Розумовським, отримав від імператора Німеччини Карла VII. Високі пости і титули чекали й на решту членів козацької родини.

Таким чином, хронологічно і тематично роман Бахревського наближений до роману Д. Міщенка “Не полишу тебе самотньою” – ще однієї спроби художньо осмислити складні і драматичні події XVIII століття, колоніальну політику російської імперії. Д. Міщенко всеохопно відтворює самодержавну суспільно-політичну машину, що приводиться в рух членами імператорської родини (Петро I, Петро II, Анна Іванівна), царськими фаворитами і найвищими військовими та державними діячами (Мініх, Бірон, Меншиков, Остерман та ін.).

Також у цьому сенсі роман Бахревського (як і роман “Тетьман Кирило Розумовський” М. Лазорського) пов’язаний із романом відомого російського письменника XIX століття І. Лажечникова “Крижаний дім”, у якому теж оповідається про події похмурого десятиліття – царювання Анни Іоанівни. Цей період (1730-1740) отримав назву “біроновщини”, оскільки фактично країною правив фаворит цариці – курляндський герцог Ернест Бірон.

Щаслива доля очікувала й на Кирила Розумовського: його “при дворе оставили. Он в те поры был в отроческих летах. А через год, как пятнадцать исполнилось, учиться послали в Германию...” (Бахревский 2019, 186). А згодом сімнадцятирічний юнак стає Президентом Академії наук (!). Автор зі значною часткою симпатії змальовує братів Розумів: “великий Кирилл Григорьевич” (Бахревский 2019, 173); “Не киевский полковник Танский, не пан Подписоцкий, не Божичи, у коих Нежинский полк за па-

зухой, – Алеша Розум ставил на русское царство русскую царицу. А сколько добра сделал родной Малороссии...” (Бахревский 2019, 183).

У згадуваному вже романі М. Лазорського найдокладніше виписаний образ одного з членів родини Розумів, яка завдяки щасливому випадку досягла найвищого соціального становища. На широкому тлі суспільного життя постає доля Кирила Розума – від лемешівського підпасича, який мріє стати запорожцем, до ясновельможного графа Розумовського, фельд-маршала та екс-гетьмана.

Надзвичайно точну характеристику тієї епохи, що робила можливими такі несподівані метаморфози, знаходимо в історичному романі польського письменника Е. Лунінського “Княжна Тараканова” (1906), де завдяки використанню численних архівних матеріалів, епістолярної спадщини (листування княжни Тараканової, Катерини II, князя Голіцина та ін.) розкриваються таємниці сімейства Розумовських в контексті важливих подій XVIII століття: “Дивна то була епоха... Хлопи, конюхи, цирульники, співаки церковного хору, сержанти видиралися на найвищі шаблі двірцевої драбини і як імператорські фаворити, оздоблені титулами та орденами, робили величезний вплив на хід суспільних справ” (Luninski 1906, 177–178).

М. Лазорський критично оцінює карколомну кар’єру героя, його “недбале гетьманування”, за якого майже нічого не було зроблено для посіпльства. Кирило Розумовський не зумів використати наявних можливостей, щоб перешкодити руїницькій нівеляції України російським царизмом. Хоча сам граф, закінчивши Геттінгенський університет, був “поєвропейському освіченою людиною”, “добре підготовлений до високої посади”, належав до плеяди тих старшин-козаків, яких у добу Єлизавети і Катерини називали “блискучими дипломатами та наполегливими, небуденної вдачі міністрами” (Лазорський 1996, 4). Щоправда, це твердження викликає спротив у деяких сучасних дослідників: “Не слід перебільшувати ні освіти Кирила Розумовського, ні його адміністративних здібностей, ні навіть “малоросійського патріотизму”. В закордонних університетах він не провчився й двох років, і призначення 18-річного недоучки президентом Російської Академії наук, із жалуванням 3 тисячі карбованців у рік, було глумом над наукою” (Мишанич 1997, 120).

М. Лазорський показує всю ілюзорність діяльності гетьмана, що став маріонеткою в руках високих можновладців. 14-річне гетьманування Кирила Розумовського не що інше, як звичайнісінький фарс, починаючи з моменту обрання, коли Кирило навіть не прибув на цю “урочисту церемонію” – його замінив І. Гендриков. За роки свого показного правління Кирило (хоча кілька разів і приїздив в Україну, але постійно проживав у Петербурзі) нічого корисного не зробив для Гетьманщини, опікувався лише своїми величезними маєтками. Чи не єдиною заслугою Кирила стало проведення судової реформи, тоді як інші благородні наміри: відновлення гетьманської столиці Батурина, заснування тут університету, піднесення рівня добробуту населення та скасування панщини – залишилися нереалізованими. Отже, справді “гетьманство те лише марево..., порожня прикраса

молодому презесу академії наук до пишних московських реалій” (Мишанич 1997, 120).

Найбільше відштовхує в образі гетьмана прислужництво, намагання догодити двору, цариці, відсутність будь-якої думки про опір, аби не втратити маєтків і проторувати дорогу дітям та внукам до високих посад та вигідних шлюбів. Тим-то гетьман не зумів перешкодити ні покріпаченню колись вільного народу, ні реформуванню козацького війська, хоча плекав і благородні наміри: хотів за допомогою родового гетьманату утримати права Гетьманщини в її старих формах, піднести рівень освіти в краї, скасувати кріпацтво, піднести добробут співвітчизників.

В образі Кирила Розумовського можна помітити елементи драматизму, що робить цю постать художньо переконливою, далекою від однолінійної плакатності, здатною викликати не лише осуд, а й співчуття. Найперше драматичне начало відчутне в ностальгії героя за дитинством (чи не тому він зберігає в шафі його атрибути: бриль, свитку і сопліку), усвідомленні згубності для особистості відриву від свого коріння, самотності, що найболючіше сприймається у старості, бо самотня старість страшніша від конц-таборів (Олесь Гончар).

Автор змальовує неоднозначно й Кирилового брата. Олексій, хоч і відірвався від рідного ґрунту, “заради панства великого, лакомства нещасного”, не втратив усіх людських чеснот: піклується про свою родину, привітно зустрічає земляків, не забуває навіть дяка Саватія, який навчав його мистецтву співу. Незначні поступки він намагається зробити й для Гетьманщини, але частіше його наміри залишаються лише декларацією. Герой здатний відчути й муки совісті від того, що зрадив дівчину, яка його вірно любила. Логічно закономірним є фінал життєвої дороги героя: після смерті Єлизавети він втрачає колишні привілеї і, переслідуваний новими фаворитами, живе самотньо та відчужено з усвідомленням гіркої істини: “Прожив вік, а добра не зробив і на заячий скік” (Лазорський 1996, 366). І помирає всіма забутий.

Олекса і його брат ще пам’ятають про свою приналежність до козацького стану, їм небайдужа минула козацька слава, яка мусить відродитися: “О вірю я! Колись ця свята могила стане Меккою для всього козацького народу, для всієї нашої скривдженої Гетьманщини! Ніколи не забудуть козацькі нащадки поляглих тут, у серці України, тих, хто бився з напасниками за волю!” (Лазорський 1996, 205). Натомість представники наймолодшого покоління Розумів уже невиліковно вражені вірусом яничарства.

У романі “Сотники” І. Корбача (хоч і не так докладно і психологічно обґрунтовано, як у романі М. Лазорського “Гетьман Кирило Розумовський”) також виписана доля сім’ї Розумів, яким судилося породичатися з царським двором. Подібно до свого попередника, І. Корбач змальовує Олексія Розумовського як людину просту, доступну, що, сягнувши вершин суспільної ієрархії, не хизується своїм становищем, не забуває рідні, приязно й широко ставиться до земляків, допомагає в їхніх клопотах. Побіжно окреслена постать Кирила Розумовського – останнього гетьмана України

(як і в Лазорського, сцена обрання його гетьманом – фарс), який постає легковажним красенем, залобленим у жінок та бенкети, байдужим до важливих державних справ і долі довіреної йому Гетьманщини. Мати Олексія і Кирила Наталя Розумиха, як і в романах Лазорського і Бахревського, змальована жінкою привітною, доброю, яка не піддавалася на лестощі, не забувала свого козацького коріння, навіть ставши статс-дамою і свекрухою імператриці всеросійської.

Як бачимо, загальні тенденції розвитку української (і світової загалом) прози ХХ століття відбиваються й у новому романі В. Бахревського, що дозволяє говорити про їхню закономірність у літературному процесі.

Бахревский, В. (2019). *Мундир и фрак Жуковского*. Вече. Москва.

Бунин, И. (1988). *Собрание сочинений: В 6 томах*. Т. 5. Кн. 5. Художественная литература. Москва.

Лазорський, М. (1996). *Гетьман Кирило Розумовський*. Український Центр духовної культури. Київ.

Летопись жизни и творчества И. А. Бунина. 1870-1909. (2011). Т.1. ИМЛИ РАН. Москва.

Листування Тараса Шевченка. За ред. Сергія Єфремова. Репринтне видання. (2013). Брама-Україна. Черкаси.

Мишанич, О. (1997). *Історичні романи Миколи Лазорського*. У кн.: *Повернення*. АТ “Обереги”. Київ.

Муромцева-Бунина, В. (1989). *Жизнь Бунина. Беседы с памятью*. Советский писатель. Москва.

Полторацький, О. (1984). *Повість про Гоголя: У Петербурзі; Дальні мандри*. Дніпро. Київ.

Шевченко, Т. (1985). *Кобзар*. Дніпро. Київ.

Luninski, E. (1906). *Księżna Tarakanowa*. Lwów.

РОМАН ПОКОЛІНЬ ЯК РІЗНОВИД СІМЕЙНОГО РОМАНУ: КЛЮЧОВІ АСПЕКТИ ЖАНРОУТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Оксана Румянцева-Лактіна

(Україна)

У статті досліджено особливості жанру роману поколінь як різновиду сімейного роману в українській літературі на прикладі твору “Люборацькі” А. Свидницького у співставленні з романом поколінь “Будденброки” Т. Манна; здійснено спробу простежити основні риси роману поколінь: занепад роду на зламі епох у Німеччині та в Україні в середині XIX століття.

Ключові слова: сімейна ідилія, сімейний роман, сімейна хроніка, роман поколінь, занепад родини.

NOVEL OF GENERATIONS AS A VARIETY OF A FAMILY NOVEL KEY ASPECTS OF GENRE FORMATION IN UKRAINIAN LITERATURE

Oksana Rumjanceva-Lachtina

The article investigates the basis of creation of the genre of the generational novel as a kind of a family novel in Ukrainian literature, using the example of the family chronicle “Ljuborac’ki” by A.Svidnyc’kyj comparing with the novel “Buddenbrooks” by Thomas Mann. The attempt to trace the reasons of family decline and the principle of the formation of the generational novel genre as a kind of a family novel has been made.

Key words: family idyll, family novel, family chronicle, generational novel, family decline.

Слід зазначити, що увага людської словесності здавна фокусувалася на створенні сімейних хронік, визначальною рисою яких є реалізація універсальної моделі розповіді про родовід. Сімейний наратив є одним із найдавніших типів наративу, який здавна притаманний людській культурі та зберігся до наших днів.

Російська дослідниця сімейного наративу у фольклорних джерелах І. О. Разумова розглядає сімейний наратив як сукупність текстів, які побутують у “сімейному комунікативному просторі” та представляють сім’ю зовнішньому світові. Ці тексти включають інформацію про ступінь родичання, служать для передачі накопиченого досвіду та відображають особливості зв’язків та стосунків у межах родини (Разумова 1998, 77). Вона зазначає, що сімейна пам’ять має такі ознаки, як вибірковість, індивідуалізованість, особливе ставлення до “запам’ятовування” і

“забування”, надання переваги смислу подій над їх фактичною стороною (Разумова 1998, 82).

І. О. Разумова акцентує увагу на тому, що “внутрішній час” родинної групи розглядається на двох рівнях – “генеалогічний час” (часовий діапазон певного колективу, що виражений у термінах поколінь – від предків у минулому до потомства в майбутньому) та сімейний час, що включає лінійну й циклічну моделі: зміна поколінь та відтворення родинної групи. У сімейному історичному наративі абсолютна (календарна) хронологія є обмеженою. Основою є власне час події, датування є вторинним (Разумова 1998, 22). Такі вищезазначені ознаки сімейного наративу властиві як історії роду в усній народній творчості, так і в художньому тексті.

Вагомий злам у зображенні сімейних стосунків відбувається в літературі XIX–XX століття, коли починає активно аналізуватися психологія особистості та специфіка протистояння людини та соціуму. Тема трагічного занепаду поколінь уповні відбиває деградацію та вади суспільства в літературі, що надає можливості розширення жанрових диференціацій роману в напрямках романтизму й реалізму.

У класичній українській літературі жанр сімейного роману починає розвиватися з XIX століття. Серед творів, які можна визначити як сімейні, є роман “Люборацькі” А. Свидницького, який часто означають як сімейну хроніку (Румянцева-Лахтіна, 2019)

Основна мета статті – дослідити, які особливості сімейного наративу притаманні романам “Люборацькі” А. П. Свидницького та “Будденброки” Т. Манна, визначити спільні жанрово-стильові риси цих творів та здійснити обґрунтування, що роман “Люборацькі” за жанром можна вважати не лише сімейною хронікою, а й “романом поколінь” (за термінологією М. Бахтіна).

У сучасному літературознавстві немає чіткого визначення як терміна, так і типології сімейного роману. Серед англо-американських та російських літературознавчих джерел, де існують подібні дослідження, найчастіше зустрічаємо терміни “сімейна хроніка”, “сімейна сага”, “сімейний наратив”, але відсутні спільні критерії внутрішньовидової класифікації цього літературного жанру. Слід зауважити, що не існує єдиного підходу до визначення самого терміна “сімейний роман”, а також відсутні спільні критерії внутрішньовидової класифікації цього літературного жанру. Довгий час увагу дослідників було залучено саме до структурно-композиційних особливостей сімейних хронік, у яких бачили якийсь інваріант жанру. Відзначаючи структурну неоднорідність сімейного роману, З. І. Кірнзе обґрунтовує необхідність розділяти сімейно-побутовий роман і сімейну хроніку. Сімейно-побутовий роман, на її погляд, вимагає докладного опису побуту, характеристики певного соціального середовища. При цьому різниця поведінки, оцінки подій, самосприйняття героїв змушує автора до глибокого психологічного аналізу. Усі риси сімейно-побутового роману органічно успадковують

сімейні хроніки, однак останнім притаманні шляхи розширення рамок розповіді, залучення до сюжету історичних подій, що вказують на перспективи загальнонаціонального розвитку, тобто сімейні хроніки будуться за принципом історизму (Румянцева-Ляхтіна 2019, 96).

М. Бахтін у роботі “Форми часу і хронотопу в романі” представляє цілісну концепцію формування жанру сімейного роману, де простежується як генезис жанру, так і основні його структурні особливості, при чому літературознавець виокремлює як ознаки класичного сімейного роману, так і ознаки роману поколінь. На відміну від сімейного роману, в романі поколінь чужа, ворожа сила вривається в світ сім’ї та руйнує ідилічний патріархальний устрій. Особливе смислове навантаження в сімейному романі мають взаємодія та взаємовплив представників різних поколінь, типових за своїм світоглядом, у пошуках ціннісних орієнтирів, виборі шляхів самовизначення. Покоління відрізняються і способом думок, і духовним досвідом. Сім’я може стати фактором стримання, ворожою силою для людини. Відсталість штучно підтримуваних підвалин нерідко позбавляє сім’ю необхідної для виживання динаміки самовідтворення, що стає причиною її виродження (Румянцева-Ляхтіна 2019, 97).

У деяких дослідженнях жанру сімейного роману сучасних розвідках сім’я розглядається як типове явище соціального порядку, принципом якого є “прокляття роду”. Моральні пороки, народжені всередині клану, найчастіше викликані зовнішнім впливом, що стає символом часу або навіть цілої епохи. (Алламуратова А., Алламуратова Г., 2014, 1118).

Спробуємо розглянути, як Т. Манн і А. Свидницький зображували занепад родин, як відбувається протиставлення двох типів світогляду: патріархальні цінності представляють герої старшого покоління, вони намагаються зберегти старовинні традиції, а молодше покоління прагне пристосуватися до інших соціальних умов та ставить у пріоритети цінності нової епохи.

Американська дослідниця Ї-Лінг Ру визначає роман поколінь як суб-жанр сімейного роману. Розділяючи *family novel proper* та *novels* (власне сімейний роман та романи взагалі) та виділяючи *сімейний роман* як окремий різновид (суб-жанр), дослідниця стверджує, що “сім’я як мотив тривалий час існує в літературній традиції, проте сімейний роман не розвивався як окремий жанр аж до початку ХХ століття” (Ru Yi-Ling 1992, 2). На думку Ї-Лінг Ру, одним із перших сімейних романів у світовій літературній традиції став твір “Будденброки” Т. Манна: “... це перший прототип сімейного роману на Заході, який маркує швидкий розвиток цього суб-жанру, бо він показує більш відмінну форму, що відділяє його від інших видів роману” (Ru Yi-Ling 1992, 4). Дослідниця вважає, що цей сімейний роман, успадкувавши літературні традиції попередніх періодів, розвинув нові аспекти у ХХ столітті (Ru Yi-Ling 1992, 165). Використовуючи усталену форму, сімейний роман надає нову енергію цьому літературному жанру, вводячи нові ідеї, виробляючи різні підходи

стосовно старих проблем, використовуючи інноваційні техніки (Ru Yi-Ling 1992, 165).

У значеннєвій структурі терміна *сімейний роман* вирізняємо семи, що сигналізують про відношення роману як літературного жанру до поняття *сім'ї* як соціальної групи, яка складається з людей, що перебувають у шлюбі, їхніх дітей та родичів, і здійснює свою життєдіяльність на основі спільного економічного, побутового, морально-психологічного укладу. Семантичне навантаження першого слова в назві жанру 'сімейний' конкретизує особливості цього роману на формально-змістовому рівні й виокремлює цей вид роману з-поміж інших (пригодницький, психологічний, детективний романи та ін.). Такий аспект жанроутворення обумовлює вивчення своєрідної проблематики, сюжетно-фабульних сторін твору, а також категорії часу й простору. У контексті проблематики слід зазначити, що сімейний роман будь-якою мірою досліджує традиції сім'ї, її мікроклімат, проблеми батьків і дітей, а також вивчення конфліктів і соціальних зв'язків сім'ї.

Духовно-моральний вектор сімейних романів є очевидним як у засобах жанроутворення, так і в особливостях їх поетики. Історико-родова основа оповіді формує типових героїв. Ключовою фігурою є родоначальник сімейства – 'зачинатель роду'. Розповідь про нього, його портретна характеристика або окремі риси вдачі – джерело оповідання, що, розвиваючись, природно розростається систему героїв: 'прадіди', 'діди', 'бабусі', 'сестри', 'брати', 'тітки', 'дядьки', 'дочки', 'сини', 'племінники' тощо. Зазвичай, згадуючи одного з представників роду, оповідач прагне запропонувати читачеві всі сімейні 'гілки' цього героя.

Темою роману "Будденброки" Томас Манн визначає "падіння бюргерського дому". У підзаголовку роману "занепад однієї родини" визначено програму розвитку подій. Батько сімейства Йоганн Будденброк головує у будинку та є господарем фірми, уособлюючи авторитарну структуру. Бюргерський дім мав виробництво, бо поняття сім'я та фірма були на той час синонімами. Усе створювалося в будинку власними силами. Це не сприяло розвитку торгівельних відносин, але давало можливість використовувати дешеву робочу силу. "Старий добродій не був обмеженою людиною: він набачився світу, тринадцятого року їздив четвериком на південь Німеччини закупувати збіжжя для прусської армії, бував у Парижі та в Амстердамі і, як чоловік освічений, не вважав – боронь боже! – що все, за брамою його любові вітчизни суще, варте догани. Та все ж там, де кінчалися ділові стосунки, у громадському житті, він був, більший прихильник суворих розмежувань..." (Манн 2014, 1). Отже, сімейний авторитет батька виявлявся економічно обумовленим: він панував у домі, бо заробляв гроші і володів капіталом. Нібито здається, що функція виховання дітей нормативно належить батькові, але цим переймалася мати протягом всієї історії родини, бо голову родини повністю поглинула робота у фірмі. Процес змін у бюргерських родинах прискорюється: робота у фірмі та сімейне життя віддаляються одне від

одного, тому й відбувається перерозподіл етичних норм, що й впливає на покоління нащадків.

Роман “Люборацькі” А. П. Свидницького йшов до свого читача майже 40 років: перша частина твору була написана у 1861 році і подана до друку у січні 1862 року до “Основи”. Друга частина була майже завершена навесні 1862 року, та письменник не відсилав її до журналу, оскільки не отримав відповіді від редакції щодо першої частини твору. У 1886 році у видавництві “Зоря” текст роману був надрукований за сприяння І. Я. Франка. І лише 1901 року в Києві вийшло повне видання роману “Люборацькі”. Сам автор зазначає, що жанр роману – сімейна хроніка. (Порохняк 2011, 135)

В. Шевчук зазначає, що, незважаючи на довгі роки забуття, твір вражає читачів та дослідників своєю «сконденсованістю» (Шевчук 2006, 27).

Роман А.П. Свидницького “Люборацькі” розкриває історію занепаду родини на українському національному ґрунті. Його Дослідниця сімейних хронік Н. Порохняк вважає, що темою твору є розповідь про родину подільського священика Люборацького у трьох поколіннях: о. Гервасія та його дружини, їхніх дітей Масі, Антося, Орисі та Теклі, їхнього онука, сина Орисі – Фоні. (Порохняк 2011, 135)

Обидва твори написані на автобіографічній основі: для “Будденброків” було взято сімейну “біблію” Маннів. Анатолій Свидницький прототипами героїв зробив власну сім’ю та найближче оточення. Сам письменник здобував освіту, як і Антось Люборацький, у Крутянському духовному училищі та Кам’янецькій духовній семінарії.

На відміну від родини Будденброків, де авторитетним головою був старий Йоганн Будденброк, берегинею роду й носієм історичної пам’яті сім’ї Люборацьких є паніматка. Можливо, це обумовлено культурними традиціями українців і роллю жінки-берегині родини. “Її життя та побут мало чим відрізняється від життя простої селянки. Вона важко працює кожного дня і цьому вчить своїх дітей. Стара Люборацька з усіх героїв роману найближче стоїть до коренів свого народу, зберігає національні цінності” (Порохняк 2011, 135). Прадід попаді освячував ножі гайдамакам, а дід брав участь у Коліївщині й боровся за віру та волю, і вона сама про це добре пам’ятає.

Отець Гервасій, родоначальник сім’ї Люборацьких, є типовим представником подільського духовенства 40-50-х років XIX століття. Отець Гервасій добре править службу в церкві, у стосунках з парафіянами ввічливий та гречний. Між ним і дружиною існує повага, у родині панують мир та злагода. Панотець і паніматка звертаються один до одного словом ‘серце’ з теплом і любов’ю. Отець Гервасій є гарним господарем, турботливим батьком та люблячим чоловіком. (Порохняк 2011, 136) На перший погляд, здється, що все добре, але священник занадто інертний та лінивий. Він не дбає про духовні цінності родини, не намагається прищепити своїм дітям любов і повагу до національних традицій, бо

переймається тим, як би краще “біля пана поживитися”(Сиваченко 1962, 51).

Священник Люборацький “ініціює відхід своїх дітей від ... гармонії” життя за традиціями і звичаями предків (Шевчук 2006, 25). Така духовна безвідповідальність та байдужість призводять до того, що молодше покоління Люборацьких не може ідентифікувати себе з українським народом, тому це покоління приречені на виродження й деградацію

Нащадки Будденброків і Люборацьких пов'язані спільним мотивом. Це мотив “блудних дітей”. Ще в першому поколінні Будденброків є натяк на руйнування родини: будинок батька Йоганна покидає старший син Готхольд. Тоні та Христіан Будденброки також залишають батьківський будинок-фортецю, який був їхнім прихистком. Антонія живе дуже скромним, усамітненим життям і в першому, і в другому шлюбі. Після двох розлучень жінка повертається в будинок на Менгштрассе, що став для неї, “блудної дочки”, великим спасінням. Коли дім її батьків продають, Тоні взагалі почувається розгубленою, незахищеною, вона разом із дочкою змушена винаймати квартиру.

Не менш трагічною є доля Христіана Будденброка, якого анітрохи не цікавила бюргерська діяльність. Він, як справжній “блудний син”, постійно “вештається” з місця на місце, періодично повертаючись під дах батьківського дому. Його шлюб з “підозрілою жінкою” став пародією на справжню патріархальну бюргерську родину. Урешті-решт Христіан, розчарований і зламаний, після продажу батьківського будинку опиняється в чотирьох стінах психіатричної лікарні.

Цікавим є образ Томаса Будденброка. Він не зникає з дому і на перший погляд здається успішним: у душі бюргерських традицій Томас, старший брат Христіана, намагається продовжити справу родини. Але Томас намагається штучно нав'язати собі “натуру” багатого купця-патриція. На деякий час це йому навіть вдається. Здається, ніби Томас Будденброк здійснив блискучу кар'єру та наділив бюргерський дім Будденброків шляхетністю, бо перший із представників родини став сенатором, а також побудував власний дім. Але він не має сили духу, фундаментальності, і така слабкість поступово руйнує особистість Томаса Будденброка. “Традиційність” Томаса врешті-решт перетворюється на порожнє неякісне акторство. І він знищує оберіг Будденброків – дім на Менгштрассе, продавши його конкурентам. А нащадок Томаса, Ганно, слабкий, меланхолійний хворобливий хлопчик, символічно закреслює сімейну історію зі словами: “Мені здається, що після вже нічого не буде” (Манн 2014, 177).

У романі “Люборацькі” блудним сином зображено Антося. Він росте розумним хлопчиком, який уже в одинадцять років “був готовим за дядка бути”, але отець Гервасій віддає єдиного сина в науку до православної духовної семінарії. Там хлопець стає повністю зрусифікованим. Юний Антося спочатку прагне соціальної справедливості: “От як я вийду на попа, то зараз школу заведу, учитиму дітей, стоятиму за громаду перед паном,

перед судом, перед царем... Заїдять? То що? Христос дав нам узір собою, я послідую йому”(Свидницький 2006, 244). Він намагається протестувати проти схоластики, нелюдських знущань над бурсаками (за кожну провину учнів били різками до втрати свідомості).

Але що могла зробити одна молода людина проти цілої системи з антигуманними законами? Спочатку принижують гідність Антося. Його, одного з найбільш перспективних учнів, випускають із семінарії “без розряду”. Потім починають шантажувати: щоб отримати парафію, пропонують єдиний вихід – одружитися з пристаркуватою “дівкою”, а Галя, яку щиро любив Антося, виходить заміж за іншого. У розквіті сил, спустошений і зламаний, Антося деградує: спочатку спивається, а потім помирає.

На вмовляння Росолинського панотець віддає свою старшу дочку Масю навчатися до польського пансіону, де дівчина повністю ополячилась, і з роботящою, чуйною панни під психологічним тиском оточення перетворилася на ледащо, “запаніла”, почала говорити тільки по-польськи й соромитися своєї матері. “Все з ляхами та з ляхами водилася, все їздила по костьолах та кляшторах; до своєї церкви і носа не показувала ... останню краплю крові ... тягла з матері. І ніколи й за холодну воду не бралась” (Сиваченко 1962, 119–120). Мася робиться жорстокою, злорадною, в’їдливою “ляхівкою”. Вона повертається додому лише для того, щоб витягти з матері останнє, їй потрібно лише майно, і дівчина забирає в старій навіть подушку. Мася задля отримання “польської шляхетності” виходить заміж за вдівця, пана Кулинського, після смерті якого його діти залишають її в злиднях. Вона, Люборацька, попівна знатного роду, морально деградувала і, як наслідок, наклала на себе руки.

Найтрагічнішою, на нашу думку, є доля Орісі. Одруживши дівчину з попом Тимохою, стара Люборацька думала захити щасливо, при онуках. Але зять-самодур знущається над усіма, виганяє жінку з дому і, врешті-решт, позбавляє маленького Фоню матері: вбиває Орісію, коли та вступається за прихожан. Стара попадає Люборацька вмирає в дорозі, а Фекла опиняється в монастирі. На цьому рід українського духовенства, що колись святив ножі гайдамаків, закінчується.

Є. Нікольський, досліджуючи сімейні хроніки, у своїй літературній розвідці стосовно вищезазначеного жанру зауважує: “Слід звернути увагу на хронологічність сімейних наративів «Будденброків» та «Люборацьких», на часову послідовність подій. У романах поступово розкриваються сімейні історії у кількох поколіннях, їхні родинні стосунки на тлі суспільних подій у лінійній послідовності, що вважається ознаками сімейних хронік” (Нікольський 2009, 1187). Науковець намагається віднести обидва романи до жанру сімейної хроніки. Але, на нашу думку, принцип історизму в обох романах не є чітко окресленим. Родинні стосунки зображені на зламі епох. Томас Манн змальовує розпад бюргерської родини під тиском капіталізму, а в романі А. Свидницького “Люборацькі” це не тільки занепад кріпосництва та зародження

капіталістичних відносин, а й неможливість українців усвідомити свою національну ідентичність та подолати комплекс меншовартості.

Таким чином, здійснивши стислий аналіз жанрово-стильових особливостей романів Т. Манна “Будденброки” та А. Свидницького “Люборацькі”, можна припустити, що обидва твори є сімейними романами, а саме, романами поколінь (сам Т. Манн підкреслює це в підзаголовку – “занепад однієї родини”). І зовнішній вплив, і особисті якості знищують традиційні сім’ї як у Німеччині, так і в Україні, занепад патріархальних родин відбувається на тлі суспільних колізій. Але проблема “Люборацьких” А. Свидницького, на нашу думку, є набагато глибшою й трагічнішою. Адже якщо родина Будденброків втрачає свій головний оберіг – будинок, а з часом розриває міцність родинних уз і тільки тоді розпадається, то сім’я Люборацьких забуває корені свого роду, тобто занепадає духовно, тому поступово нащадки роду деградують, а потім взагалі гинуть.

На нашу думку, А. Свидницький, натякаючи на невизначеність українців (використання бінарних опозицій типу українізація/полонізація або українізація/русифікація), викриває неможливість подолати комплекс меншовартості під впливом культур двох імперій, Росії та Польщі, і окреслює жанр роману як сімейну хроніку, що визначається лінійним принципом побудови сюжету (хронологічною послідовністю) та принципом історизму. Але нам здається, що це лише натяк на історичні події, тому, спостерігаючи за поведінкою представників кожного покоління Люборацьких, можна зрозуміти, що саме слабка воля, відсутність патріотизму, національної гідності спричиняють духовну деградацію родини та моральне падіння кожного її члена. “Сімейна ідилія”, яку спостерігаємо в родині на початку твору, руйнується не лише під впливом зовнішніх факторів: цьому сприяє мікроклімат інертності, невизначеності й духовної байдужості старших Люборацьких і як наслідок – бажання молодших нащадків родини пристосуватися до “зручного” для них оточення. Це дає можливість називати “Люборацьких” А. Свидницького не тільки сімейною хронікою, а й “першим реалістичним романом на побутовому тлі” (Франко 1980, 367), тобто сприймати цей твір як перший сімейний роман, роман поколінь, що став каталізатором розвитку жанру сімейного роману в українській літературі.

Алламуратова, А., Алламуратова, Г. (2014). *К вопросу о жанре семейного романа*. Молодой ученый. № 4. С. 1187-1189. Электронный ресурс: <https://moluch.ru/archive/63/9724> [Дата останнього доступу 15.06.2020].

Бахтин, М. (1975). *Формы времени и хронотопа в романе*. Худож. лит. Москва.

Бернадська, Н. (2004). *Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція*. Академвидав. Київ.

Галич, О., Назарець, В., Васильєв, Є. (2001). *Теорія літератури*. Либідь. Київ.

Герасименко, В. (1959). *Анатолій Свидницький. Літературний портрет*. Державне видавництво художньої літератури. Київ.

Краткий словарь литературоведческих терминов. (1978). Ред.–сост. С. В. Тураев. Просвещение. Москва.

Кирнозе, З. (1977). *Проблемы романа во французской литературе 20-30-х годов XX века (развитие семейно-бытового романа и семейной хроники)*. Литиздательство. Горький.

Манн, Т. *Будденброки*. (2014). Електронний ресурс: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3620> [Дата останнього доступу 04.04.2020].

Никольский, Е. (2009). *К вопросу о специфике жанра – семейной хроники и его зарождении в русской классической литературе*. Вопросы языка и литературы в современных исследованиях: Кирилло-Мефодиевские чтения. Москва. С. 314-320.

Порохняк, Н. (2010) *Роман–сімейна хроніка з погляду літературознавчої антропології*. Питання літературознавства. Випуск 79. С. 148-155. Електронний ресурс: http://nbuv.gov.ua/UJRN/PI_2010_79_21 [Дата останнього доступу 04.04.2020].

Порохняк, Н. (2011). *Сімейна хроніка “Люборацькі” А. Свидницького як роман про занепад роду*. Питання літературознавства. Випуск 81. С.135-144. Електронний ресурс: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/3355/1/Porokhniak_Nataliia.pdf [Дата останнього доступу 08.06.2020].

Разумова, И. (1998). *Мотивы фамильной связи и наследственности в современном семейном фольклоре*. Фольклористика Карелии. Петрозаводск. С.74-87.

Румянцева-Лахтіна, О. (2019). *Сімейний роман у літературознавстві: еволюція та диференціація жаснру*. Східноялов'янська філологія. Випуск 31. Бахмут. С. 96-102.

Свидницький, А. (2006). *Люборацькі. Оповідання. Нариси та статті*. А.С.К. Київ.

Сиваченко, М. (1962). *Анатолій Свидницький і зародження соціального роману в українській літературі*. Монографія. Видавництво Академії наук. Київ.

Франко, І. (1980). *Анатоль Патрикійович Свидницький (уваги його “Люборацьких”)*. Літературно-критичні праці (1886–1889). Т. 27. Наукова думка. Київ. С. 367-368.

Шевчук, В. (2006). *Класик “розумного бітопису”*. У кн.: *А. Свидницький. Люборацькі. Оповідання. Нариси та статті*. А.С.К. Київ. С.5-46.

Ru Yi-Ling. (1992). *The family Novel. Toward a generic definition*. Peter Lang Publishing Inc. New York. 215 p.

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ І ТВОРЧЕ ПОКОЛІННЯ FIN DE SIÈCLE: СУБЛІМАЦІЯ ТА ФЕНОМЕН НАДЛЮДИНИ

Ольга Смольницька

(Україна)

Досліджено принцип митця як дзеркала у реценції Євгена Маланюка і Юзефа Лободовського на прикладі ранньої лірики Максима Рильського. Порівнюються творчі принципи неокласика та інших митців періоду модернізму. Розглянуто питання самовладності та сублімації у різних психотипів.

Ключові слова: митець, модернізм, fin de siècle, надлюдина, символ.

MAKSYM RYLS'KYJ AND THE CREATIVE GENERATION OF THE FIN DE SIÈCLE: SUBLIMATION AND THE PHENOMENON OF ÜBERMENSCH

Ol'ha Smol'nyc'ka

The principle of the artist as a mirror in the reception of Jevhen Malanjuk and Józef Lobodowski is studied on the example of the early lyrics by Maksym Ryls'kyj. The creative principles of the neoclassicist and other artists of the modernist period are compared. The issues of autocracy and sublimation in different psychotypes are considered.

Key words: artist, modernism, fin de siècle, der Übermensch, symbol.

Європейський дискурс українського неокласицизму та питання античності як одного зі впливів на філософію представників періоду fin de siècle та першої половини ХХ ст. (до остаточного затвердження соціалістичного реалізму) плідно розроблялись і розробляються у сучасній українській гуманітаристиці (В. Агеєва, О. Бросаліна, О. Гальчук, Н. Гаврилюк, І. Качуровський, Н. Костенко, М. Наєнко, В. Панченко, М. Стріха та інші праці, зокрема і співробітників Київського літературно-меморіального музею Максима Рильського). В українському дискурсі вже здійснювалися компаративні спроби простежити тяглість кількох літературних явищ на прикладі вітчизняної та польської реценцій, у тому числі на прикладі критичних студій Юзефа Лободовського (Józef Lobodowski, 1909–1988). Цей автор достатньо видається і досліджується польськими науковцями у самій Польщі, але відкривається в Україні порівняно нещодавно. У зв'язку з неокласиками та українсько-польським діалогом викликає інтерес постать Максима Рильського (1895–1964), зокрема ранній період його творчості – від символізму до неокласицизму. Поштовхом обрано дві критичні реценції – Євгена Маланюка (1897–1968) як лідера “празької школи” та Ю. Лободовського. Спільним моментом є характеристика одного літерату-

рного періоду в Україні, а також те, що обидва критики були емігрантами: відповідно, Є. Маланюк у Празі, потім у США, а Ю. Лободовський – спочатку як утікач до Франції, із 40-х рр. XX ст. – в Іспанії. Також усі троє належали приблизно до одного вікового і літературного покоління.

Мета дослідження – проаналізувати феномен ранньої лірики Максима Рильського як приклад сублімації у контексті *fin de siècle*, зокрема питання надлюдини, у символічному ракурсі. Поставлена мета передбачає *завдання*: 1) дослідити образність, архетипи і символіку ранньої лірики М. Рильського (переважно збірок “Під осінніми зорями” і “Синя далечінь”); 2) проаналізувати митця як “дзеркало”, питання сублімації, моралі/імморалізму, рівноваги; 3) зосередитися на образі надлюдини у М. Рильського та попередніх класиків періоду *fin de siècle* (Лесі Українки, Генріка Ібсена та ін.), чії ідеї суголосні неокласику та розвинуті ним; 4) під час аналізу об’єктів у творчості дослідити можливі паралелі із психотипами інших письменників *fin de siècle* (Лесі Українки, Ольги Кобилянської тощо). *Методологією* аналізу є: текстологічний, компаративний, символічний, архетипний (юнгіанський). Допоміжними питаннями є з’ясування явища самодостатності митця (а, відтак, подібності творця до дзеркала) та протилежного феномену перверзного нарцисизму. Тобто протиставляються конструктивність і деструктивність.

У збірці М. Рильського “Під осінніми зорями” (1918, 1926) вирізняється вірш “В високій келії, самотньо таємничій...” (досліджений, зокрема: Качуровський 2008, 221–222), де поета описано як відлюдника і навіть медіума у сакральному просторі. Це вмотивовано, адже “опіуму дим” (Рильський 2000, 53) може бути й алегорією, відсилкою до здобутків романтизму, тобто ілюзією, манною, покровом, причетністю до тайни в іншій площині, тощо. Аналогами можуть бути віршована повість Томаса Мура “Лалла Рук” (“Lalla Rookh”, 1817) та інші твори романтичної доби. Під час аналізу символіки у цій та інших поезіях треба зважати на контекст і доступність автору конкретних літературних джерел. Вершина тут і в прямому, і в переносному значенні – як архетип *axis mundi* у міфах (Топоров 1991, 311), а також і вершина духовного злету, творчої майстерності та ін. Цікаво, що спочатку вірш описовий і змальовує відлюдника у третій особі, але остання строфа підтверджує, що цей текст – автопортрет, бо прямо сказано: “В високій келії, щасливо-одинокій, / Чернець без божества і жрець без молитов, / Найшов я крижаний і незглибимий спокій, / Що більший над землі страждання та любов” (Рильський 2000, 53). Цей опис перегукується із образом ніцшеанського Заратустри, а отже і з віршем М. Рильського “Ніцше” (1922, збірка “Синя далечінь”), де згадано образність популярного тоді трактату “Так казав Заратустра”, бо герой благословив: “Змію, людину, сонце та орла” (Рильський 1983, 166), так само перебуваючи “у високих горах” (Рильський 1983, 166); є докладніші праці про ніцшеанство у неокласика (Павличко 1999, 193, 232; загалом про ніцшеанство, імморалізм тощо в українських письменників модерної доби: Заїка 2015).

Архетип високої гори в ліриці М. Рильського особливий. Як зазначалося, це і світова вісь, ще у міфології гора означає і світове древо (Топоров 1991, 311), і вичитане у філософії та інших джерелах (гори, де жив Заратустра; гора, що раз у раз виникає у драматургії Лесі Українки та як імпліцитний архетип у пізніших українських авторів – докладніше: Зборовська 2006, 448; Смольницька 2020, 100–106; про символіку в ліриці: Левченко 2013), й інший переосмислений архетиповий символ. Власне, він уособлює в поета незалежність і подолання зовнішніх обставин (які заважають творити), але передовсім це подолання самого себе. Відтак, поет досягає вершини, яка була йому недоступна, але стала недоступна й іншим. Герой живе у печері або у хижці, хатині. У прямому і переносному розумінні це захищеність. Водночас печера означає несвідоме, а в романтичному аспекті відсилає до символу грота, де мешкають феї, Венера та інші міфологічні персонажі, переосмислені середньовічними та подальшими поетами. Але герой М. Рильського хоч і трубадур, поет, але навряд чи Таннгойзер (якому була потрібна Венера), він, попри уявну закоханість у Беатріче, Марію, Ганнусю та ін., самодостатній; реальні та художні образи (як-от Кармен, Есмеральда тощо) для нього – імпульс, поштовх. Це часто – фантазія про кохання. Те, що герой вирушає на гору, не є суто казковим мотивом – точніше, цей мотив узагалі архетиповий. Можна згадати відому на той час драматичну поему Г. Ібсена “Бранд” (“Brand”, опубл. 1866), яка присвячена боротьбі заголовного героя як ідеаліста з компромісом і неприйняттям жодних компромісів (Ібсен 1956, 373), через що той пориває з матір’ю та оточенням, гублячи і власну дружину Агнес (перед тим утративши їхнього спільного сина; персонаж і сам винен в його смерті) та наполягаючи на офірі (Ібсен 1956, 222, 283). Утім, Бранд ведений у гори – до крижаної “церкви” (Ібсен 1956, 162–163, 377), до найвищої вершини, – своєю божевільною Анімою – безумною дівчиною Герд, наділеною міфологічним мисленням; зрештою, покинутий усіма, окрім Герд, Бранд саме через неї гине під лавиною (Ібсен 1956, 379–380). Тобто норвезький модерніст, міркуючи над питанням надлюдини, не лишається на боці жорстокої безкомпромісності, показуючи, що Бранд не мав рації. Натомість у М. Рильського герой – більше гармонійна особистість, на вершину він ведений завдяки власним принципам, а не згубній Анімі, і фінал цього персонажа – духовний розвиток та піднесення, а не загибель (фізична чи метафорична). Підсумовуючи, можна сказати, що герой Г. Ібсена і М. Рильського – налюдина у горах (як ніцшеанський Заратустра).

Пов’язаний із цим портрет *поета у келії* – багатоплановий: це і митець, і пророк (як оракул), і чернець, і маг на взрєць відомого автору за лицарськими романами Мерліна, і східний мудрець, – тобто образ універсальний. Власне, вислів “чернець без божества і жрець без молитов” став мотто у зарубіжній критиці (під час характеристики цього поета). Так, у статті “Сцили й харибди української поезії” Ю. Лободовський висвітлив дискусійний момент: адже, за словами Є. Маланюка, “Рильський був і залишився «поетом без проблеми». Він сам окреслив себе виключно як «ченця без

божества й жерця без молитов». Рильський, наче луна, відгукується на світ і на події в нім; Рильський, як, може, ніхто інший в такій формі, уміє відчувати і вербу, що на ній «срібляться котики», і ту Ганнусю, що «плаче, бо пора». Можна ствердити, що він не вмів ані любити, ані ненавидіти *до кінця*. І може, зовсім не випадково з'явилася у Рильського ця довершено-викінчена формула:

Де мертвий гнів, і нежива любов” (Лободовський 2005, 338).

Проте польський дослідник наводить контраргумент, ураховуючи історичний контекст: “Але епіграф, уміщений перед статтею Маланюка, викликає в читача досить сильні застереження щодо надто аж суворих прикінцевих присудів. «Знай, що в світі найтяжче – це серце носити студене. Краще вже хай шалене, повите у ніжність і гнів». Ці рядки побачили світ 1944 року, після всіх зламів і гірких компромісів, після табірної «перевиховання», після втрати друзів, після поступок партійним вимогам. Визнання поразки – без сумніву – але й повна *свідомість падіння*. Це не наші Ту-віми зі Слонімськими, які добровільно повернулися, а після повернення не здобулися навіть на мовчання. У Польщі ще можна мовчати. На Україні не вільно – вже віддавна” (Лободовський 2005, 339). Ю. Лободовський афористично підсумував: “Це означає, що мертва глина примусу, протиставити котрому можна було лише героїчну позицію (а за цих умов героїчна позиція означає фізичну смерть), впала на поета в період повного творчого дозрівання. А отже, не маємо права на остаточні судження. Бо людина в кайданах рухається інакше, ніж на волі” (Лободовський 2005, 339). Польський культурний діяч і поет завдяки таланту і життєвому досвіду вгадав ті проблеми, які підстерігали його творчих колег в Україні. Це й експеримент над особистістю, і навіть мимовільна самоцензура (звідси мовчання), й інші історичні обставини.

Неможливість мовчати у тодішніх умовах означала вимогу від поета відгукуватися на всі події (які вертикаль уважала злободенними). М. Рильський (попри відсоток продиктованої ідеологічними вимогами лірики) усвідомлював необхідність зберігати власну енергію, тому не дивує високий рівень його текстів і відсутність поетичної деградації або тотального мовчання, вичахання після перших сильних творів, як, на жаль, було у багатьох авторів різних поколінь. (Чи не звідси відомий вірш М. Рильського “Не показати, а заховати я хочу...”? За словами С. Павличко, хоча М. Зеров убачав тут символістський вплив, “Однак утаювання думки, майстерність підтексту – звичайно, явище ширше за чисто артистичний прийом” (Павличко 1999, 194). Це те, що можна підсумувати латинською максимою *sapient sat* (і, зрештою, самі стародавні елліни та римляни не схвалювали велемовності).

Так само й рання лірика, на яку посилався Є. Маланюк, не оминала проблем, тому в ній якраз наявні приклади реагування на трагедійність буття чи реальні випадки, проте цим вірші поета не обмежуються. Ліричний герой М. Рильського прагнув спокою для адекватного творення, але його вежа слонової кості часто була вимріяна, уявна, аніж реальна. Зрозумі-

міло, що без перебування у вежі слонової кості митець не зможе створити шедевр, оскільки напруження внутрішнього світу і його увиразнення відбувається саме завдяки інтроверсії.

Звичайно, слід урахувати підцензурні умови творення тодішньої української поезії. Але для адекватного і глибокого відображення дійсності (і зокрема сублимованого власного стану) митець має бути холодним, нагадуючи дзеркало. Царини, в яких працював М. Рильський – від поезії до науки, художнього перекладу тощо, – нагадували дзеркало як відображення дійсності. Отже, “дзеркало” має бути незатьмареним, інакше (за недостатньої сублимації або надмірного біографізму, емоційності тощо) вкриється “хвилями”, через що “віддзеркалення” у ньому не сприйматиметься реципієнтом до кінця, чи, принаймні, не сприйметься як адекватне. Ідеальним дзеркалом (у прямому і переносному розумінні) постають тексти М. Рильського завдяки його творчому методу і, звичайно, неокласичній базі. За класичною формою постає сублимований зміст, і ці два аспекти нерозривні. Не слід забувати і про аристократизм М. Рильського (як генетичний, так і духовний), навіть несвідомі вияви цієї риси, особливо про зберігання самовлади, а також самоконтроль (усвідомлення того, що оточення відстежує реакції поета і скористається його слабкістю). Звідси лаконізм і ретельне добирання слів. Поетичний темперамент виявлявся у художньому творі, але “ограненому” класичною формою – це теж як вияв самоконтролю.

У зв'язку з цим варто згадати слова С. Павличко, присвячені неокласичному мовчанню: “...дискурс неокласиків складається з численних пауз, умовчань, найсуттєвіше з яких окреслюється поняттям «історичного сьогодні». Демонстративно не помічаючи його, вони висловлювали в такий спосіб свою оцінку. Замовчування поступово стало одним із принципів. Саме тому для Рильського Ніцше – філософ, який поклав «на уста мовчання»” (Павличко 1999, 193). Врахуймо ще й те, що німецький філософ був поетом, а його творчість узагалі афористична; обидва чинники були так само близькі М. Рильському. Отже, це не можна пов'язувати із загальною модою періоду *fin de siècle* на ніцшеанство.

Звідси випливають пов'язані з ідеєю ніцшеанської надлюдини питання моральності/імморалізму творчості. У цьому плані слід звернутися до історично-культурної тяглості української літератури, зокрема, порівняти психотип М. Рильського (невіддільний од творчих засад поета) із психотипами попередніх українських класиків. Так, упадає у вічі певна схожість не лише творчості, а й темпераменту з принципами Лесі Українки та О. Кобилянської, що висвітлено в їхньому листуванні. Це зумовлено тим, що твір є сублимацією. Скажімо, 28-річна Леся Українка, пишучи ще особисто не знаній 35-річній О. Кобилянській з Берліна 20 (8) травня 1899 р., так аналізувала свою вдачу (тепер ця наведена цитата часто вживана): “...маю надто українську, а навіть спеціально волинську вдачу і часто, боячись показати себе не в пору експансивною, попадаю в інший гріх – здаюся індиферентною” (Українка-11 1978, 110). Її стриманість і стоїцизм ча-

сто згадувались і згадуються багатьма – як родичами самої письменниці, так і пізнішими дослідниками; поверхове мислення чи поверхове знайомство могло сприйняти таку рису як байдужість. Цитовані слова ілюструють й інше явище, спостережуване письменниками: звичку оточення класиків до слів замість конкретних учинків. Прикметно, що фраза-самоаналіз Лесі Українки збіглася з періодом *fin de siècle* навіть хронологічно – кінцем XIX ст. Звичайно, можна казати про випадковість, але з іншого боку, відчувається загальне бажання новизни письменством, яке стояло на нових творчих засадах. Декларативні слова не були притаманні Лесі Українці, О. Кобилянській, М. Рильському та іншим українським письменникам творчого покоління кінця XIX – початку XX ст., оскільки історія наводить приклади саме конкретної допомоги від цих авторів, тобто правильну стратегію. Леся Українка була й проти зайвих слів у розв’язанні принципів питань, віддаючи перевагу дії, що помітно й у ранніх листах, як-от 18(6) грудня 1890 р. до М. Драгоманова: “От так люди, певне, варитимуть сю воду, поки вона сама не википить до решти. Шкода тільки, що невідь над чим стільки часу люди уводять, та видно, що не для всіх він такий дорогий, той час” (Українка-10 1978, 65). Описану ж у листі 1899 р. власну поведінку можна підсумувати висловом ‘аристократична самовладність’, яка була притаманна М. Рильському (узагалі неокласики були молодшими продовжувачами творчих принципів Лесі Українки, якщо підсумувати одним словом – європеїзму), про чий спокій відгукувались інші. Водночас позірний спокій сусідував із темпераментом, який виявлявся в творах, а не в зайвих поведінкових актах на кшталт епатажу тощо. Отже, мова йде про високу культуру поведінки.

Моральність/аморальність як імовірні, але не остаточні закони творення мистецтва могли існувати окремо від нього. Доказом цьому може бути випадок з О. Кобилянською – її щоденниковим записом від 26 грудня 1883 р., коли письменниці було 20 років. Г. Левченко, аналізуючи ці слова у річищі фрейдизму, констатує, що наведений запис “вражає жорстокістю” (Левченко 2008, с. 30), і далі наводить цитату: “Ну, тепер я можу поставити хрест на всьому, на всіх своїх надіях, на виставі, на всьому! В Ар., директора театру, смертельно захворіла дитина, мабуть, помре... Тоді М. не зможе грати, і тоді все пропало” (Кобилянська 1982, 23). (Схожою ілюстрацією може бути новела М. Коцюбинського “Цвіт яблуні”, хоча сьогодні її конфлікт – муки совісті – автоматично знімається, оскільки ліричний герой потребує сублімації, а, отже, для звільнення власної психіки має право писати про смерть улюбленої дитини – таке творення навіть необхідне). Дослідниця пише: “Смерть дитини знайомих виглядає незначною дрібницею на тлі її спостережень за розвитком напіввигаданої закоханості у неї Козуба” (Левченко 2008, 31). Але без егоцентризму й акумулювання сил, відрізнення головного (у даному разі творчості) від другорядного (чи дрібниці) мистецтво неможливе – принцип, який українські письменники XIX ст. до кінця не усвідомлювали раціонально через тодішній розвиток науки, але інтуїтивно втілювали.

Феномен О. Кобилянської як темпераментної натури простежується в її прив'язаностях – від людей до тварин; дослідниця називає це “уявними «дзеркалами»” (Левченко 2008, 26), простежуючи за щоденником розчарування письменниці в її симпатіях – братові, коханих та ін.; детальніше, у тому числі афоризм К.-Г. Юнга про розбивання об'єкта (Левченко, 2008, 26) – це можна порівняти з розтрощенням ідола, розвінчанням культу. Алгоритм почуттів (часто переживаних усередині, інтровертних) аналізується у такий спосіб: після захоплення занотовується ставлення до нового об'єкта, який виконує «рятівну» функцію при кожному наступному «спроневеренні» об'єкта почуттів, навіть без жодних негативних дій з його боку” (Левченко 2008, 27). Унаслідок О. Кобилянська шукала та знаходила “іншу людину, перед якою б вкотре «відкрити душу», а потім із не меншою готовністю закрити її і відкрити для іншої людини – нового дзеркала” (Левченко 2008, 27). Аналітик виокремлює нарцисизм у письменниці, трактуючи це не у негативний бік, а об'єктивно, спираючись на погляд Грегори Зілбурга (услід за Карен Горні) (Левченко 2008, 27). Відтак, можна гіпотетично розглянути постійні захоплення і розчарування письменницею як елементи *перверзного нарцисизму* (дослідження цього явища на прикладі художньої літератури та наведення джерел: Смольницька 2019, 111–131). *Перверзний нарцисизм* (прикметник у цьому терміні дослівно – «збочений», від лат. *pervertere* – “перевертати”, “переставляти”, це слово означало заміну доброго на погане, сьогодні має моральне значення (Иригуайан 2005, 165), але загалом передбачає самоствердження за рахунок іншого. “Парад закоханостей” (Зборовська 2006, 246 – на прикладі щоденникових записів О. Кобилянської) може бути нафантазованим, тобто умовним, “літературою у житті” (утіленим творчим задумом письменниці), і Г. Левченко підсумовує це саме так (Левченко 2008, 27). Об'єкти постають матеріалом для майбутнього твору. Переосмислені та сублімовані, вони витісняються з несвідомого і більше не цікавлять творця (який, власне, і прагнув звільнитися від них, хай раціонально це не формулював, ілюзорно прив'язуючись до “музи”). Те ж саме – як найвищий ступінь сублімації – у ранній ліриці М. Рильського. Вичахлий, вичерпаний об'єкт уже не цікавий творцю. Реальна постать нафантазована завдяки приписаним їй рисам. Натомість реальне почуття може сублімуватись у творчості, а може існувати без сублімації (особливо якщо не завдає душевної травми, тобто є нормою). Творець розвивається надалі, але якщо його об'єкт не відповідає вже новому рівню деміурга, то стає не потрібним.

Якщо схарактеризувати перверзний нарцисизм як деструктив, то слід наголосити на кількох чинниках. Одна з ознак нарцисизму (у тому числі перверзного) – надмірна прив'язаність до об'єкта. У зв'язку з цим (хоча не виокремлюючи таке явище саме як перверзний нарцисизм) Н. Зборовська зупинялася на стосунках Лесі Українки і С. Мержинського як істеричній ідентифікації, виокремленій З. Фрейдом поряд із меланхолійною: “За істеричної – любовний об'єкт одержимо зберігається, фіксується, як це помітно у творчості Лесі Українки в образі Міріам, яка всюди блукає за Месією,

або в образі Долорес, яка фанатично тримається за Дон Жуана, або Лариса Косач у своїй любовній ситуації – за Сергія Мержинського. Отже, меланхолія, пов'язана з нарцистичним перевибором об'єктів, унаслідок чого проявляється амбівалентність у ставленні до любовного об'єкта, коли кохання обертається відразою, розчаруванням тощо” (Зборовська 2006, 246). Психоналітик далі зазначає про те, що досліджена натура “не бачить для себе можливості реальної любові, а тому прагне підкоритися трансцендентній структурі бажання за зразком середньовічного поета-романтика” (Зборовська 2006, 235). Іншими словами, страждання сублімується, фантазування сприяє народженню твору. З деструктиву Леся Українка створила конструктив (власними текстами). Порівняння із середньовічним поетом-романтиком тут дуже влучне, бо відповідає і натурі самої О. Кобилянської (а не лише її героїнь), і М. Рильського. Тут можна простежити цілу ланку: трубадури – міннезингери та ін.

Ментальність О. Кобилянської, судячи з текстів письменниці, має виразні німецькі риси (і не лише завдяки германізмам та іншим стилістичним ознакам). Певна екзальтованість зумовлена й умовами життя (варто зазначити, що авторка не надто вирізнялася на тодішньому тлі свого оточення), й особливостями темпераменту. Якщо здійснювати компаративний аналіз, узявши за приклад письменницю схожого періоду, то можна навести певну подібність із психотипом Марини Цветаєвої (за аналогією до прийому Н. Зборовської – Зборовська 2002, 47, 82, 112 та ін.). Сама М. Цветаєва, за численними відгуками сучасників (і відображенням у власних творах), у житті та текстах постійно міняла симпатії на антипатії (що стосувалося буквально всього – від любовних чи дружніх почуттів до релігійного або політичного світогляду). Тобто розбивала об'єкти, як ідолів (щоб потім прив'язатися до нової людини, в якій знайти потрібне їй), а це ознака перверзного нарцисизму. На перший погляд, обидві письменниці, українська і російська, мали схоже виховання (німецькою мовою, яка була їм фактично рідна), обидві по матері були на чверть німкенями і сформувалися значною мірою саме на німецькій культурі; в обох авторок сучасники відзначали неймовірну працездатність буквально у всьому – як німецьку рису. Але далі спостерігаються розбіжності. Помітно, що О. Кобилянська є значно здоровіша натурою (і це відображено в її творах, хоча свого часу вони зробили сенсацією саме тематикою, яка раніше була табуованою). На першому плані в українській письменниці спостерігаються цілеспрямованість, уміння йти до кінця (а не сентиментальність). Сентиментальність є зворотнім боком жорстокості, так само як надмірна захопленість об'єктом небезпечна для обох сторін. Отже, тут паралелі з психотипом і біографією М. Цветаєвої насправді позірні (зрештою, це дослідження присвячується не патографії) – хіба що можна виокремити загалом *ідеалізацію* творчого партнера (ставлення О. Кобилянської до Лесі Українки: Зборовська 2002, 76). Але німецький вплив можна простежити у формуванні світогляду М. Рильського – значною мірою завдяки романтизму.

Герой неокласика прагне піднятися над загальними (буденними) пристрастями, спочатку переживши їх, потім переосмисливши, а згодом – звільнившись. Заяви про духовну свободу раз у раз виникають у віршах його ранніх збірок. Зокрема, цим позначена книга “Під осінніми зорями” (1918), наприклад, поезія “За вікном стрільчастим, за вікном моїм...”, де сказано: “Те, що звуть кохання, віра, гнів і зло, / Я давно забув” (Рильський 1983, 104). Це може бути відстороненістю, але це й декларація її, прагнення відстороненості. Іншими словами, ліричний герой бажає абстрагуватися.

У цій збірці як портрет внутрішнього світу героя є вірш “Сьогодні був у мене сатана...”, де сказано: “Моя душа для його непотрібна: / Занадто супокійна і ясна, / До місяця осіннього подібна” (Рильський 1983, 104). Образ гостя-антагоніста нагадує мілтонівського Сатану (“Утрачений Рай” Джона Мілтона – “Paradise Lost”, XVII ст., бароко): цю поему М. Рильський міг читати у російському перекладі. Принаймні, поет був обізнаний зі світовим літературним каноном, де є цей шедевр. Але цікаво, що, на противагу Адаму та Єві як у Старому Завіті, так і в англійській поемі, герой вірша М. Рильського не зазнає впливу демонічного гостя, тобто рай неокласичного персонажа не втрачений, гріхопадіння не відбулося. Ліричний герой вислуховує гостя, але не реагує (цього не показано, хоча сказано: “Ми цілу ніч балакали удвох” (Рильський 1983, 104) – як Фавст і Мефістофель). Можливо, тут мотиви і поеми Й.-В. Гете “Фавст”.

У перевиданні (переробленому) 1926 р. упадає у вічі часто цитований дослідниками вірш “Морозе! Ти – душа парнаського співця...” (розрядка авторська. – О. С.), який фактично є маніфестом самовладності, закутої у класичну форму: мороз ховає «в кришталі» буремні пристрасті, нове життя, уособлене у вислові “трав завмерлих жалі” (Рильський 2000, 57), – але ж трава пробудиться навесні, натомість під снігом вона відпочиває, накопичуючи сили, як і митцева душа), що увиразнюється у другій строфі, яка є й останньою: “І хто вгадає за спокоєм ліній / Та непорочних тонів голубих / Глибокий спів розливів весняних, / Чи літні грози та одчай осінній?” (Рильський 2000, 57). Це питання риторичне, але напрошується відповідь: уловити все задумане може або митець, рівний силою творцю, або взагалі вдумливий і глибокий реципієнт. “Сьомий неокласик” І. Качуровський цікаво зазначав як літературознавець (і як компаративіст) про кольорову гаму “поетичного матеріалу” (Качуровський 2008, 226) цього письменника: “...у Рильського він позитивно-естетичний (морозні кришталі, непорочно-голубі тони)” (Качуровський 2008, 226). Це так, причому такий оптимістичний світогляд – попри зовнішню “крижаність” – зумовлений і ментальністю автора, його свідомим і несвідомим тяжінням до античності, калокагатії та французького парнаїзму, де у класичній формі змістом є й уміння радіти життю. (На тему античності у неокласицизмі, зокрема: Гальчук 2013). Позірно це “сонне царство” (уособлене кригою, морозом), зовні прекрасний льодовий палац, але водночас бурхливий зміст може “проломити” цю кригу або ж підготований реципієнт сам “штурмуватиме” вершини. Водночас обдарований митець, який володіє формою та

не дозволяє зайвих деталей у свої творчості, зможе “ув’язнити” будь-які емоції, які прочитуватимуться наче крізь дзеркало або скло (недарма символ криги тут як експліцитний, так й імпліцитний). В іншому вірші (“І шум людський, і велемудрі книги...”) поет прямо полемізує з критиками та іншими реципієнтами своєї творчості, устами ліричного героя стверджуючи: “Та серце холодом страшної криги / Я, друже мій, ще зовсім не покрив” (Рильський 2000, 78). Тобто самовладність і досконале володіння формою не означають бездушності. Сам поет пізніше стверджував це у статті про alter ego А. Міцкевича, зокрема у характеристиці екзотики його “Кримських сонетів”, на той час, тобто у 40-ві рр. ХХ ст., сама стаття написана на основі доповідей і публікацій 1948, 1953 рр. (Примітки 1986, 496) – уже перекладених українським автором: “Це... давало колись деяким критикам і читачам (каюсь, і мені) привід закидати «Кримським сонетам» деяку холодність. Я вважаю, що це несправедливо: гаряче серце поета билось і тут, під прозорою й променистою кригою сонетної форми, під химерними квітами орієнтальних узорів” (Рильський 1986, 251). Висловом ‘прозора, промениста крига сонетної форми’, як і взагалі апеляцією до холодності поет фактично повертається до літературної дискусії 1920-х рр., до критики неокласиків і власного вірша, цитованого вище. Важливе тут і наголошення на ‘гарячому серці поета’: мається на увазі й сильний темперамент як польського класика, так і його перекладача (не забуваймо і про польське коріння самого М. Рильського).

Отже, в аналізованого неокласика поет часто постає відлюдником у замкненому просторі. Теоретично до героя можна дійти, але практично цей інтроверт живе у власному внутрішньому світі, обмежуючи спілкування до найтіснішого кола (друзів, тварин) і природи, тобто не розтрачуючи енергію. Тому він порівнюється з героями, які акумулюють внутрішні сили: ніцшеанським Заратустрою, байронівським Манфредом та ін.

Показові для аналізу в пропонованій площині й вірші зі збірки “Синя далечінь”. Так, відомий сонет “У горах, серед каменю й снігів...” (1922) (Рильський 1983, 150). Цікаве різночитання остаточної редакції та чорнової: так, остання строфа спочатку була такою: “Колись, як нам розказував поет, / В такій же хаті відпочив Манфред, / Щоб знов на прю з Непереможним стати” (Рильський 1983, 488). Під Непереможним, імовірно, мається на увазі Господь Бог (оскільки байронівський герой, як і змальований англійським романтиком Каїн, вирізняється богоборством). Наголос «Манфрéd» (на останньому складі) явно нав’язаний французькою (а не англійською) вимовою – можливо, тому, що французька мова була базовою в поета, який, однак, у гімназії вивчав й англійську; рима *поет – Манфред* неточна (оскільки оглушення для української мови нетипове й у цьому випадку відсутнє). Тому зрозуміло, чому автор обрав інший варіант: “Колись, як Байрон гордий оповів, / В такій же хаті Манфред відпочив, / Щоб знов на прю із фатумом устати” (Рильський 1983, 150). Тут важливий не лише правильний наголос в імені байронічного героя, а й має значення епітет “гордий” (до Байрона), тобто вірш підказує розгадку феномену описаного

в тексті поета і взагалі творчої постаті (це навіть певною мірою автопортрет М. Рильського). Невизначений епітет “Непереможний” (хто саме чи що саме? Бог, фатум, якийсь герой – чи це евфемізм?) замінено на конкретніший іменник “фатум”, тобто різночитань (як і натяків на Бога) тут уже немає.

Ще цікавий алюзійністю вірш 1920 р. “*Ми одпливали. Скільки нас було...*” (Рильський 1983, 150), що має перегуки з іншими творами світової класики. Зокрема, він відкривається епіграфом із вірша І. Анненського “Поэзия (Над высью пламенной Синая...)”: “Чтоб в океане мутных далей, / В безумном чаяньи святынь / Искать следов Ее сандалий / Между заносами пустынь” (Рильський 1983, 150). Цей поет Срібного віку був одним із літературних учителів Анни Ахматової (Ганни Горенко), з якою, в свою чергу, співпрацював М. Рильський (Мудрості від Максима Рильського 2018, 174). Цитований вірш І. Анненського присвячений і Поезії як інтуїтивному, сакральному феномену (недарма цей текст насичений біблійними образами), і, можливо, Марії (Богоматері), і Вічній Жіночності. Тобто це теми, інтерпретовані молодим М. Рильським. В обох поетів ліричні герої – мандрівники, прочани (у тому числі біблійні персонажі), трубадури, конкістадори. Ключові символи аналізованого вірша – це *дорога* і *море*. Початок твору: “Ми одпливали. Скільки нас було, / Кого прощали матері та жони, / Хто перше взяв непевнеє весло, / Кому світило полум’я червоне?” (Рильський 1983, 150). Червоне полум’я може означати і світання, і присмерк, а ще пожежу (як заграву війни, спаленої Трої як утраченої Батьківщини, дому тощо), вогонь багаття (для мандрівників) тощо. Тут є лише натяк: іще певною мірою стоячи на символістських засадах, автор не дає готової відповіді. У колоративах помітно і те, що контрастні барви (каламутна, темна – червоне полум’я) не містять світлих відтінків, немає виразної антитези біле – чорне. Отже, немає бінарних опозицій, через що вміло створюється гнітюче враження, без сподівання на ілюзію щасливої розв’язки. Але оптимістичного песимізму тут немає, оскільки герої явно рятуються від хаосу.

Антитеза спостерігається і з ключовим образом-символом “каламутна даль”. Це не просто дослівний переклад “*мутных далей*” з епіграфа (але у М. Рильського вислів в однині), а й полеміка із образом “синьої далечіні”. (Також на тему цих символів: Смольницька 2021, 72). Таким чином, це своєрідна “автоантитеза”, тобто автор полемізує сам з собою. “*Каламутна даль*” може означати не просто *несвідоме*, – що виражене символом *моря*, тобто *води* (Франц 2004, 240), – іще не визначене іншими (плавцями), а й хаотичну реальність, яку поет і його оточення спостерігали навколо себе. Романтична ‘*синя далечінь*’, що нагадує і романтизм, і пориви *ins Blaui*, і софійність, у даному разі не має сили, бо навколишня реальність не поетична і схиляється до профанності. У зв’язку з цим виникає і “темний дурман музики” (Рильський 1983, 150), а не гармонійна музика (чи музика небесних сфер) тощо, цебто натяк на хаос і шаманську (принаймні, магічну) тактику замовляння, заговорювання. У таких текстах слова можуть бути і незрозумілими (“заумь”), не кажучи і про їхню відсутність, де ключова

роль – у музики, наспіву, бурмотіння піфії. Отже, цей “акорд” нагадує *діонісійство* саме “темністю”, нестримністю, буйністю (інстинктами) на протигагу *аполлонізму*. На кораблі за звичаями музиканти могли грати (традиція трубадурів, описана у знаній М. Рильському “Далекій принцесі” Е. Ростана), тому поява музики тут закономірна. У своєму інтенсивному внутрішньому пошуку наймудріша тактика героїв цієї поезії – відійти, уникнути зіткнень, вирушити (помітно, що *організовано*, колом однодумців). Це можуть бути духовна аристократія (а у М. Рильського – і кривна), своєрідні королівські “предки” нації, що відпливають, забираючи з собою власні сакральні таємниці й пожертвувавши найдорожчим – від “матерів і жон” і до фіналу: “І ми впливли од дорогого прич, / І ми не знали, хто і як нас прийме” (Рильський 1983, 150). Тобто, за текстом, “даль” узагалі невідома, явно не нагадуючи ні рай, ні пекло, ні знайому реальність у земному просторі. Мотив вигнання підкреслюється наприкінці словом “навіки”: “Ми одпливали в каламутну даль / Навіки” (Рильський 1983, 150). Між рядками доводиться здогадуватися, чи це добровільні вигнанці, чи приречені кимсь іншим. Скоріше за все, ви роком вигнанню стали зовнішні обставини, а не воля конкретних людей.

Таким чином, можна провести тяглість: *Генрік Ібсен – Леся Українка – Ольга Кобилянська – Максим Рильський*, а також польська рецепція (розуміння Ю. Лободовським обставин творчої трансформації сучасного йому українського письменства). У норвезько-українському переліку помітно, що кожний письменник розвиває ідеї попереднього, оскільки цьому сприяють і загальний контекст, і спільність освіти, і духовна спорідненість неоромантизму і неокласицизму. Текстологічний і символічний аналіз демонструє, що М. Рильський у своїй поезії явно не був “ченцем без божества і жерцем без молитов”. Антитеза цьому твердженню виявляється не лише у релігійному почутті його віршів (і в християнських алюзіях, архетипах тощо), а й у загальній принциповості творчості; попри деякий імпресіонізм певних текстів, загалом і його рання лірика чітка, афористична, структурована. Підсумовуючи, можна сказати, що в усіх досліджених випадках митець постає як дзеркало, й адекватне відбиття реальності (і авторських переживань) простежується саме завдяки дедалі більшому уподібненню митця до дзеркала. Компаративний аналіз у розгляді ніщестанства та інших питань (погляди Лесі Українки, О. Кобилянської та ін.), витіснення об’єкта і пошук іншого, підкріплені юнгіанством та іншими психоаналітичними студіями, підтвердив спільні філософські засади періоду “кінця століття”. Плідним виявився архетипний аналіз, зокрема під час дослідження архетипу гори. Дзеркало може бути і символом, і архетиповим образом. Вичленовано загальні архетипові образи: дорога, море (вода), гора (гори), човен. Ключовий архетиповий образ, який усе це об’єднує, – душа. Загалом помічена імпліцитність лірики М. Рильського неокласичного періоду, причому ці імплікатури, як і лаконізм, були збережені поетом протягом усієї його творчості, цебто автор (не афішуючи цього за пізнішої доби) перебував на неокласичних засадах. Робота має перспективу продовження

з огляду на інші паралелі в сучасних поету творах рідної та зарубіжної літератур.

Гальчук, О. (2013). “...Не минає мін!” : Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920-1930-х років : Монографія. Книги – XXI. Чернівці.

Заїка, Т. П. (2015). *Українська література кінця XIX – початку XX століття в контексті західноєвропейської модерної культурної парадигми*. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

Зборовська, Н. В. (2006). *Код української літератури: Проект психологічної новітньої української літератури*. Академвидав. Київ.

Зборовська, Н. (2002). *Моя Леся Українка / Есей*. Джура. Тернопіль. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/sk652255.pdf> (дата останнього звернення: 11.05.2021).

Ибсен, Г. (1956). *Бранд*. Перевод А. и П. Ганзен. Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4-х тт. Т. II. Пьесы (1863–1869). Государственное издательство “Искусство”. Москва. С. 162–163, 222, 283, 373, 377, 379–380.

Иригуайан, М.-Ф. (2005). *Моральные домогательства: Скрытое насилие в повседневности*. Пер. с фр. У-Фактория. Екатеринбург. URL: <http://www.koob.ru/hirigoyen/>, <https://www.klex.ru/jpa> (дата останнього звернення: 03.05.2019).

Качуровський, І. (2008). *Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки*. Передм. М. Слабошпицького. Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”. Київ.

Київські неокласики: антологія (2015) / упор. Н. Котенко. Смолоскип. Київ.

Кобилянська, О. Ю. (1982). *Слова зворушеного серця: Щоденники; Автобіографії; Листи; Статті та спогади*. Упоряд., передм. Ф. П. Погребенника. Дніпро. Київ.

Левченко, Г. (2008). *Зачарована казка життя Ольги Кобилянської. Психологічна студія. Монографія*. Книга. Київ.

Левченко, Г. (2013). *Міф проти історії: Семіосфера лірики Лесі Українки: монографія*. Академвидав. Київ.

Лободовський, Ю. (2005). *Сцили й харибди української поезії. Простір свободи: Україна на шпальтах паризької “Культури”*. Пер. з польської. Видання підготувала Богуміла Бердиховська. Критика. Київ.

Мудрості від Максима Рильського. Вислови, поради, роздуми про філософію буття (2018). Упорядник М. Г. Рильський / Літературно-художнє видання. Вид. 1. *Успіх і кар’єра*. Київ.

Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія*. 2-ге вид., перероб. і доп. Либідь. Київ.

Примітки (1986). *Рильський, М. Т. Зібрання творів у 20 т. Т. 14. Наукова думка*. Київ. С. 496.

Рильський, М. (1986). *Адам Міцкевич*. Там само. С. 251.

Рильський, М. (2000). *Під осінніми зорями. Друга книжка лірики. Вид. 2-ге, перероблене.* Репринтне відтворення видання 1926 р. Абрис. Київ.

Рильський, М. (1983). *Т. 1. Поезії 1907–1929. Проза 1911–1925.* Рильський, М. Т. Зібрання творів у 20 т. Наукова думка. Київ.

Сірик, Л. (2013). *Прагнення Європи: Творчість кийських неокласиків.* Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Lublin.

Смольницька, О. О. (2020). *Ідея надлюдини у Лесі Українки і ліриці Максима Рильського порівняно з драматургією Генріка Ібсена.* Онтологічні виміри сучасної філології: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 24–25 вересня 2020 р. Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського. Видавничий дім “Гельветика”. Київ. С. 100–106.

Смольницька, О. (2021). Античні та інші символи як імплікатури у парнасимі, символізмі та неокласицизмі: міфологічний і перекладознавчий аспекти. *Сад віршознавчий: збірник до Ювілею доктора філології, професора Наталії Василівни Костенко / упорядник Надія Гаврилюк.* КОЛО. Дрогобич. С. 72.

Смольницька, О. О. (2019). *Перверзний нарцисизм на прикладі образів у вибраних класичних і сучасних творах: психоаналітичний аспект.* Філологічні трактати. Т. 11. №3-4. С. 111–131.

Смольницька, О. О. (2013). *Філософсько-методологічні засади літературознавчих досліджень в Київському університеті кінця XIX – початку XX ст.: Монографія.* Київ.

Топоров, В. Н. (1991). *Гора.* Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. 2-е изд. Гл. ред. С. А. Токарев. Т. 1. А-К. Советская Энциклопедия. Москва. С. 311.

Українка, Л. (1978). 37. *До М. П. Драгоманова.* Українка, Л. Зібрання творів: У 12-ти тт. Т. 10. Листи (1876–1897). Наукова думка. Київ.

Українка, Л. (1978). 69. *До О. Ю. Кобилянської.* Там само. Т. 11. Листи (1898–1902). Наукова думка. Київ.

Франц, М.-Л. фон. (2004). *Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психологический смысл искупления в волшебной сказке.* Пер. с англ. Р. Березовской и К. Бутырина. Научная ред. В. В. Зеленского. Б.С.К. Санкт-Петербург. Изд. 2-е стереотип.

МОТИВ СВОБОДИ У РЕЦЕПЦІЇ СКОВОРОДИ ТА ГЕТЕ

Лілія Солodka

(Україна)

У статті на основі порівняльного аналізу з'ясовано вплив епохи на формування життєвих поглядів та літературних смаків Г. Сковороди та Й. Гете, зокрема на поняття свободи; проаналізовано філософські зразки Сковороди "De libertate" і Гете "Prometeus", в яких свобода потрактована як найвища цінність людського життя, де свідомо засуджується самодержавство, сваволя, тиранія, натомість уславлюється самопожертва та сила духу. Здійснено компаративний аналіз двох ліричних творів, аби порівняти різні мови, культури, на інтернаціональному рівні визначити схожість філософських поглядів видатних мислителів.

Ключові слова: філософські мотиви, мотив свободи, "споріднена праця", поезія, тиранія, ода.

THE MOTIF OF FREEDOM IN SKOVORODA'S AND GOETHE'S RECEPTION

Lilija Solodka

The article, based on a comparative analysis, reflects the influence of the epoch on the formation of life views and literary tastes of H. Skovoroda and J. Goethe, in particular on the concept of freedom; analyzes Skovoroda's "De libertate" and Goethe's "Prometeus" as philosophic samples, in which freedom is highlighted as the highest value of human life; autocracy, arbitrariness and tyranny are consciously condemned and, on the contrary, self-sacrifice and strength of spirit are celebrated. A comparative analysis of two lyrical works is carried out in order to compare different languages and culture and to determine the similarity of philosophical views at the international level.

Key words: philosophy, motif of freedom, "affined work", poetry, tyranny, ode.

Упродовж століть мислителі і митці прагнули по-філософськи осягнути велич і незбагненність всесвіту, окреслити межі людського духу. Тож філософські проблеми і мотиви властиві художній літературі з давніх-давен. У кризові та перехідні періоди в історії людської цивілізації особливо гостро постають питання сутності людського існування, життя і смерті, можливостей людського духу.

Свобода – одна із найважливіших засад людського буття. Мотив свободи активно розроблявся романтиками та модерністами, проте справжньої філософської глибини набув у працях справжніх титанів духу, якими є видатні митці й філософи доби Просвітництва Григорій Сковорода і Йоганн-Вольфганг фон Гете. Попри величезну кількість наукових студій, присвя-

чених українському та німецькому письменникам-мислителям, порівняльний аспект залишається недостатньо розробленим. Власна перекладацька рецепція мотивує на дослідження та аналіз зразків лірики велетнів світового масштабу, осмислення їх на тлі сучасності, у цьому вбачаємо актуальність нашої роботи.

Мета статті – спираючись на фактографічно-біографічний матеріал, здійснити порівняльний аналіз художньої реалізації мотиву свободи у творчості Г. Сковороди і Й.-В. Гете; проаналізувати філософські зразки Г. Сковороди “De libertate” і Й.-В. Гете “Prometeus” під кутом зору втілення мотиву свободи.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- здійснити компаративний аналіз “Prometeus” Й.-В. Гете з типологічно схожим українським зразком Г. Сковороди “De libertate”;
- простежити особливості світоглядної позиції Гете та Сковороди під кутом зору мотиву свободи.

У роботі використано історико-культурний та порівняльний методи. У своїй студії ми спираємося на ґрунтовні праці, присвячені дослідженню мотиву свободи у Г. Сковороди, зокрема М. Поповича, Д. Чижевського, Л. Ушкалова, М. Ващука, А. Пащука та ін. У розвідках Б. Шалагінова, Б. Завідняка та інших германістів репрезентовано мотив свободи у творчості Й.-В. Гете.

За чинною шкільною програмою з української літератури у дев'ятому класі вивчається творчість славетного філософа, мислителя, письменника Г. Сковороди, а зі світової літератури – мислителя, натураліста, просвітителя Й.-В. фон Гете. Ці величні титани мудрості неначе вічний факел гуманності освітлюють дорогу до духовної досконалості кожному новому поколінню.

Незважаючи на різні умови життя, різні світоглядні домінанти, спостерігаємо у творчому доробку мислителів спільність багатьох чинників.

Український і німецький просвітителі прийшли у світ в одну епоху: 3 грудня 1722 року народився філософ, байкар, перекладач, поет, просвітник, педагог Григорій Савич Сковорода, а 28 серпня 1749 року доля подарувала світові письменника, прозаїка, натураліста, філософа, державного діяча Й.-В. фон Гете. Доба Просвітництва, XVIII століття позначені надзвичайним багатством гуманістичних устремлень, пронизані філософським духом, невичерпною мудрістю й багатствами слова.

Обставини раннього дитинства обох титанів духу були схожими: Сковорода народився поблизу Чорнух на мальовничій Полтавщині в козацькій родині. З дитинства відрізнявся від ровесників особливим заглибленням у власний внутрішній світ. Гете побачив світ у старому німецькому торговому місті Франкфурті-на-Майні в сім'ї заможного бюргера Йоганна Каспара Гете, імперського радника, колишнього адвоката.

Обидва майбутні мислителі здобули гарну на той час освіту: Сковорода вступив до Києво-Могилянської академії, яка тоді була одним із кращих навчальних закладів Європи, де майбутній філософ вивчав риторику, гра-

матику, латинську, грецьку, церковнослов'янську, польську, німецьку та інші мови. Володів прекрасно латиною, писав вірші цією мовою, перекладав. Він захоплювався творчістю античних філософів, вибудовуючи власний стиль письма. Як для Сквороди Києво-Могилянська академія, так для Гете осередком науки став Лейпцизький університет, де мислитель здобув ґрунтовні знання, також із юних літ любив античну літературу, познайомився з “Іліадою” та “Одіссеєю” Гомера, читав в оригіналі Овідія та інших авторів.

Подальший інтелектуальний і духовний розвій Гете пов'язаний із Страсбурзьким університетом (1770), де він захистив дисертацію на звання доктора права. Скворода ж не завершив свого навчання в академії, бо хотів побачити світ у всіх його іпостасях (хоча неодноразово повертався, аби довчитися), багато подорожував, свої враження описував у поетичному доробку.

Німеччина XVIII ст. формувала епоху Просвітництва. Характерною ознакою цієї доби була ідея натуралізму, яка об'єднала різних за світоглядом людей. Геніальним представником німецького Просвітництва був Й.-В. фон Гете, який залишив величезний творчий спадок. Він стверджував, що “людина за своєю природою – творець”. А також сформулював неперевершені афоризми. Філософ запевняв: “Мало знати – потрібно ще й уміти застосовувати; мало хотіти – потрібно ще й робити”. Його твори стали символом духовної і культурної єдності німецького народу.

Творчість Г. Сквороди – утілення просвітницьких ідей. Після чисельних мандрівок світом він сформував гуманістичні підвалини для досягнення життя і передачі здобутих істин молодому поколінню. Він був прекрасним педагогом, який обстоював ідею щастя: кожна людина має бути щасливою. У своїх учнях він розвивав свободолюбство, відчуття справедливості у всіх його проявах. Вибудовував ідею “спорідненої праці” як найбільшого щастя і призначення особистості у світі. Ці ідеї знаходимо й у творчості Гете.

Обидва філософи зверталися до релігійної тематики, аби наповнити людські душі світлом правди і добра. У творчому доробку митців знаходимо багато спільного у філософських та естетичних уподобаннях, незважаючи на те, що письменники – вихідці з різних країн, мали різну культуру, звичаї, та попри це спільним для них залишалися вічні цінності: мистецтво, філософія, релігія, природа, освіта, література.

За вічні обрії життя Г. Скворода відійшов у віці 72 роки, 9 листопада 1794 року в селі Пан-Іванівці, на хресті увіковічнілися слова: “Світ ловив мене, та не спіймав”.

22 березня 1832 року у віці 83 років Й.-В. Гете помер у Веймарі, а 26 березня труну з тілом Гете помістили в герцогську усипальницю поруч із прахом Ф. Шиллера.

У життєписі славнозвісного Григорія Сквороди свобода потрактована як найбільша цінність. Сентенції ‘вольність’ і ‘свобода’ для мандрівного філософа розцінювалися як найбільший дар. Якщо апелювати до біографічних даних Г. Сквороди, то зауважимо, що у нього не було по-

чуття осілости (такий факт, звісно, можна пов'язати зі скрутним матеріальним становищем, та передусім – із небажанням сковувати себе всілякими путами, що заповнили світ, приміром, багатство, чини тощо.

Тему свободи, волелюбності, права людської особистості на вільний вибір, засудження влади, тиранії, самодержавства мислителі, зосібна Г. Сковорода, втілювали у своїх творах. Чинна програма з української літератури для дев'ятикласників пропонує вірш “De libertate”, що у перекладі з латинської означає “Про свободу”. Так, у ліричному зразкові йдеться про свободу як запоруку щастя на землі. У поезії втілена аллюзія на історію України, гноблення народу, який опинився в ярмі. Філософ крізь призму власного світобачення вимальовує концепт “свободи” як найвищої цінності людського життя.

Что то за волность? Добро в ней какое?
Ины говорят, будто золотое.
Ах, не златое, если сравнить злато,
Против волности еще оно блато.
О, когда б же мнѢ в дурнѢ не пошиться,
Дабы волности не могл как лишиться.
Будь славен вовѢк, о муже избранне,
Волности отче, герою Богдане! (Ізборнік).

Власний переклад:

Що таке вольність? Добро в ній яке?
Хтось ніби каже – воно золотее.
Не золотее, якщо зрівнять злато,
Проти свободи воно ще болото.
Ой, тільки б в дурні мені не пошиться,
Щоб без свободи не міг я лишиться.
Славний навіки будь, душе названа,
Вільності отче, герою Богдане.

Додаткові смисли мають своє місце в інтерпретації згаданого твору “De libertate”, зокрема, якщо прослідкувати історичні реалії епохи, то розуміємо, що остання позначена ярмом кріпацтва (до слова, у Російській імперії кріпак вважався власністю поміщика, який міг його продати чи навіть забити до смерті). Сваюля поміщиків зроджувала повстання з боку селянства, власне, всі ці історичні перепетії по-особливому віддзеркалилися у творчості Г. Сковороди. Цілком можливо, що саме ці історичні колізії стали поштовхом до внутрішньої непокори, ревного бажання філософа залишитися вільним як фізично, так і духовно.

Відомі рядки філософа: “О, когда б же мнѢ в дурнѢ не пошиться, / Дабы волности не могл как лишиться...” (Ізборнік) свідчать про особисті переживання наратора не підкорятися волі поміщиків, зосібна Томарі. Ні чини, ні багатства, ані увесь світ не спіймали вільного думкою і словом філософа.

Філософія кордоцентризму, себто вчення про цілісність людини, та мотив свободи у творчості Г. Сковороди чільно пов'язані та репрезентовані

як домінувальні первні у його творчості. Поняття кордоцентризму український філософ обстоював як ідею першості духу в цілісній особистості. У філософському трактаті “Жінка Лотова” мудрець зауважував: “Духовна людина вільна... Не заважають їй ні гори, ні ріки, ні моря, ні пустелі. Передбачає віддалене, прозирає приховане, заглядає в минуле, проникає в майбутнє (Ізборник)”.

Як і Скворода, Гете утілює ідею волі, свободи в однойменній оді “Prometeus” (“Прометей”), яка вивчається за шкільною програмою у дев’ятому класі.

Лейтмотив оди – монологічне звернення Прометея до Зевса з метою відмови від змертвілих традицій, людських страхів, натомість піднесення і ствердження людського духу, його величі. Гете уособлює образ Прометея як символ атеїстичного погляду на світ. У кожній із семи строф Прометей звертається до Зевса з проханням, щоб той залишив його у спокої, дав волю людям. Він прагнув уславити самопожертву та силу духу, знищити віджилі традиції, які чорним полотном нависають над індивідом, пригноблюють і знищують у людині особистість.

Внутрішній монолог героя, себто Прометея, порушує ряд суттєвих проблем: по-перше, хто засновник культури та творчої сили на землі; по-друге, хто все-таки володіє творчою силою: боги чи земні люди. Людина прагне бути вільною в усіх аспектах буття, віри, культури, творчості, прожити своє життя, як сама бажає – подані константи Гете втілює у згаданій оді.

Тож у Прометея у кожній зі строф з’являється особлива манера переконання, змінюється та деформується усталене уявлення про богів та їхню значущість. Спершу герой відчуває слабкість своїх сил, просить допомоги та підтримки у богів, згодом до нього приходять прозріння, постають правдиві реалії, як наслідок – сприйняття власного Я, відродження творчого запалу.

Wer half mir
Wider der Titanen Übermut?
Wer rettete vom Tode mich,
Von Sklaverei?
Hast du nicht alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz?
Und glühstest jung und gut,
Betrogen, Rettungsdank
Dem Schlafenden da droben? (Гете 1940, 15–16).

Власний переклад:

Хто допоміг мені
Проти свавілля титанів?
Хто врятував від смерті
І рабства страшних океанів?
Може, само ти звершило,
Серце, в паланні святім,

Ти за рятунок молило,
До тих, хто спить на горі.

Тепер Прометей став бунтівником, особистістю вільною у своїх починаннях та творчих пориваннях. Свобода породжає щастя у всіх його проявах.

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich! (Гете 1940, 16).

Власний переклад:

Тут я сиджу і формую
Свою віковичну картину,
Й людей я таких лаштую,
Які чимось подібні мені.
Щоби ридати і плакати,
Й бачити світле життя,
Щоби тебе зневажати
Точно так само, як я.

По-різному і водночас схоже філософи осмислювали феномен свободи, бо ж письменники, як повадарі своєї нації, репрезентували у своїй творчості історичні ключі у синтезі з власним Я.

Відмінність поглядів щодо поняття свободи прослідковується у згаданих творах Сковороди та Гете. Німецький мислитель втілював у своєму письменстві той факт, що людина сама творець свого щастя, апелював до ідей служіння ідеалам свободи. Звертаючись до історичних реалій XVIII століття, стає відомо, що княжий абсолютизм відіграв реакційну роль, і зрозуміло, що людям із передовими світоглядними поглядами не було місця у соціумі. Цілком прикметно, що Гете не оминув цієї проблеми, а створив зразки, в яких герой уперше усвідомлює себе особистістю, себто відчуває свободу у всіх її проявах.

Якщо апелювати до теми свободи в українському контексті, то розуміємо, що остання проходить червоною ниткою в синхронному та діахронному вимірі української нації. Постать Г. Сковороди та його погляди на феномен свободи особливо привертають увагу, позаяк він жив в умовах кріпаччини, був очевидцем соціального та національного гніту, тож не випадково митець у своїй творчості пробуджував народ до духовного відродження.

Отже, філософи свідомо утверджували мотив свободи як найвищої цінності у світі. Бо лише воля дарує справжнє щастя і розмаїття життя, а загарбницьке спрямування знищує як одну особистість, так і весь світ. По-різному мудреці оформили свої ліричні зразки. Сковорода спирався на історичні перипетії, уславляючи народного спасителя – Б. Хмельницького.

Ґете ж у завуальованій формі викривав політичну верхівку, встановлюючи інтертекстуальні зв'язки з античною літературою, зокрема з “Прометеем закутим” Есхіла. У своїх творах згадані філософи нівелюють матеріальні цінності, натомість уславлюють духовну велич, приміром, це можна простежити й в інших творах, зокрема в ліричному зразкові Г. Сковороди “В город не піду багатий” та Й.В. фон Ґете “Der Sänger” (“Співак”) та інших.

Тема спільності та відмінності поглядів Сковороди та Ґете у контексті мотиву свободи дуже цікава та недостатньо аналізована, тож вона потребує глибокого дослідження та аналітичного аналізу.

Подих вісімнадцятого століття вирізняється багатством розуму, символістсько-бароковою виразністю, пишністю, емблематичністю та епопейністю. Філософські істини перебувають понад часом, їх не може розділити відстань, для них не існує кордонів (Україна чи Німеччина), думки мудреців суголосні: вони прагнули, аби на землі панував мир, свобода, гуманізм, естетичні та етичні ідеали. Тому творчість письменників, а надто філософів, варто оцінювати не крізь призму епохи, а з погляду вічності.

Сковорода, Г (1973). *Повне зібрання творів. Том перший*. Київ. Електронний ресурс: <http://litopys.org.ua/skovoroda/skov1.htm> [Дата останнього доступу 05.09.2020].

Сковорода, Г (1973). *Повне зібрання творів. Том другий*. Київ. Електронний ресурс: <http://litopys.org.ua/skovoroda/skov2.htm> [Дата останнього доступу 18.07.2021].

Солодка, Л. (2018). *Образ Прометейя очима двох геніїв – Шевченка та Ґете*. Збірник наукових праць. Переяслав-Хмельницький. С. 319–323.

Goethe, J.W. (1940). *Ausgewählte Gedichte*. Издательство литературы на иностранных языках. Москва.

РЕЦЕПЦІЯ ПОСТАТЕЙ МИТЦІВ У “СПОГАДАХ” ДМИТРА ПАВЛИЧКА ЯК ПОРТРЕТ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОКОЛІННЯ

Ольга Стадніченко

(Україна)

Розглядається книга “Спогади” Дмитра Павличка у чотирьох томах, видана у 2015–2018 роках. Автор статті зазначає, що книга є синтетичним поєднанням спогадів, де письменник апелює до осмислення свого життя від перших кроків до сучасності. Описуються особливості рецепції митців, письменників, художників, зокрема, Миколи Бажана, Олександра Довженка, Олеса Гончара, Ірини Вільде.

Ключові слова: мемуаристика, література non-fiction, спогади, інтертекстуальність, метатекст.

ARTISTS' FIGURES RECEPTION IN “RECOLLECTIONS” BY DMYTRO PAVLYČKO AS A PORTRAIT OF LITERATURE GENERATION

Ol'ha Stadničenko

Actuality of the article is determined by an increasing scientists' attention of the end The book “Recollections” by Dmytro Pavlyčko in four volumes published in 2015–2018 is considered. The author of the article points out that the book is a synthetic combination of memoirs, where the writer appeals to his life's comprehension from his first steps to present time. The article describes the features of the artists' figures reception, in particular, Mykola Bažan, Alexander Dovženko, Oles' Hončar, Irina Wilde.

Key words: memoirs, recollections, aspect, diaries, letters, interpretation, canon, genre and stylistic specificity.

Ще донедавна література non-fiction не ставилася поряд з белетристикою і перебувала на маргінесах літературного процесу. На початку ХХІ століття ситуація кардинальним чином змінилася. Як і в Європі ще в другій половині ХХ століття, так і в Україні документалістика, мемуаристика стає популярною, і до неї відчувається підвищена увага. Л. Гінзбург зауважувала, що “література нашого часу, очевидно, переживає період розімкнених кордонів, про що свідчить підвищений інтерес до документальності” (Гінзбург 1999, 6).

Літературознавець К. Танчин вказує на те, що “в духовний світ людини нового тисячоліття увійшли образи видатних державотворців, військових діячів, представників науки і мистецтва, людей, що своїм талантом, натхненною працею, видатними досягненнями уславили народ, стали своєрі-

дним еталоном людства” (Танчин 2005, 5). На підтвердження попередньої думки наведемо оцінку Г. Клочека: “Читач переситився белетристикою, відвернувся від прози, що будувалася на вигаданих сюжетах, його більше зваблювала література документа, факту. Він їй більше довіряв. До того ж не забуваймо, що десь з кінця 60-х років через різні причини художня література врешті-решт здала свої позиції як одноосібна й позаконкурентна «королева мистецтва»” (Клочек 2007, 337).

А О. Галич слушно зауважує: “Якщо спробувати простежити динаміку творчих пошуків зарубіжних і вітчизняних письменників, то можна помітити (хоча б із публікацій у періодиці), як стрімко зростає у світі питома вага документальної літератури. На зміну белетристиці, побудованій на художньому узагальненні, домислі, приходять література документа й факту” (Галич 2001, 4).

“Мемуаристика в її кращих проявах забезпечує дивовижний *ефект присутності людини* в тому чи тому історичному часі й просторі. В її світлі доба, подія, факт, особа стають для читача ближчими, «своїшими». Мимоволі до сприйняття активно підключається його особистий (і «книжний») досвід, пізнавальний і моральний. Через паралелі, аналогії чи контрасти сприйняте стає чинником його свідомості, мовби його особистим переживанням” (Коцюбинська 2008, 34).

Стаття присвячена дослідженню “Спогадів” Д. Павличка як зразка мемуарної літератури початку ХХ століття. Актуальність цієї статті зумовлена посиленою увагою науковців кінця ХХ – початку ХХІ ст. до літератури non fiction, а також поглибленим інтересом до поетики відтворення в ній образів доби: особливо суперечливого ХХ століття, реальних постатей, зокрема письменників і державних діячів, історії, на тлі якої все відбувалося й заручником якої були дійові особи спогадів і сам автор зокрема.

“Спогади” видатного українського письменника, громадського діяча Дмитра Павличка побачили світ у чотирьох томах, більшість із них присвячена висвітленню його стосунків з колегами по перу, зі старшими за віком письменниками, на долю яких випали складні перипетії ідеологічно заангажованого ХХ століття, з політиками і громадськими діячами, які і складають багатогранну мозаїку подій того непростого часу.

У цій книзі на передньому плані, ясна річ, образ автора: його емоції й переживання, злети і падіння, успіхи й невдачі, плани і реальність, друзі й недруги, здійснене і нездійсненне – і все це крізь призму історії та її впливу на особистість.

Найбільше уваги автор приділяє створенню спогадових нарисів про різних людей, але не описових, портретних, а аналітичних. Автор володіє даром наратора і в той же час уміє прикувати увагу читача до окремих деталей, які часто стають вирішальними в рецепції постаті того чи іншого. І не тільки тому, що з них довідуємося щось нове, а тому, що бачимо, як автору – очевидно чи сучаснику тих подій – вдається глибоко поринути у психологію тієї чи іншої особистості, пояснивши чи розкривши питання, які залишалися білими плямами в чийсь історії життя. Це великою мірою

стосується постатей письменників, які часто були не такі прості, як здавалося.

У першій книзі “Спогадів” є розповіді про багатьох письменників, зокрема про І. Франка, А. Малишка, О. Гончара, М. Рильського, О. Довженка, Ірину Вільде, А. Головка, М. Бажана, О. Коломійця та ін.

“Спогади” відомого українського поета і громадського діяча Дмитра Павличка являють собою такий собі калейдоскоп особистостей, героїв, характерів. За видання спогадів він узявся недавно, але вони охоплюють події його життя від дитинства (1930-і роки) до наших днів. Ясна річ, що й спілкуватися йому довелося з багатьма людьми, тим більше перебуваючи на різних посадах, буваючи в різних країнах, спілкуючись із колегами-письменниками. Отож багато з них і потрапили на сторінки його спогадів, залишивши слід у його пам’яті і душі. Ось як, зокрема, пише Д. Павличко про українського поета Андрія Малишка: “Такий це був характер – нестримний і вибуховий, неподатливий і затятий. В шершавому, колючому, нелегкому характері коріняться мотиви доброти, ненависті до фальші й пошани до подвижників, настроєних на справедливість, чутливих до правди. Творець не може бути гладеньким і згинистим за вдачею. Він – це протестуюча й ще не визнана всіма істота, він – боління, а не світський етикет. Малишко був надто живою людиною, не ідеальною, але принадливою навіть слабкостями своїми, бо ж слабкості бездарної натури – це рани, які викликають огиду, як віспа на посполитому обличчі, а слабкості таланту – це шрами на красивому обличчі героя. [...] Малишко був вродженим оратором, великим, незрівнянним трибуном. Його промови захоплювали імпровізаційним польотом, каскадами розгорнутих порівнянь і сміливою думкою, яка домагалася не якоїсь дрібної, другорядної, а тривалої історичної істини” (Павличко 2015, 90-91).

Часто для самохарактеристики певної особистості, про яку пише, Д. Павличко наводить її цитату, яка досить влучно характеризує її. Наприклад, у нарисі про А. Малишка автор, розповідаючи про його виступ у Львові в 1960-х роках, подає точну цитату з його слів: “ Я був у рядах Червоної Армії, яка визволяла Галичину 1939 року від панської Польщі. Я чув тоді у Львові українську мову. Я приїхав сьогодні до вас, пройшов вулицями Львова – і не почув української мови. Куди поділася наша мова, куди поділися люди у вишитих сорочках, куди поділися українські написи на львівських будинках, куди зник Львів Франка? Де ваша совість, дорогі галичани! Раби, навіщо я вас визволяв?!” (Павличко 2015, 98). Цей прийом може розглядатися як трансплантація чужого тексту в авторський контекст з метою підсилення його думки і надання правдоподібності. Особливо це доречно, коли переповідаються гострі, суперечливі моменти, то краще їх підсилювати елементами інтертекстуальності. Створюється співприсутність, паралельне співіснування і прочитання цього тексту і перенесення читача у віртуальний світ, згаданий автором спогадів.

Далі Д. Павличко згадує, що після описаного епізоду його разом із Малишком викликали до ЦК КПУ за чийсь доносом. Андрій Скаба досить

гнівню поставився до такої виходки шанованих поетів. І знову для підсилення його слів автор наводить красномовну цитату: *“Ми таких Малишків і Павличків наробимо стільки, скільки нам треба. Великий поет? Ви їй про себе так думаєте. Знаю! Ось ми зніmemo з Малишка депутатський значок, а тоді побачимо, де подінеться великий поет!!”* [...] Малишко повторював цю фразу і сміявся, але не очима, а тільки устами й голосом, а в очах світив огонь розгніваності й неприборканості, зневаги до партійного чинуші” (Павличко 2015, 100). Як вказує автор, Скаба таки виконав свою обіцянку. Малишка не було в списку кандидатів на наступних виборах до Верховної Ради УРСР. Малишка виключили зі списків радянської номенклатури, яку обслуговувала перша поліклініка Міністерства охорони здоров’я УРСР. Далі Д. Павличко дає критичну оцінку ситуації: *“Його, як він сам казав, за вухо, ніби бездарного й бешкетливого учня, вивели зі школи, тобто викреслили його творчість зі шкільних підручників для десятого класу. [...] Малишко був занадто амбітним, щоб перенести перебування на обочині суспільного життя. Він змушений був померти в розквіті свого таланту, будучи розтоптанним системою, яку він славив і яку ненавидів...”* (Павличко 2015, 100).

А причину ненависті Малишка до системи автор спогадів теж ілюструє за допомогою трансплантації його ж слів: *“Мене, – говорив мені Малишко, – маленького, взяла мати в Москву, щоб іти до Голови Президії Верховної Ради СРСР Калініна просити помилування для брата Петра. Ми стали на коліна на Красній площі. Ми пройшли по базальті аж до приймальні Калініна навколінки. Кров текла в наших слідах. Калінін нас не прийняв. Брата розстріляли...”* (Павличко 2015, 101). Ця пронизлива і принизлива цитата пояснює багато чого з того, чому Малишко так ставився до тодішньої влади, оскільки на власному прикладі знав “трагедію винищеної голодоморами й розстрілами української нації, недаремно він так горнувся до Остапа Вишні та Максима Рильського, які чудом були врятовані від сталінської людовбивчої машини, до Олександра Довженка, який так само, як Андрій Самійлович, відкривав час од часу своє справжнє обличчя українського патріота” (Павличко 2015, 100).

У нарисі про Миколу Бажана автор намагається пояснити, як склалася його доля як митця. Він нагадує, що у 1930-х роках Бажан не був репресований, але його поему “Сліпці” та ще деякі вірші потрапили під шквал критики, ганьби, в них були знайдені прояви українського націоналізму. Бажан врятувався тим, що на деякий час виїхав до Грузії і там зайнявся перекладом “Витязя в тигровій шкурі” Шота Руставелі. Автор наводить слова М. Бажана про свою втечу від арешту: *“Ніхто не знає, де тебе смерть чекає! Знаєш, Дмитре, смерть ходила за мною перед війною і на війні, але спіймала мене в мирний час”* (Павличко 2015, 239). Д. Павличко пише, що цю метафору зрозумів тоді, коли прочитав статтю Миколи Бажана, опубліковану 13 грудня 1947 року в газеті “Радянська Україна”: *“Проти націоналістичних перекирвань у сучасній науці про історію України”*. Незабаром автор прочитав брошуру М. Бажана *“До кінця розгромити і викоринити*

рештки буржуазно-націоналістичної ідеології” і дізнався про його найтяжчий гріх. На схилі літ М. Бажан, терзаючись муками сумління, сам розповів про свій гріх. Як згадує Д. Павличко, М. Бажан несподівано сказав: “Я хочу висповідатися вам. Відчуваю, що ви знаєте про мій страшний переступ. Я рятувався від смерті тим, що розвінчав як націоналістів моїх друзів Яновського, Рильського і Сенченка. Комуністична партія змусила мене написати найганебнішу антиукраїнську статтю...” Я перебив Бажана: “Знаю, все читав!” А він сказав: “Але не знаєте, що моя мати, вмираючи, прокляла мене. Сказала: «Все прощаю тобі, але й по смерті не прощу того, що ти зрікся своєї дружби з Яновським»” (Павличко 2015, 241).

Д. Павличко, аналізуючи тодішні реалії, намагається дати оцінку тому, що сталося: “Трагедія Бажана була в тому, що він нічого не вмів робити як-небудь. Свій страх він маскував супокоем академіка, свою неправду – академічною широтою знань. Неук такого злочину нездатний виконати. [...] Він намагався очорнити, сплюндрувати, облили брудом велетенський материк української національно-визвольної історії та культури від літопису Величка до Рильського й Хвильового, від нашої козацької до унерівської державності. Якби все те, що в статті Бажана наречено ворожим націоналізмом, випало з нашої національної пам’яті, ми стали б духовними каліками, першими за тупістю манкуртами ХХІ ст.” (Павличко 2015, 243). Наприкінці автор нарису зазначає, що було б варварством принижувати М. Бажана, акцентувати на якійсь специфічній савонницькій прикметності його характеру, але втаювати його страждання, малювати благородними фарбами не треба. Він переконаний, що на долі Бажана московська влада залишила тавро, але не знищила його могутній, європейського рангу талант.

Не менш цікавим є спогадовий нарис про Олександра Довженка. Д. Павличко був особисто знайомим із видатним майстром кінематографу, зустрічався з ним багато разів і розумів, у чому полягає трагедія митця. “Що й казати, я любив Довженка за те, що він не відмовився од свого українства і платив за це страшну ціну – демонстрував любов до Сталіна і сам себе зачаровував пророчими візіями перемоги комунізму на всій землі. Цей чоловік розіп’яв себе на хресті щирої любові до України і нищої покори перед кривавою диктатурою Сталіна” (Павличко 2015, 181). Автор переконаний, що геніальність Довженка діяла і за збереження національного духу України і за його покалічення в умовах сталінщини.

Особливі стосунки були в Д. Павличка з О. Гончаром. Цьому присвячено нарис “Іди за мною!”. Їх пов’язувала творча дружба, яка базувалася на спільності поглядів та політичних уподобань. Але оскільки О. Гончар був старшим, його світоглядні позиції були сформовані в інший час, до того ж давалися ознаки негативні наслідки компартійної критики його творчості, то інколи траплялися розбіжності чи непорозуміння у ставленні до деяких ідеологічних настанов. Як сталося, зокрема, з виходом О. Гончара з комуністичної партії уже в 1990 році під тиском письменників І. Драча, Р. Лубківського і самого Д. Павличка. Була майже конфліктна ситуація.

Автор нарису наводить слова О.Гончара: “Для мене це нелегке завдання. Я вступав до партії на фронті. Тоді партія була антифашистською, ми, солдати. Всі хотіли бути комуністами” (Павличко 2015, 153). Гончар вголос роздумував про те, що Тичина і Рильський напевно не змогли б перебігти, якби жили тепер, до іншої партії. На що Д. Павличко йому дуже різко відповів. “Після того Олесь Гончар написав заяву про вихід з партії, посилаючись на молодь, яка влаштувала на Хрещатику масове голодування на бетоні, табір у шатрах, що протестував проти компартійної влади...” (Павличко 2015, 153).

Але незважаючи на різні моменти у стосунках, загалом Д. Павличко йому дає досить об’єктивну характеристику: “Пекло його життя, на мою думку, було набагато страшнішим за муки ув’язнених дисидентів. Я називав і завжди називатиму Олесь Гончара ув’язненою совістю ув’язненого народу. Ця совість ніколи не замовкне, говоритиме навіть тоді, коли ми нарешті станемо вільними. Адже пам’ять про рабство є найкращим вартівим свободи” (Павличко 2015, 156).

Невипадково звертається автор спогадів до зображення й осмислення постаті української письменниці Ірини Вільде у нарисі “Ірина Вільде (Нанашка)”. Добре відомо, що творчість Ірини Вільде посідає окремішне місце в історії української літератури ХХ століття. Для когось вона митець соцреалізму, але тільки дехто здогадується про причини її трагедії як письменниці. Д. Павличко зазначає, що Дарина Дмитрівна Макогон не даремно взяла собі такий псевдонім, оскільки “слово *Vilde*, що означає українською *дика, буйна, одержима*, прийшло у свідомість письменниці ще тоді, коли вона була дитиною. В її псевдонімі розкрита характеристика її вдачі, а разом з тим це знак спорідненості з європейською культурою” (Павличко 2015, 204). Автор нарису згадує, що “визволителів зі Сходу називала «мазгаями», тобто москалями, а надмірно відданих радянській владі, фальшивих галичан і буковинців – «хрунями»”. А про примітивних українських патріотів казали: “Це ті, що на шевченківських вечорах виступають і кажуть: «Хай живе геньо Тарас!» Тобто не геній, а Геннадій Тарас” (Павличко 2015, 205-206). На думку Д. Павличка, трагедія Ірини Вільде полягала в тому, що її життя ‘зачинене’ найжорстокішими роками ХХ століття, що вона не діждалась великого часу – відновлення української державності 1991 року. “Вона не зможе сама повикреслювати із своїх творів тих речень, що були написані на догоду цензорів” (Павличко 2015, 208).

Цікавими характеристиками наділяє Д. Павличко співачку Неонілу Крюкову, життя якої, трагічне й переможне, пообтякане терниною переслідувань і заборон з боку радянських ідеологів, недооцінене й незаплямоване новою владою: “Це той випадок, коли артистка сама собі міністр культури, режисер, дизайнер, сама собі вибирає репертуар, живе повнотою незалежності свого натхнення” (Павличко 2015, 445). Автор переконаний, що головна причина її успіху – “непоступливий гордий характер, який не дозволяв хилитися перед майстрованою радянськими лицедіями неправдою, тримав її біля Шевченкового слова і наказував внести в покалічену

пам'ять українського народу оздоровчі й пророчі послання нашого генія” (Павличко 2015, 445).

Коли читаєш мемуари, ніби оживає весь життєвий простір автора, постають в усіх подробицях люди, які його оточували, події, що довелось пережити. Особливий інтерес викликають виписані в спогадах постаті письменників, суспільно-політичних діячів, людей, з якими на життєвих дорогах довелося перетинатися автору. Натрапляємо на досить різкі оцінки багатьох з них. Серед героїв спогадів Дмитра Павличка письменники А. Малишко, М. Рильський, О. Гончар, О. Довженко, Ірина Вільде, М. Бажан, Г. Кочур, М. Рудницький, В. Підпалій, О. Коломієць та ін.

Не менш яскравими змальовує Д. Павличко і характери народних депутатів, які разом з ним були у Верховній Раді України. Наприклад, Олександра Ємця, який трагічно загинув в автомобільній катастрофі: “Українську душу йому дала його родина, подільська пісня, книжка, класична література. Він був юристом, але в його натурі жив не прокурор, а захисник, який намагається допомогти слабшому. З такого розуміння справедливості будувався його світогляд. Він любив Україну, бо вона потребувала його оборони. Не любив Ємець агресивності в політиці, завжди шукав такого підходу до розв'язання найскладніших проблем, який був би мирним, але в жодному разі не ганебним для України та її стратегічних устремлінь” (Павличко 2015, 437).

Ясна річ, що пишучи спогади про різних людей, з якими доводилося зустрічатися на своєму життєвому шляху, Д. Павличко, крім опису їхніх людських якостей, окрему увагу він приділяє інтерпретації особливостей національного характеру. Цікаві спостереження з цього приводу знаходимо у спогадовому нарисі Д. Павличка “Перший міністр оборони України Костянтин Морозов». Обґрунтовуючи його патріотичну українську позицію у перші дні незалежності України, автор спогадів нагадує його ключову фразу, яку він сказав міністру оборони СРСР Шапошникову: “Я – українець!” І пояснює, що його українізація не могла розпочатися з жодної іншої думки чи з жодного іншого слова. Коментує, що сказавши це, він згадав свою матір, свого батька, російськомовного шахтаря, предки якого звалися Морозами. Автор зазначає, що згадати свою національність допоміг йому не лише спогад про світ свого дитинства, а й драматичний перебіг життя радянського військовика, який мусив притлумлювати в собі спорідненість із українським народом. Д. Павличко пише: “Він сказав собі: «Я українець!» – і його національна душа ожила, як у сироти, що знайшла своїх батьків і не соромиться їх, а, навпаки, пишається ними. Інша, таємнича доля поставала перед ним, і я думаю, що коли б він навіть знав, якою нелегкою вона буде, то пішов би їй назустріч. Несправедливість, яка пронизувала його військове життя, підказувала йому, людині сміливій і чесній, іти служити, як матері, своїй Батьківщині” (Павличко, 2015, 316).

У мемуарній прозі українських письменників кінця ХХ – початку ХХІ століть спостерігаємо еволюційні зміни у порівнянні з мемуарами попереднього періоду ХХ століття. Їй притаманна заглибленість, закоріненість в

українську ментальність, складну українську історію, минуле в умовах радянської України і на тлі цього – образи-характери реальних людей, які в різних умовах свого перебування наближали здобуття Україною незалежності.

На відміну від художньої літератури мемуаристиці притаманні реалістична інтерпретація образів-характерів справжніх людей, відомих автору. Це характери не надумані, а ті, які найбільшою мірою відповідають дійсності, хоча інтерпретовані автором з його інколи суб'єктивним баченням і сприйняттям. Серед рис, якими автори наділяють героїв своїх спогадів, найчастіше зустрічаємо патріотизм, чесність, порядність, здатність до самопожертви в ім'я справи, любов до ближнього, непримиренність до ворогів Батьківщини, талановитість, творчість, креативність та ін. Саме ці риси і визначали провідні науковці в дослідженнях українського національного характеру та менталітету.

Кожен із епізодів дозволяє читачеві дати оцінку описуваному, зіставити його з уже відомим про ту або іншу подію чи людину, чи власне постать у літературно-мистецькому просторі, чи в суспільно-політичному житті. Авторська візія пережитого й інтерпретація його у “Спогадах” має як пізнавальний, так і художньо-естетичний сенс. “Як межеве явище художня документалістика у всіх своїх іпостасях жива й багатовимірна, насичена неповторними реаліями і яскравими суб'єктивними враженнями, залишає по собі відчуття автентичності і водночас не чужа художньому домислу” (Коцюбинська 2008, 57), – вказувала М. Коцюбинська.

Для “Спогадів” Д. Павличка характерні основні риси мемуарної літератури: наявність екзистенційної проблематики, сповідальність, яка зумовлює особливий настрій мемуарів, суб'єктивність, “кінематографічність”, специфічний спогадовий потік свідомості, рельєфність, наявність яскравих епізодів, портретних характеристик, ремінісценцій, аналіз подій, які довелося пережити, з погляду сьогодення, традиційність викладу думок і т.д.

Спогади Д. Павличка – про його життя та життя багатьох людей, з якими зводила доля, не тільки про великих і видатних, а й про невідомих і безіменних. Саме тому вони і є яскравим прикладом панорамності й масштабності, яка досягається завдяки присутності поряд із образом автора багатьох людей, які так чи інакше до нього причетні. А оскільки сам автор є особистістю неординарною і високоінтелектуальною, то у своїх власних судженнях чи переосмисленнях якихось подій особистісного чи суспільного характеру він опирається на думки, цитати відомих людей, які так чи інакше з'ясовують ситуацію. Саме тоді його спогади перетворюються на метатекст з елементами інтертекстуальних знаків – цитат, ремінісценцій, алузій, мотивів та ін.

Цей твір спонукає читача не просто до його прочитання, а до аналізу прочитаного, зіставлення з уже відомим раніше, до бажання з'ясувати окремі деталі, оскільки він є не просто особистісного характеру, а й аналітико-мемуарним осмисленням життя одного покоління з усіма його позитивами, больовими точками, тріумфами і трагедіями.

Зважаючи на таку багатогранність досліджуваного твору, зазначимо, що надалі можна виявити окремі аспекти його вивчення в контексті розвитку сучасної української мемуаристики, зокрема розглянути його з точки зору ролі образу автора, особливостей поетики, шляхів усвідомлення автором і представниками його оточення української національної ідентичності та національно-патріотичної спрямованості цього твору загалом.

Галич, О. (2001). *Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи*. Альма-матер. Луганськ.

Гинзбург, Л. (1999). *О психологической прозе*. Intrada. Москва.

Клочек, Г. (2007). *Енергія художнього слова*. Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Кіровоград.

Коцюбинська, М. (2008). *Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної літератури*. Видавничий дім "Києво-Могилянська академія". Київ.

Павличко, Д. (2015). *Спогади. Том 1*. Ярославів Вал. Київ.

Танчин, К. (2005). *Щоденник як форма самовираження письменника*. Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль.

АНТИУНІЙНА ТВОРЧИСТЬ АНДРІЯ МУЖИЛОВСЬКОГО НА ТЛІ ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ПОБЕРЕСТИЙСЬКОГО ПЕРІОДУ

Світлана Сухарєва

(Україна)

У публікації представлено ідеологічні та художні особливості твору “Antidotum...” Андрія Мужилівського – полемічну відповідь на працю “Apologia” Мелетія Смотрицького. Проаналізовано структуру та риторичні засоби апології, звернено увагу на роль барокових концептів у створенні авторського стилю.

Ключові слова: полеміка, українсько-польське пограниччя, апологія, богословський трактат, концепт.

ANDRIJ MUŽYLOVS'KYJ ANTI-UNIATE CREATIVITY AGAINST THE CONTEXT OF LITERARY TRENDS IN THE PERIOD AFTER UNION OF BREST

Svitlana Sucharjeva

The publication presents the ideological and artistic features of the work “Antidotum ...” by Andrii Mužylovs'kyj – a polemical response to the work “Apologia” by Meletij Smotryc'kyj. Both structure and rhetorical means of apology are analyzed, attention is paid to the role of the baroque concepts in the creation of the author's style.

Key words: polemics, Ukrainian-Polish border, apology, theological treatise, concept.

У першій половині XVII ст. польськомовна література в межах багатонаціонального суспільства Речі Посполитої, а зокрема польсько-українського пограниччя, зазнала значного поживлення, ідейного, релігійного, а зрештою і політичного спрямування, що визначило особливості розвитку її барокового стилю більш, як на століття. Біля витоків цієї культурної та літературної окциденталізації стояв Мелетій Смотрицький із пошуками свого призначення в ідейно-релігійній сфері, зміною віровизнання, написанням творів, кардинально протилежних між собою у смисловому плані, проте художньо значно споріднених. Уже на першому етапі діяльності цього письменника література увійшла у русло богословської проблематики, залучивши до діалогу чимало визначних представників польського та українського середовищ, надавши їм рівноцінного значення та звучання.

Зважаючи на це, доробку М. Смотрицького присвячено багато вагомих наукових праць, натомість апологічні твори його супротивників досі обділені читацькою та дослідницькою увагою. Тому метою цієї публікації стала актуалізація комплексу опонентських текстів, створених у відповідь на трансформацію світоглядної системи єпископа Смотрицького, серед яких особливе місце займає апологічний виступ Андрія Мужилівського, колишнього соратника і співбрата М. Смотрицького. Його творча спадщина практично майже не вивчена, хоча мала важливе значення в процесі формування міжконфесійних взаємин християнського світу.

Відомим є факт агресивного наступу представників східної традиції на віленських католицьких реформаторів, в якому М. Смотрицькому відводилась ключова роль. Це внаслідок його закликів мученицькою смертю загинув Андрій Боболя, поборник унійної Церкви. Саме це, як одноголосно стверджують історики, слугувало причиною навернення православного ієрарха Смотрицького на католицизм, почуття совісті та провини якого взяло гору над формальними чинниками. Його “Threnos...” про єдину правильну православну віру був переглянутий у новому ідейному ключі, а “Apologia peregrinacji do krajów wschodnich”, підписана псевдонімом, закликала до діалогу автора із самим собою (Smotrzycki 1987). Саме від цього оригінального виду полемізування і розпочався якісно найповніший період літературної “війни трактатів”, до якої долучилася велика кількість письменників, які здебільшого писали польською мовою. Деякі більш значимі твори перекладалися і видавалися одночасно кількома мовами з метою залучення до полеміки ширшого кола учасників.

Очевидним був той факт, що першими на видання нового літературного твору контроверсійного характеру відгукнулися ті релігійні та громадські діячі, які знали М. Смотрицького особисто, тож прагнули висловити йому або слова підтримки, або рішучий протест, задекларувати власну позицію в руслі піднятої проблематики. Передусім маємо тут на увазі київське, віленське, острозьке та львівське середовища, де активно розвивалися православні братства, які культивували просвітницьку діяльність і козацькі національні традиції.

Творчий доробок Андрія Мужилівського, головного опонента Мелетія Смотрицького, складає польськомовна апологія “Antidotum przezacnemu narodowi ruskiemu...” (Mużyłowski 1629) та епістолярна спадщина полемічного спрямування. На його основі можемо простежити, які ключові питання стали причиною розбрату між двома церковними ієрархами. Однак це лише принагідне завдання, оскільки головним залишається визначення художньо-естетичного рівня апологічного виступу А. Мужилівського у контексті історичної доби. Після звернення до літературної критики, виникає питання: до якого з національних письменств зараховано цього письменника, твори якого не зустрінеш у хрестоматіях українського формату, а в польській літературі про нього згадано лише в давніх енциклопедичних виданнях? Власне це незаслужене забуття спонукає нас повертатися до цінного художнього доробку “Antidotum...”.

Під час першого знайомства із цим твором виникає велике естетичне задоволення, викликане милозвучністю стилю письменника, відкриттям багатства його образної лексики, риторичних прийомів тощо. Художня палітра так виразно домінує, що відводить ідейній вартості апології другопланову роль. Цей факт дуже важливий з огляду на те, що на початку XVII ст. на тлі барокових шукань нових смислів слова література мала не тільки інтертекстуальний характер, а й поступово відділялася від інших галузей суспільного буття, формувалося її нове обличчя, власне і неповторне. Саме А. Мужилівському відведено особливе місце у виборі цих естетичних уподобань. Мовний бар'єр був мінімальним, оскільки суголосся різних національних мов творило єдиний літературний простір, в якому польська мова часто виконувала роль посередника в міжкультурному діалозі.

В “Antidotum...” маємо справу з художнім полілогом, до якого заочно були залучені такі письменники, як Стефан Зизаній, Ортолог (Мелетій Смотрицький) і Христофор Філалет (Марцін Броневський). Його особливістю є проведення паралелей між двома ідейно протилежними творами Смотрицького, які мали спонукати суспільного діяча не до зовнішнього, а до внутрішнього діалогу із самим собою. Такий вид полеміки після Брестської унії характеризувався значним новаторством і спонукав інших письменників обох конфесій до пошуку нових риторичних засобів відтворення суспільних і релігійних поглядів.

Як попередньо було згадано, перше полемізування із самим собою увів у текст польськомовної барокової прози М. Смотрицький, заперечуючи власні православні погляди, попередньо викладені у трактаті “Threnos...” (Smotrzycki 1610). Натомість А. Мужилівський, наслідуючи цю риторичну схему свого опонента, змінив вектор внутрішнього діалогу, із авторської позиції переводячи його у простір образної роздвоєності адресата твору.

Мужилівського вважали “козацьким письменником”, оскільки завдяки рішенням української козацької старшини він любивав свої інтереси, особливо у боротьбі за престол митрополита, на який водночас претендували П. Могила та І. Копинський. Також козаки мілітарною силою пробували прихилити Смотрицького на бік православ'я. Цього насильницького способу ведення полеміки не зауважуємо у художньому творі “Antidotum...”, оскільки в ньому авторові відведена роль миротворця та невинно осудженого борця з несправедливістю, що значно суперечило дійсності. Саме ця позиція переслідувача, який видавав себе за жертву, певною мірою стала причиною того, що творчий доробок видатного митця охарактеризовано як неоригінальний, а йому самому на цілі століття присвоєно тавро посереднього письменника. Аналіз “Antidotum...” спонукає до кардинально інших висновків, що викликає поновне зацікавлення сучасних літературних критиків спадщиною митця.

Біографічних і літературно-критичних відомостей про письменника майже не збереглося. Основним джерелом може слугувати антологія української польськомовної прози за редакцією І. Вагилевича “Pisarze Polscy Rusini” (Wagilewicz 1996, 153–156). Слуцький протопоп мав великий вплив

на київське православне духовенство. Не менш значимими в цьому середовищі були і його сини – посол Б. Хмельницького Силуян Мужилівський та полемічний проповідник, ієрей Григорій Мужилівський. Окрім цього, значну популярність в ортодоксійному літературному колі мали поезії А. Мужилівського та його “Отпис на лист унитов виленских, которые усилвали своє лестное отступление от восточное церкви к западному костеле слушноє показати, котрым кь воли сесь лист зь Слуцка стался худшіим во презвитерох Андреем”. “Андрій Мужилівський також вільно писав латинню. Отож, його польськомовний трактат не був твором замкненим і позбавленим апологетичного звучання, а вписувався в різну за своєю жанровою структурою, багатовекторну, багатопланову систему полемізувань” (Сухарева 2015).

Із листа Мужилівського до М. Смотрицького у віленський період його діяльності, від 6 грудня 1623 р., дізнаємося про попередню приязнь та тісні контакти між автором та адресатом апології, які пізніше стали опонентами. Зокрема, А. Мужилівський зазначав: “Miłosne miłości twej pisanie miłością przyjąłem. Ucieszyłem się o zdrowie ucściwości twojej i twoich, i wysłałem o niem Boga, prosząc Jego łaskę i w pozad i date lata, aby ucściwość twoje w niem przy duszozbawiennym i błogosławionym pomieszkaniu, chowając na wielk[osć] świętej swej cerkwi potrzeba” (Із листування 1993, 340).

Загалом в епістолярній спадщині особливу цінність складають листи Мужилівського до Іова Борецького, в яких не тільки представлено його життєвий шлях, а й вказано на основні тенденції тогочасної літератури, створеної українською та польською мовами. Серед інших необхідно виділити Лист до Кшиштофа II Радзивіла про виступ у похід Війська Запорозького і про відправлення посольства до короля Сигізмунда III від 15 липня 1621 р., Лист до Кшиштофа II Радзивіла у справі місії ченця Івана Дубовича від 16 грудня 1623 р., Лист до Кшиштофа II Радзивіла про ситуацію у Війську Запорізькому, зокрема про зміщення Михайла Дорошенка і обрання гетьманом Марка Жмайла від 13 лютого 1624 р. У полемічній кореспонденції А. Мужилівського простежується загальна тенденція протидії католицьким діячам та виділені передумови виникнення твору “Antidotum...” ідеологічно-релігійного та політичного характеру.

В основу сюжету апології Мужилівського покладено події, які мали місце на Київському соборі, детально описані в “Апології” Смотрицького. Із трактату дізнаємося, що в своє оправдання М. Смотрицький цитував твори Отців Церкви, просив дати йому можливість диспутувати, а не займати позицію осудженого. У відповідь Мужилівський, витягнувши з-за пазухи листок із підготовленим попередньо текстом, зачитав присуд собору: М. Смотрицький мав присягнути, що в майбутньому не потурбує своїми писаннями “руську церкву” і привселюдно відмовиться від написаної “Апології...” та осудить її (Smotrzycki 1987, 159). Відтак, можна вважати, що першою формою твору “Antidotum...” став усний виступ письменника на судовому засіданні в Києві. Записані скарги були основними тезами, на яких ієрарх вибудував свій твір.

І. Борецький в одному з пастирських листів у справі І. Дубовича високо оцінив ідеологічну позицію Мужилівського та його впливи в православному середовищі. Він писав: “Dał Bóg rozum, dał lata, dał łaską swą i gromadne i silne, a co więtsza, dał w cerkwi prawde, przy której stojących o znacniającem Chrystusie, tak łączno nie połączną wschodniego nabożeństwa Rusi. Co wszystko Jego Bożkiej opatrności poleciwszy, miłości Bożej i błogosławieństwa pokorności naszej, jako naj[ilubowniejszemu] bratu użyczamy” (Із листування 1993, 339).

Ще однією ідеологічною опорою письменника, окрім козацької підтримки та православної церковної верхівки у Києво-Печерській лаврі та Вільні, стало меценатство протестантських можновладців, як бачимо це у випадку Кшиштофа Радзивіла. Тогочасною модною тенденцією було об'єднання православних і протестантських сил у боротьбі з католицизмом, який утримував міцні суспільні позиції. Із цього приводу дослідник історії українсько-польського пограниччя Т. Кемпа зазначав: “Православні ставали добрими союзниками протестантів лише тоді, коли самі перебували в опозиції до конфесійної політики, яку реалізовував Зигмунд III. Згода між православними та уніатами *de facto* означала б, що політичний союз протестантів із православними перестав би існувати” (Кемпа 2012, 757).

У цьому ідеологічному просторі сформовані богословські та національні імперативи творчості А. Мужилівського, що вичерпала себе одним трактатом апологетичного спрямування з риторично обіграною назвою. *Antidotum* як *protiva* мав зацікавити читача антитетичним способом викладу матеріалу, який традиційно ділився на тези та антитези.

До посередньо задіяних у творі інших авторів Мужилівський не завжди був настроений позитивно. З одного боку, він повністю поділяв погляди Зизанія. Зокрема писав: “Na tak niewstydlive zadanie twoje / cóz ma rzec Zyzani / albo i ja znim: tylko słowa one Prorockie głosem zawoławszy odpowiemy. [...] To jest / Osądz nas Boże i rozeznaj sprawę naszą / od narodu nie świętego od człowieka niesprawiedliwego i zradwiego wyrwi nas / strzeż nas od sidła które na nas zastawili / i od obrazy tych / którzy broją złości. Azaż to nie złość i nie sidła / opacznie udając słowa i wywracając text Pisma świętego i piśma mężów pobożnych / zadawać rany na uczciwym / a komuż: wszystkiemu Przezacnemu i sławetnemu Narodowi Rossijskiemu: a to z gniewu na kilka [...] Osób” (Муژیловський 1629, 24). З іншого боку, письменник піддавав сумніву погляди Філалета на православну Церкву та її постулати. Принагідно він зазначав: “Inaksze wyznanie philaletowe / a inaksze wschodniej Cerkwi” (Муژیловський 1629, 26). Натомість самого Ортолога (Смотрицького) критикував різко і радикально: “Błąd Orthologa nie mały w tym był / gdy przyznawał że dla grzechów człowiek traci wiarę / albo dusza jest od rodziców w człowieku / czego Cerkiew nigdy nieznała i nato nigdy nie pozwala / gdyż grzech śmiertelny wiary w człowieku niegubi” (Муژیловський 1629, 32b). Цінним документом для істориків є доданий до апології лист Смотрицького, в якому той під тиском на Київському соборі відкрікся від

своїх католицьких переконань. Наступні події показали, що це зречення мало виключно формальний характер.

В основу твору Мужилівського покладено жанрові характеристики народного та літературного плачу, оскільки головним образом є Мати-Церква, яка побивається за втраченими синами-відступниками. Письменник не був у цьому першовідкривачем – йому передували ламентатії М. Смотрицького, Клірика з Острога, П. Скарги тощо.

Другим інтерпретаційним матеріалом є біблійні фрагменти, якими густо всякий текст полеміста. Використано їх у двох іпостасях – як цитати та парафрази. Обидва види мають подібне походження, спільну мету, тож відрізняються лише формально. Поетика цих фрагментів підкреслює поетичний стиль письменника, Так, своєрідним девізом апології стали підкреслені на титульній сторінці слова біблійного псалміста: “Nie odejmuj nigdy z ust moich słowa prawdy, gdyżem ka ufał bardzo w sądziech twoich”.

Завершальна частина праці “Antidotum...” подана у вигляді кількох пересторог, що повністю мало відтворювати риторичний канон полемічних трактатів барокової доби.

Диспутуючи на тему “поєднання Русі з Руссю”, Мужилівський пропонував вирішити це питання за посередництвом патріарха: “Jeśli do zgody Kościół Zachodni chce z nami / niechaj z Patriarchą naszym Pasterzem otym conferuje / pod którym my jednak powinni być / by i Unia doskonała z miłości / i z jednego rozumienia o Artykułach Wiary stanęła” (Mużyłowski 1629, 8). Однак він однозначно висловлювався у справі ліквідації постанов Брестської унії, яка спричинила розкол у Православній церкві.

Мужилівський звернувся до опонента із властивою йому риторичною проникливістю та дипломатичністю, живлячи таким чином надію повернути його в лоно ортодоксійної Східної церкви. Неодноразово він використав звертання “милий Апологіаре” та “милий Натуралісте”. При цьому не заперечував значних переваг Смотрицького, які перестали бути окрасою Православної церкви, натомість були використані як зброя супроти неї. Автор мав на увазі значну обізнаність Смотрицького в богослов’ї та людській психології, його ораторські та проповідницькі здібності, лідерські задатки, завдяки яким міг гуртувати довкола себе велику кількість мирян та духівників. Водночас письменник провів паралелі з Арієм, підкреслюючи, що віровідступники гублять усі свої таланти. Про це мали свідчити і зовнішні прикмети, і внутрішні, духовні характеристики: “był statury dość długiej / pochmurowaty / kształtowny jako chytry wąż / który by mógł wszelkie niewinne serce oszukać / przez przewrotne swoje udanie: w rozmowie był słodki / zawsze zwodząc duszę i pochlebując” był statury dość długiej / pochmurowaty / kształtowny jako chytry wąż / który by mógł wszelkie niewinne serce oszukać / przez przewrotne swoje udanie: w rozmowie był słodki / zawsze zwodząc duszę i pochlebując» (Mużyłowski 1629, 2).

На противагу нерозумній старості, в якій Мужилівський звинуватив свого супротивника, виставлено цінність молодості мудрості. У цій класич-

ній біблійній антиномії уміщено концептичний вимір світу автора, в якому він покликаний виступати як справедливий суддя і прибічник правди.

Серед полемічних доказів авторської правоти – опис життя Смотрицького, в якому часто з’являлися пророчі знаки. Серед них – неприязнь до молодого ченця з боку досвідченого Леонтія Карповича, відсутність священницьких шат, що затримало ритуал висвячення Смотрицького в ієрархи тощо. У цих описах простежується риторична “авторська покора”, оскільки самому письменнику, згідно зі змістом твору, навпаки, все сприяло і було знаком Божого Провидіння. Така однозначність викладу характерна загалом для всіх полемістів барокової доби, незалежно від їхньої конфесійної приналежності.

Апологетичний виступ Мужилівського після спроби Смотрицького реабілітувати своє добре ім’я ченця та громадянина – це не стільки заклик про повернення опонента у лоно Православної Церкви, як гімн її прославлення, створений із різних риторичних засобів.

Трактат Мужилівського містить традиційний вступ і дванадцять чітко структурованих розділів, які лише частково покриваються із текстом опонента:

- 1) “Rozdział I, w którym traktuje się o fortelach Odstępników Cerkwi Chrystusowej”;
- 2) “Rozdział II o niesłusznej intencji Apologiara na pielgrzymowanie do ziemi świętej”;
- 3) “Rozdział III o niesłusznym zadaniu przez Apologiara Cerkwi Ruskiej Prawosławnej, jakoby nie miała wiedzieć jako wierzy”;
- 4) “Rozdział IV o tym, iż niżej pomienieni trzej Scribentowie niesłusznie od Apologiara za Theologów Ruskiej Prawosławnej Cerkwi bywają poczytani, z między których najpierwszy Zyzani. O sędzie pojedynkowym”;
- 5) “Rozdział V, iż niesłusznie zadaje Apologiar błąd heretycki Zyzaniemu, gdy nie przyznawa doskonałej zapłaty duszom Świętych”;
- 6) “Rozdział VI o tym, iż niesłusznie przemawia Apologiar Zyzaniemu jakoby on nie miał przyznawać Jerejstwa albo Kapłaństwa i pośrednictwa Chrystusowi na wieki”;
- 7) “Rozdział VII o tym, iż Cerkiew Wschodnia nigdy Pismami heretyckimi prawdy swojej nie broni ani na nich polega”;
- 8) “Rozdział VIII o tym, iż nie masz kromie Chrystusa wszystkiej Cerkwi Pasterza powszechnego i iż na nim samym Cerkiew jest zbudowana”;
- 9) “Rozdział IX o tym, iż władza Biskupa starego Rzymu jest ograniczona i w Cerkwi Chrystusowej kromia samego Chrystusa nie masz Monarchi”;
- 10) “Rozdział X o tym, iż Cerkiew Wschodnia dla pobłądzenia Orthologowego błędem i herezją pomawiana być nie ma”;
- 11) “Rozdział XI o tym, iż Duch ś. Od Ojca samego pochodzi i o tym, iż Ortholog w błędach swoich będąc zganiony od Patriarchi Konstantynopolskiego za Cerkiewnego nauczyciela mienić się nie może”;
- 12) “Rozdział XII o synodzie florenckim i o niektórych niesłusznych od Apologiara zadanych Cerkwi Prawosławnej Punctach”.

Для порівняння, в “Апології” М. Смотрицького нараховуємо понад сорок розділів без чіткого їх розмежування і тематичного структурування. Паралельне співставлення поглядів Стефана Зизанія, Філалета та Ортолога слугує висвітленню цілісної позиції усіх тогочасних православних богословів, які проповідували ті самі істини віри, проте робили це кожен в індивідуальний спосіб.

Апологію Мужилівського завершують три невеликі післямови. Дві з них звернені до священників і братів-ченців (“Do Braci stanu Duchownego”, “Do Braci w zakonie będącej”), натомість третя присвячена усім православним для зміцнення їхньої віри (“Przestroga na Narodu Szlacheckiego, który oponuje się przy prawosławnej wierze i Cerkwi wschodniej”). Цікаве спостереження, що в усьому творі Мужилівський звертається до опонента у другій особі однини (“miły Apologiaru”) і лише в прикінцевому зверненні до православного народу згадує про нього відсторонено, у третій особі.

Автор назвав себе покірним слугою, богомольцем, використавши концепт побожності, протиставивши його безбожності, вуякій звинуватив опонента. Письменник у формі чуток висловив своє ставлення до супротивника, надавши йому негативних характеристик і змалювавши образ внутрішнього вовка. Із цього приводу писав: “Každy to na oko widzi / żeś hipokryta / co i Ojciec twój w Duchu S. Pamięci / Błogosławiony Leontiusz Karpowicz Archimandryta, Cerkwie Ześłania Ducha Ś. Wileńskiej / w tobie widział / dla czego i do Zakonu cię przyjmować niechciał / znając żeś ty miał wielkie turbacje Cerkwie Bożej czynić / tylko czasowi schodząc / żądaniu niektórych osób / którzy wewnętrznego Wilka mało znali / rad nierad przyjąć musiał do Zakonu / i ręce omywszy czyst jest od tego” (Муژیловський 1629, 6b). Цей символ перегукується із біблійним вовком, який забрався в отару овець, натягнувши на себе овечу шкіру. Таким чином, автор звинуватив опонента у лицемірстві та підступності, які начебто були притаманні владиці ще за часів його перебування в лоні Православної церкви. Така характеристика свідчить про упередженості письменника щодо свого колишнього однодумця.

Мужилівський не зупинився на цій радикальній характеристиці, а пішов далі, порівнявши Смотрицького з Іудою, який зрадив Христа. У висловлюваннях такого типу простежуємо домінування емоційного чинника, який в апології православного ієрарха брав гору над богословськими доказами. Унаслідок цього посилення емоційної картини твору складається враження, що Мужилівський уступав своєму супротивнику по перу в ораторських здібностях та знаннях. Більше того, порівнюючи апології Смотрицького та Мужилівського, доходимо до висновку, що реалістичності подій і фактів, зображених у Смотрицького, протиставлено художній вимисел, що значно зближує твір Мужилівського із художньою літературою, проте віддаляє його від богословського викладу. Це стало ще однією причиною, яка призвела до того, що ім’я письменника потрапило у забуття.

Образ вовка обіграний Мужилівським на рівні символу та формальної гри слів. Зокрема, в апологетичному виступі читаємо: “Oszczuczony wilk by się i pokazywał być pasterzem / owce onego niezwykli słuchać / co się i stoba stało” (Муژیловський 1629, 10). Простежуємо тут протиставлення образів пастиря та сіроманця.

Серед інших антонімічних пар, використаних у творі, – небо і пекло, Каїн та Авель, Лот і мешканці Содоми та Гомори тощо. У цьому образному різноманітті викристалізувався концепт святості, якому Мужилівський надав особливого значення.

Важливим для автора твору “Antidotum...” залишався концепт місця. Він підкреслював: “Stąd nie idzie żadna prawda / być na miejscach śś: być przy ludziach świątobliwych / abowiem i Judasz z Christusem Panem był w Jeruzalimie / i tajemnic wszystkich wiadomy: jednak za tym nie szło / aby miał być do końca dobrym / gdyż Pana dla łakomstwa sprzedał / coś i ty uczynił z Narodem naszym i ze wszystką Cerkwią Wschodnią” (Муژیловський 1629, 7). Образ біблійного Єрусалиму в концепції письменника перегукується із святістю православ'я, на якій він наголошував при кожній нагоді.

Як ми вже попередньо зазначали, маємо справу не з типовим бароковим трактатом, а його художнім трактуванням, що значно наблизило творчість письменника до наступного етапу розвитку літератури українсько-польського пограниччя.

У праці змальовано образи земного та небесного раю. Окрім того, письменник заперечив верховенство папи, наголосивши на єдиному верховенстві Христа. Це основні богословські тези, які мали повернути супротивника. Хоча богословського матеріалу і достатньо, він значно уступає місцем художнім засобам, завдяки чому стиль Мужилівського глибоко індивідуальний і його не можна переплутати з жодним іншим.

Таким чином, можемо підсумувати, що творчий доробок А. Мужилівського, який належав до барокового польськомовного письменства, цінний у художньо-образному плані, оскільки містить барокові концептичні структури, які відображають рівень персвазії тогочасної польськомовної прози. Передусім це концепти нерозумної старості та мудрої молодості, концепт Матері-Церкви з виразними лементаційними мотивами, концепт безбожника тощо. У цьому художньому різноманітті окремого риторичного звучання набув образ автора як борця за віру та національні цінності. Творчість Мужилівського, сповнена радикальності та літературної віртуозності у веденні полеміки, може слугувати зразком барокової полемічної прози.

Із листування українських письменників-полемістів 1621–1624 років (1993). Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССХХV. Праці історико-філософської секції. Львів.

Сухарева, С. (2015). *Риторичний простір польськомовної прози XVII століття*. Вежа-Друк. Луцьк.

Kempa, T. (2012). *Protopop słucki Andrzej Mużyłowski – antagonistą unii brzeskiej z pierwszej połowy XVII wieku*. W ks.: *Od Kijowa do Rzymu. Z dziejów stosunków Rzeczypospolitej ze Stolicą Apostolską i Ukrainą*. In-t Badań Literackich nad Dziedzictwem Kulturowym Europy. Białystok. S. 745–773.

Mużyłowski, A. (1629). *Antidotum przeznaczemu narodowi ruskiemu, albo warunek przeciw apologii jademu napelnionej, którą wydał Meletij Smotrzycki, niesłusznie Cerkiew Ruską prawosławną w niej pomawiając haeresją i schismą dla niektórych sribentów*. Druk Monasterski. Kijów.

Smotrzycki, M. (1987). *Apologia peregrinacji do krajów wschodnych przez mie Meletiusza Smotrzyckie[go] ... do przeznaczego narodu ruskie[go] ... sporządzona*. W ks.: *Collected Works of Meletij Smotryc'kyj*. Ukrainian Research Institute of Harvard University. Harvard. P. 515–625

Smotrzycki, M. (1610). *Threnos, to jest Lament jedynej Ś. Powszechnej Apostolskiej Wschodniej Cerkwie z objaśnieniem dogmat wiary. pierwszej z Greckiego na Słowiański, a teraz z Słowiańskiego na Polski przetłumaczony przez Theofila Ortologa, tejże Świętej Cerkwie Wschodniej Syna*. Druk. Bractwa Świętego Ducha. Wilno.

Wagilewicz, D. J. (1996). *Pisarze polscy Rusini*. Południowo-Wschodni Instytut Naukowy. Przemyśl.

АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЖУРНАЛІВ УКРАЇНИ ТА ПОЛЬЩІ (НА ПРИКЛАДІ “КУР’ЄРА КРИВБАСУ” ТА “CIECHANOWSKICH ZESZYTÓW LITERACKICH”)

Наталія Чаура

(Україна)

У статті окреслено стан друкованих ЗМІ про літературу Польщі та України. Зазначено шляхи висвітлення літературно-мистецького дискурсу. На основі аналізу контенту часописів “Кур’єр Кривбасу” та “Ciechanowskie zeszyty literackie” за 2014-2017 роки простежено особливості стратегій розвитку та взаємної комунікації.

Ключові слова: літературно-мистецький дискурс, контент, конвергентні медіа, комунікативна ситуації.

ANALYSIS OF LITERARY MAGAZINES OF UKRAINE AND POLAND (ON THE EXAMPLE OF “COURIER OF KRIVBAS” AND “CIECHANOWSKICH ZESZYTÓW LITERACKICH”)

Natalija Čaura

The article outlines the state of the print media about the literature of Poland and Ukraine. The ways of covering the literary and artistic discourse are indicated. Based on the analysis of the content of “Courier of Kryvbas” and “Ciechanowskie zeszyty literackie” for 2014-2017, the features of development strategies and mutual communication are traced.

Key words: literary and artistic discourse, content, convergent media, communicative situations.

Розвиток кіберпростору вимагає нової системи правил регулювання будь-якого контенту. Конвергентні медіа сприяють формуванню нових видів суспільних відносин, розширюючи комунікацію до використання ‘транскодінгу’ (за Мановичем). Таким чином, цифрове суспільство призводить до необмеженого доступу до інформації. Зростає видова різноманітність медіа, створюється чимала кількість сайтових різновидів, можливе рейтингування авторів і контенту, голосування та форуми. У період XXI століття можемо говорити про інтеграцію із соціальними мережами, різними народами, значною кількістю фоторепортажів тощо. Розвивається їх інтерактивність завдяки дигіталізації випусків попередніх років (за Половинчак). Читач може бути і активним її користувачем, і викинутим на маргінеси соціальної комунікації. Нові медіа несуть у собі багатосторонній обмін матеріалами як з одним користувачем, так і з аудиторією в цілому, відповідно комунікація набуває синхронного характеру. Стираються межі між творцем і споживачем повідомлення, зникають посередники у передачі інформації.

Така ситуація внесла корективи у створення друкованої продукції ЗМІ. Як зазначає J. Dzierżyńska-Mielczarek, *“Po 2010 roku obserwuje się jednak coraz mniejsze zainteresowanie prasą drukowaną. W ciągu pięciu lat szacowane rozpowszechnianie gazet i czasopism spadło o 1/5”* (Dzierżyńska-Mielczarek, 2017). Однак, ряд видань, удосконалюючи свій зміст, розширюючи аудиторію, досі функціонують на ринку засобів масової інформації. Редакційна політика будь-якого літературного видання спрямовує свою діяльність на об'єктивне представлення літературного процесу, презентуючи частину літературного життя сьогодення. Таким чином, узагальнюючи досвід науковців, варто виокремити рівні конвергенції, запропоновані Т. Барра, які реалізуються у науковому доробку Ю. Половинчак. Мова йде про функціональний рівень, який, на нашу думку, яскраво представлений в аналізованій періодиці (Половинчак, 2017). Саме він стосується технологій та трансляторів контенту. І якщо С. Херрінг вважає, що основна функція конвергентних медіа – це розвага, то літературно-мистецькі часописи у прагненні до збільшення читацької аудиторії не нехтують комунікативною та інформаційною функціями. Постмодернізм у поєднанні з розвитком нових медіа вимагає гібридизації жанрових основ літератури. Есеїстичні, публіцистичні чи літературно-критичні матеріали мають зони перетину та активно взаємодіють між собою на сторінках одного і того ж часопису.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у порівняльній характеристиці сучасних видань Польщі та України і способів представлення літературного процесу на сторінках вибраних для аналізу журналів.

Мета статті – порівняти особливості трансляції літературно-мистецького дискурсу на сторінках часописів про літературу Польщі та України. Нашу увагу привернули друковані видання *“Кур’єр Кривбасу”* та *“Ciechanowskie zeszyty literackie”* за 2014-2017 роки. Для досягнення мети слід виконати низку завдань: окреслити особливості вибраних часописів двох країн в епоху конвергентних медіа, простежити шляхи висвітлення літературно-мистецького дискурсу на їх сторінках, визначити спільні та відмінні стратегії їх розвитку та комунікації.

Питання технологій нових медіа, що впливають на традиційні друковані та електронні видання, цікавили багатьох учених. Зокрема, про необхідність змін у принципах впорядкування сфери медіа та контенту говорили В. Іванов, С. Квіт, О. Кислов, К. Кріч, Д. МакКуіл, Л. Мановіч, Г. Почепцов, А. Ріхтер, Д. Тамбіні; про вплив мережевого суспільства на характер соціальних комунікацій, новий тип взаємодії, відчуження між учасниками комунікації, аналіз нових медіа в контексті теорій мережевого суспільства свідчать праці Б. Велмана, Ю. Габермаса, Т. ван Дейка, М. Кастельса, Ш. Таркла та ін. R. Filas порушував питання щодо розвитку чи занепаду польських друкованих ЗМІ. А. Нејмеј цікавився літературою в сучасних засобах масової комунікації. Автор розвідки знайомить читачів із етапами розвитку медіатекстів, акцентує на наявності у таких ЗМІ своєрідної градації: текст – інтермедіатекст – гіпертекст. Дослідник у співіснуванні старих та нових медіа вбачає справжню кризу літературознавства в май-

бутньому: “*W kulturze konwergencji (to znaczy współlistnienia starych i nowych mediów), pozwala odsłonić, jak sądzę, faktyczne źródło kryzysu tradycyjnego dyskursu literaturoznawczego*” (Hejmej 2014, 247). У контексті розвитку польської літератури критик зазначає, що існує загроза маргіналізації культурних кодів у літературі саме через гібридизацію традиційних жанрів. Однак, результати попередніх досліджень засвідчили, що видання, які орієнтуються на масового читача, продовжують своє існування досить успішно.

М. Наумова зазначає, що нові медіа сприймаються як “*союз інтерактивних комунікативних технологій і цифрових засобів трансляції, в яких головним посередником стає мережа Інтернет*” (Наумова 2011, 86). Це дозволяє синтезувати на одній медіаплатформі текстовий, аудіовізуальний, ілюстративний та інтерактивний контент. Подібну думку висловлював і Z. Bauer, розглядаючи нові медіа в контексті традиційних ЗМІ, що опинилися в цьому середовищі “*«Nowe media» jawić się nam mogą raczej jako media tradycyjne, które znalazły się w otoczeniu cyfrowym i tym samym musiały (używamy tu popularnego, «uczłowieczającego» media, sposobu mówienia o nich) zacząć się posługiwać takim językiem, który byłby zrozumiały dla maszyn cyfrowych – komputerów*” (Bauer 2009, 131). Це поступово витісняє з ринку друковані видання. Саме тому редакційна політика видань про літературу намагається розширити свою читачку аудиторію, наповнюючи журнали новими рубриками, текстами, які сприйматиме і непідготовлений читач.

У своєму дослідженні ми звернули увагу на літературно-мистецькі часописи “Кур’єр Кривбасу” та “Ciechanowskie zeszyty literackie”. “Кур’єр Кривбасу” – український літературно-мистецький часопис, що фіксується як кварталник і виходить у світ з 1994 року у Кривому Розі. На його сторінках друкуються прозові та поетичні тексти, переклади, літературно-критичні, публіцистичні, мистецтвознавчі матеріали. Головний редактор, письменник півдня України Г. Гусейов акцентує увагу читачів на творах митців, які змушені були мешкати та працювати за межами України. Саме тому часто окремі випуски присвячені видатним постатям літератури діаспори. Чимало питань стосується не тільки літератури, а й мистецтва. Редакційна політика розвиває інтермедіальні особливості власного контенту. Наприклад, Ю. Косач цікавиться театром, М.-Р. Стех аналізує кіносценарій “Чорногора палає”, Л. Брюховецька публікує загальну розвідку про кіно “Велике кіно завжди національне”, де говорить, що мистецтво стирає всі кордони. Зокрема, у випуску 2014 року №293-295 З. Лісовська-Нижанківська пропонує увазі читачів біографічний нарис відомого українського графіка і маляра Роберта Лісовського “Роберт Лісовський, митець і людина”. Будучи дочкою відомої особистості, вона найглибше розуміла всі грані його генія. Авторка пропонує розглядати творчість митця з біографії, яка відкриває справжню суть та мотиви, які відтворював у своїх графічних роботах батько. З огляду на державні перетворення митець був змушений емігрувати, але, за твердженням авторки, до останнього подиху сумував та згадував Україну.

“Ciechanowskie zeszyty literackie” – польське періодичне видання, що виходить раз на рік в Цеханові з 1999 року. Кожен номер має свою назву та тему, часто присвячену окремій визначній особистості літературного процесу, зазвичай пов’язаного з північною Мазовією. Жанрове наповнення матеріалів подібне до українського журналу. Наприклад, часопис пропонує інформацію про різноманітні мистецькі заходи регіону. Ці статті носять інформаційний характер, описують специфіку свята, його теми та ідеї. Особлива увага приділяється виставкам чи презентаціям, що дають осмислити загальну концепцію будь-якого зібрання або фестивалю. Зокрема у статті за 2018 рік йдеться про “Animatorów kultury świętowanie”, де акцентується особлива увага на учасниках культурного розвитку та мистецьке становлення визначеного регіону.

Часописи, які привернули нашу увагу, мають відповідні онлайн-версії, еквівалентні оригіналам. Головна мета появи Інтернет-сторінок полягає в просуванні онлайн-версій. Вони вміщують інформацію про саме видання – його програмну концепцію, редакційний колектив, контактні дані, логотип. Сайт “Кур’єра Кривбасу” пропонує ознайомитися зі змістом друкованих випусків, а задля зацікавлення читачів окремі публікації викладено повністю. Натомість реалізація польського видання у всесвітній мережі є складнішою, бо представлена у вигляді вебверсії. Крім загального інформаційного подання “Ciechanowskie zeszyty literackie” містять повні зразки публікацій та архіви видань у PDF-форматі.

Задля якісного контенту видання у кадровій політиці апелюють до стратегії розвитку літературного процесу, даючи змогу молодим авторам публікуватися на сторінках видань. Польський журнал містить хроніку, що відбиває найважливіші літературні події року, наголошуючи на конкурсах, зібраннях та конференціях. Українське ж видання дає змогу читачам долучитися до процесу створення якісної літератури, повідомляючи про конкурси та фестивалі, окреслюючи всі можливі умови для подачі заявок. Обидва видання після запропонованого прозового чи поетичного матеріалу подають короткий опис основних віх життя та творчості митця.

Щодо змістової структури, то журнали містять постійну та змінну рубрикацію. Співвідносячи літературні твори з публіцистикою загалом, слід зазначити, що 60% – це художня література, 40% – публіцистичні та літературно-критичні матеріали. Однак, “Ciechanowskie zeszyty literackie” містять іншу картину втілення літературного процесу у співвідношенні 50% (публіцистика та літературна критика) до 50% (художні твори). Контент видань транслює дискусії про майбутнє, шляхи та перспективи розвитку держав. Адже літературний процес існує нерозривно із суспільними змінами та трансформаціями.

Український журнал “Кур’єр Кривбасу” часто вербалізує формування суспільної свідомості у напрямі до національного розвитку та сприяння суспільної консолідації. Читачі отримують можливість робити власні висновки, осмислити події сьогодення. Наприклад, порушується тема воєнних дій на території країни. Ці події знаходять втілення у тексті прозових мініатюр

Олафа Клеменсена “Літо-АТО” за 2015 рік, в яких поступово втрачається зв’язок із реальністю, кожен предмет стає персоніфікованим, а зображений світ живим, фактурним та втомленим. Південний схід України автор показує через олюднення військової техніки, де Танки представлено “зеленими ведмедами, що риплять у лісі” й страшенно люблять мед (Клеменсен 2015, 186), Пуха – любить дітей, вишиває, любить шоколад з горіхами “вайлувата й добра. Хазяйновита. Сором’язлива” (Клеменсен 2015, 187), Бетеери – їжаки, вони знаходяться у гармонії з людьми і навіть можуть зватися друзями. Дія першої мініатюри “Танки. Пухи та Бетеери (Південний схід України)” відбувається у лісі під час спілкування пасічника та військових або біля присадибних ділянок. Життя автор порівнює із медом: “Пасічник, усміхаючись, виносить полив’яні миски, повні текучого, мовби саме життя, майського меду” (Клеменсен 2015, 186). Атмосфера осяяна посмішками, та все змінюється від короткого запитання про стан військових дій. Поряд із танкістом чи генералом (якого автор порівнює з котом), що хмурніє від подібних запитань, техніка теж перестає посміхатися: “Танк одразу припиняє ласувати медом і, не підіймаючи морди від миски, з ненавистю гарчить” (Клеменсен 2015, 186), що говорить про тісний зв’язок між людиною та зброєю. Митець персоніфікує не лише речі, що оточують людей, але й зону військових дій, надаючи їй образу жінки, дівчини-скіф’янки, що нагадує сіру мишу, яка оселилася серед битої цегли: “Очі тоненькі, блискучі, наче відполіровані камінці...або кулі. Сало бере з рук і несе до нори, до схованки, набитої мертвими вояками, відірваними ногами й руками, покинутими з переляку; танками, БТРами” (Клеменсен 2015, 189). У своїй оповіді автор часто використовує українську символіку. Під натиском військових дій ламаються долі людей і родин. Жінки не хочуть відпускати своїх коханих до АТО, проте зупинити їх не в силах. Саме жінки асоціюються із присипаною сірим пилом кропивою. У народних переказах кропива виступає оберегом (жінки оберігають своїх коханих молитвами) і водночас придулює злої сили, адже невідомо, чи повернеться коханий додому, чи його шлях буде усипаний безпеками. “Новини. Міста. Убиті. Поранені. Телевізор та Інтернет. Розмови лише про одне: коли закінчиться і коли нападе” (Клеменсен 2015, 189). Подібні рядки відображають загальний настрій держави у процесі оборони від нападників. Це своєрідний щоденник, наповнений почуттям болю, замріяності та любові.

Наприклад, редакція не лишила поза увагою таке гостре питання, як Чорнобильська катастрофа. У випуску № 293-295 за 2014 рік І. Михайлин у прагненні проаналізувати новий роман Г. Ткаченко “І засурмив третій ангел...”, робить незначний екскурс до способів трансляції цієї теми, окреслюючи праці попередників. Автор наголошує на тому, що катастрофа розділила життя України на ‘до’ та ‘після’. Саме крізь призму людських доль та характерів письменника знайомить читачів із наболілими сторінками історії. Автор розвідки наводить переконливі аргументи на користь стрункості та довершеності роману, акцентуючи на композиційних особливостях та позасюжетних елементах.

Крім того, редакція корегує тематичну структуру видання, створюючи тематичні рубрики, номери тощо. Українське видання часто присвячує випуски письменникам діаспори, але з часом акценти перемістилися в бік роботи перекладача, присвячуються випуски відомим письменникам-модерністам світу, переклади творів яких найчастіше публікувалися у виданні. Це дозволяє підтримувати власний імідж та пристосовуватися до обставин, в які ставить їх розвиток всесвітньої мережі. Наприклад, більшість матеріалів із рубрики “Витоки” часопису “Кур’єр Кривбасу” за 2014 рік присвячено Езрі Павлду – відомому американському поету-модерністу, активному політичному діячеві того часу. На сторінках аналізованого видання його твори представлені у перекладах І. Костецького. Задля достовірності фактичних матеріалів, редакція розміщує переписку перекладача з відомою постаттю світового літературного процесу. Натомість “Ciechanowskie zeszyty literackie” цікавляться авторами, які безпосередньо пов’язані з Північною Мазовією. Своє місце на його сторінках знайшли Z. Krasieński, M. K. Sarbiewski, H. Sienkiewicz, M. Konopnicka, M. Skłodowska-Curie, Z. Morawska та ін.

Польське видання чітко виокремлює власний літературний процес, транслюючи його у рубрику “Strony nasze”, де довільно публікуються твори митців окресленого регіону Польщі. Часто, крізь призму розмов, читачі можуть зробити висновок щодо ставлення окремих митців до стану літератури сьогодення, процес становлення творчих особистостей на фоні державних перетворень. Так, у розмові T. Kaczorowskiej з J. Roszkowskim мова йтиме про творчу долю відомого письменника, есеїста, перекладача шведської літератури. Діалог відображає наскільки дружні стосунки можуть змінити життя людини та вплинути на подальше творче становлення митця (Kaczorowska, 2017).

Загалом, більшість публікацій на сторінках літературних видань уміщує не тільки вихідний текст, а й його аналіз чи рецензію для кращого сприйняття художнього твору. Використання різномановності матеріалів дозволяє створити якісний журнальний контент, що достатньою мірою впливає на читача, викликає бажання переконати чи розмірковувати над певними явищами дійсності. Така періодика готова інтегруватися з новими медіа. Адже для дешифрування творів художньої літератури, які безпосередньо пов’язані з парадигмальною пам’яттю, необхідно виокремити історичне підґрунтя та первісні значення. Це дає змогу говорити про комунікаційну стратегію видань, яка ґрунтується не тільки на взаємодії читача з редакцією, а й на глобальному спілкуванні літератур між собою.

Наприклад, “Ciechanowskie zeszyty literackie” мають рубрику “Strony gościnne”, лівова частина рубрики належить митцям України, зокрема з Волині. Переважно це відображення поетичної складової творчості митців українського літературного процесу в осмислені Р. Крупкі. Зокрема, кілька поетичних доробків Н. Гуменюк, П. Коробчука, М. Мартинюка, І. Ольшевського. Прикметним є те, що після поезій містяться короткі біографічні відомості. На відміну від українського видання, польське не міс-

тять рецензій чи оглядів творчості означених письменників, що свідчить про вужче коло читачів, які повинні бути підготовленими для сприймання подібного матеріалу.

Натомість “Кур’єр Кривбасу” крім перекладів творів В. Zadury, D. Witnera, J. Koczaka та багатьох інших представників польського літературного процесу подає короткі вступні рецензії від перекладачів із інформацією про життя та творчість обраних письменників, а також про їхнє становлення на теренах країни. Подібні публіцистичні матеріали можуть містити як власну оцінку автора публікації, сформовану його власним досвідом сприйняття того чи того тексту, так і відтворювати попередні оцінки критиків, письменників, літературознавців. Наприклад, Ярослава Шекера у короткому коментарі до власних перекладів поета-монаха “Поезія буддійського монаха Хань Шаня” знайомить читачів із короткими біографічними відомостями про митця. Задля ліпшого розуміння перекладачка акцентує на мовних особливостях тексту-оригіналу: *“образи змінюють один одного, приходять і відходять, не зачіпаючи поета, не втягуючи його у вир логічних побудов чи умовиводів. Кожному образу й кожній думці притаманний єдиноможливий часовий пласт – тепер...”* (Шекера 2015, 100). Критик аргументує домінування пейзажної лірики у творчості митця. Адже саме природна велич буття дозволяє окреслити буддійсько-філософські настрої його творів. Тут можемо говорити про наявність безпосередньої та опосередкованої оцінки обраної жанрової ніші.

Наявність інтерв’ю на сторінках обраних часописів свідчить про бажання учасника розмови відверто говорити про вибір своїх тем та жанрів, розкрити життєві обставини, які так чи інакше втілюються у його художніх текстах. Саме спілкування з відомою особистістю допомагає розширювати аудиторію шляхом усебічного та професійного висвітлення важливих питань світового літературно-мистецького процесу. Наприклад, українське видання (за окреслений час) пропонує читачам ознайомитися з інтерв’ю-бесідами. Такі розмови виглядають динамічними та конкретними. Інформаційним приводом для появи визначеного жанру може бути випуск нової книги на теренах вітчизняного простору або бажання проаналізувати тенденції літературно-мистецького життя загалом. Адже інтерв’юери плавно переходять від особистості до аналізу актуальних культурно-мистецьких чи інколи навіть суспільно-політичних явищ дійсності. Прикладом такого інтерв’ю є розмова зі М.-Р.Стехом “Пропонувати в суспільстві високу культуру...” або перекладений діалог з Дж. Макелроєм “Загублений геній постмодернізму”. Подібні заголовки з цитатами несподіваного чи навіть епатажного змісту здатні привабити читацьку аудиторію.

Отже, часописи “Кур’єр Кривбасу” та “Ciechanowskie zeszyty literackie” – це видання, що презентувались майже одночасно літературній спільноті. Редакційна політика охоплює підготовлену аудиторію. В умовах конкуренції редакції створюють ресурси для популяризації видань, організовують заохочувальні заходи для читацької аудиторії. Наростання інтересу до візуалізації літератури в контексті інформаційного простору сприяє втраті

авторитетності періодичних друкованих видань. Виникає необхідність змінювати змістові, комунікативні стратегії та кадрову політику видань, розширювати контент, долучаючи ширшу аудиторію в проєкції активного розвитку мережевого медіаринку країни та світу. Обрані часописи приділяють значну увагу авторам, які публікують свої твори на їхніх сторінках. Часто контент формується не на основі популярних у літературному процесі тем, а на персоналіях. Часописи “Кур’єр Кривбасу” та “Ciechanowskie zeszyty literackie” використовують різні оцінки творчості митців, зокрема, коментування їхньої роботи. Наявність частих діалогів у вигляді інтерв’ю дозволяють говорити про необхідність двостороннього контакту між автором та редакцією, а інформація про літературні конкурси та публікації текстів переможців дозволяє відкривати нові імена в літературному процесі сьогодення.

Клеменсен, О. (2015). *Літо-АТО*. Кур’єр Кривбасу. №305-306-307. С.186-207.

Лісовська-Нижанківська, З. (2014). *Роберт Лісовський, митець і людина*. Кур’єр Кривбасу. №293-294-295. С.285-290.

Наумова, М. (2011). *Нові медіа та традиційні ЗМІ*. Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки. Вип.13. С. 86-92.

Половинчак, Ю. (2017). *Конвергентні процеси в сучасному інфопросторі: трансформації текстів, практик, ієрархій*. Зб. наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського. Вип. 46. С. 31-44.

Шекера, Я. (2015) *Поезія буддійського монаха Хань Шаня*. Кур’єр Кривбасу. №305-306-307. С.100-101.

Barr, T. (2000). *The changing face of Australia’s media and communications*. Allen & Unwin. Australia.

Dzierżyńska-Mielczarek, J. (2017) *Poziom konkurencji na rynku prasy w Polsce*. Studia Medioznawcze. № 4. S. 121-134.

Filas, R. (2007). *Polskie czasopisma w XXI wieku – rozwój czy kryzys?* Zeszyty Prosoznawcze. №1-2 (189-190). С. 11-51.

Hejmej, A. (2014). *Literatura w społeczeństwie medialnym*. Nowa filologia. Teksty drugie. S. 239-251.

Herring, S. (2011). *Commentary: Contextualizing digital discourse*. Electronic resource: <http://ella.slis.indiana.edu/~herring/commentary>. 2011.pdf. [2011].

Kaczorowska, T. (2017). *Od Grzegorza z Golotczyzny tam w Iwooniczu łóżko*. Ciechanowskie Zeszyty Literackie. №19. S.60-69.

Manovich, L. (2001) *The Language of New Media*. Cambridge MA. The MIT press. Massachusetts London, England.

Zbigniew, B. (2009) *Dziennikarstwo wobec nowych media: historia, teoria, praktyka*. Studium Dziennikarskie Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Universitas. Kraków.

ПОЕТИЧНІ ВІЗІЇ Є. ГРЕБІНКИ НА ТЛІ СЛОВ'ЯНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

Лілія Чикур

(Україна)

У статті йдеться про оригінальність і національну самобутність Є. Гребінки – поета-романтика. Його творчість розглядається в контексті слов'янського романтизму. Підкреслюється національна специфіка і жанрове розмаїття лірики.

Ключові слова: романтизм, візія, образ-символ, національна специфіка.

POETIC VISIONS OF JE. HREBINKA ON THE BACKGROUND OF SLAVIC ROMANTICISM

Lidija Čykur

The article deals with originality and national identity of Je. Hrebinka - romantic poet. His work is considered within the context of Slavic romanticism. Underlined national specificity and genre diversity lyrics.

Keywords: Romanticism, vision, image, symbol, national specificity.

Є. Гребінка – яскравий представник українського романтизму, письменник-новатор, який створив невмирущі образи, разом з іншими поетами-романтиками розбудовував жанрову систему української літератури, збагатив її новими темами. Його літературна діяльність вирізняється в епічних жанрах історичністю, ідеалізуванням минулого й національними мотивами, в ліричних жанрах – нахилом до форм пісенної творчості.

Із його ліричної спадщини чимало творів увійшли до золотого фонду класичної поезії (“Човен”, “Українська мелодія” (“Ні, мамо, не можна нелюба любить”), “Маруся”, “Казак на чужбині”, “Украинская мелодія” (Не калина ль в темном лесе...”), “Песня” (“Молода еще девица я была”), “Черные очи”, “Опять передо мной знакомые поля...” та інші).

Творам Є. Гребінки властивий художній синкретизм: “...класицистичні, сентиментальні, бурлескні, романтичні риси... Однак домінує романтичне сприйняття світу...” (Айзеншток 1968, 114). Творчість Є. Гребінки умовно можна поділити на дві групи:

- поезія, “...типологічно близька до західноєвропейської та російської романтичної лірики, у якій на зміну піднесено-ідеальним почуттям приходять байронічні настрої...” (Моціяка 2012, 22).
- поезія, “...закорінена в естетиці українського романтизму і виражена настроями ностальгії за рідним краєм та “національною” тугою...” (Моціяка 2012, 22).

Д. Наливайко, виділяючи у світовому романтизмі “байронічну” течію, наголошував, що їй “...властивий специфічний комплекс настроїв, стійке коло тем і мотивів, певний тип героя, характерні особливості поезики і стилю...” (Наливайко 1985, 122). Для неї характерний мотив “ідеалізації відречення”, тобто заперечення буржуазного способу життя.

“...Подібній ідеалізації піддавалися також і душевні стани, які породжувалися неприйняттям дійсності і глибоким розладом з нею: розчарування і меланхолія, гнітюча туга, сплін, душевне сум’яття т. п., вперше в історії мистецтва ці “негативні емоції” набувають абсолютної естетичної цінності. Виникає своєрідний культ духовного і душевного страждання...” (Наливайко 1985, 122).

Байронівські мотиви “світової” скорботи, самотність особистості, пошук втраченої гармонії звучать у віршах Є. Гребінки “Човен” (1834), “Недуг” (1837), “Молитва” (1837), “Печаль” (1837), “У. С. Уловцовой” (1846). Твори типологічно близькі до віршів у російській літературі: “Тоска” В. Бенедиктова та “Как часто пестрою толпою окружен...” М. Лермонтова, в яких домінує конфлікт самотньої, духовно багатой людини із навколишнім світом.

Поезія, в основі якої лежать мотиви національної туги, ностальгії за минулим, органічно вписується в контекст естетики українського романтизму, його основних тематично-стильових течій: фольклорної, фольклорно-історичної, громадянської та психолого-особистісної.

Так, у контексті психолого-особистісної течії можна розглядати вірш “Човен”, яким відкривається поетична сторінка творчості Є. Гребінки (1833). Його мотиви та образи не виходили за межі романтичної поезії. Як відзначає І. Айзеншток, човен – це “...символ людської долі, який несеться по хвилях життя...” (Айзеншток 1968, 60). А Д. Чижевський вказує на те, що море – це символ душевного неспокою, руху, плинності... Природа – стихія, безодня, в якій до того всього безчинствує й хаос, з котрим братається хаос людської душі – усіляко потакаючи йому. А. Литвин у статті “Бароковий слід у творчості Є. Гребінки” говорить про витoki цього символу ще з античності: “Відомий ще з античної літератури, цей символ був народжений самим життям давніх греків. У образах бурі, хвиль, скель, гавані, корабля, плавання морем, керманіча і корабельної аварії грецькі автори змальовували майже всю дійсність, з якою їм доводилося мати справу. Античні трагіки звикли порівнювати з морським хвилюванням людську душу з її пристрастями, горем, болем, і людське життя з його стражданнями та нещастями. Звичним було порівняння життя з плаванням, лиха з бурєю...” (Литвин 2012, 37-38). Розбурхане море життя тісно пов’язане з мотивами смутку.

Образ човна є доволі поширеним у світовій літературі. Одинокий човен надихнув не одне покоління поетів і художників. Образ човна трансформується в образ самотнього, розгубленого сучасника, який відшукує себе у моральному здичавінні. До цього алегоричного образу вдавалися В. Жуковський, М. Лермонтов, В. Забіла.

У В. Жуковського “ладья” – це й є саме життя, непередбачуване і незрозуміле, що постійно рухається вперед. Цей рух завжди показано у розвитуку, представлена духовна еволюція героя. Герой балади “Еолова арфа” “несеться” назустріч долі:

И мчит уж в изгнанье
 Ладья через море молодого певца.
 И поздно и рано
 Уныло с Минваной
 Один лишь нагорный поток говорит;
 Всё пусто; день ясный
 Взойдет и зайдет –
 Певец сладкогласный
 Минваны под древом свиданья не ждет...

Герой вірша В. Забіли “Човен”, написаного приблизно в той же час, що й поезія Є. Гребінки, також нарікає на нещасливу долю і порівнює себе з човником у бурхливому морі:

І я в світі, як той човник,
 Де пристать не знаю;
 Де б хотілось, там не можна,
 Бо щастя не маю...

Дослідники правомірно порівнюють вірш Є. Гребінки з “Парусом” М. Лермонтова:

Белеет парус одинокой
 В тумане моря голубом. –
 Что ищет он в стране далекой?
 Что кинул он в краю родном?

Ліричний герой М. Лермонтова – вітрило, яке зникає у морській імлі, – “...символічне відображення шукань цілого покоління молодих людей, які не бачать світла попереду, не знаходять в існуючому житті справжнього сенсу. “Парус”, як і “Човен”, відображають мотиви свободи в поєднанні з мотивом самотності, розчарування і безнадії.

Як бачимо, “...човен у морі є уособлення особистості, яка потрапляє у море подій та нестандартних ситуацій, у море життя. Образ човна містить певні елементи трагічності, що є в цілому характерним для романтичних творів. Складне протистояння особистості та навколишнього світу і створює конфлікт, напруження в поезіях...” (Айзеншток 1968, 59).

Вірш Є. Гребінки “.Човен” відтворює настрій та переживання автора, який збирається поїхати до Петербурга. Поет має пережити процес викорінення і вкорінення. “Людину забезпечує “корінням” спільнота, з якою індивід себе пов’язує та в житті якої він бере реальну участь (Вертії, Новікова 2018, 147). Ці ідеї дослідниця Т. Шестопалова розглядає як виклик і чинник національної ідентичності.

Основний мотив твору – невдоволення життям, самотністю у світі. Тут подається образ човна, що “...качався, бідний, один без весельця...” по синьому морю, був розбитий буйними вітрами та хвилями. Молодий поет,

збираючись у 1833 році до Петербурга, порівнює себе із цим човном: як зустріне столиця юнака, як складеться його життя? Непередбачуваність і страх невідомого тривожили. Ці роздуми вилилися у романтичному ключі:

Хтось човен на море пустив,
 Бурхнув він по хвилі, ниряє на волі,
 Од берега геть покотив;
 Качається, бідний, один без весельця,
 Ох, жаль мені човна, ох, жаль мого серця!
 Чого він під бурю поплив?

Картина бурливо-мінливого моря тісно переплітається з авторськими переживаннями про долю човна, що пустився у небезпечний плав, самотній і без весельця.

До психолого-особистісної течії належать і вірші, в яких переживають мотиви нерозділеного почуття, розлуки, зради, втрати коханої людини. Як пише М. Яценко, у віршах цієї течії створюється "...своєрідний культ душевного страждання..." (Яценко 1985, 47). Прикладом поезії цієї течії є "Рожа і дівчина" О. Корсуна, "Голуб" В. Забіли.

До цієї течії можна узалежнити і поезію Є. Гребінки "Маруся", яка пройнята ліричним дівочим сумом, де авторське "я", як і в "Українській мелодії", не бере безпосередньої участі:

А бувало стане скушно,
 Серце ниє та болить,
 В грудях важко; плачеш, плачеш...
 Божий світ не веселить!..
 У садку пташки щебечуть,
 По степу цвітуть квітки;
 Як послухаєш, як глянеш –
 Плачеш бозна од чого!...

Майже вся поезія – діалогізований монолог матері з дочкою. Багата життєвим досвідом мати здогадується про причину туги дочки і заспокоює її:

І знати не знала, чого я бажала!
 І все було, доню, я так сумовала,
 Поки твій отець мене кохати не став,
 Поки з моїм любим нас піп не звінчав...
 Кинь лихом об землю та будь веселенька!
 І думає дочка, схилившись до неньки:
 "Чом досі мене ще ніхто не кохав?..".

Голос автора – у щирості й задушевності печалі героїні, її зворушливому прагненні дівочого щастя.

У контексті фольклорно-історичної течії можна розглядати тексти, в яких провідним образом є образ могили. Персоніфікований образ могили – один із найпоширеніших у романтичній та народній поезії і, зокрема, в Є. Гребінки ("Ой у полі могила з вітром говорила", "Ой сів пугач на могили" та інші).

Поети-романтики зробили могилу універсальним засобом сполучення живого з неживим, минулого із сучасним. Могила стає міфологізованим образом славетної дівчини. Ю. Шевельов зазначав, що романтичні форми сполучення “того, що криється в могилі”, з живим світом надзвичайно різноманітні, при цьому трансцендентна сутність такого сполучення не просто визначається за факт, а стає єдиною площиною розгортання змістів, чи то йдеться про козаччину, чи про слов'янську давнину, чи то про біблійну...” (Шевельов 1966, 760). А Т. Бовсунівська вважає, що із топосом могили пов'язані ідеї оживлення “славної дівчини”, “лицарського духу” та “духу давнини” через мандрівку в часі й просторі, через здатність до медитації, вчування, “...думання та слухання таємного голосу всесвіту, закодованого в цих об'єктах...” (Бовсунівська 1998, 72).

Всякий, хто замислюється, дивлячись на могилу, потрапляє в історичну ретроспективу, і йому надається шанс пізнати історичну проекцію власної душі. Старі покинуті могили, на яких часом немає хреста і жодних ознак поховання, сприймаються як німотні свідки минулої величі.

Таким чином, поетика могили в українському романтизмі заворює не жахами, пов'язаними з потойбічним життям, а тією життєдайністю, що похована в домовині. Відродження слави дідів, їх волі – ось мета поетичного звернення до могили.

У кількох поезіях Є. Гребінки образ могили виступає як “...пам'ятник слави, як неодмінний атрибут українського степу, як символ волі та вічно-го зв'язку з рідною землею...” (Волинський 1963, 53):

Казак и просил, и молил, умирая,
Насыпать курган в головых:
“Пускай на кургане калина родная
Красуется в ярких плодах.
Пусть вольные птицы, садясь на калине,
Порой прощечбечут и мне,
Мне, бедному, весть на холодной чужбине
О милой, родной стороне!”
 (“Казак на чужбине”).

Образ могили набуває символічного й конкретно-реального значення у поезії “Опять передо мной знакомые поля...”.

Всё так же, как в бывшие дни,
Безбрежно тянутся зеленые поляны,
И степью голою несутся табуны,
И одинокие стоят курганы.
Везде звучит Украины язык,
И песня родины так сладостно-уныла...
Со мной опять всё то, к чему я так привык,
Что сердце так тепло из детства полюбило.

Головні смислово-емоційні акценти твору пов'язані з виявленням захопленням рідною землею, її мовою та піснею. “...Конкретизація образу степових могил, символічність деталей своєю основою мають реальні вра-

ження ліричного героя, винесені ще з дитячих, отроцьких літ...” (Наливайко 1985, 43).

Образ степових могил для поета – це ще й місце історичної слави рідного народу. Жалю за минулим немає, та боляче спостерігати смиренність сучасників. Можливо, тим і пояснюється часте звертання поета до подій національно-визвольної війни та її сучасників.

Самотня могила в степу викликає різні асоціації і роздуми (“Курган”). Хто похований там? України сини, що склали голови за славу і спокій її? Чи козаки з отаманом загинули в бою з ляхами “за вольність родини святу”? А може, ворог-татарин, похований козаком-християнином?

Могила – історичний свідок минулого – нагадає не одному поколінню про Січ, запорізьких козаків. Поет часто використовує прийом, що часто зустрічається у творчості романтиків.

“До історії він вдається з метою викликати в сучасників почуття гордості за минуле, щоб вони пройнялися “натхненням дивним. Для цього застосовується часова розбіжність дії і розповіді про неї; ліричний герой бачить у степу могилу і роздумує про тих, хто там лежить” (Ніколаєнко 2012, 115).

До громадянської течії належать поезії Є. Гребінки, де не оминається мотив суспільної ролі митця та народної пісні, що “випрямляє” людину, запалює на боротьбу за свободу. Наскрізним є мотив патріотизму, гордості за свій народ, його героїчне минуле. Приділивши пильну увагу художньому дослідженню подій рідної історії, поетизації народних звичаїв, Є. Гребінка написав низку поезій у романтичному, патріотичному дусі. Вони публікувалися за життя письменника (“Рогдаєв пир”, “Курган”, “Нежин-озеро”, “Печаль”, “Український бард”, “Гетьман Свирговський” та інші).

Поетизуючи давнину, романтики сповнювали її не фактами, а образами, серед яких образ лірника, кобзаря, який поступово переростає в символ України. Як зазначає Т. Бовсунівська, “...відбувається становлення романтичного кобзаря – велетня духу, кістки якого такі ж давні, як і сама земля українська...” (Бовсунівська 1997, 5). Саме романтики розвинули цей образ, ввели його в культурний обіг.

Є. Гребінка багато уваги приділяв зображенню поета – натхненного барда. Як слушно зазначає Л. Задорожна, поет Є. Гребінки – це “...свободолюбивець, що виступає проти несправедливого суспільного ладу, який пригноблює людську особистість, це пропагандист ідеї волі...” (Задорожна 2000, 50). Наділений природою глибше бачити, ніж інші, чутливіше сприймати людські болі, поет переживає, що люди “ближних гнетут”, “честь продають”, “торгують святою любов’ю” (“Недуг”), Обурюючись і протестуючи, його герой поривається в інший, невідомий світ краси і таємниці (“Скала”).

Протиставлення поета навколишньому середовищу, піднесення його над натовпом – типовий конфлікт у романтичній поезії. Таке розуміння ролі співця Є. Гребінка висловив у поезії “Український бард” (1837). У

центрі твору – романтичний образ старого бандуриста, що завжди у гуші народу, знає його болі й смаки, вгадує його настрої і бажання:

Он тешит их, детей природы:
 То им “метелицу” звучит,
 То про гетманские походы
 Красноречиво говорит,
 То упырей в час непогоды
 Поет ночные хороводы...

До образу бандуриста у своїй творчості звертались Л. Боровиковський (“Бандурист”), А. Метлинський (“Бандура”), Т. Шевченко (“Перебендя”).

У Л. Боровиковського образ співця-бандуриста породжує у поета ностальгію за тим, що колись цей співець надихав козаків на бій. У творчості А. Метлинського бандурист – “...явище поза реаліями сучасного поетові буття...”. Поет лише закликає:

Вспом’янім лиш його йому ж в дяку!
 Бо вже які й чули, позабували...
 ...Де ж ти дівався, та старий співаче,
 Ой заспівай нам про життя козаче!

Є. Гребінка розвиває у зображенні ролі та значення бандуриста творчу концепцію Л. Боровиковського. Як і в Л. Боровиковського, твір Є. Гребінки поділяється на дві частини: у першій змальовується діяльність бандуриста в теперішньому і минулому, в другій частині ведеться розповідь про боротьбу українського народу за незалежність. У Л. Боровиковського цю боротьбу очолює Б. Хмельницький, у Є. Гребінки – Наливайко.

В основу пісні лягла дійсна історична подія з конкретними історичними особами: Северина Наливайка, подвиги якого в боях із турками і шляхтою стали легендарними й були оспівані в народних піснях; коронного гетьмана польського війська Жолкевського. Після виснажливих боїв під Лубнами, над Солоницею, козаки зупинилися, щоб закріпитися. Поляки оточили козаків і тримали облогу два тижні. Виникла нагальна потреба переговорів. Умови здачі були дуже важкі: козаки мусили видати старшину, між іншим Шаулу і Наливайка... Поляки не дотримали перемир’я, військо кинулося на безборонних і вбило велике число, казали, що з 10 000 людей, що тоді були в таборі, втекло ледве 1 500. Це було 6 червня 1596 року. Наливайка після жорстоких катувань спалили на вогні. Є. Гребінка дотримався історичного факту в найменших деталях, не приховуючи своєї симпатії до народного героя-оборонця волі й віри:

Видно, так судьба судила!
 Бог Україну наказал:
 Наливайко в плен попал;
 Наша слава приуныла;
 На украинских степях
 Победил счастливый враг!
 ...Умер он за вольность края

И за веру пострадал...

Пісня Кобзаря про Наливайка – це інтерпретація трагічної сторінки України, прославлення великих предків, котрі над життя цінили свободу і йшли на смерть за християнську віру.

Чудодійний вплив зробила пісня кобзаря на слухачів. “...Якщо у зачині слухачі виступають як ліново-байдужий натовп, то у фіналі цей натовп диференціюється. Вказується не тільки на родові й вікові ознаки слухачів, а й емоційно-психологічну реакцію на прослухану пісню...” (Задорожна 2000, 79):

У черноглазой у девицы
Слеза повисла на реснице,
Старик поникнул головой,
Глаза у юноши сверкали,
И дети в страхе трепетали
От песни стороны родной.

Звертаючись до теми національно-визвольної боротьби народу, до минулого, поет показує, що “...ідеали його сучасників спираються на кращі традиції народу в його боротьбі за національну незалежність... Заради цієї мети Є. Гребінка воскрешає історію, щоб славними ділами предків збудити національну гідність українців...” (Яценко 1985, 70).

Є. Гребінка прагне нагадати людям про подвиги предків і прищепити їм любов до Вітчизни. Історичний час у поезії по-романтичному пов’язаний передусім із добою козаччини.

На основі конкретного образу козака вимальовується панорама всієї козаччини, як зазначає К. Пирогова, індивідуалізована картина відтворює стан всієї України... мотиви індивідуально-людських прагнень, дій і страждань, обов’язку і власних інтересів розвиваються із домінуванням концептуальної тріади: особистість – громада – народ...

Україна, як зауважив А. Міцкевич, – погранична земля, що стала місцем зустрічі українських, російських і польських творців, ареною, де польські і російські поети (Залеський, Пушкін, Рилєєв, Глинський) зустрілися біля тих самих джерел... Увагу авторів привертала подекуди однакові образи, насамперед йдеться про козацьких і гайдамацьких героїв.

Є. Гребінка, як і харківські романтики Л. Боровиковський, А. Метлинський, М. Костомаров, О. Корсун, а також Т. Шевченко, О. Афанасьєв-Чужбинський, вводить у текст символічні образи козаччини: “козака”, “гетьмана”, “дедов”, “бандуриста седого”, “курган”, “вольних стезей”. Козаки постають передусім як абсолютно необмежені у своєму прагненні свободи захисники “вольности родини святой” (“Курган”), а також як борці проти польсько-шляхетського гноблення. Автор звертається до історичних постатей українських гетьманів Наливайка (“Український бард”), Свирговського (“Гетьман Свирговський”). Поет вважає козацьких вагажків справжніми героями-патріотами, святими мучениками за віру і свободу, чії легендарні подвиги гідні наслідування. Називаючи імена героїв української історії, окреслюючи їх діяння, Є. Гребінка опоетизував образ

борця за свободу і незалежність батьківщини. У віршах відчувається вплив мотивів, почерпнутих із поем К. Рилєєва та “Запорожской старины” (1833-1838) І. Срезневського: “Надгробная песнь Свирговскому”, “Вторая надгробная песнь Свирговскому”, “Убиение Наливайка”. Найчастіше в поезіях згадується ім'я Наливайка, про котрого

Измлада, от самой колыбели,
Мне грустно стенали пастушья свирели;
Печаль разливалася в песнях родных;
Рыдая, я слушал унылую чайку;
Мне пели, как ляхи сожгли Наливайку, –
И сердце приятно болело от них... (“Печаль”).

Є. Гребінка не стільки намагається відтворити історичну дійсність, скільки подає її новому поколінню як ідеал.

У творчості польських романтиків козак передовсім сприймається як воїн-лицар.

Такі переконання створюють значно відмінний образ козака та й України взагалі, не дивлячись на використання українського фольклору та мотивів української історії, у творчості польських романтиків (Т. Падури, С. Гошинського, Ю.-Б. Залеського та інших).

У творах польських романтиків присутнє і зображення козака як вбивці, безжалісного месника, незабгненного у своїх діях. Таке розуміння образу козака притаманне поетичній спадщині О. Грози та Е. Галлі (“Могила, “Тимофій Хмельницький”). Козак став втіленням пекельного зла.

Дослідження лірики Є. Гребінки підтверджує думку про те, що поета не можна вважати сліпим епігоном російських авторів. Виражаючи настрій, типологічно близькі до західноєвропейського та російського романтизму, Є. Гребінка все ж зумів знайти оригінальні образи.

Лірика Є. Гребінки тісно пов'язана з традиціями народної поезії.

Поет вдається до обробок традиційних для народних пісень тем кохання. Не оминає Є. Гребінка і теми зради, одруження з нелюбом (“Українська мелодія”, “Маруся”).

Поетично висловлюючи власні думки й почуття, митець досягав високого ступеня узагальнення. Його поезії відзначаються щирістю й безпосередністю, іскристим оптимізмом і водночас активним патріотичним спрямуванням. Цю тезу варто підтвердити рядками статті І. Набитовича “Етнологія та українська література...”: “творчість письменника може глибоко відображати етнопсихологічні особливості народу, зачіпати найголовніші архетипні структури. Найяскравішими прикладами таких творів може бути поєднання поетичного твору з музикою, побудованою на національних традиціях. Тоді така пісня входить у національний культурний простір як органічне утворення й у колективній свідомості стає народною” (Вертій, Новікова 2018, 88). Так відбулось і з поезіями Є. Гребінки, які у подальшому стали народними піснями.

Поет своєю лірикою показав багатство й красу українського слова, він продемонстрував широкі зображувальні можливості української літерату-

рної мови: крім звичної сатирично-гумористичної тематики, цією мовою можна передавати й найтонші, найніжніші порухи душі, сумні медитації, тугу за щастям, елегійні роздуми над долею.

У поетичній спадщині Є. Гребінки можна виділити різноманітні жанри. Письменник розширив межі існуючих жанрів і ввів у літературу нові романтичні жанри – романи, пісні, поетичні медитації.

Романтичний тип мислення визначив схильність митця до елегій. Елегія (грец. – журлива пісня, скарга) – один із жанрів лірики медитативного, меланхолійного, часом журливого змісту. У ньому часто звучать скарги на життєві незгоди, містяться гіркі роздуми про швидкоплинність людського життя.

Елегійність Є. Гребінки соціально наснажена, наприклад, у поезії “Надпись к рисунку к С. А. Г-ной” (княгині Софії Олександрівні Голіциній, російській письменниці і художниці). Написана в 1843 році, вона ввійшла в альманах “Молодик на 1844 год”. В основі вірша – переживання, роздуми дівчини-сироти, самотньої, запечаленої розлукою з коханим.

Поезія Є. Гребінки настроєво багата. Почуття туги переплітається з вірою у можливість людського щастя. При всій недосконалості життя – воно прекрасне, оскільки джерелом його радості і краси є любов і природа.

Елегія в поетичній спадщині автора чи не найбільш адекватно відображає душевний склад і менталітет українського народу. Її джерелом стала народна пісня, пронизана смутком та тугою від життєвих негод, глибоким і щирим почуттям любові, розмірковуванням про долю простої людини. Шляхи розвитку елегії, її еволюція так чи інакше визначилися історією країни, в українська дійсність, наповнена драматичними політичними, релігійними та культурними подіями, була нестабільна, складна й трагічна.

Низка поезій у творчості Є. Гребінки належить до жанру присвят, в яких важливу роль відіграє сюжет: це і напучування (“Приятелю”), і ностальгія за кращами роками життя (“У. С. Ловцовой”):

Давно уже я не писал стихов.
 Прошел мой сон поэзии прекрасной!..
 Мне жить теперь тепло и ясно,
 Но не видать уже волшебных снов...
 А было время — пел я мотыльков
 И пышный сад украинской природы...

Цей жанр можна віднести до споконвічних поетичних жанрів. Він утвердився ще у давній українській літературі; виражає складну гаму людських стосунків. Присвята – це певний спосіб поетичного висловлювання, яке спрямоване до конкретного адресата. У присвятах Є. Гребінки стосунки між ним і автором є дружніми. Для них властивий відвертий тон висловлювання.

Використовував Є. Гребінка і такий жанр, як романс. Широковідомим є його романс “Черные очи”, де ліричний герой прагне повністю віддатись любовній пристрасті:

Очи черные, очи страстные,

Очи жгучие и прекрасные!
 Как люблю я вас!
 Как боюсь я вас!
 Знать, увидел вас я в недобрый час.
 Ох, недаром вы глубины темней!
 Вижу траур в вас по душе моей.
 Вижу пламя в вас я победное:
 Сожжено на нем сердце бедное.
 Но не грустен я, не печален я,
 Утешительна мне судьба моя:
 Все, что лучшего в жизни бог дал нам,
 В жертву отдал я огненным глазам.

Розквіт цього жанру в Україні припадає на XIX – початок XX століття. Походження терміну “романс” пов’язують з Іспанією. В цій країні романсом спочатку називалася пісня світського характеру рідною (романською) мовою, тобто відмінною від традиційної латиської, прийнятої для церковних пісень. Збірки таких пісень, об’єднаних наскрізною дією, мали назву “романсеро”. Широковідомі романси на вірші російських поетів О. Пушкіна, Ф. Тютчева, А. Фета, Я. Полонського, М. Ісаковського.

За мотивом романс Є. Гребінки близький до однойменних віршів В. Бенедиктова та П. Вяземського.

Три твори споріднює образ чорних очей, у полум’ї яких без вагань згоден згоріти ліричний герой. І все ж слід віддати належне саме Є. Гребінці, в якого ліричний сюжет розвивається більш динамічно, напружено, з легкою іронією.

Ще одним романсовим твором поета, написаним українською мовою, є твір “Ні, мамо, не можна нелюба любити”; він публікувався під назвою “Українська мелодія” в 1840 році, і ще за життя поета став народною піснею.

Образ дівчини, яка мислить своє щастя з любим чоловіком, а поза цим ідеалом, “...сприйняття якого завжди максималістське – або він, або ніщо, такий герой не уявляє собі життя...”, є дуже поширеним в українській романтичній поезії (Бовсунівська 1997, 27). І тут можна провести паралелі з віршами В. Забіли “Маруся”, Л. Боровиковського “Молодиці”, Т. Шевченка “Тополя” і “Причинна”, де так само, як і у вірші Є. Гребінки, головні героїні втрачають свій ідеал, що означає для них втрату сенсу життя, а тому їх загибель слід розуміти як наступне після духовної загибелі явище.

Ні, мамо, не можна нелюба любити!
 Нещасная доля із нелюбом жить.
 Ох, тяжко, ох, важко з ним річ розмовляти!
 Хай лучче я буду весь вік дівовати!..

Художня структура поезії Є. Гребінки складається відповідно до характеру переживань та образного мислення героя, що зближує її з народними піснями.

У діалозі дівчини з матір'ю (а, власне, таку форму має поезія) зіткнулися духовне й вічне з матеріальним, минушим. "...Гонитва за багатством духовно спустошує людину і завершується каяттям і довічними моральними муками..." (Наливайко 1985, 43-44).

Ген там, на могилі, хрест божий стоїть,

Під ним радо й вечір матуся квилить;

"О боже мій милий! що я наробила!

Дочку, як схотіла, із світа згубила!"

Написана за народнопісенними мотивами, "Українська мелодія" пройнята теплими, щирими почуттями, відзначається журливим, елегійним тоном.

Творчість Є. Гребінки мала велике значення для розвитку романсів. Письменник опоетизував інтимні переживання людини – любов, вірність, розлуку, ввів у свої твори фольклорні мотиви. Не стилізовані пастухи й пастушки, не сентиментальні й золотокудрі венери, а прості люди, здатні на глибокі почуття, самопожертву, ввійшли в пісенно-романсову творчість українських поетів і композиторів XIX століття. Його типові риси – переважання інтимних мотивів, деталізоване відображення почуттів і настроїв. Романс у Є. Гребінки став інтимнішим, чутливішим щодо передачі найтонших відтінків психіки – душевних настроїв.

"Рогдаєв пир" – це, як зазначає Л. Задорожна, "...віршована ода – слава «безстрашному вчителю» Олегу..." (Задорожна 2000, 50); сюжет про князя Олега, зафіксований у "Повісті минулих літ", митець переповідає, залучаючи згадку про Бояна, знаного із "Слова о полку Ігоревім". Л. Задорожна вказує на співзвуччя першої строфи поезії із "Бахчисарайським фонтаном" О. Пушкіна:

Гирей сидел потупя взор;

Янтарь в устах его дымился;

Безмолвный двор вокруг хана грозного теснился,

Рогдай сидел между друзей,

Невнятный говор их в чертогах раздавался,

Пред ним сладкий мед янтарною струей,

В блестящий кубок разливался...

Таким чином, у поезії відчутні "...ремінісценції трьох різних епох і різних авторів..." (Задорожна 200, 38).

В Україні цей жанр був відомий ще в XVI-XVII століттях. До жанру оди зверталися І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський та інші письменники. У цих творах помітна тенденція до оновлення лексики оди, введення слів "низького стилю", бурлеску, гумористичних інтонацій.

Але Є. Гребінка не пішов цим шляхом. Його оди проникнуті високою патетикою, наявністю риторичних запитань, окликів, високої лексики.

У період романтизму ода, залишаючись в новій жанровій системі, втратила своє попереднє чільне місце. Ода перестає бути возвеличенням окремої людини чи воєнних подвигів, а стає вираженням естетичних, мораль-

них, суспільних позицій поета, іноді набуває характеру маніфесту. Безперечним шедевром є тут “Ода до молодості” А. Міцкевича.

Чимало віршів Є. Гребінки мають медитативний характер. Медитація (лат. – роздум) – вірш філософського змісту, в якому автор передає свої глибокі роздуми про деякі важливі проблеми, інколи глобального значення (життя і смерть, дружба і кохання, людини і природи). Особливого поширення цей жанр набув у поезії сентименталістів і романтиків. Медитативний характер мають чимало віршів Є. Гребінки. Його лірична медитація – вірш, який містить узагальнюючі роздуми, безпосередньо не пов’язані з певними життєвими фактами. Вірш відзначається глибоким розкриттям душевного світу людини.

До жанру медитацій належить вірш “Човен”. У поезії органічно поєднуються картини реальних вражень особистості і зумовлених ними її внутрішніх переживань, “...динамічних змін морської стихії з медитативними роздумами людини...” (Бовсунівська 1997, 19).

Як човнові море, для мене світ білий
Ізмалку здавався страшним;
Да як заховатися?
Не можна ж вік цілий
Пробути з собою одним.
Прощай, мій покою, пускаюсь у море!
І, може, недоля і лютее горе
Пограються з човном моім.

Ліричний герой вірша володіє подвійним баченням. Засвоєння зовнішнього світу відбувається паралельно із заглибленням у самого себе.

Ліричний герой з Гребінчиної медитації “Скала” усвідомлює гострий конфлікт з меркантильністю, з жорстокою сучасністю й осмислює їх як підступну “толпу”, яка намагається “уявити” і “растоптати” його дзвінки “струны”, подавити поетичне “вдохновенье”.

Молчалив и угрюм, полон пламенных дум
Сын любимой мечты, вдохновенья.
Он один меж толпой;
Проза жизни людской
Не пробудит его песнопенья.
Но когда уязвлен
В сердце твердое он
От удара судьбы непреклонной,
Он струнами звучит –
И блещит и горит
Над толпой его стих серебрянный.

Себе ж він бачить ураженим у серце “певцом”, сповненим “пламенных дум”.

Виокремлення таких жанрів, як елегія, медитація, романс, ода, вірш-присвята у творчості Є. Гребінки дає підстави зробити висновок, що перед нами поет-новатор, твори якого, як зазначає Л. Задорожна, є

“...безнастанним пошуком у сфері художнього змісту і форми...” (Задорожна 2000, 85), який поглиблює і розвиває можливості української літератури, фіксує в ній певні традиції і здобутки.

Своєю лірикою поет показав багатство й красу українського слова: крім звичної сатирично-гумористичної тематики, цією мовою можна передавати й найтонші, найніжніші порухи душі, сумні медитації, тугу за щастям, елегантні роздуми над долею.

Тому “духовну еру третього тисячоліття в Україні слід будувати не з чистого листа... – треба відновити своє, питоме, родове і відновлювати системно” (Вертій, Новікова, 60). Ці слова В. Азьомкіна можуть стати дорогоказом для переоцінки класики сучасниками.

Творчість вітчизняних романтиків була спрямована на відродження української національної свідомості та визначення національної самоідентичності. Письменники “відроджували” у свідомості своїх сучасників і наступних поколінь національні ідеали. Змальовані у їх творах життя, подвиги, злочини героїв, їхній побут та обставини життя, яскраво ілюструють героїчне минуле українського народу, зображують добу козаччини та представляють читачу власне бачення історичних подій.

Айзеншток, І. (1968). *Українські поети-романтики*. У кн.: *Українські поети романтики 20–40-х рр.* Київ. С.7-64.

Бовсунівська, Т. (1997). *Парадокси романтичного історизму*. Вітчизна. № 3. С. 100-116.

Бовсунівська, Т. (1997). *Тема мовчазного пророка в українському романтизмі*. Дивослово. № 3. С. 3-8.

Бовсунівська, Т. (1998). *Феномен українського романтизму*. Київ.

Волинський, П. (1963). *Український романтизм у зв'язку з розвитком романтизму в слов'янських літературах*. Київ.

Гончар, О. (1994). *Українська національна ідея у художній творчості (перша пол. та сер. XIX ст.)*. Слово і час. № 9-10. С. 65-70.

Задорожна, Л. (2000). *Є. Гребінка: літературна постать*. Твім інтер. Київ.

Зубков, С. (1962). *Є. Гребінка: Життя і творчість*. Видавництво художньої літератури. Київ.

Литвин, Л. (2012). *Бароковий слід у творчості Є. Гребінки*. Література та культура Полісся: зб. наук. пр. Відп. ред. і упоряд. Г. Самойленко. Вип. 68. С. 36-42.

Моціяка, О. (2012). *Поезія Є. Гребінки і романтичні інтенції ніжинського літературного осередку першої пол. XIX ст.* Література та культура Полісся: зб. наук. пр. Відп. ред. і упоряд. Г. Самойленко. Вип. 68. С. 15-32.

Наливайко, Д. (1985). *Мистецтво: шляхи, течії, стилі*. Київ.

Ніколаєнко, А. (2012). *Музичний код поезії Є. Гребінки*. Література та культура Полісся: зб. наук. пр. Відп. ред. і упоряд. Г. Самойленко. Вип. 68. С. 42-49.

Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства. Зб. наукових статей. Упорядники Олексій Вертій, Олена Новікова. Українська літературна газета. Київ.

Шевельов, Ю. (1966). *З історії українського романтизму. У кн.: Orbis Scriptus. Festschrift für Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag.* Мюнхен. С. 756-766.

Яценко, М. (1985). *Індивідуальні стилі українських письменників XIX – поч. XX ст.* Київ.

**“БО ЧЕРЕЗ ТЕБЕ ВЗНАВ Я РАЙ І РАЙ УТРАТИВ СВІЙ!”
(ДІВОЧИ ОБРАЗИ ЛЮБОВНОЇ ПОЕЗІЇ В. ПАЧОВСЬКОГО)**

Андрій Чуй

(Україна)

У статті досліджено галерею дівочих образів любовної лірики, зокрема, наскрізний образ першого кохання ліричного героя; простежено домінуючі любовні мотиви; розкрито символіку асоціативних образів-втілень жіночих-персонажів; виявлено домінуючі риси національного характеру. Визначено найхарактерніші для поетичної практики автора засоби творення художнього образу. З'ясовано основні стильові особливості любовної лірики поета.

Ключові слова: любовна лірика, мотив, образ, символ, поетико-стильові домінанти, модернізм.

**“BECAUSE OF YOU I KNEW MY PARADISE AND LOST
THE ONE!” (MAIDEN IMAGES OF THE LOVE LYRIC
OF V. PAČOVSKÝJ)**

Andrij Čuj

The paper focuses on the image of a lyrical hero's beloved women. The article analyzes the features of their appearance and character. A research reveals the main details of the women's portrait; it also shows a meaning of a number of associative images and symbols, in which girls appear to a loving man. The paper finds out the most typical artistic ways of creation of the image of the beloved woman. It also clarifies some stylistic features of the author's love poetry and determines its main love motives.

Key words: love lyrics, motive, image, symbol, poetic and stylistic dominants, Modernism.

Творчість В. Пачовського привернула увагу критиків відразу ж після виходу його дебютної збірки “Розсіпані перли” (1901). Художньою діяльністю автора цікавитися й тоді, коли він був учасником літературно-мистецького угруповання “Молода муза” (1906–1909). У радянському літературознавстві ім'я В. Пачовського (як і решти “молодомузівців”) лишалося на маргінесах літературного процесу, а звинувачення у декадентстві й приналежності до модернізму наклали табу на вивчення його творчого спадку. Постать В. Пачовського – поета-лірика й поета-борця – була реабілітована вже в незалежній Україні, а до того досліджувалася переважно науковцями з української діаспори (В. Шаян, Ю. Шевельов, В. Бірчак, В. Барка та ін.).

У 1984–1985 рр. в США зусиллями родини поета та об'єднання українських письменників “Слово” було видано двотомне видання “Василь Пачовський. Зібрані твори” (Пачовський 1984–1985) із ґрунтовними передмовами О. Тарнавського (“Поет Василь Пачовський” (Тарнавський 1984, 11–26)), В. Барки (“Лірик-мислитель” (Барка 1985, 11–21)) та роздумами В. Бірчака (“Лицар-мрійник: думки і спогади про Василя Пачовського” (Бірчак 1985, 23–28)). Це зібрання й на сьогодні лишається найповнішим.

3-поміж сучасних досліджень постаті Пачовського-поета найґрунтовнішими є монографія Е. Балли “Поетика лірика Василя Пачовського” (Балла 2008) (книці передувала дисертація “Василь Пачовський – лірик” (Балла 2002)), дисертації І. Хижняк (Хижняк 2004) та Н. Мушировської (Мушировська 2011).

Поетичній творчості В. Пачовського присвячено статті Є. Нахліка, М. Ільницького, В. Погребенника, Ю. Коваліва, С. Яреми, В. Мацієвської, М. Медицької, А. Верлати, О. Довган та ін. Пошукові в любовній поезії В. Пачовського біографічних свідчень присвячена стаття Е. Балли (Балла 2003, 131–135). Попри те, що любовна лірика поета потрапляла в поле зору дослідників, вона так і не стала об'єктом окремого дослідження. Прискіпливого вивчення потребують такі аспекти, як генеза провідних мотивів, поетика образів та символів. Значною мірою ці прогалини закрито в нашій дисертації, де окремий розділ присвячено аналізу любовної лірики “молодомузівців”, зокрема й В. Пачовського (Чуй 2019, 120–131). Проте зроблено ще не все.

В. Пачовський вірив, що література в умовах бездержавності може відродити “храм держави” (Ільницький 1995, 3), тому домінантою усієї його творчості стала національна ідея. Проте свої поетичні проби майбутній “молодомузівець” почав із любовної лірики (збірки “Розсипані перли”, 1901). Книгу відкриває однойменна поезія, присвячена Дзюні Х. – першому коханню В. Пачовського (Балла 2003, 132). Ліричний сюжет вірша побудований навколо символічного образу “перлів-сліз”, наскрізного для любовної лірики В. Пачовського. Розірване і кинуте примхливою дівчиною на землю перлове намисто, подароване ліричним героєм, розсипалося його сльозами, коштовними, як перли, бо пролитими через кохання: “*А ти, Дзюню, розірвала / І жбурнула до землі – / Мої перли покотились / По помості, гей по шклі... / Мої перли, мої сльози / Розсипались по землі...*” (Розсипані перли... 1991, 268).

Перли – дуже давній символ дорожочінності і чистоти, досконалості (ідеально кругла форма), символ сліз. Неоднозначною є сексуальна символіка перлів. Дж. Тресіддер зазначає, що у грецькій античності перлина була символом богині Афродіти, але це також символ дівочої цнотливості і чистоти. Асоціювання зі сльозами, продовжує тлумач, зробило перли небажаною прикрасою для нареченої, адже розірване перлове намисто вважалося провісником біди (Тресіддер 1999, 56).

Е. Балла вбачає фольклорну основу вірша не тільки у використанні народнопісенних образів і засобів (заспівні вигуки, тавтології, пестливі фор-

ми), а й у зверненні до народної міфології (легенда карпатського краю про квіти-незабудки). Дослідниця відразу помічає гендерний акцент у вірші: хоча, згідно з легендою, незабудки – це сльози дівчини, що впали на землю під час прощання з коханим, у В. Пачовського квітами стали сльози-перли закоханого ліричного героя (Балла 2003, 132): “*Де розсипались ті перли, / Незабудьки перосли, / Незабудьки походили, / Синім цвітом зацвіли...*” (Розсипані перли... 1991, 268).

У нашій дисертації ми показали, що Б. Лепкий найповніше з-поміж ранніх модерністів реалізував емоційно-почуттєвий потенціал коштовного символу, культивуючи його в поезії кохання поряд із більш уживаними народнопісенними символами.

За словами Е. Балли, в житті В. Пачовського було три жінки, яких він справді кохав: Ольга Х., Стефанія Є. і Н. Горницька – його дружина з 1909 року (Балла 2003, 134). Дослідниця знаходить у творчому доробку автора лише одну поезію, безпосередньо присвячену Стефанії Є. – “Видіння” (вперше надрукована у збірці “На стоці гір”, 1907). Дружині Неонілі поет присвятив цикл “Онїлля” (збірка “Ладі й Марені – терновий огонь мій...”, 1912). “У цьому циклі, – зазначає Е. Балла, – чітко вимальовується образ жінки як ідеал краси і святості, прототипом якого і стала дружина В. Пачовського” (Балла 2003, 134).

Мотив “вічного жалю” за першим коханням домінував і в наступних віршах збірки, подекуди переплітаючись із мотивом хвилинних утіх, подарованих іншими жінками. І. Франко одним із перших помітив, що серед цілої галереї жіночих образів поетичної книги, жоден не набуває індивідуальних рис. Проте відтворити узагальнений образ коханої-коханки все ж можна. Так, у віршах, присвячених Дзюні, традиційна фольклорна символіка візуалізує постать без сумніву привабливої дівчини (сонце – символ світла і тепла, моральної чистоти (Войтович 2002, 497); зоря – символ дівчини-красуні (Енцикл. словник... 2015, 300), рожа-троянда – квітка богині кохання Лади та її доньки – богині весни Лелі, символ дівочої краси та чистоти (Войтович 2002, 442)), яка подарувала чоловікові найвище щастя (рай – символ щастя, кохання, найвищої насолоди (Енцикл. словник... 2015, 678)), і водночас стала його найбільшою втратою, про що свідчить семантика метафоричних звертань “*моя роже... моє сонце... мій ти раю... моя зоре, моє щастя, моє горе*” (“Моя Дзюню, моя роже”) (Розсипані перли... 1991, 271–272).

Наступним коханням ліричного героя стала Надія: “*Ой не любка то, а мрія – / Така чиста, як лелія / ... / Та й від Дзюні привітніша, / Привітніша та й миліша*” (“Ой я маю вже надію”) (Розсипані перли... 1991, 272). В обох поезіях штрихи до портрету коханої дописують флористичні символи, які свідчать про ідеалізоване її сприйняття: незабудка (символ вічного кохання, вірності (Енцикл. словник... 2015, 624)) – в першій; барвінок (символ дівочої цноти та краси (Енцикл. словник... 2015, 39)) та біла лілія (символ цноти, чистоти, непорочної краси (Енцикл. словник... 2015, 448)) – в другій. Такий народнопоетичний портрет не дає нам чіткого уявлення

про зовнішність обраниці, зате чітко вказує на фольклорну естетику її образу. Символами нещасливого кохання виступають потоптані й зів'ялі (“висхлі”) квіти. Традиційно, сховком для почуттів ліричного героя є його серце. Мотив відмирання старого і зародження нового кохання розкрито також символічно: в розбитому серці чоловіка зростають квіти, що є знаком туги – шавлія (Енцикл. словник... 2015, 84), а зустріч із черговою красунею “засіває” в серце руту – символ очищення й надії на щасливе майбутнє (це – авторська інтерпретація образу, адже в народній поезії рута частіше була символом дівування, розлуки, самотності, нерозділеного кохання (Енцикл. словник... 2015, 83)).

Поезія “В альбом Ганнусі М.” побудована на антитезах і порівняннях. Предметом обоження для ліричного героя стає розкішне волосся юної вродливиці (*“Не яре колосся, а круче волосся / Розсипалось ген аж до ніг, / Як жито на лан поляглося!..”* (Розсипані перли... 1991, 275)), яке закоханий чоловік, плачучи від щастя, змиває “перлистими сльозами”. Цікава деталь: сльози у віршах В. Пачовського є коштовними незалежно від того, спричинило їх кохання щасливе, чи нерозділене. Дещо модифікований фольклорний паралелізм першої строфи вірша позначений тонким психологічним штрихом: назустріч вітру ліричний герой хилиться, назустріч же коханій – кланяється: *“Як вітер повіє, то я похилюся / Як ти посміхнешся, то я поклонюся”* (Розсипані перли... 1991, 274). Трепетно-ніжне ставлення чоловіка до своєї обраниці та його нестримну радість від зустрічі з нею розкриває порівняння, побудоване на метафорі й фольклорних образах: *“На груди схилюся, на грудях твоїх, / Як хмара до сонця, сміюся!”* (Розсипані перли... 1991, 274). Емоції ліричного героя від близькості з дівчиною поступово нарастають і досягають апогею в останньому рядку, де кохана отожднюється з раєм.

Мотив плачу за коханою (цього разу – Ганнусею) звучить у поезії “Вітер гне в долину явір і калину”. Кожна строфа вірша сповнена жалю та сліз, епітети й метафори позначені семантикою розпачу, туги, болю, безвиході. Поезія стилізована під народну баладу: *“Вітер гне в долину явір і калину, / Шелестить понуро кучерявий ліс; / Ой вже шепчуть люди, чуємо, що буде, / Я і ти, Ганнусю, гнемось від сліз”* (Розсипані перли... 1991, 279).

Відплакавши за Ганнусею, ліричний герой вкотре згадує свою Ольдзюню. Поезія побудована на парадоксах, які, проте, не позбавлені сенсу, а лише вказують на суперечливість постаті обраниці. Так, дівчина у вірші – “забута незабута”, “приступна неприступна” і “негорда горда”. Відштовхнутий та зневажений чоловік стверджує, що минулий жаль тепер викликає в нього лише сміх, та в останній строфі все ж зізнається: *“Сміюся я і плачу – / І плачу, не проплачу / Перлину перших мрій, / Донині ще єдину – / Єдину до загину, / Ольдзюню, жалю мій!”* (“Я знов стрінув забуту” (Розсипані перли... 1991, 280)).

Мотив відмови звучить у поезії “Із-за гори вітер віє” (Розсипані перли... 1991, 285–286). У скаргах ліричного героя знаходимо ще кілька штрихів до образу Дзюні: *“Маєш серденько студене, / А смієшся так до*

мене, / Ручку подаєш, / Що простягнеш ручку білу, То все рану наболілу / В серці передреш!" (Розсипані перли... 1991, 286). Дівчина відцуралась закогоаного чоловіка, залишивши від його щастя "стовчений хрусталь" (так загальновідомий символ чистоти і невинності став індивідуально-авторським символом розбитих мрій). Зневажений ліричний герой обіцяє: "Нехай тобі серце мліє, / Руса коса полиніє – / Я не вернуся, / Як стрінемся, моя мила, / Так, як ти колись робила: / Я відвернуся!" (Розсипані перли... 1991, 286).

Традиційний фольклорний образ солов'я – співця жалів і радощів кохання – кількома штрихами змальовано в поезії "Ой ти соловій, золоте перо" (Розсипані перли... 1991, 281). Ліричний герой просить соловейка не тривожити його серця своїм щебетанням – не нагадувати минулих сліз.

У вірші "Летів лебідь попід хмари" (Розсипані перли... 1991, 283) мотив нещасливої любові ліричного героя та його обраниці розкрито алегорично – через образ лебедя, що залишився без пари (лебідь із лебідкою – традиційні символи вірного кохання (Енцикл. словник... 2015, 428)).

Мотив внутрішнього роздвоєння чоловіка, зачарованого красою двох вродливих та розгубленого перед вибором, розвивається в поезії "Буковинські зорі" (Розсипані перли... 1991, 283). Ліричний герой порівнює дівчат із рожами, леліями, "блискучими брильєнтами", "золотими зорями" і метеорами, що "жаром в очі прискають" (Розсипані перли... 1991, 284). "Квіткові" образи-порівняння є традиційними знаками жіночої краси, а образи "дівчат-брильєнтів" та "дівчат-метеорів", хоч і несуть таку ж семантику, є радше естетичним експериментом В. Пачовського, аніж фольклорною традицією. Остання строфа вірша – розгорнуте риторичне питання, яке розкриває "гаємницю" дівочої вроди: "В чім дівчата ті купались, / В чім вони купалися, / Що на зорі всі придалися?.. / Чи не зорі обірвалися / Та й порозсипалися?!" (Розсипані перли... 1991, 284). Зауважмо, що поет не згадує (навмисно оминаючи традицію?) про барвінок, в якому здавна купали дітей, щоб вони росли вродливими і щасливими.

Милою посмішкою й дитячою невинністю причарувала ліричного героя наступна його обраниця – Зонька (вірш "Зоньці Р." (Розсипані перли... 1991, 284–285)). Перша частина поезії розкриває її ангельський образ: "Ой ти смішку, смійся, смій! / Сонна мрія - усміх твій, / Сонна мрієчка, / Ти невинна ще така, / Як лелієчка яка, / Як лелієчка!" (Розсипані перли... 1991, 284). Наступна ж – затьмарена передчуттям короткочасності нового щастя: "Чи ти будеш все життя / Реготатися, дитя, / Тими перлами?", "Чи все будеш мене ти / Цілувати з пустоти / Тими рожами?" (Розсипані перли... 1991, 285). За своїм звучанням поезія близька до медитації. Пестливі слова, флористична символіка, образ "перлів-сліз", риторичні питання й еліпси гармонійно обрамлюють мотив "радісного смутку", створюючи атмосферу інтимності, щирості, замріяності. Певний дисонанс у загальний настрій вірша вносить його друга строфа.

Образ Ольдзюні – першого кохання – поет проніс через все життя.

Любов для ліричного героя “Розсипаних перлів” нерозривно пов’язана з образом раю, який він знаходить в обіймах коханої. Мотив плачу за втраченим раєм журавлиною піснею звучить у вірші “На крилах всіх пісень своїх” (Розсипані перли... 1991, 295–296). Назва твору відсилає нас до збірки Лесі Українки “На крилах пісень” (1893), в якій, до того ж, було вміщено цикл поезій-плачів “Сльози-перли”. Така подвійна аллюзія видається не випадковою, хоча, найімовірніше, вона є лише даниною генію поетеси, адже і пісні, і сльози ліричного героя ллюються не за “коханим краєм”, а за коханою дівчиною, яку він залишив у “далекій стороні”: *“На крилах всіх пісень своїх / Візьму тебе лишень зі всіх, / Ольдзюно, жалю мій! / І понесу на світа край, / Бо через тебе взнав я рай / І рай утратив свій”!* (Розсипані перли... 1991, 295).

Журавлиний ключ є символом відданості рідному краю, туги, журби, віддаленої мрії (Енцикл. словник... 2015, 266). На чолі журавлиного ключа ліричний герой поніс свій жаль “у безкрай”, шукаючи там забуття і сподіваючись, що кохана все ж почує плач його пісень і сама заплаче у той день, коли по чоловіку вдарить похоронний дзвін.

Новою втіхою ліричного героя стала Стефця – “золота зірничка” з білим личком і рожевими щічками. Її портрет змальовано цілковито в дусі фольклорної естетики (з використанням флористичної образності): *“Сама як малина – / Твоє личко, як яблучко, / Стало як калина!”* (Розсипані перли... 1991, 298). Мотив загравання й дізнання взаємності передано у формі монологу (хоча для народної поезії більш характерний діалог парубка та дівчини) із акцентуванням на сором’язливості обраниці (неодмінна норма народної моралі): *“Я питався, чи ти любиш, / А ти мов не чуєш – / Чому ж личко паперове / Рожками малюєш?..”* (Розсипані перли... 1991, 299).

Про те, що сором’язливість дівчини – лише звичаєва “формальність”, говорить у вірші “Моя Стефцю, моя зірко”. Ліричний сюжет попередньої поезії отримав передбачуване продовження з легким еротичним відтінком: *“Кажеш «ні», а як поглянеш, / То сама, як рожка, станеш, / Усміхнешися так якось, / Що я мушу засміятись, / Бо я можу сподіватись, / Сподіватися чогось!”* (Розсипані перли... 1991, 299).

Очевидно, тій самій Стефці присвячено “поезію-сповідь” “Віднайдені перли (В альбом Стефанії М.)”. Ліричний сюжет вірша розгортається навколо спогадів чоловіка про перше “розтоптано” кохання. В поезії розкривається символіка її назви: зневажений Дзюнею ліричний герой віднайшов своє щастя в коханні до Стефанії, яку готовий назвати своєю дружиною. Саме їй чоловік збирається подарувати всі колись розсипані і тепер зібрані заново перлини щастя: *“Я ті перла позбираю / І тобі віддам їх, раю, / Первоцвіте мрій моїх, / Щастям я тебе окружу – / Обзолочу, обжемчужу / Від головки аж до ніг”* (Розсипані перли... 1991, 300).

Здавалося б, ніщо не зможе затьмарити щастя ліричного героя: у нього нарешті з’явилась обраниця, якій він зробив пропозицію і з якою нібито зумів забути перший печальний досвід нерозділеного кохання. Проте мотив віднайденого щастя звучав недовго. Поезія “Дзюно, моя зірко”, тлом

для якої став похмурий осінньо-зимовий пейзаж із похоронною атрибутикою (весна – пора кохання – вже минула), свідчить, що першу любов чоловік не забуде до самої смерті: “Дзюню, листя жовкне, / Зимний вітер віє, / Кожна пташка мовкне, / Бо весна минула – / Дзюню, моя мріє, / Ти мене забула! // Дзюню, листя жовкне, / Волос мій сивіє, / Моя пісня мовкне, / Струни арфи рвуться – / Дзюню, моя мріє, / Сльози вже не ллються! // Тільки вітер плаче / Попід вікна сумно, / Чорний ворон кричє, / Кричє на загаті, / Тєсля тєше трумно / В зимній моїй хаті...” (Розсипані перли... 1991, 300–301).

На жаль, любовна драма “Розсипаний перлів” не має щасливого закінчення, хоч збірку й закривають поезії з мотивами п’яного забуття і закличками “Гей, все горе забувай, разом до гульні ставай” (“Шумка” (Розсипані перли... 1991, 301)) та “Мед любові випивай з золотої чари! Гуляй, світе молодий, поки вік твоїй золотий, – рвися аж до хмари!” (“Орлиний лет” (Розсипані перли... 1991, 302–303)).

Т. Гундорова вбачає головну художню цінність “Розсипаних перлів” у деромантизації та десакралізації образу жінки: “Альбомні вірші Пачовського можна було б уважати явищем випадковим і не гідним значення, коли б не оця особлива їх функція – десакралізація романтичного поетичного вислову, на противагу романтичній риторичі, за ним не стоїть патос ідеалізації Прекрасної Панни чи Ідеальної Жінки. Ба більше, в такий спосіб відбувається руйнування самого ідеального поетичного значення, його деромантизація. Воно здійснюється через своєрідне, майже «порційне» відсилення до «прототипу», коли множинність образів коханок (до того ж конкретизована різними іменами) має заступити високий ідеал «Єдиної»” (Гундорова, 2009, 250–251).

Друга збірка В. Пачовського “На стоці гір” (1907) позначена італійською екзотикою (цикл “Над морем”). У книзі розробляється пейзажна тематика, зображені ідилічні картини життя на лоні природи, звучать нотки замилювання її красою, оживають образи зі слов’янської та грецької міфології, з’являється образ матері-розрадниці (цикл “На гори”), вплітаються громадянські мотиви (цикл “Пурпуровий танець”).

Любовні мотиви тісно переплетені з пейзажними в циклі “Над морем”. Центральну сюжетну лінію циклу формує сентиментальна історія кохання, яке зародилось у далекій Італії. Лірична героїня – таємнича чарівна італійка (її вроду підкреслюють і увиразнюють метафори, порівняння й пестливі слова). Раз зустрівшись, вона надовго запала в серце чоловіка:

*Засміялася до мене
Просто в очі так миленько,
Чорні очі загорілись,
Як два вуглі у серденько!..
Але ж ми не знаємся...
І промовила півшептом:
Buona sera, signiore!
Я хотів їй відказати:*

Моє серце, моя зоре...

Але ж ми не знаємся...

(“Засміялася до мене” (Розсипані перли... 1991, 309))

Ліричний сюжет циклу розгортається паралельно із зародженням почуттів між двома незнайомцями з різних країн, різних світів. Мотиви несподіваної зустрічі, замилювання незнайомкою та нерішучості ліричного героя (підкресленої епіфорой) знайшли продовження в поезії “Дрижання душі”. Білим янголом (символ досконалості та чистоти (Енцикл. словник... 2015, 22)) являлась незнайомка таємно закоханому в неї чоловіку, та він не зміг зробити й кроку назустріч: *“Ти ходила по алеї, та займати я не міг! Чистий ангел-білосніг!.. Млів я, дивлячись на неї, пливли сльози з віч моїх, заросив я слідки ніг... / Поверталась, усміхалась – / та займати я не міг!..”* (Розсипані перли... 1991, 310). Зрештою, “пташка біла” (метафора дівчини) полетіла, а ліричному герою тільки й лишилося, що омивати сльозами залишену “білу шарфу з капелюшка” і “цілувати слідки ніг”. Можливо, саме поклик далекого рідного краю змусив чоловіка зробити такий вибір і пожертвувати особистим щастям, відказавши обраниці *“Ой не питайся, голубко, / Ох, не питайся, хто я, / Як на ім'я називаюсь, / Звідки задума моя! // Я є ніхто, бо нічим є / Бідна країна моя, / Моє ім'я – тільки іскра з пожегу / Її великого «я»”* (“На мотив Гейне”) (Розсипані перли... 1991, 310).

Поезія “В світлі сонця” продовжує монолог ліричного героя і розкриває причину прощання – нестерпна туга за Батьківщиною: *“Сон над нами чари сіяв / І розвіявся нараз, / Чуда діяв, роз лелівав, / Перемріявся і згас. // Цить же, люба, трубка грає, / Я полину в рідну даль – / Тебе другий покохає, / І загойться печаль!”* (Розсипані перли... 1991, 311). Рішення чоловіка не змінюють навіть сльози коханої: *“Плачеш, люба, обіймаєш / Мою шию наокруг – / А над море вилітає / Вдаль задивлений мій дух!”* (Розсипані перли... 1991, 311). Такий поворот ліричного сюжету “не вписувався” в молодомузівську естетику, адже вони прагнули творити поезію “без штуки” – без суспільних ідей. Проте, очевидно, навіть “затяті естети” не могли не відгукнутися на виклики часу. Надалі образ знедоленої України все частіше з’являвся в поезіях В. Пачовського, проникаючи й у лірику любовну.

Найдраматичніше мотив прощання зазвучав у поезії “Жалість”. Порівняння дівчини з “тужливою мевою”, яка “жалко кигиче” та б’ється об скелі (традиційне фольклорне порівняння; крім того, така чайка – символ жіночої туги, скорботи (Жайворонок 2006, 633)), паралелізування їхнього безмежного розпаду та цілий ряд інших символічних образів використано у вірші, щоб передати всю гіркоту вимушеної розлуки:

Над море зелене

Моління несеться,

Припала до мене

Лебідка, голубка,

Березою летється

До ніг, моя любка,

Припала до ніг!..

*«Припала кохана і дивиться в очі, де наше кохання, де наша любов...
З риданням без тямі на груди паде знов...»*

І жалістю п'яна до серця шепоче:

– Скажи мені, серце, де наша любов?!

– Не плач, я не знаю, я, люба, чекаю, чи вернеться знов...» (Розсипані перли... 1991, 312–313).

Та любов ліричного героя “пішла за весною” і “щезла у далі, як ясна імла”. Образи лебідки та голубки – фольклорні символи щирої любові, вірності в коханні (Енцикл. словник... 2015, 411). Поезію відкриває й закриває образ чайки, що “б’ється крильцями” і “плаче без тямі: вернися, вернись!”.

Поезія “Самотність” за звучанням і за образністю нагадує колискову. Асонанси та ритмічні повтори (“тихо, тихо”, “люлі-люлі”, “пінпа-пінпа”), яскраві персоніфікації наче занурюють читача в казкове царство сну: *“тихо, тихо море в чайку плеще, ще тихіше буйний вітер шепче”, “тихо, тихо чайка ся колише, а ще тихше біла рожка дише”, “тихо, тихо міняться кришталі”, і “ще тихіше грають жалі”* ліричного героя, який надто пізно зрозумів, що “тільки щастя, що дівоча ласка”. Серед такого ідилічного спокою самотній чоловік намагається заспокоїти, приспати своє заплакане серце: *“Люлі-люлі, пінпа-пінпа, / Цить, серденько, цить!”* (Розсипані перли... 1991, 312).

Від нестерпної самотності ліричний герой знаходить порятунок уві сні (поезія “Любов”). Сон цілком компенсує нестачу дівочої ласки: в морській глибині душа чоловіка зустрічає русалку, яка обертається на “ясну дівчину” і дарує йому безліч любовців: *“Звинулась круг мене, / І так цілувала, / Аж млів я без тямі, / А море зелене / Шуміло над нами / Риданням терпінь... // Я гинув у шалі солодких омлінь, / А море шуміло риданням терпінь! // Розплився я в піну / З її лоскотання, / Усточка з рубіну / Мені бальзаміли, / А мрійні зітхання / Мені розлетіли / На срібляний шум! // Не чув я ні тіла, ні серця, ні дум...”* (Розсипані перли... 1991, 313).

Раптове пробудження ліричного героя повертає його в реальний світ, в якому він залишився один (світ поезії “Самотність”). Образ заплаканого горя (!) і семантика плачу у кожному рядку розкривають всю трагічність ситуації: *“І чую: бре море / Безмірним риданням, / Розплакалось горе / До мене і вис / Глухим безталанням, / І темінню криє / Всю землю, як ніч... // Так плаче, заслонює ямини віч – / Душа моя сплямлена, чорна, як ніч!”* (Розсипані перли... 1991, 313–314). Колористика строфи (темінь, ніч, чорний колір) також несе семантику трауру й жалоби. Тропіка в поезії дуже колоритна: метафори, персоніфікація, порівняння, епітети, повтори, еліпси та ін. Драматичний сюжет і яскрава мариністична образність вірша свідчать про відчутний вплив європейського романтизму.

Зразки любовної лірики В. Пачовського “післямолодомузівського” періоду творчості можемо знайти у збірці “Ладі й Марені – терновий огонь мій...” (1912). Проте власне любовної лірики тут небагато. Більшість поезій через їх надмірну “тілесність” і відвертість вислову відносимо швидше

до лірики еротичної. Еротизм збірки відмітили М. Степняк, М. Ільницький; значно гучніше про нього заявила А. Матусяк. На прикладі поезій В. Пачовського дослідниця показала, як митець “через розмивання кордонів між еротикою та літургією” створив свій образ Анти-Мадонни: кохана ліричного героя є лише “інструментом насолоди”, більше того, вона виявляється “«хворою дівчиною», «продажною дівчиною», яка пропонує свої брудні пестоші (послуги) кожному” (Матусяк 2016, 323–325). Очевидно, подібні мотиви творчості й дали С. Павличко підстави звинувачувати В. Пачовського у жінконенависництві.

Отже, в любовній ліриці В. Пачовського переважно розвиваються мотиви нещасливого кохання. По мірі розчарувань ліричного героя з’являються мотиви наближення смерті, а також мотиви розлуки, ініціатором якої виступає вже чоловік. У збірці “На стоці гір” любовні мотиви тісно переплітаються з пейзажними, а подекуди і з громадянськими (потреба служіння країні).

У “Розсипаних перлах” представлена ціла галерея дівочих образів. Найпомітнішим серед них є образ Дзюні – першого кохання поета. Жодна із постатей, навіть означених власним іменем, не набуває індивідуальних чітких рис, та відтворити узагальнений образ коханої-коханки все ж можна. Для змалювання образу ліричної героїні автор найактивніше послуговувався традиційною флористичною символікою. На ідеалізацію дівчини та її вроду вказують квіти-символи – рожа, лілія, незабудка, барвінок, також калина. Кохана постає перед чоловіком в символічних образах рожі (троянди), сонця, зорі, ангела, чайки, голубки, лебідки. Загалом її портрет відповідає фольклорному ідеалу дівочої вроди: біле личко, чорні очі, рум’яні (рожеві) щічки, довге волосся (руса коса). Не виходить за народнопоетичні канони жіночої краси й лірична героїня збірки “На стоці гір” – таємнича італійка.

Характер у ліричної героїні досить суперечливий, проте загалом вона є носієм типових ментальних рис українського народу і нічим не вирізняється з-поміж героїнь народної пісенної поезії, окрім хіба що своєї “впертої невзаємності” до закоханого чоловіка (як не дивно, взаємною до нього виявилася лише італійка, хоча й за таких умов ліричний герой не зміг втримати своє щастя). Погоджуючись із твердженням Т. Гундорової про поступову десакралізацію образу жінки, зауважуємо, що в любовній ліриці молодомузівського періоду (збірки “Розсипані перли” і “На стоці гір”) до розвінчання ідеалу і приниження постаті жінки все ж не дійшло.

Наскрізним у любовній ліриці В. Пачовського є образ “перлів-сліз”, які постійно проливає ліричний герой – і від щастя, і від горя. Сльози-перли у поезії В. Пачовського – це індивідуально-авторський символ кохання. Чужоземна екзотика (морські пейзажі), поява образу прекрасної героїні-італійки – наслідки впливу європейського романтизму.

Поетика любовної лірики В. Пачовського має переважно фольклорну основу, яку вбачаємо у використанні народнопісенних образів та засобів (заспиви, тавтології, повтори, пестливі форми), зверненні до народної мі-

фології та традиційної фольклорної символіки, переважанні медитативності, мінорної емоційної тональності. Апологетика діонісійської насолоди життям, екзотизм, десакралізація образу жінки (що межує з приниженням), художня трансформація фольклорної символіки поряд зі спробами авторського символотворення – наслідки творчої рецепції естетики модернізму.

Енциклопедичний словник символів культури України (2015). За заг. ред. В. Коцура, О. Потапенка, В. Куйбіди. 5-е вид. ФОП Гаврищенко В. М. Корсунь-Шевченківський.

Балла, Е. (2002). *Василь Пачовський – лірик*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Прикарпатський університет імені Василя Стефаника.

Балла, Е. (2008). *Поетика лірики Василя Пачовського*. Монографія. Ужгородський національний ун-т. Кафедра української літератури. Ліра. Ужгород.

Балла, Е. (2003). “*Ти є живовзором для мене, де в формі явилась краса...*”. Дзвін. 2. С. 131–135.

Бірчак, В. (1985). *Лицар-мрійник: думки і спогади про Василя Пачовського*. У кн.: *Пачовський В. Зібрані твори : в 2 т. Т 2. Золоті ворота*. Об'єднання українських письменників “Слово”. Філядельфія, Нью Йорк, Торонто.

Барка, В. (1985). *Лірик-мислитель*. У кн.: *Пачовський В. Зібрані твори : в 2 т. Т 2. Золоті ворота*. Об'єднання українських письменників “Слово”. Філядельфія, Нью Йорк, Торонто.

Войтович, В. (2002). *Українська міфологія*. Либідь. Київ.

Гундорова, Т. (2009). *Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Вид. друге, перероб. та доп.* Критика. Київ.

Жайворонок, В. (2006). *Знаки української етнокультури : словник-довідник*. Довіра. Київ.

Ільницький, М. (1995). *Від “Молодої Музи” до “Празької школи”*. Монографія. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України ; Львівський обласний науково-методичний інститут освіти. Львів.

Матусяк, А. (2016). *У колі української сецесії (Вибрані проблеми творчої поетики письменників “Молодої Музи”)*. Пер. з польської Лесі Демської-Будзуляк. ЛА “Піраміда”. Львів.

Мушировська, Н. (2011). *Поетична творчість Василя Пачовського у контексті української літератури першої половини ХХ століття*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

Пачовський, В. (1984). *Зібрані твори : в 2 т. Т 1. Поезії*. Об'єднання українських письменників “Слово”. Філядельфія, Нью Йорк, Торонто.

Пачовський, В. (1985). *Зібрані твори : в 2 т. Т 2. Золоті ворота*. Об'єднання українських письменників “Слово”. Філядельфія, Нью Йорк, Торонто.

Розсипані перли: Поети “Молодої Музи” (1991). Упоряд., авт. передм. та прим. М. Ільницький. Дніпро. Київ.

Тарнавський, О. (1984). *Поет Василь Пачовський*. У кн.: *Пачовський В. Зібрані твори : в 2 т. Т 1. Поезії*. Об'єднання українських письменників “Слово”. Філядельфія, Нью Йорк, Торонто.

Тресиддер, Дж. *Словарь символов*. Електронний ресурс, режим доступу: https://www.lesjeunesrussisants.fr/dictionnaires/documents/DICTIONNAIRE_RUSSE_DES_SYMBOLES.pdf [дата останнього доступу 05.09.2020].

Хижняк, І. (2004). *Міф та національна ідея у творчості Василя Пачовського*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова.

Чуй, А. (2019). *Українська любовна лірика початку ХХ століття: фольклорні інтенції модерного тексту*. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії). Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка.

**ЛІРИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОРНИТООБРАЗІВ
В ЕТНОГРАФІЧНОМУ КОДІ “ТИХОЇ ЛІРИКИ”
60–80-Х РР. ХХ СТ.**

Ольга Шарагіна

(Україна)

У статті досліджено міжсистемну естетичну взаємодію фольклору та літератури, яка в 1960–80-х рр. характеризувалася взаємодоповненням усних і писемних жанрів, що творили єдину систему функціональної спорідненості поетичного тексту, а саме поетичне моделювання орнітообразів в етнографічному коді “тихої лірики”, представники якої прагнули універсального естетичного самовиразу без різкої критики влади.

Ключові слова: “тиха лірика”, етнографічний код, натурфілософія, кордоцентризм, екзистенціалізм

**THE LYRICAL INTERPRETATION OF ORNITHOLOGICAL IMAGES
IN THE ETHNOGRAPHIC CODE OF “SILENT POETRY”
OF 60–80’s. XX ST.**

Ol’ha Šarahina

The article investigated the intersystem aesthetic interaction of folklore and literature, which characterized the complementarity of oral and written genres in the 1960s and 1980s. It formed a single system of functional kinship of the poetic text, namely the poetic modeling of ornithological images in the “silent poetry’s” ethnographic code. And the representatives of it desired to be self-expressed in the universal aesthetic ideas without authorities sharpest critics.

Key words: “silent poetry”, ethnographic code, natural philosophy, cordocentrism, existentialism

“Тиха лірика” – поетичний рух 1960–80-х рр., загалом позбавлений політичної риторики й ідеологічної дидактичності, якому властиві онтологічні роздуми про ментальні витоки та людське буття в соціумі й поза ним, апеляції до олюдненої та одухотвореної природи як невід’ємного компонента гармонійного існування на землі, пріоритетне відтворення психоемоційного стану людини, її моральної концептосфери. Художнім підметом ліричного оприявлення “тихої лірики” є концепт безголосся, сфокусований на тріаді “традиція-природа-естетика”.

За допомогою генераційного підходу з означником *поетичного руху* та на основі врахування напрацювань літературознавців, а саме В. Дончика, Ю. Ковалева, В. Моренця, Т. Пастуха, Е. Соловей, А. Третяченко, Л. Гарнашинської та ін. виділяємо гурт репрезентантів феномену “тихої лірики”, не претендуючи на класифікаційну й постаттєву вичерпність. У

результаті звужуємо представництво, виокремлюючи творчі персоналії *І. Жиленко, С. Йовенко, А. Кичинського, В. Підпалого, Л. Скурди, Л. Талалая, П. Мовчана, Д. Чередниченка*. Письмо кожного відзначається неповторною стильовою палітрою із домінуванням пейзажних, інтимних чи філософських мотивів, нерідко поєднаних. Систематизуємо їхню творчість за такими спільними критеріями, як *‘аполітична відстороненість’, ‘творчий маргіналізм’, ‘художня «тихість»’, ‘ідеологічне мовчання’, ‘екзистенційне одинакування’, ‘натурфілософічність’, обмеження патріотичної риторики, практична відсутність космічних мотивів*. У процесі творчої еволюції згадані поети модернізувалися, збагачувалися новими техніками.

На підставі вищеперелічених критеріїв виокремлено літературно-мотиваційний каркас “тихої лірики”, який, з нашого погляду, складається з *етнографічного, релігійного, натурфілософського, кордоцентричного, естетичного, медитативного та екзистенційного* кодів, що ґрунтовно експлікують ідейно-тематичну та образну систему поетичного руху. Дефініція “код”, зважаючи на суспільно-політичну і культурну ситуацію 1960–80-х рр., на нашу думку, є найдоцільнішою для розкриття головних мистецьких маркерів цього поетичного феномену. Поняття коду термінувала стійка позиція використовувати “езопівську мову” у віршах (*‘творчий маргіналізм’*), зокрема для моделювання прихованої позиції ліричного героя, яка проявлялася в апеляції до естетичних критеріїв, а не провладних вимог до творення слова (*‘аполітична відстороненість’*).

Етнографічному коду “тихої лірики” у контексті художнього опосередкування народного світовідчуття притаманне звернення до фольклорних мотивів, образів, а також архетипної символіки. Після репресивних погромів сімдесятих поняття національної свідомості, посилена увага до звичаїв та обрядів у літературі становили літературний “мейнстрім”. Розкриття самотності народу в художньому творі не імпонувала владі, котра вузькопрямолінійно культивувала у письменстві соціалістичний псевдоетнографізм. Важко не погодитись із твердженнями Л. Фоміної: “Звернення до традицій духовної культури, до народнопоетичного досвіду особливо активізувалось у ті періоди художнього процесу, коли в специфічних суспільно-історичних умовах загострювалась потреба громадянської ангажованості літератури, що зазвичай призводило до зниження естетичного потенціалу творів, абсорбування їх ліричної природи, її підміни декларативними” (Фоміна 2013). Однак попри ідеологічний утизм, поєднання фольклорної поезики з рафінованою літературною технікою, естетикою та мисленням у “тихій поезії” обіцяли творчий успіх ліричному моделюванню родинно-побутових звичаїв чи фольклорної візії історичних подій.

Вагомого значення у “тихій ліриці” набуває етнографічний код, який акцентує увагу на національній етноментальній складовій українського народу. “Ліричні твори поетів перебувають у нерозривному зв’язку з фольклорною поезикою, в них відчутний народний дух та національний колорит. Фольклор для митців спосіб мислення, код душі, еволюція

генетичної свідомості” (Третяченко 2016, 22). У СРСР знаходилося все ж дещо творчої свободи, щоби мистецьке самовираження виконувалося в поезії через репрезентацію тих атрибутів українців, що підкреслювали їхню національну ідентичність.

Так популяризується прагнення відтворити звичаї та традиції народу для моделювання національних рис, давніх і незалежних від партійної риторики (*“аполітична відстороненість”*). Постала своєрідна опозиція до ідеологічно заангажованої поезії, актуалізувалися трансформаційні, а не наслідувальні інтерпретації фольклорних мотивів й образів, архетипної символіки, орієнтовані на декодування прихованих смислів у ліриці (*“творчий маргіналізм”*). Мистецька рецепція етнографізму не відзначалася надто прямолінійним трактуванням народних мотивів, фокусує на авторських асоціаціях, що сприяло збагаченню нової “фольклорної” поетики, розширюючи мистецькі горизонти в розумінні того чи іншого образу-символу. Актуальне для “тихих” зображення картин природи, де провідною формантою виступає концепт безголосся (*“художня «тихість»”*) – віддзеркалення психоемоційного стану ліричного оповідача, зокрема, в ключі *“натурфілософічності”*.

Мета статті полягає у ліричній інтерпретації орнітообразів в етнографічному коді “тихої лірики”, які підкреслювали українську самотність в нелегких суспільно-політичних умовах 1960–80-х рр.

У фольклорній поетиці “тихої лірики” функціонують орнітообрази, які не стосуються магічних обрядів, однак зображають світоглядні орієнтири народу. Так, у Д. Чердніченка (*“Лелеченько, леле...”*, 1965) *лелека* стає вісником нещастя, адже свідчить про загибель неньки. Міфопоетичний фінал поєднано з народним трактуванням людських метаморфоз:

*Лелеченько, леле...
Чого ти лелечиш?
Вітри заклинаєш,
Чи матінку кличеш? <...>
Де мати, не знаю.
Леле, ой матінко, леле...
З гнізда виростають
Вже верби над ставом,
А мамині крила
Тополями стали.
Леле, лелеченько, леле... (Чердніченко 2002, 50).*

Глибоко переосмислено орнітообраз журавля, який зазвичай у фольклорі ототожнюється із добром, продовженням роду, миром та затишком у сім’ї, родинною ідилією. Поряд із лелекою у цьому значенні в поезії “І прийде час” зображено *зоулю*:

*Накриють нас тумани
білим покривалом,
зоулі в голови*

*калини покладуть
і риби золотими перами
наш човен колисатимуть.
Нас проводжатимуть
закохані лелеки,
і сонце на прощання
нам усміх подарує.* (Чередниченко 2002, 72).

Д. Чередниченкові властива пантеїстична поетизація довкілля, адже саме воно, на думку митця, упокоїть людину після смерті. Зозуля – птах життєвого довголіття – в етнофольклорному баченні українців набуває різної семантики: постає вісником майбутнього, посередницею між духовним і земним світами, шанувальником пам'яті померлого.

Фатальне у розумінні прашурів замовкання птаха, як у традиції, так і у В. Підпалого (“Зозуля”), означає смерть:

*Зозуле, зозуле,
чи довго я житиму,
чи довго я житиму,
зозуле?
Ку-ку. Ку-ку
(один, два).
Ку-ку. Ку-ку
(вже й десять).
Ку-ку. Ку-ку
(дев'яносто)
Ку-ку. Ку-ку
(сто)...
Оце –
накувала!* (Підпалій 2011, 97).

Перехід в інший вимір не завжди набуває у віршах “тихих поетів” негативного значення, відтак довготривале кування (ономатопея) символізує довгий вік істини (гіпербола). Підкреслимо намагання автора виразно передати фонічну домінанту світу, в якому осмислюється людина. Адже у “багатьох творах поетів «тихої лірики» фольклорні мотиви переплітаються з мотивами природи” (Третяченко 2011, 507), що свідчить про домінування ‘*натурфілософічності*’.

Мотив короткочасності життя, провіщеного зозулею, розкритий у рядках П. Мовчана (“Я берег побачив на спаді туману”, 1981), реалізується в манері нанизування імперій:

*Я берег побачив на спаді туману,
зозулю почув, що кувала свій жаль,
відчув, як поволеньки літєчко тане,
збачув, як поволі снується печаль* (Мовчан-1 1999, 354).

Семантична дуалістичність полягає в суперечливій єдності площин минулого та теперішнього. Звукові модуляції голосу зигзиці виступають своєрі-

дним каталізатором розмислу ліричного оповідача над існуванням у реальному світі.

Індивідуальним є художнє моделювання П. Мовчаном образу *крука*, у фольклорі носія смерті. Як наголошує Ю. Леbedенко, “Ворон, за стародавніми уявленнями слов’ян, живе подалі від осель, у лісі; пов’язаний зі світом мертвих; із глибокої давнини вважається лиховісним птахом, вісником біди” (Леbedенко 2011, 12). Саме в такому семантичному ключі фігурує птах у вірші “Вечірне” (1986):

*Де ж ти журно, круче, кричеш,
що тебе я і не бачу?
Чи від поклику відстав,
Чи всотала висота? <...>
Круче, змовчать я не зміг!
Бо витке мотуззя диму
горло стиснуло незримо...
А твій крич з височини
навіть голос прочорнив:
– Кру... (Мовчан-2 1999, 54).*

Чорний колір генералізує песимістичні настрої, нав’язні думкою про кінець людського життя, метафізичну тривогу, спричинену ‘екзистенційним оди-накуванням’.

“Тихі поети” самобутньо переосмислили образ *солов’я*, який “в українській етнокulturі символізує Божу, святу пташку, символ бога-громовика навесні; вісник весни; утілює досконалість співу; любов і родинний затишок” (Леbedенко 2011, 9). У поезії “Соловейку маленький” (1985) П. Мовчана елегантне зображення птаха позбавлене “мажорних” акордів, адже символізує душевний біль ліричного оповідача:

*– Соловейку, соловій,
ніби голка, голос твій,
протягнув крізь груди нить,
але серце не болить... <...>
Соловейку, соловій,
в моїм серці занімії... (Мовчан-1 1999, 601).*

Ліричний оповідач уникає зайвих слів, прагне спокою, абсолютної беззвучності й “ідеологічного” німування, яке стає метафоричним відповідником суспільного застою минулого століття, особливо сімдесятих років.

А от в однойменному творі В. Підпалого цей птах постає вісником весняних змін на краще:

*Як він боїться тиші!..
В сині вежі
переливає жар Волосожар.
На берегах зеленої пожежі
палій він одночасно і дзвонар (“Соловей”, 1967). (Підпалий 2011, 101).*

Ліричний герой вірша 1960-х років намагається позбутися тиші – стану тривоги і біди, а птаха номінує “дзвонарем” – носієм добра, про що мовчати видається зайвим.

Ластівка Л. Скирди у вірші “Як ти нас знайшла” трансліює хороші новини – надію на щасливе майбутнє:

*Як ти нас знайшла,
Де про нас почула,
Мудра, наче гуру,
Ластівко мала? <...>
Я не дрозд, не шпак.
Я – урочий знак.
Що він розповість?
Дивну, щасну путь
Вам не обминуть.
Вірте в добру вість!* (Скирда 2000, 192).

Орнітообраз ластівки, на відміну від семантики вже згаданих двох інших птахів, набуває позитивної конотації, адже символізує спокій, мир та затишок у родині.

Мотив нещасливого кохання, пов’язаний із образом птаха, наявний у ліричному творі С. Йовенко “Синя птиця” (1973):

*... Став твердий Тиміш,
за той дуб твердіш.
За відьмочою піснею,
видать, плаче ніж. <...>
... Як на той час
мовчала Синя Птиця,
тихим-тиха,
як місяць у криниці.
Вдарив раз Тиміш –
зойк розкраяв тиш.
Вдарив знов щосил –
не стлумив сльози...
А тому запала / тиха тиша.*

Поточився чоловік – / тяжко дише... (Йовенко 2010, 562–563).

Поіменування дівчини Синьою Птицею ґрунтується на фольклорній метаморфозі – перевтілення у птаха, синій колір якого натякає на унікальність дівчини. Авторка переосмислила шевченківську традицію “Причинної” або “Тополі”, а саме тяжіння до зображення нещасливого кохання в контексті народних вірувань.

При оформленні мотиву смерті птахи-нареченої в С. Йовенко виникає безголосся, яке в риторичній тавтології виражається ‘художньою «тихістю»’. У творі наявні інтертекстуальні зв’язки із “Лісовою піснею” (Українка 2007) Лесі Українки, де Мавка, як і Синя Птиця, не народжена до побутового життя, у земному існуванні прагне віднайти любов, зрозуміти естетичне покликання. Це формує алюзійне сприйняття до п’єси бельгійсь-

кого драматурга М. Метерлінка “Синя Птаха” (Метерлінк 1997), де головний образ уособлює гуманістичні пошуки ідеалу, буттєвої істини.

В етнографічному коді власне місце посідали орнітообрази *зозулі*, яка у П. Мовчана, В. Підпалого, Л. Талалая, Д. Чередниченка символізувала онтологічні роздуми про короткочасність життя, *лелеки* й *ластівки* – птахів родинного затишку та сімейної ідилії (Д. Чередниченко, Л. Скирда), а також *солов'я* – носія добрих новин (В. Підпалій, П. Мовчан), і *крука* – вісника смерті (П. Мовчан). Почасти птах уособлював нещасливе кохання (С. Йовенко).

Фольклорні мотиви супроводжувалися ліричною трансформацією орнітообразів природного довкілля, що свідчить про домінування ‘*натурфілософічності*’, притаманної етнографічному коду “тихої поезії”. Актуальне для “тихих” в етнографічному коді осмислення природи, де провідною формантою виступає концепт безголосся – віддзеркалення психоемоційного стану ліричного оповідача “тихих поетів”, створюючи сприятливу естетичну атмосферу для медитативних рефлексій ліричного оповідача. Взаємодія із довкіллям, відтворена засобами ліризму, сприяла його гармонії, розкритій у пісенній інтерпретації, що характерно для української нації.

Так, міжсистемна естетична взаємодія фольклору та літератури в 1960–80-х рр. характеризувалася взаємодоповненням усних і писемних жанрів. Представники “тихої лірики” вдавалися до синтезу цих двох літературних систем, прагнучи універсального естетичного самовиразу без різкої критики влади. Це було своєрідною опозицією “гучній” заідеологізованій поезії: поглиблювалася інтерпретація фольклорних орнітообразів, архетипної символіки, орієнтована не лише на відтворення самотності українського народу, але й на декодування прихованих смислів у ліриці, що сприяло збагаченню “нефольклорної” поетики.

Йовенко, С. (2010). *Любов і смерть: Вибрана лірика 1963–2010 рр.* Ярославів вал. Київ.

Лебеденко, Ю. (2011). *Використання символів-орнітонімів у мовній картині світу поетів-романтиків.* Лінгвістичні дослідження. 32. С. 8-13.

Метерлінк, М. (1997). *Синій птах: п'єса-феєрія.* Котигорошко. Київ.

Мовчан, П. (1999). *Твори в 3-х т. Том 1.* Просвіта. Київ.

Мовчан, П. (1999). *Твори в 3-х т. Том 2.* Просвіта. Київ.

Підпалій, В. (2011). *Золоті джмелі: Вибрані твори.* Твім інтер. Київ.

Скирда, Л. (2000). *AD Astra!* Р.І.К. Київ.

Третьяченко, А. (2011). *Творчість Володимира Підпалого в контексті “тихої лірики” українського літературного шістдесятництва.* Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 25. С. 505–508.

Третьяченко, А. (2016). “*«Хіба ж даремно вік було прожито, як є між нами на землі місток...»: творчий профіль Володимира Підпалого*”. [Б.в.]. Тирасполь.

Українка, Леся (2007). *Лісова пісня: Драма-феєрія в 3-х діях*. Веселка. Київ.

Чередниченко, Д. (2002). *Батиха: Поезії*. Зозуля. Київ.

Фоміна, Л. (2013). *Фольклорно-міфологічна образність як системотворча складова лірики М. Вінграновського*. Електронний ресурс: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/1278> [Дата останнього доступу 25.12.2020].

ЗБІРКА ОПОВІДАнь ПЕТРА ВОЛИНЯКА “ЗЕМЛЯ КЛИЧЕ”: ЕКЗИСТЕНЦІЯ ЛЮДИНИ І НАЦІЇ

Максим Яблонський

(Україна)

На перетині загальнолюдського й національного – проблематика збірки Петра Волиняка “Земля кличе” (Зальцбург, 1947). Пізнання істини буття – у центрі передсмертних роздумів філософа Г. Сковороди (“На хуторі”) й селянина Деміда (“Земля кличе”). У творах “Лист із Волині”, “В тайзі” осмислена доля репресованих українців. Ідея незнищенності свободи нації – наскрізна у фрагменті “Де предки спочили...”.

Ключові слова: література української діаспори, мала проза, різдвяне оповідання, фрагмент, Петро Волиняк.

COLLECTION OF SHORT STORIES BY PETRO VOLYNJAK “THE EARTH IS CALLING”: THE EXISTENCE OF MAN AND NATION

Maksym Jablons'kyj

At the intersection of the universal and the national – the problems of Petro Volynjak's collection “The Earth Calls” (Salzburg, 1947). The knowledge of the truth of existence is at the center of the pre-death reflections of the philosopher H. Skovoroda (“On the Farm”) and the peasant Demyd (“The Earth Calls”). The fate of repressed Ukrainians is meaningful in the works “Letter from Volyn”, “In the Taiga”. The idea of the indestructibility of the nation's freedom is pervasive in the fragment “Where the ancestors rested...”.

Key words: literature of the Ukrainian diaspora, short prose, Christmas story, fragment, Petro Volynjak.

Як аксіому доречно розглядати твердження про те, що світоглядні засади і письменника, і журналіста формуються під впливом соціальних та ментальних чинників, серед яких проблема екзистенції людини і нації – на чільному місці. Адже йдеться про самоідентифікацію особистості автора в особистісному та громадському планах, а також про формування основотвірних принципів діяльності. Петро Волиняк (псевдонім Петра Кузьмовича Чечета (1907–1969)), відомий насамперед як журналіст, редактор і видавець в українській діаспорі Австрії та Канади, на початках пробував свої сили як письменник. У доєміграційний період такі тексти містили виразні елементи публіцистичного стилю (нарис “У країні сонця та пісків” (“Молодий більшовик”, 1931, № 15–16); оповідання “Лола” (“Життя й революція”, 1932, № 5)) (Яблонський 2019). Коли ж превалювала журналістська та редакційно-журналістська діяльність, художні твори були зазвичай автобі-

ографічного плану; часто через зайнятість автора вони залишалися незавершеними (повісті “Михайло Танцюра”, “Кам’яне місто”, оповідання “Іспит”). На сторінках редагованого Петром Волиняком журналу для дітей “Соняшник” опубліковані оповідання “Що одна писанка наробила” (1958. Ч. 28) та “Перша буква” (1959. Ч. 45) – твори, практично позбавлені рис художності, натомість наснажені виразним дидактизмом.

У творчості Петра Волиняка цілісністю ідейно-художнього задуму та реалізації вирізняються збірка оповідань “Земля кличе” (Зальцбург, 1947), оповідання “Під Кизгуртом” (Зальцбург, 1947), літературний репортаж “Кубань – земля українська, козача...” (Буенос-Айрес, Зальцбрук, 1948). Б. Романенчук, презентуючи Петра Волиняка в енциклопедії української літератури “Азбуковник”, наголошує на домінанті його журналістської та редакційно-видавничої діяльності, а згадуючи ці три видання, зауважує “непоганий розповідний хист” автора (Романенчук 1973, 251). У центрі нашої дослідницької уваги – збірка “Земля кличе”.

Ще до появи збірки “Земля кличе” у грудні 1945 р. відбувся літературний вечір Петра Волиняка, голови Літературного Відділу Літературно-Наукової Секції при Українському Комітеті в Зальцбурзі, про що інформувалося на сторінках тижневика “Нові Дні” (М. Ч-ка 1945). На вечорі прозвучали два оповідання: “«Лист з Волині» в художньому читанні артистки Ірини Дибко та різдв’яне оповідання «В тайзі» в читанні Бориса Олександрова” (М. Ч-ка 1945). Слухачами зауважено красу літературної мови автора, який зумів “найпростішими засобами передати сувору велич зимового краєвиду (оповідання «В тайзі») та глибоко трагічні переживання дитини («Лист з Волині»)» (М. Ч-ка 1945).

Першим відгукнувся на появу збірки “Земля кличе” О. Сацюк на сторінках тижневика “Нові Дні”. Критик влучними лаконічними заувагами передає суть кожного твору. Згадується, що оповідання “На хуторі” було відзначене III премією на Літературному конкурсі видавництва “Нові Дні”. У цьому творі постав “високохудожній образ з життя філософа Григорія Сковороди, змальований на тлі його філософії” (Сацюк 1947). Недоліком, на думку О. Сацюка, є хіба відсутність рельєфного контрасту в зображенні оточення філософа.

В оповіданні “Лист з Волині” зображено “зворушливу картину з совєтської дійсности” (Сацюк 1947). Припускається, що оповідання «В тайзі», можливо, є дещо слабшим; водночас наголошується на стоїстичності образу засланця. Любов’ю до рідної землі та філософією Г. Сковороди оповите оповідання “Земля кличе”. О. Сацюк зауважує, що фрагмент (за авторським жанровим визначенням) “Де предки спочили” “окутаний у символіку. Марійка це наче відгомін пісні славного минулого. Це неначе еманція сили козацької [...]” (Сацюк 1947).

Як висновок зауважується про антеїстичні мотиви збірки, роль ідеї віри в народ, також про стиль письменника, який “своєю урочистістю нагадує стиль наших історичних пісень і дум” (Сацюк 1947).

Цього ж 1947 р. в часописі “Літаври” під криптонімом Б. Р. побачила світ ще одна рецензія на збірку Петра Волиняка “Земля кличе”. Припущення про ймовірне авторство Р. Бжеського у виданні “Роман Бжеський: бібліографія друкованих праць”, укладеному Н. Бжеською (Торонто, 1988), не підтверджується.

Рецензія стриманіша в оцінках, тут висловлюється чимало слухних критичних зауваг. Її автор не вважає за потрібне відтворювати зміст текстів збірки, їхні переваги й недоліки, як правило, розглядаються в аспекті традиції та новаторства та авторської індивідуальності. З-поміж творів збірки вирізняє “На хуторі”, “епізод з життя Сквороди» (Б. Р. 1947, 68) і “Лист із Волині”, “образок з недавнього минулого на українських землях” (Б. Р. 1947, 68).

Оповідання “На хуторі”, на думку рецензента, небезпечно своєю темою, адже “молодий письменник легко може впасти в схематичність, в декламацію та «філософське» метикування” (Б. Р. 1947, 69), хоча така проблема може бути не під силу й досвідченому письменнику. Петро Волиняк оминув її. У рецензії визначається тема оповідання: зображення останніх хвилин життя Г. Сквороди як останньої втечі від світу, що постійно ловив його і не міг спіймати. Слушно зауважується, що природа теж ловить філософа, але той має силу вирватися, “бо він сильний духом, а Дух це все, плоть – ніщо” (Б. Р. 1947, 69). І свою смерть Г. Скворода сприймає “безпристрасно”, вважаючи “кінець цього земного життя ... тільки за перехід до життя вічного”, вбачаючи суть “не в тимчасовості цього матеріального світу, а у вічності духового” (Б. Р. 1947, 69). Автор рецензії наголошує на виразності образу головного героя, на відміну від образу світу: “Протиставляючи йому образ світу, що ловив Григорія, автор показав може трохи за реалістично” (Б. Р. 1947, 69). Загальний висновок про оповідання як про твір вдалих і вартісний, що “залишає в читача цілком позитивне враження” (Б. Р. 1947, 69).

“Лист із Волині” розглядається як “образок із сучасного життя українського народу на рідних землях” (Б. Р. 1947, 69), поневолених радянською владою. Тема оповідання в рецензії визначена як “нищення старого порядку, який залишився ще, руйнація родини, приватної власності...” (Б. Р. 1947, 69). Текст “викликає глибоке враження” тим, що автор показує проблему “крізь призму відчуття й переживання дітей, в яких відбирають батька-матір, рідню хату та їх самих роз’єднують” (Б. Р. 1947, 69).

У рецензії наголошується, що тема оповідання “В тайзі” (втеча заслання) і спосіб її художньої реалізації не є новими і молодий письменник презентує шаблонний розвиток сюжету. Щаслива розв’язка забезпечується прийомом античної драматургії “Deus ex machina”, що не прийнятно в сучасній літературі (Б. Р. 1947, 69–70).

Не є новою і тема оповідання “Земля кличе”. На думку рецензента, твір не відповідає новаторському осмисленню: “Якщо нема змоги підійти до такої теми якось по-новому, то краще її залишити. Волинякові не треба бу-

ти епігоном, якщо він може бути оригінальним письменником” (Б. Р. 1947, 70).

Висновок рецензента про збірку скеровує Петра Волиняка як письменника, що має хист, до пошуку “нових доріг і нових способів вияву” (Б. Р. 1947, 70).

У сучасному літературознавстві С. Ленська розглядає збірку Петра Волиняка “Земля кличе” в контексті ширших проблем, зокрема жанрово-стильових модифікацій та антиготалітарного дискурсу творів малої форми. Так, на думку дослідниці, оповідання “На хуторі” “написане в жанрі художньої біографії” (Ленська 2015, 357), художній простір тексту “Лист із Волини” моделює експресіоністська поетика (Ленська 2015, 379). Слушно зауважено кульмінацію твору – сцена самогубства матері, яка божевільною повернулася з в’язниці (Ленська 2015, 380). С. Ленська пише також про викривальний зміст оповідання “В тайзі” та його типологічну близькість до роману І. Багряного “Тигролови” (Ленська 2015, 380).

В оповіданнях “На хуторі” та “Земля кличе” розвивається архетипний образ мудрого старого, примітно, що так виписаний і філософ Сковорода, і селянин Демид.

Оповідання “На хуторі” сповнене філософських роздумів головного героя (“– Нема яснішого і величнішого, як пізнати, що Всесвіт не є поділений на землю і небо, що Всесвіт – єдність, первопричиною якої є Вічний Дух” (Волиняк 1947, 8); “– Ніщо не пропадає безслідно – думав Григорій. – Життя людське – лиш частка Всесвіту. І коли кінчається воно, то це не є смерть. Тоді невидимі частки людини переходять у нову, вічну якість...” (Волиняк 1947, 8); “– Весь мир складається з двох натур: одна видима, друга невидима. Видима натура – плоть є, а невидима – Бог. Ця невидима натура всю плоть пронизує і содержить. Бо плоть ніщо є – Дух животворить” (Волиняк 1947, 12) та ін.). Але це не просто констатація постулатів філософії Г. Сковороди, часто це простеження шляху народження цих істин.

Важливо, що на початку твору автор наголошує на силі впливу Г. Сковороди на людей: “Великою силою духа свогого умів полонити людей. Слухали його, як месію і йшли за ним” (Волиняк 1947, 4).

В оповіданні осмислені такі важливі проблеми, як категорія слави, проблема вчителя / наставника та учня (“Заповідав йому (М. Ковалинському. – М. Я.) знайти собі (і вказати іншим) шлях до Істини” (Волиняк 1947, 16); “– Пам’ятай, друже мій – говорив до нього, – що філософія, або любов до мудрости спрямовує все коло діл своїх до того, щоб дати дух нашому життю, серцеві – шляхетність, думкам світлість. Коли дух людини ясний, думка спокійна, серце мирне, тоді й усе світле, щасливе і блаженне. Оце і є філософія життя, мій друже” (Волиняк 1947, 17)), поняття гармонії, відчуття осяяння (“Щось тепле і радісне обгорнуло його душу. Здавалося, що він не має тіла. Відчув себе часткою великого Духа, що створив Життя і надав йому сили і змісту” (Волиняк 1947, 10)), пошук Істини, якою є справжня людина, філософія життя, що таке смерть.

Наскрізною проблемою твору є проблема взаємин соціуму та філософа: *“Не хотів бачити людей. Хотів бути на самоті, лише з своїми думками та ще слухати ніжний шепіт листя на липах і дивитись, як мліє земля, віддаючи силу свою (невичерпне джерело життя!) рослинам, що корінцями-павутинками впилися в її груди і пили її кров сонячну...”* (Волиняк 1947, 8–9); *“– Тікати від них (людей. – М. Я.), – вирішив Григорій. – Тікати в поле, пишениці та жита, що вже половіють, і там спостерігати Велику Красу. Там знайти змогу говорити з Творцем прекрасної симфонії, що має назву Вічне Життя”* (Волиняк 1947, 9); *“Не хотів умирати в степу – між людьми волів умерти. Щоб люди знали, що є лише смерть тіла, а не Духа”* (Волиняк 1947, 13); *“Не хотів бачити людей, бо серед них не міг думати. Не міг спочити душею і розмовляти з Богом, що наповняв собою все”* (Волиняк 1947, 16).

Філософ переймається, що люди за зовнішнім не бачать суті, не розуміють світ так, як він: *“– Дивне сотворіння – людина. Все бачить, усе розуміє, а себе не бачить. Бачить в собі одну землю. Інше діло бачити тінь дубову, а інше саме дерево узріти. Бачить тінь свою, просто сказати, пустош і ніщо. Хвіст свій бачить, а голови не знає. Не зовнішня плоть наша, але наша мисль – головна наша Людина”* (Волиняк 1947, 13–14).

В основу оповідання покладена легенда про те, що Г. Сковорода відчував наближення своєї смерті і підготувався до неї, навіть викопавши яму. Відповідною є настанова М. Ковалинському – зробити напис на хресті *“Світ ловив мене, але не впіймав”* (Волиняк 1947, 16).

Водночас письменник показує Г. Сковороду як живу людину, яку грів спогад про дитинство, який закохувався і відчував смуток за втраченими почуттями, любив природу, музику. Він любив сидіти під липами й думати, тонко відчував спів перепілки й гру на сопілці – все це його наближало до Бога, він відчував його в речах земних (Волиняк 1947, 13), *“як спів радості всесвітньої стукав її (перепілки. – М. Я.) дзвін у серце Григорієве”* (Волиняк 1947, 9). В оповіданні дуже тонко схоплено, як філософ відчував музику і як Всесвіт відчував його гру на сопілці: *“Як згадка про дитинство, щастям напоєне, її (перепілки. – М. Я.) голос пролунав. Пролунав і до Бога полинув.*

Смуток прийшов до Григорія: не хотілося розлучатися з тою згадкою. Сопілку калинову зза пояса витяг. Невідомої, але величної простотою своєю, пісні заграв. Все було в тій музиці: і туга за Людиною, і неземна радість пізнання Бога в кожній тварі і речі, і ніжний, як оце небо над степом, смуток за втраченою колись дівчиною – русалкою степовою” (Волиняк 1947, 10–11); *“Згадалося і застогнала сопілка калинова – сльоза в пісні почувалася. Лиш на мент один, бо знову нап’ялися пальці Григорієві і знову неповторна радість заспівала в стенах. Була то радість людини, яка знайшла Дух одвічний у плоті земній...”* (Волиняк 1947, 11); *“Земля слухала, як грав Григорій. Слухала, бо не людська то пісня була. То була врочиста музика перемоги Духа над плоттю”* (Волиняк 1947, 11); *“Стояв і думав. Завжди так бувало, що звуки сопілки викликали в його серці найглиб-*

ші почування. Розум, музикою окрилений, творив великі мислі про всесвіт і життя. В такі хвилини любив робити підсумки і перегляд минулого” (Волиняк 1947, 11–12).

Автор наголошує на зв'язку Г. Сковороди з Богом, на тому, як філософ завдячував Богові за те, що дав йому “силу пізнати в собі справжню людину і її оком у всьому бачити велику Істину” (Волиняк 1947, 10). Філософ сповідував християнське ставлення до смерті: “Не лякала його смерть, бо вона плоть вбивала, а Духа безсила знищити” (Волиняк 1947, 12).

Закономірно, що органічним складником твору є філософські думки Г. Сковороди та цитування його поезії (“Ах ти, тоска проклята! О докучлива печаль!..”).

Завершує оповідання думка про осягнення значення Г. Сковороди, в якій важливими і в смисловому, і в художньому аспектах є заперечне порівняння (“Не людина це вмерла. То сліпуча зірка мандрівна, що серед ночі густої світами блукала, до сонця долетіла і погасла. Погасла, бо сонце своє знайшла і з'єдналася з ним” (Волиняк 1947, 18)) і образ сонця як метафори Істини, Бога.

Любов до рідної землі, де найсильніше відчувається зв'язок поколінь, – у центрі передсмертних роздумів селянина Деміда (“Земля кличе”). Невипадково, що в тексті фігурують рідні автору місця (річка Случ). Як і у творі про останні години життя Г. Сковороди, під липою Демидові найкраще думається і згадується. Тут він “дивився і думав. Робив підсумок” (Волиняк 1947, 19).

Автор тонко підмічає суголосність буття світу природи та людини: “Коли сонце схилилось на захід – відчув свою смерть старий Демид” (Волиняк 1947, 19).

Демид пригадував пісні любові до своєї землі, які заграла його душа. Тричі звучала ця мелодія. Першого разу це було в часі світлого дитинства, часі відкриття краси природи (“Пригадує, як малим хлоп'ям біг слідом за дідом далеко, далеко від села. Рвав квіти польові і за метеликами ганявся.

Ще тоді полюбив він оці лани пишні і луги завітчані. Ще тоді заграла його душа першу пісню любові до своєї землі” (Волиняк 1947, 20)). Наступного разу, як парубком восени слухав весільну пісню дівчат: “Бульби копають дівчата. Копують і співають. Ні, не співають, а творять прадавню симфонію волинської осені.

І тоді вдруге могутньо озвалася душа Демидова до землі своєї” (Волиняк 1947, 20). І востаннє, коли знову господарював на рідній землі: “І знову, як колись, заспівала душа Демидова. Які прекрасні, світлі тони видавала вона з себе! Літала високо-високо. Птахом легкокрилом плавала в сонячних просторах; поглядом нестливым голубила лани, луги і переліски; купалася в прозорих случевих водах і знову піднімалася в п'янке повітря, – гралася з білими пасмами бабиного літа...” (Волиняк 1947, 22).

Могла не пролунати втретє ця мелодія, бо все втратив Демид: “правічний лан свій, родину і гніздо прадідівське.

А коли вітром західним розвіявся чад від того шаленого вибуху, то старий тілом, але молодий любов'ю до землі своєї, повернувся він до рідного села. Нічого не застав. Лише оця липа стояла, як живий свідок трагедії життя людського" (Волиняк 1947, 21). Образ липи розвивається тут і як утілення зв'язку поколінь.

Землю не вернули, тільки маленький шматочок. *"Ніби кинули закривавлений кусник його власного пошматованого серця.*

Ні коняки, ні родини – нічого нема. Було тільки старе, як світ, бажання відчувати, що він є господарем своєї ниви" (Волиняк 1947, 21). Наполегливо копав, носив гній у мішку і нарешті засіяв. І знову заспівала душа Демидова.

Весна. Звучать веснянки. *"Добре вродила всеплодюща земля-мати"* (Волиняк 1947, 22), – влітаються у текст Франкові слова з "Веснянки". Добре вродило Демидове жито. Дуже хотів зібрати своє жито Демид. *"Але смерть невмолима"* (Волиняк 1947, 23). Та світогляд селянина, як у філософа Г. Сковороди: *"Щоправда, не боявся він смерти, бо знав, що ніщо не щезає безслідно. Знав, що народження і смерть – лиш ланки в прекрасному ланцюгу вічного буття.*

Певен був, що це не є абсолютна смерть – лише перехід з одної ланки до другої. Може й вищої й ліпшої. Але тут його поле, його жито, а там..." (Волиняк 1947, 23).

Демид осягає велич краси рідної землі: *"Не міг збагнути чогось кращого і величнішого, як своє поле, а на полі своє жито шепочеться"* (Волиняк 1947, 23). Перед смертю селянин знову відчуває, як зазвучала мелодія його душі: *"Знову правічним смутком і радістю заграла душа Демидова. Всі струни разом заграли. Співало все. Навіть сиве волосся на голові Демидовій ловило ці звуки.*

Музика душі зливається в один акорд з музикою буття. І ці могутні життєтворчі акорди творять невмирущу симфонію правічного лану" (Волиняк 1947, 24–25); *"Відчув Демид себе неподільною часткою землі своєї, всесвіту прекрасного"* (Волиняк 1947, 25).

Привертають увагу порівняння у творі: голова Демида *"кругла і сива. Як голівка кульбаби після цвіту"* (Волиняк 1947, 24); *"Вітри, стрибожі внуки"* (Волиняк 1947, 24).

В оповіданні "Земля кличе" відчувається сильний вплив творчого авторитету М. Коцюбинського (новела "Intermezzo"): ниви, таке ж відчуття героєм зв'язку зі землею. І навіть на текстуальному рівні. В М. Коцюбинського: *"Вівса, пшениці, ячмені – все се зіллялось в одну могутню хвилю; вона все топить, все забирає в полон. Молода сила тремтить і пориває з кожної жилки стебла; клекотить в соках надія й те велике жадання, що його звати – плодючість"* (Коцюбинський 1988, 46). І в Петра Волиняка: *"Життедайні соки тремтять у кожному колосочку, у кожній травинці. Була це велична і неповторна музика буття. Поля поповнялись тим чарівним звучанням"* (Волиняк 1947, 24).

Трагедія репресованої родини осмислена у творі “Лист із Волині”. Побудова оповідання в основному відповідає епістолярному скеруванню, означеному в назві: це відповідні початок і завершення, звертання до адресата – тіточки, яка перебуває на засланні. Однак обсяг дитячого листа автор дещо перебільшив.

Петро Волиняк оголює колонізаторську сутність радянської влади, в арсеналі якої – безпідставні звинувачення (тата арештували, бо він нібито німецький шпигун; у творі наголошується на масштабності такого явища: вже й місця в тюрмі нема); нищення сім’ї (якщо чоловік злочинець, звинувачують і дружину; дітей, яких осиротила нова влада, віддають у патронат, яслі); формування нового типу людини homo sovieticus, що живе у страху (сусіди принесли дітям вечерю, але ночувати до себе боялися брати), позбавлена думки про взаємодопомогу (в козацькій Україні сиротинці не були потрібні: якщо не було родичів, то сиріт забирали сусіди; після роботи у свинарнику, куди відправив працювати Василька голова колгоспу, хлопчик спостерігає ідилічну картину українського села, байдужого до його горя). Ця система позбавляла думки про справедливість, віри і надії на торжество істини (“...голова сільради сказав:

– Не плач – Москва сльозам не вірить” (Волиняк 1947, 26)). Майно звинувачених у злочині конфіскували (Василько думав, що з коровою перезимують, але все господарство, хату, майно конфіскували; за іронією, лишилися кіт і курка, яку не могли спіймати).

Попри те, що нова влада позбавляла людей свободи віросповідання, віра в Бога ще була живою. Прощаючись, мама каже: “– Ну, дітки, самі ви тепер. Немає у вас ні родичів, ні близьких. Загнала нас війна в чужу сторону і захопила революція. Нема й людей добрих тепер. Надійтеся, дітки, на Бога – він один тепер може допомогти нам” (Волиняк 1947, 29). І діти моляться перед сном: “«Боже Великий і Добрий! Покарай злих ворогів наших і визволи наших тата і маму з тюрми додому!»” (Волиняк 1947, 33). Яскраво негативно маркований образ завідувачки ясел Рози Гіцель, яка хотіла відібрати в Галі хрестик. Дитина боронила свою власність ще й тому, бо вірила, що зберігаючи хрестик, мама повернеться.

Сповнені драматизму сцени, в яких автор тонко підмічає хворобливі зміни у психіці матері: “А очі в них (у мами. – М. Я.) були наче скляні” (Волиняк 1947, 27); “Глянув я і охолов увесь: ходить мама по двору, щось говорять до себе, дивляться кудись далеко, а очі в них великі-великі, але наче туманом затягнені; одяга брудна та пошматована, а чорні коси звисають (простоволосі вони були) і, наче одвічна скорбота, вкривають голову і плечі” (Волиняк 1947, 38); “Зрозумів я, що збожеволіли мама в тюрмі і не пізнають нас. Страшно і холодно стало, ніби снігом хто обсипав мене. Щось підкотилось під горло, не дає дихати” (Волиняк 1947, 39).

Вселяє надію те, що Василько, звертаючись у листі до родини, не думаючи про себе, просить про порятунок сестри: “Ой важко, тіточко, без батька-матері. Коли б ви взяли Галю, бо їй дуже погано в яслах. А я проживу якось – підросту трохи і заберу її від вас” (Волиняк 1947, 40).

Світлими текстами збірки, сповненими оптимізму й утвердженням думки про волю як визначальну цінність буття особистості та нації, є різдвяне оповідання “В тайзі” та фрагмент “Де предки спочили...”.

Епіграф до твору “В тайзі”, обраний із народної думи, увиразнює ідейний задум – шлях до волі як скерування до дії. В оповіданні дуже виразно зображена суголосність світу природи й душевного стану героя: “*В душі була порожнеча, немов у цій пустелі-тайзі*” (Волиняк 1947, 42). Раптовий вітер спричинив появу в думках Гната рядків із М. Хвильового, спогадів про Україну, про рідних поетів, про Київ і Лук’янівську в’язницю, де в етапній камері перебувають політичні українці і лунає спів духовного гімну вільної України. Герой пригадує той час: це був сакральний час Різдва, Святвечора. Пройшло вже вісім років, і завтра теж Святвечір.

Зародилася думка про волю, але чоловік змушений повертатися до переповненого мучениками бараку: “*Гнат добре розумів їх «перековку». Він знав, що мусить умерти, або перестати бути людиною*” (Волиняк 1947, 44). Звістка про етапування тільки посилила впевненість у думці про втечу. Гнат Польовий каже другові: “*Вітер занадто волею дихав, і я пішов назустріч вітрові*” (Волиняк 1947, 46).

Попри відстань, мороз і вітер, Гнат мав бадьорий настрій, бо ж це був “останній етап до довгожданої волі” (Волиняк 1947, 48), до життя, а не животіння, коли “*він мусів удавати з себе безвольну істоту, бо найменший вияв волі загрожував фізичним знищенням*” (Волиняк 1947, 48). У спогадах зринали київські розмови: “*– Вони не люблять сильних людей. Влада нівелює все на своєму шляху, і горді голови, що підносяться над натовпом, нещадно зрізаються гострим мечем*” (Волиняк 1947, 49).

Образ Гната розвивається як образ яскравого романтичного героя, який кидає виклик обставинам, навіть з дитинства він “*любив боротись з бурєю*” (Волиняк 1947, 49); “*йому хотілося піднести голову над сірим натовпом*” (Волиняк 1947, 49), і чоловік йде один проти бурі...

Півтори доби шляху проти бурі, втома, занепад сил – і Гнат сідає відпочити, обпершись до дерева. Почалися марення, в яких такими зримими по-стали рідні місця Києва, залунали святкові дзвони Святвечора, заблестіли кольорові вогники, зазвучали колядки... Сакральний час Різдва стане спасенним для Гната: чоловік зупинився біля землянки таких же українських втікачів. Доцільність засобу збігу обставин, який ставили в докір критики, можна пояснити жанром різдвяного оповідання: чудо є навіть у житті каторжника-втікача.

У побудові тексту, окрім епіграфа з народної думи та цитати з М. Хвильового, органічно вплетеними є колядки. Спогади героя часто переходять у його внутрішнє мовлення.

Для фрагмента “Де предки спочили...” притаманні наскрізні вітаїстичні мотиви. Весна як оновлення, молодість героїні, пісня, яка творить настрої, вітер, степ, Січ, козацька могила – все це демонструє і цілісність самодостатнього життя серед природи, і зв’язок поколінь українців. Марійка не тільки перебуває в гармонії з природою, а й наділена високою пасіонарніс-

тєю. Реальні топоніми Січі, річок Підпільної і Павлюка увиразнюють націєтворчі інтенції тексту. Примітно, що автор зауважив місце та час написання твору – *“Канулівська Січ, 1943”* (Волиняк 1947, 61).

Про те, що література залишається під прицілом Петра Волиняка, свідчать його літературно-критичні матеріали, огляди художньої літератури в діаспорі та в радянській Україні, численні інформаційні повідомлення про літературно-мистецьке життя на сторінках часопису *“Нові Дні”*, який він редагував і видавав у Торонто (1950–1969). До речі, Г. Костюк в літописанні літературного життя в діаспорі згадував Петра Волиняка серед тих, хто систематично висвітлює літературні новини (Костюк 1971, 78).

Попри стандартність сюжетних історій і їх традиційну реалізацію у збірці *“Земля кличе”*, здобутком Петра Волиняка є те, що його герої перебувають у різних світах: окрім реального, де відбувається дія, це загадковий вимір осяяння, осягнення мудрості, вічних істин буття Всесвіту, людини і нації... Іноді це марення, спогад (Демид, Гнат) чи натхнення красою природи, музикою (Сковорода), відчуття єдності зі землею (Демид) й поколіннями предків (Демид, Марійка). Героїв письменника об’єднує переконаність у світлих ідеалах (Сковорода, Демид, Гнат, Марійка), віра і надія на порятунок (Василько, Гнат). Його герої відчують себе гармонійно наодинці з Богом, із собою, з природою (*“На хуторі”*, *“Земля кличе”*, *“Де предки спочили...”*), із історичною пам’яттю (*“В тайзі”*, *“Де предки спочили...”*); вони усвідомлюють себе українцями (*“В тайзі”*, *“Де предки спочили...”*). Їхні одкровення – це осягнення себе, це шлях до свободи (*“На хуторі”*, *“Земля кличе”*, *“Лист із Волині”*, *“В тайзі”*, *“Де предки спочили...”*). Сповнений екзистенційних відкриттів час перед смертю (*“На хуторі”*, *“Земля кличе”*).

Важливим в осягненні проблеми буття і людини, і нації є образ своєї рідної землі, що підкреслюється зокрема й назвою збірки. В ідейно-тематичному плані – це пізнання істини буття (*“На хуторі”*, *“Земля кличе”*, *“Де предки спочили...”*); єдність роду і землі (*“Земля кличе”*, *“Лист із Волині”*, *“В тайзі”*, *“Де предки спочили...”*); трагедія репресованих українців (*“Лист із Волині”*, *“В тайзі”*); ідея незнищенності свободи нації (*“Земля кличе”*, *“Лист із Волині”*, *“В тайзі”*, *“Де предки спочили...”*). Авторський досвід важливий в осмисленні проблематики творів *“Лист із Волині”*, *“В тайзі”*. Яскраво виписаний у Петра Волиняка архетипний образ мудрого старого – це і філософ Сковорода, і селянин Демид. Всі тексти збірки містять потенціал дії.

Назвам творів збірки *“Земля кличе”* притаманні просторові акценти, які не тільки вказують на місце дії, а й увиразнюють проблематику. Авторське скерування прочитується в епіграфах (*“На хуторі”*, *“В тайзі”*) та жанровому визначенні (*“В тайзі”*, *“Де предки спочили...”*); назва *“Лист із Волині”* формує відповідні наратологічні особливості. Органічно доповнюють твори цитати.

Антирадянський дискурс прози Петра Волиняка передбачає також дослідження теми голодомору в українському колгоспному селі (оповідання

“Мати”), українського середовища як Іншого в Середній Азії радянської доби (оповідання “Під Кизгуртом”, “Іспит”, повість “Кам’яне місто”), репресій проти українців (оповідання “Арешт”) та ін.

Б. Р. (1947). ПЕТРО ВОЛИНЯК. “ЗЕМЛЯ КЛИЧЕ”, Оповідання. В-во “Нові Дні”, Зальцбург, 1947 р., стор. 64, наклад 2500. Літаври. 1. С. 68–70.

Волиняк, П. (1947). *Земля кличе*. Нові Дні. Зальцбург. 63 с.

Костюк, Г. (1971). *З літопису літературного життя в діаспорі (II). До 15-річчя діяльності об’єднання українських письменників “Слово”: 1954–1969*. Сучасність. 10 (130). С. 63–82.

Коцюбинський, М. (1988). *Intermezzo*. У кн.: *Коцюбинський М. Твори: у 2 т. Т. 2*. Наукова думка. Київ. С. 41–51.

Ленська, С. (2015). *Українська мала проза 1920–1960-х років: ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стилеві стратегії*: дис. ... д. філол. наук. Київ.

М. Ч-ка (1945). *Літературний вечір П. Волиняка*. Нові Дні. 10 (24). С. 2.

Романенчук, Б. (1973). Волиняк Петро. У кн.: *Романенчук Б., д-р. Азбуковник. Енциклопедія української літератури*. Київ. Філядельфія. Т. 2. С. 250–251.

Сацюк, О. (1947). “Земля кличе”. Нові Дні. 8 (86). С. 2.

Яблонський, М. (2019). *Становлення Петра Волиняка як журналіста: рання прозова творчість*. Масова комунікація: історія, сьогодення, перспективи. 15–16 (10). С. 52–56.

ОСВІТА ТА КУЛЬТУРА

МУЗИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕПІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ КОБЗАРІВ

Оксана Бобечко

(Україна)

Знакова для українського народу мисткиня, Леся Українка (1871–1913), чия геніальна спадщина стала коштовним здобутком не лише української, а й світової культурної скарбниці, вражає не тільки феноменом людської стійкості, а й розмаїттям свого таланту. Поряд з літературною практикою, одними із пріоритетних напрямів її мистецької діяльності, стали дослідження та популяризація кобзарського мистецтва. Подвижницька діяльність Лесі Українки в галузі збереження унікального фольклорного пласту українського народу – кобзарських дум, відіграла важливу роль в утвердженні народного епосу, сприяла збереженню жанру і епічної традиції та вимагає детального вивчення і пропагування, що і є метою пропонованого дослідження.

Ключові слова: Леся Українка, кобзарське мистецтво, епічна традиція.

MUSICAL AND ETHNOGRAPHIC ACTIVITY OF LESJA UKRAJINKA IN THE CONTEXT OF PRESERVATION OF EPIC REPERTOIRE OF KOBZA PLAYERS

Oksana Bobečko

Lesja Ukrajinka (1871–1913), a landmark artist of the Ukrainian nation whose ingenious heritage became a valuable contribution not only to Ukrainian culture but also to humanity in general, impresses us both with the phenomenon of human resilience and by the versatility of her talent. Alongside her work as a belles-lettres writer, one of the pivotal areas of her artistic activity were her achievements in the realm of the art of kobza playing and the popularisation of this kind of musical art. Lesja Ukrajinka presented herself as an ally to the cause of preservation of a unique stratum of folk lore of the Ukrainian people – that is, the duma ballads played on the kobza musical instrument. Her activity in this direction has contributed to the preservation and development of this musical genre and this musical tradition. It calls for a more in-depth study and promotion – which is the exact objective of the research investigation proposed hereby.

Keywords: Lesja Ukrajinka, kobza art, epic tradition

Серед непересічних українок, вагома роль і місце яких в історії української держави підтверджена численними історичними джерелами,

чільне місце посідає легендарна українська поетеса Леся Українка (1871–1913 рр.). Мисткиня світового масштабу, чиє безсмертне ім'я назавжди вписане в українську та світову літературу, є гордістю та незламним символом нашого народу, поруч із геніями Т. Шевченка та І. Франка. В особі Лесі Українки вражає не тільки феномен людської стійкості, а й розмаїття її таланту – поезія, проза, драматургія, публіцистика, літературознавство, етнографія, дитячі твори. Винятковими постають творчі зв'язки поетеси з музичним мистецтвом та її музично-етнографічна діяльність. В цьому контексті особливого висвітлення потребують знакові взаємини Лесі Українки з яскравими представниками кобзарського мистецтва та її внесок у збереження та розвиток епічного репертуару кобзарів.

Для мисткині, з непересічним літературним талантом, завжди надважливою була потреба духовної самореалізації та репрезентація української духовної спадщини. Означені питання були близькими поетесі, тому вона активно долучалася до їх актуалізації в культурно-мистецькій сфері.

Однією з суттєвих рис творчості, притаманних мистецькій постаті Лесі Українки, стала музикальність. У листі до свого дядька М. Драгоманова вона писала: “Мені часом здається, що з мене вийшов би далеко кращий музика, ніж поет, та тільки біда, що натура утяла мені кепський жарт” (Мова йде про кістковий туберкульоз лівої руки – О. Б.) (Леся Українка 1982, 243).

Тісні зв'язки з музичним мистецтвом та велика любов до музики, стали джерелом наснаги для поетеси, сприяли глибшому розкриттю її індивідуальності. Наслідком органічного поєднання літературного і музичного хисту Лесі Українки є геніальні поетичні рядки, в яких віддзеркалилися глибина та багатство її внутрішнього світу, незламна сила духу, оптимізм і всепоглинаюче творче начало. До слів та за мотивами поезій Лесі Українки, що стали натхненням для багатьох не лише класичних (М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий та ін.), а й сучасних (Б. Фільц, Л. Дичко й ін.) композиторів, написані твори, які посіли достойне місце у педагогічній та виконавській діяльності музикантів. Серед них романси (солоспіви), хори, симфонії, опери і балети. Однак найбільше творів (понад сто) написано до слів поетеси для голосу в супроводі фортепіано – так звана камерно-вокальна лірика, яка дала безсмертне життя Лесиним поезіям.

Поряд із безцінним внеском Лесі Українки в літературу, інтерпретацією і втіленням її творчості в музичному мистецтві, відзначимо її внесок у розвиток та становлення української фольклористики. Ім'я поетеси можна поставити поряд із відомими українськими музикантами та фольклористами, які виявляли зацікавлення автентичною музикою ще на зламі XIX–XX ст. Серед них М. Лисенко (організатор концертів кобзаря О. Вересая, автор розвідок “Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая” та “Народні музичні

інструменти на Україні”)), К. Квітка. Останній, до прикладу, писав: “...конче треба також культивувати живу репродукцію через співців та інструменталістів, що присвячують себе точному, так би мовити, музезальному збереженню народного репертуару, традиції народного виконання і манеру інструментальної гри” (Квітка 1986, 131).

Для Лесі Українки прикладом для наслідування стали музично-фольклористична діяльність основоположника української класичної музики М. Лисенка, літературний і театральний доробок М. Старицького, творчість великого українського письменника І. Франка, а також праці вченого-історика М. Драгоманова. Саме ці люди були духовними авторитетами для поетеси, саме їх погляди і прагнення були близькими їй. Любов до народної творчості стала лейтмотивом життєвого та творчого шляху Лесі Українки. Незважаючи на її велику зацікавленість творами багатьох світових композиторів (Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана), саме народні пісні мали найбільший вплив на формування її літературної особистості та спрямованість образного мислення, вони стали тим животворним джерелом з якого поетеса черпала творче натхнення. Відзначимо, що Леся Українка мала досить ґрунтовні знання в галузі народної творчості. Займаючись (орієнтовно від 1890 р.) збиранням та записом народних пісень (тексти і мелодії), вона ставила собі за мету науковий підхід до музичного фольклору, підходила наполегливо й професійно до улюбленої справи: “при записуванні пісень і мотивів я хтіла наближатись, як можна більше, до фонографічної достотності, щоб удати якнайвірніше всі найдрібніші одміни вимови і всі модуляції мотиву, бо вважаю це ідеалом усякого збирача усних народних матеріалів” (Леся Українка 1977, 29) – зазначала поетеса. “Збірка пісень, записаних з голосу Лесі Українки, стала дорогоцінним матеріалом для українських композиторів, вчителів, професіональних і самодіяльних хорових колективів” (Яросевич 1978, 22) – зауважила дослідниця її творчості Л. Ярославич. Музичний фольклор Леся Українка вважала однією зі “справ свого життя”. Дослідники її творчості помічають, що “в роки спільного сімейного життя з К. В. Квіткою музично-етнографічні інтереси і заняття посідали все більше місце в житті Лесі Українки, головний зміст музичної біографії письменниці” (Кисельов 1968, 35).

Саме з зацікавленістю Лесі Українки фольклором, пов’язують її бажання опанувати гру на бандурі, що було тоді доволі проблематично, адже, як зазначав М. Лисенко, що на той час перебував у пошуку викладача для своєї музичної школи: “умілих бандуристів серед міської інтелігенції не було” (Кисельов 1968, 33). На жаль, в цей період знаний бандурист Г. Хоткевич вимушено емігрував за кордон (від 1906 до 1912 р. митець проживав у Галичині, яка на той час була в складі Австро-Угорщини – О. Б), тож Леся Українка була змушена звертатися по науку до народних бандуристів. Свідченням цьому є рядки з її листа до О. Кобилянської, де вона писала про свої наміри “літом у Полтавщині почати вчитися грати на бандурі (там є такий бандурист, що згодився вчити когось), то недарма

комусь час зійде, а восени приїде і заграє комусь любому щось дуже цікавого, коли буде досить розумний, щоб навчитися” (Леся Українка 1979-1, 162). Фактів, які б підтвердили чи спростували факт навчання поетеси немає. Проте, для кобзарів та бандуристів Леся Українка стала знаковою постаттю, доклавши чимало зусиль для запису та збереження мелодій українських народних дум.

У своїх намірах дослідження та збереження традиції народних співців вона продовжила ініціативу Г. Хоткевича, О. Бородея та О. Сластіона, які, вважаючи невідкладною справою дослідження та запису кобзарсько-лірницького репертуару, 1903 р. розпочали запис репертуару кобзарів на фонографічні валики. Однак, ця справа не була завершена (Довгалюк 2009, 6). 1908 р. Леся Українка разом із К. Квіткою організувала етнографічну експедицію на Полтавщину з метою запису мелодій, виконуваних кобзарями, за допомогою фонографічного апарата та валиків для запису дум. Подорож розпочалася з Миргорода. На власний фонограф О. Сластіона було здійснено запис репертуару кобзарів М. Кравченка з села Великі Сорочинці Миргородського повіту, М. Дубини з села Решетилівка, а також самого О. Сластіона, який так само знав декілька творів. Великою радістю для Лесі Українки було те, що до роботи зголосився взятися Ф. Колесса: “Дуже приємно, що поїде Філарет Колесса, бо се дуже серйозний і розумний музикант-етнограф, і, певно, в нього діло вийде добре...” (Леся Українка 1982, 358) – писала в листі до матері поетеса. Відзначимо, що серед рекордованих митцем дум є твори, записані повністю, а також ті, що вдалося зберегти частково. Так, серед зафонографованих, знаходимо думи “Про піхотинця” (дев’ять валиків), “Про Марусю Богуславку” (три валики), “Про самарських братів” (три валики), фрагменти дум – “Плач невольника – І” (початок, один валик) та “Про удову і синів” (початок, один валик), пісню “Про дівку-бранку” (репертуар М. Кравченка) та інші композиції в супроводі ліри (від лірника А. Скоби), а також без акомпанементу (від кобзаря М. Дубини та дівчини Я. Пилипенко) (Довгалюк 2009, 6). Високо цінуючи геніальні музичні творіння рідного народу, відчуваючи нагальність започаткованої справи, мисткиня виступила анонімним “субсидіатором” цієї подорожі зауваживши, що: “вже крайня пора надолужити хоч тепер ту марну страту часу, якою прогрішилося українське громадянство в справі зберігання тих предивних, єдиних на цілий світ пам’ятників творчості нашого народу ...видання кобзарських мелодій дасть нову і, може, найбільшу підвалину національній гордості...” (Леся Українка 1979-2, 258).

Лесю Українку цікавило не лише збирання, запис та, відповідно, збереження народних дум як історичного матеріалу, а й питання можливості їх художнього відтворення. Задля цього, на думку поетеси, слід було зафіксувати не уривки творів, а думи в повному обсязі від початку до кінця (мелодія, слова та музичний супровід бандури), адже “тільки тоді зможе кожен співець відновити в живому виконанні співання дум по Ваших записах ...” (Леся Українка 1979-3, 255). Прикметним є той факт,

що Леся Українка і К. Квітка брали безпосередню участь у згаданому процесі. Так, перебуваючи у Ялті 1908 р., подружжя зробило записи кобзаря Г. Гончаренка, які “виявилися найціннішою частиною всіх матеріалів експедиції 1908 р.” (Яросевич 1978, 27). Вже згодом (1913 р.) поетеса зробила опис особистості артиста та його мистецтва вважаючи, що “кобзар Гончаренко незвичайно інтересна людина і з етнографічного, і навіть з белетристичного погляду ...” (Леся Українка 1982, 367). Проте, слід відзначити недосконалість зазначеного способу збереження нотно-пісенного матеріалу, який використовувався на той час, а саме фонографування. Цей процес був доволі важким, з огляду на пристрій для записування: “Я се як спробувала кілька днів поморочитись із тим фонографом, то бачу, що ся машина – чиста погибель для нервів, такий вона має прикий тембр і такі незносні її капризи!” – писала Леся Українка (Леся Українка 1982, 367). Відповідно збереження матеріалу було справою трудомісткою. Однак, незважаючи на це, примітним є той факт, що деякі думи, завдяки саме такому способу записування, збереглися повністю до нашого часу. Наприклад, дума “Про Олексія Поповича” у виконанні кобзаря Г. Гончаренка у записі Лесі Українки (вціліли всі три валики), натомість із наявних чотирьох валиків із записом думи “Удова і три сини”, два мають тріщини, що утруднює, а часом унеможливує їх відтворення. Переважна більшість циліндрів, що на сьогоднішній день є наявними у різних архівних зібраннях України, не мають механічних пошкоджень, однак деякі з них тріснуті та розбиті, чимало покриті пліснявою, окремі з них пошкоджені – подряпані або ж надщерблені (Довгалюк 2009, 25). Втім, незважаючи на різного роду труднощі, що супроводжували згаданий процес, вагомим результатом власного починання поетеси у збереженні українського думного епосу стали два томи видання “Мелодій українських дум”, підготовлених до друку Ф. Колесою, що побачили світ 1910 та 1913 рр. відповідно, як XIII та XIV томи Матеріалів до української етнології ЕК НТШ. Одержавши ще за життя першу книгу, Леся Українка зауважила: “Тепер уже справді можна сказати: «Наша пісня, наша дума не вмере, не загине!»” (Яросевич 1978, 28).

У час, коли засобом не лише збереження, а й поширення інформації є Internet-простір, а сучасне життя нерозривно пов’язане з використанням комп’ютерних технологій, що докорінно змінюють комунікативні та пізнавальні можливості суспільства, зі згаданим епічним творчим доробком можна ознайомитися й у всесвітній мережі. Так у грудні 2013 р. Інститутом проблем реєстрації інформації НАН України виконано оцифрування фонографічних записів (репертуар кобзарів і лірників), які були зроблені впродовж 1904–1912 рр. Ця подія стала знаковою, адже дала можливість кожному охочому послухати записи зроблені Лесею Українкою, Ф. Колесою, К. Квіткою, О. Сластіном та О. Бородаєм. Унікальна фоноколекція, що складається з 56 фонографічних валиків із записами українських дум, народних пісень, інструментальних композицій та низки інших творів, а також голосу Лесі Українки і Ф. Колесси

оприлюднена для широкої громадськості без жодних обмежень авторського права (Колекція фоноваликів Філарета Колесси).

Проведена видатною українкою титанічна праця на ниві фольклорної справи, зокрема збереження музичної спадщини кобзарів, стала знаковою в частині архівування для нащадків українських епічних творів, засвідчила велику і самовіддану любов поетеси до народнопісенної творчості загалом та кобзарсько-лірницької традиції зокрема. “Ім’я Лесі Українки буде назавжди зв’язане з українською народною піснею і думою, як в’яжуться воно з революційно-демократичними традиціями в українській літературі. Бо ж збереження творів української народної поезії й музики вона вважала важливою частиною в програмі своєї діяльності, своїх життєвих завдань” (Яросевич 1978, 28). Саме в цих визначних словах академіка Ф. Колесси відобразилася квінтесенція музично-етнографічної діяльності Лесі Українки.

Також варто відзначити, що поетична творчість мисткині відіграла важливу роль в оновленні репертуарних ресурсів бандуристів та зайняла особливе місце у їх творчо-виконавській діяльності. Кожне покоління митців (композитори, аранжувальники, виконавці) знаходить в її безсмертній поезії тематичну актуальність, невичерпне джерело образів, які стають новими імпульсами для їх мистецької діяльності. Вагомий пласт української музики, який складають композиції написані до слів Лесі Українки на найвищому мистецькому рівні знайшов своє відображення у творчо-виконавській та композиторській діяльності представників бандурного мистецтва. Романси написані до слів Лесі Українки посідають особливе місце в репертуарі бандуристів, адже їм притаманний найбільш широкий діапазон ідейно-образного розмаїття та емоцій, від інтимної лірики аж до драматичного, а подекуди й героїчного пафосу. Солоспіви “Не дивися на місяць весною” (музика М. Лисенка), “Хотіла б я піснею стати” (музика К. Стеценка), “Гетьге, думи, ви хмари осінні” (музика Я. Степового), “Не співайте мені сеї пісні” (музика Д. Січинського) та інші до слів поетеси, стали окрасою бандурного репертуару. Провідні сучасні виконавиці (Л. Посікіра, О. Герасименко, Л. Дедюх, С. Мирвода та ін.), а також тріо, квартети та ансамблі бандуристів неодмінно збагачують свій виконавський доробок популярними композиціями до слів Лесі Українки. Наповнені невичерпною поетичною красою та енергією, створені та виконані на професійному рівні, ці композиції вражають силою і витонченістю музичного слова, залишаючи глибокий слід у душах та серцях слухачів.

Підсумовуючи зазначимо, що непересічна постать Лесі Українки, в якій поєдналися могутність духу, незламність волі та багатогранний талант, слугує яскравим прикладом для наслідування багатьма поколіннями. Геніальна спадщина поетеси, що стала скарбом не лише української, а й світової культурної скарбниці, наповнена потенціалом, який і сьогодні продовжує жити наше суспільство. Будучи патріоткою з яскраво вираженим новаторським характером, Леся Українка змогла досягнути

вершин творчої майстерності, відкривши нові обрії в українській літературі. Використовуючи різноманітні засоби художнього зображення, вона майстерно піднесла образи українського фольклору до високого рівня поетичного філософського звучання, надавши йому рис особливої винятковості. Одними із пріоритетних напрямів мистецької діяльності Великої Українки стали дослідження та популяризація кобзарського мистецтва. Її подвижницька діяльність в галузі збереження унікального фольклорного пласту українського народу – кобзарських дум, відіграла велику роль в утвердженні українського народного епосу, сприяла збереженню жанру і епічної традиції. Поетична творчість Лесі Українки стала джерелом натхнення для багатьох поколінь представників бандурного мистецтва, відіграла провідну роль в оновленні репертуарних ресурсів бандуристів та посіла особливе місце в їх творчо-виконавській діяльності. Яскравий приклад збереження національно-культурних надбань Лесею Українкою в умовах сучасності, покликаний спонукати нову генерацію українців до переосмислення ролі етнічних та національних особливостей нашого народу, до розуміння важливості дослідження, вивчення і збереження духовної спадщини України.

Довгалюк, І. (2009). *До історії експедиції Філарета Колесси на Наддніпрянську Україну*. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 47. Львів. С. 5–27.

Квітка, К. (1986). *Вибрані статті: у 2 ч.* Ч. 2. Наукова думка. Київ.

Кисельов, Г. (1968). *Сім струн серця: (Музика в житті і творчості Лесі Українки)*. Ред. Т. Шеффер. Музична Україна. Київ.

Колекція фоноваликів Філарета Колесси. Електронний ресурс: https://commons.wikimedia.org/wiki/Filaret_Kolessa_phonograph_cylinder_collection/uk [Дата останнього доступу 18.08.2020].

Леся Українка. (1982). *Лист до Ф. М. Колесси. 17 грудня 1908 р., Ялта*. У кн.: *Українка Леся. Твори: в 4-х т.* Т. 4. Оповідання. Статті. Листи. Упоряд. Н. Вишнеvsька. Дніпро, Київ.

Леся Українка. (1977). *Зібрання творів у 12 т.* Т. 9. *Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки*. Наукова думка. Київ.

Леся Українка. (1979-1). *Лист до О. Ю. Кобилянської. 10 травня 1906 р.* Київ. У кн.: *Українка Леся. Зібр. тв. у 12 т.* Т. 12. Листи (1903–1913). Наукова думка. Київ.

Леся Українка. (1979-2). *Лист до Правління наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові. 4 жовтня 1908 р., Ялта*. У кн.: *Українка Леся. Зібр. тв. у 12 т.* Т. 12. Листи (1903–1913). Наукова думка. Київ.

Леся Українка. (1979-3). *Лист до Ф. М. Колесси. 3 жовтня 1908 р., Ялта*. У кн.: *Українка Леся. Зібр. тв. у 12 т.* Т. 12. Листи (1903–1913). Наукова думка. Київ.

Леся Українка. (1982). *Лист до М. Драгоманова. 18 грудня 1890 р. Луцьк.* У кн.: *Українка Леся. Твори: в 4-х т. Т. 4. Оповідання. Статті. Листи.* Упоряд. Н. Вишневська. Дніпро. Київ.

Леся Українка. (1982). *Лист до О. П. Косач (матері). 10 липня 1908 р. Євпаторія.* У кн.: *Українка Леся. Твори: В 4-х т. Т. 4. Оповідання. Статті. Листи.* Упоряд. Н. Вишневська. Дніпро. Київ.

Яросевич, Л. (1978). *Леся Українка і музика.* Музична Україна. Київ.

ОКУПАЦІЯ НАЦИСТАМИ ТАРАСОВОЇ ГОРИ (1941–1944 РОКИ)

Світлана Брижицька

(Україна)

Стаття присвячена трагічним сторінкам історії Тарасової гори у Каневі у роки Другої світової війни. Проаналізовано спогади в'язнів трудового табору, який влаштували нацисти в музеї Тараса Шевченка з вересня 1943 року по січень 1944 року. Узагальнено відомі дослідження, а також залучено нові матеріали з архіву Шевченківського національного заповідника та Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного.

Ключові слова: Тарас Шевченко, Тарасова гора, нацисти, трудовий табір, в'язні.

NAZI OCCUPATION OF TARASOVA HILL (1941–1944)

Svitlana Bryžyc'ka

The article is devoted to the tragic pages from the history of Tarasova Hill in Kaniv during the Second World war. The memoirs of the prisoners of the labor camp in the Taras Ševčenko Museum, which were arranged by the Nazis from September 1943 to January 1944, are analyzed. Well-known researches are generalized, and also new materials from archive of the Ševčenko National Reserve and from the Central state film, fono, photo archive of Ukraine named after H. Pšenyčnyj are involved.

Key words: Taras Ševčenko, Tarasova Hill, Nazis, labor camp, prisoner.

Історію Тарасової гори у часи Другої світової війни за період 1941–1944 рр. досліджували наукові працівники Шевченківського національного заповідника З. Тарахан-Берега, Р. Танана, О. Білокінь. Зокрема, З. Тарахан-Берега у своїй книзі “Святиня” написала про стан музею Шевченка у червні 1941 року (розділ “Окупація”), біографію Дмитра Леbedка, директора музею Шевченка в часи гітлерівської окупації (розділ “Хранитель святині у роки війни”), про трудовий табір на Тарасовій горі у 1943–1944 рр. (розділ “Концтабір у музеї поета”), про стан музею і могили Шевченка після звільнення від нацистів (розділ “Визволення”) (Тарахан-Берега 1998, 425–443). Р. Танана й О. Білокінь видали книгу “За колючим дротом”, в якій представили спогади колишніх в'язнів трудового табору, що був влаштований гітлерівцями в музеї Шевченка. Ці спогади – цінне джерело історичних фактів, що занурюють читача у жахливу дійсність, з якою довелося зіткнутися зовсім молодим людям (За колючим дротом 2008).

У цій статті використано спогади канівців з архіву Шевченківського національного заповідника та нові матеріали, віднайдені автором у

Центральному державному кінофотофоноархіві України імені Г. С. Пшеничного.

У неділю 22 червня 1941 року екскурсант з Києва А. Т. Духота був на Тарасовій горі в Каневі. Цього дня він записав у “Книзі запису вражень та пропозицій”: “...виходячи з музею, ми почули страшну звістку: германські літаки бомбардували наші міста, Київ, Житомир. Скажені вороги порушили мирне життя наших народів. Ми з усіма силами будемо захищати свою рідну землю. Ворогові не пройти!!!” (Книга запису вражень та пропозицій 1941, 26). Так для канівців і гостей міста розпочалася війна з нацистською Німеччиною, і такою була їхня перша редакція.

22 червня 1941 року в музеї Шевченка було близько 200 відвідувачів. Досвідчений екскурсовод музею Євдокія Стецюк згадувала: “В музеї в вестибюлі стояли скульптурні погруддя не поетів й письменників, а членів тодішнього політбюро. І екскурсія починалась із слова про них. Перший зал другого поверху був присвячений декабристам, а уже потім ішло про Шевченка. В перший день війни наїхало багато пароплавів із Києва, було багато екскурсій. А потім хтось як закричить. Що таке? Війна. То всі чисто побігли під гору до пароплавів, адже дома залишилися сім’ї. І в музеї стало пусто. Тоді і ми заревіли. В перші дні війни ми навіть ходили із автоматами увечорі і вночі навколо пам’ятника. Сторожили. А самі всього, і куща, боялися” (Із спогадів Євдокії Стецюк про музей і Канів до і воєнних років 1991, 1).

У “Книзі запису вражень та пропозицій” за період з 22 червня до 25 липня 1941 року збереглося 27 нотаток відвідувачів (українською та російською мовами), в яких вони пишуть про своє ставлення до ворога. Усі дописувачі налаштовані боронити свою батьківщину від нацистів. Воїни, котрі приходили вклонитися могилі Тараса Шевченка, клялися, що не дадуть топтати гітлерівцям рідної землі.

Із самого початку війни бої на Канівському плацдармі йшли дуже запеклі. Ф. Гальдер, начальник генерального штабу вермахту писав у своєму щоденнику, що з 1 по 16 серпня 1941 року під Каневом було використано таку кількість боєприпасів, яка передбачалася всім планом “Барбаросса” (Мельниченко 2013, 7). У цих кровопролитних боях під Каневом брали участь і майбутні українські письменники, котрі донесли трагедію війни через свої літературні твори. Так, у роки Другої світової війни 23-ти річний Олександр Терентійович Біличенко – майбутній письменник Олесь Гончар разом із іншими студентами Харківського університету в складі студбату добровольцем пішов на фронт. У липні-серпні 1941 р. він брав участь у стримуванні наступу гітлерівських військ разом з піхотними полками і залишками прикордонних загонів у київському напрямку, а потім і в обороні Канева, зокрема й Тарасової гори. Данило Бакуменко розповів про ці події в своєму романі “Живих кличу” (письменник отримав поранення в стегно 16 серпня 1941 р. при обороні Тарасової гори, а через два тижні, після лікування, знову був у бойовому строю), а Олесь Гончар –

в романі “Людина і зброя” (Прототипом образу Богдана Колосовського в цьому романі є саме Данило Бакуменко). За цей роман Олесь Гончар 1962 року отримав, одним із перших, разом з поетом Павлом Тичиною і композитором Платоном Майбородою, звання лауреата Республіканської премії імені Т. Г. Шевченка. У 2017 році син Данила Бакуменка відомий український письменник Олександр Бакуменко видав свій роман-есе “Захисник Чернечої гори”, присвячений пам’яті героїчних захисників Київської оборони 1941 року, пам’яті легендарного харківського студентського батальйону. У Харкові в 1989 році на площі Свободи біля Національного університету імені В. Каразіна відкрито пам’ятник воїнам-студбатовцям.

Незважаючи на шалений опір радянських військ, гітлерівці захопили Канив 15 серпня 1941 року. Почалося життя міста і музею Шевченка під нацистською окупацією. З 1941 по 1942 роки музей Шевченка працював як музейна установа. Фонди його не було евакуйовано. Отже, нові “господарі” краю мали змогу оцінити і нову будівлю музею Шевченка (архітектори В. Кричевський, П. Костирко), і новий пам’ятник на могилі митця (скульптор М. Манізер, архітектор Є. Левінсон), що були відкриті на урочистому мітингу 18 червня 1939 р. Ці знаменні події в історії країни було приурочено до 125-річчя від дня народження Великого Кобзаря. 9 червня 1939 р. урядова комісія дозволила відкрити експозицію музею Шевченка. Експонати розкривали життєвий і творчий шлях Тараса Шевченка, вшанування його пам’яті народами Радянського Союзу, популяризацію його спадщини в культурі і мистецтві. Зі спогадів тодішнього директора музею Шевченка В. О. Коваленка дізнаємося, як тривала робота зі створення музейної експозиції. У січні 1938 р. за рішенням ЦК КП України і Ради Міністрів було створено комісію з написання тематико-експозиційного плану музею Шевченка. Комісія давала творчі замовлення художникам України, Москви, Ленінграда на створення картин, пов’язаних з життям і творчістю Тараса Шевченка, залучала кращих художників-копіїстів, які працювали в Харківській картинній галереї, для написання копій художніх творів Шевченка. Працівники Київських художніх майстерень виготовили десятки тематичних gobеленів і декоративних ваз. Допомогали створювати експозицію музею Академія наук УРСР, Інститут ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, Союз письменників і Союз композиторів УРСР, театри, які передали в дарунок музею не одну тисячу книг, журналів, надрукованих до жовтня 1917 р., фотокопії творів Шевченка, різні документи, пов’язані з життям і діяльністю поета. В експозиції було представлено “біля трьох тисяч експонатів” (Спогади директора музею Коваленка В. О. 1936–1941 1969, 15). “Музей виглядає, як столичний мистецький заклад”, – таку оцінку 22 червня 1941 р. дав експозиції музею мистецтвознавець, журналіст Г. Лінчевський (Книга запису вражень та пропозицій 1941, 27). Усі цінні експонати музею Шевченка були у подальшому вивезені окупантами або знищені.

Про те, як поводитися і що робили в окупованому музеї гітлерівці, розповів у своїх спогадах свідок тих подій Іван Якович Церех – австрієць за походженням, який добре володів російською і німецькою мовами. Ще з осені 1936 року він працював квітникарем у музеї Шевченка. Його великі за обсягом спогади, зважаючи на їхню змістовність, варто навести без скорочення: “Вперше побачив я німців біля Чернечої гори 21 серпня 1941 р. До цього багато днів було чути стрілянину. А потім заскрипіли чужі вози та гармати по білому піску внизу біля могили, і пройшли мимо солдати в зелених мундирах. Перший обоз пройшов до сусіднього дніпровського села – Пекарі.

Обійшов я могилу, підмів стежки, полив квіти біля пам’ятника Тараса, а сам думаю: що ж тепер буде з нами. Чув я і раніше від людей, що німці – душогиби і осквернителі, і боляче стало, і страшно.

Не пішов я того вечора додому, залишився біля могили. Так в тривозі прожив я біля могили декілька днів. А потім почалось...

Чую якось вранці гуркіт під горою на дорозі, загуркотили машини і зупинились. Дивлюся, піднімаються по сходах нагору німці, тупотять чобітьми, голосно сміються. Прехрестився і жду. Попереду всіх важно йде високий худий німець в пенсне. Я потім довідався, це був корсунський гебітскомісар Лорманн з своєю граб-комісією. Йдуть натовпом по галявині, регочуть, до пам’ятника підходять. Став я тоді біля входу на могилу, а до голови кров приливає.

Підійшли вони ближче, а до мене маленький такий німчик підбігає і кричить по-російськи:

- Ти хто такий?

- Сторож Шевченківської могили, – відповідаю. – А вам чого треба? – питаю. – Тут місце святе...

Гаркнув він на мене, штовхнув у груди і побіг вгору. Решта за ним. Ходять навколо могильної плити, у вази для квітів тикають свої сигарет-смердючки. А німчик перекладає по-їхньому напис на плиті. Потім пішли до музею. Я за ними. Виламали німці двері, зайшли. А там так хороше – чисто, світло, все сяє.

Почався обхід. Лорманн швидко ходив по залах, як господар, зажерливо оглядаючи з-під пенсне всі багатства музею. І те, що йому сподобалось, тягли в купу. Великі картини «Гайдамацький шлях через село Майданівку», «Переселення кріпаків», «Гайдамаки», «Став у селі Шевченкове», «Тарасова гора» – всього одинадцять картин – зірвали з стін. Відібрав Лорманн також одинадцять різьблених крісел, радіоприймач, арифмометр та багато інших речей. Все пограбоване німці знесли вниз, навантажили в машини і від’їхали. Перед від’їздом Лорманн мені заявив: «Господар тут я. І дивись, головою відповіси, як що вкрадеш». Міряв своїм аршином падлюка!

Через декілька днів другий негідник приїхав на Чернечу гору – канівський комендант Кребель. Пробув в музеї він недовго і вивіз у своїй машині фарфорові сервізи, вази, килими, гардини.

А потім зграями і поодиноці з'являлись у музей німецькі солдати, напихали сумки і речові мішки цінними речами пиячили, бешкетували.

Лорманн приїжджав з Корсуня раз двадцять, і після кожного його приїзду пустіли зали музею і навантажені доверху машини вивозили цінні картини і дорогі меблі.

У вересні 1943 р., коли лінія фронту підійшла до Дніпра, на Чернечій горі з'явилися есесівці. Вони розселилися в сусідніх хатах, вигнали господарів і насамперед почали обгороджувати будинок музею колючим дротом. Незабаром німці зігнали сюди двісті селян, замкнули і виставили вартових. Так був відкритий у музеї нашого Тараса фашистський концентраційний табір” (Церех 1963, 403–404).

Директором музею в період нацистської окупації працював канівський житель Д. В. Лебедко (1901–1948). По закінченню війни Дмитро Лебедко був арештований органами НКВС 6 червня 1944 р. і засуджений на 15 років позбавлення волі з конфіскацією майна. Покарання відбував у Норильську, де і помер у 1948 році (Тарахан-Береза 1998, 427–433). У штаті музею під час окупації були екскурсоводи (відомі імена двох – Лаврентія Чумаченка та Віктора Бойка) і технічний персонал із жителів найближчих до Чернечої гори вулиць (10 осіб). Працівники заповідника утримували могилу Шевченка, музей і територію в чистоті і порядку, як і до початку війни. Змістовні спогади про цей період з історії музею Шевченка залишила жителька вулиці Монастирок (що поряд з Тарасовою горою), квітникар Ганна Степанівна Мазуркевич, котра працювала тут з весни 1936 року. У 1943 році квітникар Іван Церех запропонував їй роботу в музеї – садити квіти, інакше її відправлять копати окопи, а у неї був малий хлопчик на руках, народжений у червні 1941 р., за тиждень до початку війни. Цереху і Мазуркевич допомагали з квітами троє працівників з музею, серед них була й сестра Ганни Степанівни. Квіти саджали всюди: на могилі Шевченка, навколо музею, на грядках де були алейки (нині тут ростуть дуби – С. Б.). Восени 1943 р. Церех насіяв два парники огірків, які вродили рясно, і, незважаючи на його заборону (він хотів пригостити коменданта), дівчата таки крадькома ласували огірками. В один із візитів комендант сильно накричав на Цереха і двічі вдрив його по обличчю. За роботу німці платили гроші, які видавав Церех. Що це були за гроші – чи німецькі, чи радянські Ганна Степанівна не пам'ятає. Німці побудували нову теплицю, але не встигли її заскрити, оскільки восени 1943 р. у небі почали з'являтися літаки із червоними зірками. З того часу Ганна Мазуркевич перестала ходити на роботу. Її родину та інших жителів з вулиць Монастирок та Бесарабія нацисти евакуювали до села Бабичі. Повернувшись додому в 1944 році, вона ходила в музей Шевченка, після того як нацисти його покинули, аби набрати солі, що залишилася у кабінеті директора музею. Зі спогадів Мазуркевич: “...набрала тієї солі, а тоді ж думаю – піду я подивлюся по музею, що там у музеї. Пішла ж я у музей. Боже мій... побиті скульптури страшне діло. А там, в отій восьмій залі,

там – всякі юпки, всякі жакети, всякі піджаки таке дрантя, і сапи, і коромисла, бо я своє коромисло забрала і сапу свою забрала... бо вони ходили скрізь у нас по сараях... та забирали сюди все” (Спогади Ганни Степанівни Мазуркевич про Тарасову гору років війни 1941–45 рр. 1969, 11). Ганна Степанівна стверджує, що музей був огорожений дротом з трьох сторін – південної, східної і північної. Огорожі не було з того боку, де жили німці – службові приміщення цокольного поверху будівлі.

З вересня 1943 р. по січень 1944 р. нацисти перетворили музей Шевченка в трудовий табір (у деяких дослідженнях і спогадах його помилково називають концентраційним). Після проведення облав у Каневі та селах району, нацисти і поліцаї привозили на возах і зганяли в приміщення музею, головним чином, дітей 13–14 років, юнаків та дівчат 15–17 років. Були тут і люди старшого віку – військовополонені, матері, якій шли сюди замість своїх дітей. Уночі, під час ведення боїв, під свист куль, вони будували оборонні споруди (окопи, траншеї, бліндажі, бункери) на лінії фронту вздовж правого берега Дніпра. Були випадки важких поранень дітей, від яких вони помирали. Колишня ув’язнена Марія Слинко розповідала: “...каторжною була робота на будівництві укріплень, але ще страшніше були ночі в таборі. П’яні крики, стрілянина, розбій не вщухали в музеї до самого ранку. Особливо лютував комендант табору Фукс. Бив палицею, стріляв без розбору...” (За колючим дротом 2008, 13). Працювали у будь-яку погоду. На роботу гнали невеликими групами по 12–15 осіб у супроводі конвою і собак. Існувала норма: за ніч одна людина мала викопати окоп довжиною в п’ять метрів. За невиконання норми або незадовільне виконання роботи в’язні зазнавали моральних і фізичних знущань: їх били нагайками з дроту, гумовими батогами.

Після того, як почалися втечі, гітлерівці посилили суворість режиму: огородили будівлю музею колючим дротом у два ряди, в середині бігали вівчарки, зовні ходила охорона з автоматами. Серед охоронців музею були не тільки німці, а й представники інших національностей: румуни, поляки, “югослави”, чехи. Жителька Канева Євдокія Стецюк розповідала: “Серед німецької армії, що була в Каневі, було багато і чехів, поляків, і наших добровольців. Всі вони носили німецьку форму. І наші були ще гірші ніж німці. А як мовчки що роблять, то й не визнаєш чи воно наші, чи німці. Людські будинки, мабуть, грабували оці добровольці. Шевченка німці знали. Бо в кімнаті сестри висів портрет. А у нас в хаті німці стояли. Так от, вони говорили: «Schewtschenko – gut». А дуже лаяли Сталіна і інших. Коли німці пішли від нас, то портрет Тараса не попортили” (Із спогадів Євдокії Стецюк про музей і Канів до і воєнних років 1991, 2).

Годували в’язнів погано, один раз на добу, так, щоб не померли, а саме: вареною нечищеною картоплею, гнилою капустою, гороховим супом з кузками, юшкою, в якій траплялися миші, щури, жаби; хліб давали тільки 1–2 рази на тиждень маленькими шматочками. Їжу готували

німці. Ув'язнені носили воду з Меланчиного потоку. Багато хто з в'язнів цим користувався для того, щоб утекти. Але якщо їх ловили, то били і закривали у кімнаті без вікон.

Культура – зовнішній прояв характеру людини. Коли в'язні почали прибувати в музей, то він вже був спустошений окупантами: експозиція зруйнована і розграбована, скульптура розбита, скрізь валялися книги і сміття. “Боляче було дивитись, коли німець-кухар розпалював топку картинами, або коли німці використовували картини і скульптури, як мішені, і, регочучи, стріляли по них” (Танана 2005, 263), – згадував колишній в'язень Микола Білопол, уродженець села Дарівка Канівського району.

Іван Церех (на прізвисько дід Фуфайка) свідчив: “Вдень, коли селян виганяли на будівництво укріплень, в залах чинився великий розбій. Гриміли постріли, п'яні вигуки гітлерівців лунали далеко з вибитих вікон. Денщики розтягували по офіцерських бліндажах килими, виткані руками найвправніших українських майстрів, полотнами цінних картин завішували вікна хат, вкривали спини коней. А книгами палили в печач. Із сльозами дивився я на це блюзнірство, не маючи сил перешкодити знущанням над світлою пам'яттю Шевченка. Ось як поглумилися прокляті німці над могилою Тараса. Хай знають про це всі люди України. Хай мстяться, нещадно мстяться над підлими гітлерівськими звірами” (Церех 1963, 404).

Ольга Стокіз, колишній екскурсовод музею, яка на початку жовтня 1943 р. декілька годин провела в трудовому таборі, була вражена побаченим: “Вся територія заповідника, яку видно було з цієї стежки, біля музею була встелена експонатами, книгами, рваними полотнищами з слідами олійних фарб на них, газетами, паперами. Все було порване, брудне, стоптане підковами брудних чобіт та кіньми. Будинок-музей був огорожений високою колючою огорожею. Біля входу в музей стояв з автоматом німець. Вхід був у двері, що знаходяться з північної сторони, біля службових кімнат. У цих кімнатах, мабуть, жили німці, бо чути було німецьку мову. Німець, який привів мене сюди, пішов у кімнату до коменданта, а потім вийшов і штовхнув мене туди. Ця кімната була добре умебльована, на стінах висіли олійні картини, але від страху, що опанував мене, нічого не запам'ятала. Почався допит, його вів сам комендант поганою російською мовою. Але все можна зрозуміти без перекладача. Переконавшись, що я не партизанка, він наказав мене кудись відвести. І ось перед мною відкрились двері з протилежної сторони в кімнату, де знаходилась бібліотека і фонди музею. Тяжким повітрям, сморідом війнуло на мене, а перед собою побачила товстий шар давно немінняної підстилки з соломи, ганчірок і чорну від бруду підлогу. Під стінами сиділи і лежали молоді жінки, дуже замучені, стомлені. Від них я взнала, що ці кімнати для жінок, а чоловіки живуть на I поверсі в музеї. З музею доносилося ржання коней, яких тримали німці в останній кімнаті на I поверху музею. Ці люди були в основному з Канівського

району і займалися вони копанням окопів на правому березі Дніпра, біля самої води. Працюють вночі, а вдень відпочивають. Одну ніч тільки копала я траншеї, а вранці, коли німці вели нас до музею, я втекла і лише вночі з великими труднощами добралась до своїх в село Степанці” (Спогади колишнього екскурсовода музею Т. Г. Шевченка О. Т. Стокіз 1991, 1–2). У інших спогадах Ольга Стокіз додає: “...я ж була оце де бібліотека... за бар’єрчиком. Ну так там було, не можна передати, берлога не берлога і воші по бар’єрчику лазили” (Спогади Стокіз Ольги Тимофіївни про музей та Канів довоєнних і повоєнних років 1991, 1), “люди всі такі пригнічені, опущені, не розмовляють, ну, вигляд у них такий – жалюгідний такий” (Спогади Стокіз Ольги Тимофіївни про музей та Канів довоєнних і повоєнних років 1991, 7). За словами Стокіз, комендант трудового табору, коли допитував її, чи вона не є партизанкою, був одягнений у німецьку офіцерську форму, говорив мовою російською й було йому близько сорока років. Згадує також про декілька могил біля музею, на яких стояли березові хрести з касками і фанерними дощечками з написами. Ті могили після війни працівники музею просто розрівняли.

П’ять тижнів восени 1943 р. була на підневільних роботах у трудовому таборі Харитина Яківна Груша (1917 року народження) із села Попівка. Згадувала, що спали на соломі, що “воші пов’їдалися в тіло... Горох варили нам і давали. Рано – самий чай, а увечорі там – того гороху та ото і все” (Спогади Груши Харитини Яківни про перебування в музеї восени 1943 р. 1992, 1), “Хліба отакісіньку (малу. – С. Б.) скибочку дасть, а бува такий день, що нічого не дають... Варили німці. Горох. Варили трохи давали. Але що ж там. Хлебнеш” (Спогади Груши Харитини Яківни про перебування в музеї восени 1943 р. 1992, 5). Коли Харитина Яківна потрапила до табору, то побачила багато книг, що стояли у шафах, в’язні їх читали. На другому ж поверсі багато книг було накидано на купу. У музеї було близько трьохсот хлопців і дівчат, які знаходилися на першому поверсі і на другому. На питання, для чого нацисти забирали молодь, Груша відповідала: “А під Дніпром окопи копати, то було ж той понашому балакають: «викопай собі канавку таку, аби тобі сховатися». То ми так і робили. Не напрасно ж його копали. Як угледають із-за Дніпра із кущів ті – наші, як пустять туди стрелять. Бо німці ж ходили понад Дніпром. Понадівують на себе такі одіяла, ходять як чума. То при нас деяких і побили. Б’ють, але ж... Наших нікого не застрелили. Не чуть було. А потом партизани. А наших на другій горі, там, уже розказували, самі могилки були. Наших вбили багато” (Спогади Груши Харитини Яківни про перебування в музеї восени 1943 р. 1992, 2). Окопи копали уночі, а вдень посилали на поле картоплю вибирати. Уночі приходили партизани і запитували у полонених, у вікна, скільки їх тут є осіб. Але полонені боялися відповідати, аби не підклав хто міну і не підірвав музей. На ці страхи німці відповідали, що “Тарасу ніхто нічого не зробить – бо він на увесь світ славиться” (Спогади Груши Харитини Яківни про перебування в музеї восени 1943 р. 1992, 2). Груша запевняла, що німці

нікого не били, п'яними вона їх не бачила, в скульптури у музеї не стріляли. Жили німці не в музеї, а в побудованих бункерах. У музеї була тільки охорона, оскільки багато хлопців тікало. Найбільше їй запам'яталося, що “вошей було багато... Німці молоденькі були, а дивишся, він покидає з себе і тим, деркачика зробить із віника та й зміта з тіла так. Знаєте яке то «добро» було... Та й ми так, було вийдеш, ізнімеш сорочку, витрусиш та й знов надіваєш. Страховіття було вошей” (Спогади Груши Харитини Яківни про перебування в музеї восени 1943 р. 1992, 5). Колючий дріт, за її словами, був навколо музею, але не на вікнах, “німці ходили між музеєм і проволокою” (Спогади Груши Харитини Яківни про перебування в музеї восени 1943 р. 1992, 6). Німцям варили їсти жінки, котрі жили під горою і не були евакуйовані. Якщо одяг у полонених зносився, то нацисти давали те, що забирали із спустошених хат. Гарний одяг вони забирали собі й відсилали додому, а дрантя віддавали полоненим.

Восени 1943 року потрапила до трудового табору канівка Ївга Степанівна Мазуркевич (у заміжжі Мирошніченко). У її спогадах читаємо: “Ми жили у музеї унизу, де бібліотека... Солома була... застелено... що з собою принесли... А мужчини були на другому поверсі. Ми були, считай, у підвалі, а вони на першому поверсі. То нас тут держали неділь дві, як не більше. На окопи ходили ми [до] Пекарів на Княжу гору. Там рили ми окопи. Там ранили одну жінчину з Таганчі і хлопця. Стріляли з того берега (з лівого, де були радянські війська. – С. Б.), то тут вони поховані” (Спогади Ївги Степанівни Мирошніченко (Мазуркевич) про Тарасову гору років війни 1941–1943 1991, 1). З Ївгою Степанівною була її 10-річна дочка Настя, якій разом із однією вагітною жінкою загадували замітати підлогу в музеї, за що вони отримували пайок. Годували усіх зранку гороховим або іншим супом, а також давали по шматочку чорного хліба і масла. Кухню розмістили в кочегарці. У директорському кабінеті жили два коменданти. Коли Ївгу з дочкою привели до музею, то в музеї майже нічого не було: “Так, подекуди бумага були порвані, книжки, гляди якась ото скульптура розбита, а то нічого” (Спогади Ївги Степанівни Мирошніченко (Мазуркевич) про Тарасову гору років війни 1941–1943 1991, 5). З боку бібліотеки, як входи-ти до музею, німці зробили туалет. Хлопці, яких посилали по воду до потоку залишали там відра й тікали через ліс додому. Через два чи більше тижнів на прохання Ївги Степанівни той із комендантів, що розмовляв російською мовою, відпустив її з дочкою, сестрою Марією і сусідкою до Яблунева, куди були евакуйовані їхні рідні, а також дав підводу і німця-супроводжуючого. Донька Ївги Степанівни Настя Павлівна Островна розповідала, що шарпали і рвали книги, скидаючи їх на купи, хлопці, нагнані із сіл у музей, а не німці. Згадувала, як сама бачила, що ці хлопці, коли ходили по воду до потоку, то у покинутих людських погребях забирали одяг і стягували до музею. Награбоване німці у них забирали і сварили їх.

Ще одна канівка Марія Степанівна Ядловська розповідала про своє перебування в музеї в 1943 році: “...жили у музеї унизу, у підвалі. Бо одну

ніч, як летіли склянки, то я думала, що всі вони позлітали, аж ні, ще позо-
ставалися. Ударили з міномьота наші сюди, то летіли шклянки згори”
(Спогади Марії Степанівни Ядловської про Тарасову гору років війни
(1943 р.) 1991, 1). Пам’ятник Шевченку, за її словами, постріляли нацисти.
Те, чим їх годували, – капуста, огірки в діжках, квасоля, буряк, морква –
німці брали в льохах місцевих жителів. Їжу готували німці. Молоді дівчата
 (“панінки”) й ті, на кому були “штани”, копали окопи уночі, а матері –
вдень. Коли у Марії Степанівни порвалися чоботи, то німець дав їй свої
нові ботінки, які вона тут же замазала в бруд, аби ніхто не відняв. У їхній
великій хаті, що стояла на вулиці Монастирок, нацисти тримали коней:
“Великі такі в них (коней. – С. Б.) ноги... Я... сховала свою машинку в їх
під піччю, а вони (німці. – С. Б.) піч викинули і стоять коні там, на моїй
машинці, там і поливають її, і що хочеш. Заховала. Не знала куди заховать”
(Спогади Марії Степанівни Ядловської про Тарасову гору років війни
(1943 р.) 1991, 4). Поранили німців привозили до сусідньої хати, де мешкав
лікар.

У 1992 р. наукові співробітники Шевченківського національного за-
повідника здійснили пошукову експедицію в Каневі та районі й встано-
вили, що в трудовому таборі містилося до 200 людей. Багато з них не повер-
нулися з ув’язнення або померли після війни. Вдалося встановити імена
120 осіб і записати спогади тих з них, які вижили лише тому, що втекли.
Тих, кого нацисти ловили під час облав – розстрілювали. У спогадах,
вміщених у книзі “За колючим дротом” (2008) розкрито душу кожної
окремої людини, з її відчуттям, розумінням, оцінкою того, що сталося.
Читаючи ці спогади відчуваєш, як кожен момент життя юних полонених
у трудовому таборі був наповнений стражданнями, а щосекундний са-
моконтроль багатьом рятував життя. Кожен із цих молодих юнаків та
дівчат сприйняв у своїй свідомості факт арешту та перебування в трудо-
вому таборі вкрай тривожно, песимістично, з невротичним страхом.
Молоді люди, котрим вдалося втекти, повернулися додому морально
розчавленими, з підірваним здоров’ям і з клеймом полоненого, що об-
межувало їхні громадянські права. Тим, кому вдалося втекти, пережили
внутрішнє відродження, яке відбувається всередині нас щомиті, оживає
всередині з усією яскравістю і непохитністю.

У 2003 р. рішенням правління Федерального фонду “Пам’ять,
відповідальність і майбутнє” (Київ) до переліку місць ув’язнення був
доданий Трудовий табір в меморіалі поета Шевченка в Каневі Київської
області (вересень 1943 р. – січень 1944 р.). За цим рішенням близько
тридцяти колишніх ув’язнених табору отримали статус жертв війни та
право на відповідні пільги і компенсацію від уряду Німеччини.

31 січня 1944 року 206-а стрілецька дивізія звільнила Канів. Із спо-
гадів канівки Софії Семенівни Дядюн дізнаємося: “У війну, як відступа-
ли німці, наших солдатів я запитувала: «Чи пам’ятник Шевченку
стоїть?» Вони сказали: «Стоїть, не збили німці»”. (Із спогадів Софії Дя-
дун (музей 1944 року) 1991,1).

28 лютого 1944 р. був складений Акт державної комісії, в якому на 10 сторінках викладено перелік скоєного нацистами на Чернечій горі: “Залишилось в музеї після господарювання оскаженілих псів Гітлера 10 експонатів; решта експонатів (понад 2 тисячі) вивезено, знищено або пошкоджено... Багато картин використовувалось фашистами для онуч і підстилок в бліндажах і казармах... Знищено 9 допоміжних будинків, готель із усім майном і двома сараями, пошкоджено східці на Чернечу гору. Знищено 800 дерев на території заповідника. Всього пограбовано та знищено німецько-фашистськими окупантами майна і експонатів Державного заповідника ім Т. Г. Шевченка на суму 2913677 крб.” (Акт Державної комісії від 28 лютого 1944 р. 1944, 1).

Із документального фільму “Слова на піску” дізнаємося, що завдяки нюху вівчарки-бійця Джульбарса сапери штурмової інженерно-саперної 14 бригади розмінували могилу Тараса Шевченка. За час війни цей пес знайшов понад 7 тисяч снарядів. Став почесним учасником параду Перемоги. Через отримані поранення Джульбарс не міг самостійно крокувати. Собаку-героя з перебентованими лапами пронесли по Червоній площі в шинелі верховного головнокомандувача (Слова на песке 2020). Про звільнення Тарасової гори писали воїни-письменники, військові кореспонденти Борис Польовий, Дмитро Косарик, Сергій Смирнов, Андрій Малишко (Буренко, Лепський 2019, 236–237). Про покладання вінка з хвої на могилу Шевченка розповів у своїй статті “Партизанський вінок” у журналі “Пам’ятники України” А. Радченко, колишній боєць партизанського загону “Батя” (Радченко 1972, 46–47).

Військовий фотокореспондент Яків Давидзон згадував, як він прилітав на літаку У-2 з Києва до Канева в один із зимових днів 1944 року, коли ще йшли бої під Тарасовою горою, зі спеціальним завданням для того, щоб зробити зйомку на Чернечій горі, аби засвідчити зlodіяння гітлерівських варварів: “У підніжжя гори літак не міг приземлитися, там ще йшли останні бої. З повітря було добре видно, як бігли фашисти. Льотчиця вирішила здійснити посадку на самій горі, поблизу пам’ятника. Під час зйомки до мене підійшов літній чоловік, як з’ясувалося пізніше, колишній наглядач музею. З розмови з ним я дізнався, що в музеї фашисти влаштували стайню; експонати, скульптури, бібліотеку повністю знищили. Сам пам’ятник, на щастя, уцілів, хоч мав кілька кульових пробоїн. У супроводі наглядача я обійшов зали музею. Важко уявити картину, яку я побачив. Скульптури всі до однієї були перебиті. Книги, картини пошматовані і розкидані, всюди панував хаос. Все це я зазняв на плівку. Стрілянина не вщухала. Літак взяв курс на Київ. Додому ми прилетіли, коли стемніло. У той же вечір проявив плівку. Назавтра газета “Радянська Україна” опублікувала цілу смугу матеріалів і фотографій, які звинувачували гітлерівців в ще одному акті вандалізму” (Давидзон 1982, 46–48). Тут доречно навести слова Івана Цереха: “Багато горя побачила Чернеча гора. Але гідна була й розплата. Ти-

сячами німецьких трупів усіяний берег Дніпра біля підніжжя безсмертної могили Тараса” (Церех 1963, 404).

Ольга Стокіз згадувала, як вона прийшла працювати у музей у березні 1944 року екскурсоводом, але оскільки екскурсій не було і експозицію музею було знищено, то працівники розпочали приводити в охайний вигляд музей і територію заповідника. Ось що вона побачила у перший день роботи: “На могилі поета лежали соснові вінки від воїнів, які звільняли Канів від фашистських загарбників та від партизанів. Пам’ятник (статуя) був у пробоїнах. 17 ран від вистрелів з гвинтівок нанесли фашисти безсмертному Кобзареві. Територія біла засмічена, стоптана, всюди розкидані книги, експонати, газети, журнали «Киевская старина». Особливо багато їх скупилось біля службових кімнат та в сосновому ліску, на шляху, що веде до могили І. Ядловського (доглядач могили Шевченка (1884–1926). – С. Б.). Навкоги могили стояла колоча огорожа. Біля вікон музею (південна сторона) на квітниках були насипані дві могили, огорожені берізками, на них стояли березові хрести з касками і табличками з підписами. То були могили німецьких офіцерів. Про це свідчили ті довгі титули, що були написані на табличках. Ми «похоронили» їх по-своєму так, як підказав нам поет: «будяки та кропива, і більш нічого не виросте над їхнім трупом...». Квітники стоптані і заїжджені возами, кіньми, зриті траншеями. Цоколь музею обписаний, оббитий, забруднені стіни музею зовні і всередині, багато побитого скла навколо музею з вікон і поверху. З даху будинку музею були взяті стропила, в багатьох місцях пробита покрівля – черепиця. В музеї, в вестибюлі і поверху, купами лежали побиті скульптури і тут же великий молот, яким розбивали їх, пошматовані олійні панно, поламані вітрини, рамки; по залах, на стінах, рештки експозиції в поламаних, перекошених рамках. Багато експонатів прострелених. Стіни в залах брудні, обдерті, паркетна підлога чорна від бруду, зіпсоване центральне опалення... комісія, яка незабаром прибула літаком, встановила, що збитки, вчинені окупантами, досягають три мільйони корабованців” (Спогади колишнього екскурсовода музею Т. Г. Шевченка О. Т. Стокіз 1991, 3–4). У результаті згуртованої роботи технічних, наукових працівників, вартових, 22 травня 1944 року музей був відкритий для відвідувачів.

У фондах Шевченківського національного заповідника зберігається 16 фото, які свідчать про стан музею та могили Тараса Шевченка після звільнення від нацистів. Але, на жаль, немає жодного документального фільму на цю тему. Автору статті вдалося у 2019 році віднайти у фондах Державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного документальний фільм “1944 рік” (Арх № 2187), відзнятий у лютому 1944 року оператором М. Биковим. Цей фільм вкотре підтверджує розповіді свідків про ті безчинства, які здійснили нацисти на цьому святому місці. Ця кінохроніка, повернута з небуття, може бути задіяна в експозиційній та інших формах музейної та науково-просвітницької роботи.

Отже, викладене у цій статті ще раз дає підставу засудити владу нацистської Німеччини як злочинну, антилюдську, антиукраїнську, анти-

гуманітарну й антигуманну. Колишні в'язні трудового табору на Тарасовій горі засвідчують, що кожен з них гостро відчував кожною клітинкою свого ества ту реальність речей, реальність відносин, у які він потрапив всупереч бажанню. Усі боялися невідомості, негативних переживань, смерті. Жажіття ув'язнення не стерлося з їхньої пам'яті. Спогади колишніх в'язнів трудового табору й все, про що згадано в цій статті, допоможуть усвідомити, яке зло несе війна, допоможе об'єктивно ставитися до подій вітчизняної історії.

Акт Державної комісії від 28 лютого 1944 р. (1944). Державний архів Київської області. Ф. Р. 4322. Оп. 1. Спр. 1. 810 арк.

Буренко, І., Лепський, В. (2019). *Канів у II Світовій війні*. Видавець Андрушук П. С. Черкаси.

Давидзон, Я. (1982). *Незабываемое: Фотокнига*. Мистецтво. Київ. 111 с.

За колючим дротом. (2008). Упоряд. Р. Танана, О. Білокінь. Вертикаль, видавець ПП Кандич С. Г. Черкаси.

Із спогадів Євдокії Стецюк про музей і Канів до і воєнних років. (1991). Науковий архів Шевченківського національного заповідника. Фонд 29. Оп. 1. Спр. 30. 2 арк.

Із спогадів Софії Дядюн (музей 1944 року). (1991). Науковий архів Шевченківського національного заповідника. Фонд 29. Оп. 1. Спр. 29. 1 арк.

Книга запису вражень та пропозицій. Державний заповідник "Могила Т. Г. Шевченка". Канів–1941 рік. (1941). Фонди Шевченківського національного заповідника. КН-21810/А-188.

Мельниченко, В. (2013). *Книга правди і нетлінної пам'яті. Не підлягає забуттю: нацистський окупаційний режим на Черкащині (1941–1944)*. 36. наук. статей, документів, матеріалів та спогадів. Керівник проекту О. Воронкіна. Упоряд. В. Мельниченко, Т. Клименко, Г. Голиш Вертикаль. Черкаси. С. 3–27.

Радченко, О. (1972). *Партизанський вінок*. Пам'ятники України. 2. С. 44–47.

Слова на песке. (2020). Електронний ресурс: <https://www.youtube.com/watch?v=UxpVDG8gEIg/Вещдок>. Особый случай. По ту сторону фронта [Дата останнього доступу 29.08.2020]

Спогади Ганни Степанівни Мазуркевич про Тарасову гору років війни 1941–45 рр. (1991). Науковий архів Шевченківського національного заповідника. Фонд 29. Оп. 1. Спр. 25. 14 арк.

Спогади Груши Харитини Яківни про перебування в музеї восени 1943 р. (1992). Науковий архів Шевченківського національного заповідника. Фонд 29. Оп. 1. Спр. 28. 7 арк.

Спогади директора музею Коваленка В. О. 1936–1941 рр. (1969). Науковий архів Шевченківського національного заповідника. Фонд 29. Оп. 1. Спр. 7. 104 арк.

Спогади Ївги Степанівни Мирошніченко (Мазуркевич) про Тарасову гору років війни 1941–1943. (1991). Науковий архів Шевченківського національного заповідника. Фонд 29. Оп. 1. Спр. 26. 10 арк.

Спогади колишнього екскурсовода музею Т. Г. Шевченка О. Т. Стокіз (жовтень 1943 р. та 1944, 1945 рр.). (1991). Науковий архів Шевченківського національного заповідника. Фонд 29. Оп. 1. Спр. 24. 5 арк.

Спогади Марії Степанівни Ядловської про Тарасову гору років війни (1943 р.). (1991). Науковий архів Шевченківського національного заповідника. Фонд 29. Оп. 1. Спр. 27. 5 арк.

Спогади Стокіз Ольги Тимофіївни про музей та Канів довоєнних і повоєнних років. (1991). Науковий архів Шевченківського національного заповідника. Фонд 29. Оп. 1. Спр. 31. 12 арк.

Танана, Р. (2005). *Музей Кобзаря у Каневі в роки фашистської окупації. Черкащина в контексті історії України. Матеріали Другої науково-краєзнавчої конференції Черкащини, присвяченої 60-річчю Перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.* Ваш дім, видавець ПП Дикий О. О. Черкаси. С. 258–264.

Тарахан-Береза, З. (1998). *Святиня*. Родовід. Київ.

Церех, І. (1963). *Я свідчу*. У кн.: *Тарас Шевченко: документи і матеріали. 1814–1963*. Ред. С. Д. Пількевич. Державне видавництво політичної літератури УРСР. Київ. С. 403–404.

ТИПИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СЕКСУАЛЬНОСТІ НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ

Володимир Грисюк

(Україна)

У статті контент сексуального характеру на українському телебаченні розділено на три основних типи за способом репрезентації сексуальності: репрезентація тіла, репрезентація типуажу та ролі та репрезентація реакції. Варто зауважити, що кожен з цих типів не існує у чистому вигляді – вони поєднуються, переплітаються та комбінуються в телевізійному продукті. Коли ж репрезентації тіла, типуажів, ролі та реакцій відбуваються не безпосередньо, а опосередковано, а також міксуються, то цей процес, на нашу думку, варто назвати мета-репрезентацією сексуальності.

Ключові слова: сексуальність, контент, репрезентація.

TYPES OF SEXUALITY REPRESENTATION ON UKRAINIAN TELEVISION

Volodymyr Hrysjuk

Sexual content on Ukrainian television can be divided into three main types according to the method of sexual representation: body representation, representation of type and role, and representation of the reaction. It is worth noting that each of these types does not exist in its pure form – they are connected, intertwined and combined in a television product. When representations of the body, types, roles and reactions occur not directly but indirectly and they are mixed, so this process, in our opinion, should be called a meta-representation of sexuality.

Key words: sexuality, content, representation

За останні десятиліття з'явилося чимало праць іноземних дослідників соціальних комунікацій (зокрема європейських та американських), які наголошували на проблемах “сексуального контенту” у сучасних мас-медіа. Наприклад, проблема репрезентації сексуальності стала однією з ключових у монографії 2014 року “Сексуалізація медіа: як та чому ми це робимо” доцента факультету журналістики Орегонського університету (США) Д. Мерскін. У передмові до російського перекладу монографії доктор філософських наук з ХНУ ім. В. Каразіна Лідія Стародубцева зазначає, що цьому дослідженні “представлений детальний аналіз сексуальних образів сучасних американських медіа, а також спроба дати відповідь на телеологічне питання: з якою метою сексуальні образи заповнюють медіа-простір” (Мерскін 2015, 10–11). Науковиця підсумувала, що головний ме-

седж згаданої монографії полягає в тому, що “за видимою оболонкою сексуальних образів мас-медіа завжди ховається двуликий Янус суспільства споживання, один лик котрого вглядається у сферу економічного інтересу, а інший – в систему ідеології” (Мерскін 2015, 10–11). Наразі, на нашу думку, важливо та актуально простежити, як цей процес відбувається в Україні.

Згідно рейтингів, три медіагрупи контролюють більшу частину українського медіаринку – “1+1 медіа”, StarLightMedia та ТОВ “Медіа Група Україна” (Рейтинги телеканалів 2020). Провівши моніторинг та аналіз сітки мовлення цих медіагруп у травні 2020 року, ми з’ясували, що вони, маючи у підпорядкуванні по кілька телеканалів, делегують кожному із них певний профіль та орієнтацію на чітко визначену аудиторію. Так, до “1+1 медіа” входить телеканал, який охоплює найширшу аудиторію (назвемо його *медіафлагманом*) – “1+1”, а також спеціалізовані, наприклад, телеканал “ТЕТ”, що орієнтується на молодь, “Бігуді” – на жінок, “Спорт” – на чоловіків, “ПлюсПлюс” – на дітей (1+1 медіа: офіційний сайт 2020). Телеканал “2+2” переважно транслює художні фільми (драми), а “УНІАН-ТВ” – новини (Грисюк 2020-1).

Медіахолдинг StarLightMedia також чітко розподілив контент за аудиторією: “СТБ” – переважно орієнтується на жінок, “ICTV” – на чоловіків, “Новий канал”, “ОЦЕ”, “М1”, “М2” – показують розважальні програми та музичні кліпи для молоді та дітей (StarLightMedia: офіційний сайт 2020). У “Медіа Групі Україна”, у свою чергу, є медіа-флагман ТРК “Україна”, розважальний молодіжний телеканал “НЛО TV”, спортивні телеканали “Футбол 1”, “Футбол 2”, “Футбол 3”, що орієнтовані переважно на чоловічу аудиторію (Медіа Група Україна: офіційний сайт 2020).

Як виявилось під час моніторингу, через чіткий розподіл за аудиторією деякі жанри контенту вищезгаданих медіагруп сепаруються та зосереджуються на окремих майданчиках. Так, наприклад, телеканал “СТБ” захопив нішу талант- та реаліті-шоу, “ICTV”, “ТЕТ” та “1+1” – гумору, “Україна” – мильних опер, драм та соціальних ток-шоу. Однак, згідно нашої гіпотези, в аспекті репрезентації сексуальності важливе значення має не так жанр певного контенту чи телеканал, на якому він транслюється, як тип, за допомогою якого він створюється.

Отже, контент сексуального характеру на українському телебаченні можемо розділити на три основних типи репрезентації сексуальності: *репрезентація тіла, репрезентація типажу та ролі, а також репрезентація реакції* (Грисюк 2020-2). Варто зауважити, що кожен з цих типів не існує у чистому вигляді – вони поєднуються, переплітаються та комбінуються в телевізійному продукті.

Під репрезентацією тіла маємо на увазі використання комунікаційних технологій, в основі яких акцент на демонстрацію фізичної привабливості/непривабливості чи змін у зовнішності головного героя. Це, насамперед, стосується шоу: “Красуня за 12 годин” (1+1), “Поверніть мені красу” (1+1), “Модель XL” (1+1), “Зважені та щасливі” (СТБ), “Я соромлюсь сво-

го тіла” (СТБ). Попри те, що формати вищезгаданих шоу відрізняються один від одного, їх зміст однаковий – показати, як саме потрібно виглядати, щоб бути красивим (-ою) і що взагалі таке краса. Наприклад, експерти у реаліті-шоу “Зважені та щасливі” допомагають учасникам схуднути, і чим більше схуднув учасник, тим красивішим він вважається, не зважаючи на його/її пропорції тіла. Водночас у синопсисі реаліті-шоу “Модель XL” стверджується, що “краса – це дуже неточне поняття і гарні дівчата можуть бути будь-якого кольору волосся, висоти та форм” (Модель XL: синопсис реаліті-шоу 2020). За умовами проєкту, тридцятьеро учасниць, що носять “великі розміри”, змагаються за право прикрасити обкладинку *Cosmopolitan* та стати обличчям колекції українського модельєра Андре Тана (Модель XL: синопсис реаліті-шоу 2020). Перетворити учасниць у “красунь” обіцяють і творці реаліті-шоу для жінок “Красуня за 12 годин” (1+1). “Зміна стилю, зачіски, новий макіяж – і ви вже не впізнаєте себе”, – зазначено на офіційному сайті телеканалу (Красуня за 12 годин: синопсис телепрограми 2020). За правилами, начебто непривабливу учасницю проєкту чекає “перевтілення у справжню красуню”, у цьому їй допомагають стиліст Ольга Слонь та дизайнер, експерт-косметолог Ольга Сеймур. “Ведучі покажуть учасницям світ моди і стилю”, – кажуть творці проєкту (Красуня за 12 годин: синопсис телепрограми 2020). Це реаліті-шоу наочно демонструє саму суть процесу репрезентації тіла – учасниці не змінюються фізично, усе “перевтілення” відбувається штучно, а краса є маскою, яку можна надягати або скидати. За дещо іншою схемою працює реаліті-шоу “Поверніть мені красу” (1+1), у якому експерти допомагають героїням позбавитися певного “зовнішнього дефекту, який заважає отримувати задоволення від життя”. Вони “працюють зі стилем, зовнішністю та комплексами героїнь” (Поверніть мені красу: синопсис реаліті-шоу 2020). На противагу цьому, варто зазначити, є чимало випадків, коли згадані вище дефекти зовнішності навпаки стають особливостями жінок. Так, американка Лорен Вассер, котра втратила обидві ноги, стала моделлю і бере участь у марафоні (Ritschel 2019), а модель з вітиліго (хронічне захворювання, за якого спостерігається депігментації на шкірі хворих – *Пед.*) Емі Деанна у 2018 році вперше в історії стала обличчям косметики CoverGirl (Ruffo 2018).

Під репрезентацією сексуальних типажів та ролей розуміємо репрезентацію людей з характерною зовнішністю, моделлю поведінкою, статусом у конкретних життєвих ситуаціях в контексті певної історії. У реаліті-шоу “Наречена для тата” (СТБ), “ЛавЛавСАР” (ТЕТ), “СуперЖінка” (ТЕТ), “Супермама” (СТБ), “Свекруха чи невістка” (ТРК “Україна”) репрезентуються ролі та моделі поведінки (стосунків) дівчини та хлопця (як пари), чоловіка та жінки (як подружжя), матері та батька, свекрухи та невістки тощо. А у реаліті-шоу для жінок “Любов онлайн” (ТЕТ) телеглядачам показують, як саме відбувається інтернет-знайомство та спілкування у плані міжособистісних інтимних стосунків (Телеканал ТЕТ 2020).

Цілий пласт реаліті-шоу присвячений обмінам – ідея формату полягає у тому, щоб дати можливість учасникам пожити іншим життям, змінити оточення, а іноді і партнера: “Панянка-селянка” (ТЕТ), “Міняю жінку” (1+1), “Хата на тата” (СТБ). У першому випадку двоє учасниць міняються соціальними ролями – одна переїжджає з села в місто, а інша – навпаки. В обидвох у фіналі має відбутися переоцінка цінностей та життєвих орієнтирів. Однак ті типажі успішних жінок, які глядачі бачать на екрані, не завжди відповідають дійсності. Джерело, дотичне до Херсонського національного університету, анонімно розповідає, що одна з колишніх випускниць цього ВНЗ була учасницею реаліті-шоу “Панянка-селянка” у 2015-му році й репрезентувалась на екрані як успішна молода жінка – власниця шлюбної агенції, однак насправді була секс-працівницею. “Вона була зосереджена на власному вигляді, як студентка старанності не виявляла та ігнорувала чимало занять. Ми знали про її активність в інтимних чатах переважно з іноземцями – ця дівчина була секс-працівницею”, – стверджує джерело.

Жонглюванням типажами та моделями поведінки займаються й творці реаліті-шоу “Холостяк” (СТБ), де неодружений чоловік обирає супутницю життя з цілого набору претенденток. Його фаворитка, по суті, репрезентує собою образ дівчини, з якою хочуть взяти шлюб. Однак за дев’ять сезонів цього проєкту, за інформацією сайту радіо “Люкс”, підтримує стосунків одна пара з дев’яти сформованих. Тобто у більшості випадків дівчата, яких на шоу обирали “холостяки”, у реальному житті не підходили їм для продовження стосунків (Шоу Холостяк: як склалася доля головних героїв дев’яти сезонів реаліті 2020).

Також представлені в Україні й реаліті-шоу на весільну тематику – “Принцеса тут я” (ТЕТ) та “4 весілля” (1+1), у рамках яких учасниці намагаються “створити весільний образ їхньої мрії, взявши до уваги усі особливості зовнішності та характерів” (Принцеса тут я: синопсис реаліті-шоу 2020) та організувати “найкращу шлюбну церемонію, що вразить гостей”. Творці обох шоу репрезентують образи нареченої та нареченого й показують, як саме має виглядати їх весілля.

На репрезентації реакції, як правило, ґрунтуються ток-шоу: “Говорить Україна” (ТРК “Україна”), “Стосується кожного” (Інтер), а також проєкти “Один за всіх” (СТБ), “Теорія зради” (ТЕТ). Суть цього типу репрезентації сексуальності полягає у грі на емоціях, коли на перший план виходять сам сторітелінг, коментарі та ставлення до проблеми запрошеного гостя, експертів та позиція аудиторії. Ток-шоу підібрали дрібну, але важливу для людей нішу побутових скандалів та міжособистісних стосунків в аспекті ставлення до них. Однак варто враховувати, що інколи обговорювані в ефірі ток-шоу теми є настільки суперечливими і табуйованими в суспільстві, що їх підняття в публічну площину стає причиною трагедій. Так, до прикладу, американське “Шоу Дженні Джонс” закрилося в результаті випадку, коли на зйомки був запрошений чоловік-автомеханік на прізвище Шмітц, який у студії дізнався про те, що у нього закоханий друг-гей. Чо-

ловік вважав, що його зганьбили, і через три дні він вистежив та вбив свого прихильника-гомосексуала. Колектив програми затягали по судах, і незабаром шоу закрили (Swenson 2017). Імовірно, творці “Шоу Дженні Джонс” хотіли показати, як чоловік робітничої професії реагує на те, що у нього закоханий інший. Через те, що ніхто не оцінив реальних ризиків для героя проекту неадекватно відреагувати на насмішки та осуд глядачів, загинула невинна людина.

Інший підхід (але також, зосереджуючись на реакції) обрали творці українського ток-шоу “Говорить Україна”, яке транслюють на каналі ТРК “Україна” з 2012 року. Так, у випуску “Мої батьки – геї” за 25 вересня 2013 року в центрі дискусії опинилися діти, які виховують одностатеві пари. В студію запросили Томаса Вельтера і Ингмара Целлера – гомосексуалів з Німеччини, які усиновили дітей з США. Мета їх виступу – довести всім, що їхні діти щасливі (Говорить Україна: ток-шоу 2013). Обрана тема викликала у студії дискусію, що спровокувала набір найрізноманітніших реакцій (від позитивних до різко негативних) у героїв програми, експертів та аудиторії. Не менш резонансними є й інші випуски ток-шоу “Говорить Україна”: “Я жахливо прекрасна”, “Доню, без презерватива не повертайся”. У випуску “Дім розпусти для маленької дівчинки” від 21.10.2016 (Медіа Група Україна 2016) розповідають про звалтування 8-річної дитини. Підозрюваним у злочині виявився 40-річний коханець матері. Інша тема – “Незайманість – не вада?”. Історія 45-річної донеччанки Олени. Жінка незаймана, бо впевнена, що в її житті з’явиться гідний чоловік, для якого і береже цнотливість (Медіа Група Україна 2016). Творці шоу, ймовірно, обирають теми, пов’язані з сексуальним життям людей, щоб епатувати публіку. Оскільки ток-шоу “Говорить Україна”, як і низка подібних, роками транслюються в ефірі, можемо зробити висновок, що цей тип репрезентації сексуальності має стабільний успіх в аудиторії (Грисюк 2016; Грисюк 2018-1).

Тиражують тему сексуальності й у соціальному ток-шоу “Один за всі” (СТБ). Як правило, творці проекту надмірно драматизують незвичні побутові історії сенсаційного змісту, аби глядач отримав суміш трилера, сімейної мелодрами та кримінальної хроніки. І, мабуть, соціальне ток-шоу було б не повністю “соціальним”, якби в ефірі не з’явилася тема сексу, а якщо точніше сексуальних злочинів та збочень. На сайті ток-шоу можна віднайти такі випуски ток-шоу: “Батько звалтував дочку і зняв з неї скальп?”, “Азербайджанець гвалтував 5-річну доньку?”, “Чоловік гвалтував доньку на очах у дітей”, “Батько-педофіл продовжує опікати дочку, яку розбещував”, “Чоловік 12 років гвалтував свою пасербицю”, “Мати дозволила чоловікові звалтувати її дочку” (StarLightMedia 2020). Це ток-шоу є прикладом перенасичення неспеціалізованої передачі сексуальною тематикою. Також незрозумілою є суспільна користь та мета показу подібних історій (Грисюк 2018-2; 2020-1).

Наскільки важливим для глядачів є цей тип репрезентації сексуальності, засвідчують й дані статистики YouTube-каналу шоу “Один за всіх”

(СТБ), на котрий підписано 228 тисяч користувачів інтернету (станом на 21 травня 2020 року). Найбільше переглядів за всю історію його існування набрали випуски, пов'язані зі злочинами на сексуальному ґрунті: “Реакція педофіла, якого публічно вивели на чисту воду” (4,1 млн переглядів), “105 ударів через ревнощів / Оргії на очах у 8-річного сина” (2,6 млн переглядів), “Жахливі звинувачення” (про зґвалтування 10-класниці – *Ред.*) – 2,4 млн переглядів (Один за всіх: соціальне ток-шоу 2020). Творці проекту переконують, що подібні випуски спрямовані на те, щоб допомогти людям. “Головне у роботі редакторів та журналістів пояснити, що телебачення – це остання інстанція, куди завжди можна звернутися, отримати допомогу та вирішити своє болюче питання, – розповідає в інтерв’ю керівник проєкту Роман Панасенко. – Це місце, де наші учасники, страждаючи, проходять певного роду очищення та після зйомок відчують певного роду катарсис. Це місце, де ми допомагаємо тим, хто втратив надію на справедливість (Керівник проєкту “Один за всіх” розповів про новий сезон 2020).

До мета-репрезентації сексуальності, яка одночасно включає щонайменше два або всі три типи репрезентації сексуальності, потрапляють переважно новини, реклама, художні фільми, музичні кліпи, мильні опери, гумористичні програми, концерти, анімації, мультфільми. Тобто глядач за відносно короткий час отримує асортимент ціннісних орієнтирів в аспекті сексуальності – відбувається опосередковані репрезентації тіла, ролей, типажів та реакції. Мета-репрезентація сексуальності присутня у більшості медіа-продуктів.

1+1 Медіа. (2020). *Офіційний сайт 1+1 Медіа*. Електронний ресурс: <https://media.1plus1.ua/ua/media> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Грисюк, В. (2016). *Специфіка поширення “сексуального контенту” в українському телепросторі*. *Діалог: медіа-студії*. 22. С. 103–112.

Грисюк, В. (2018-1). *Механізм впровадження у телеконтент сексуального типу неідеальний герой*. *Scientific notes of the institute of journalism*. 3-4. С. 46–57.

Грисюк, В. (2018-2). *Репрезентація сексуальності в українських онлайн-ЗМІ*. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія “Соціальні комунікації”*. 14. С. 19–26.

Грисюк, В. (2020-1). *Класифікація контенту сексуального характеру на українському телебаченні*. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія “Соціальні комунікації”*. 17. С. 19–26.

Грисюк, В. (2020-2). *Погляди на проблеми репрезентації сексуальності в мас-медіа України*. *Вчені записки ТНУ ім. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Т. 31 (70). 2. Ч. 4. С. 116–120.

Дім розпусти для маленької дівчинки. (2016). Випуск ток-шоу “Говорить Україна” на телеканалі “Україна” від 21.10.2016. Електронний ресурс: <http://inetbox.net/govorit-ukraine-dom-razvrata-dlya-malenkoj-devochki-21-10-2016/> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Керівник проєкту “Один за всіх” розповів про новий сезон. (2020). Телеканал СТБ: офіційний сайт. Електронний ресурс: <https://www.stb.ua/ua/2020/02/13/rukovoditel-proekta-odin-za-vsih-rasskazal-o-novom-sezone-2/> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Красуня за 12 годин: телепрограма. (2020). Телеканал 1+1. Електронний ресурс: <https://1plus1.video/krasotka-za-12-chasov/2-sezon> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Медіа Група Україна. (2020). *Офіційний сайт Медіа Групи Україна.* Електронний ресурс: <https://mgukraine.com/> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Мерскін, Д. (2015). *Сексуалізація медіа. Как и почему мы это делаем. Гуманитарный центр.* Харків.

Модель XL: реаліті-шоу. (2020). Телеканал 1+1. Електронний ресурс: <https://1plus1.video/model-xl> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Мої батьки – геї. (2013). *Говорить Україна: ток-шоу.* Електронний ресурс: https://www.youtube.com/watch?v=_kfx_IMYFaw [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Один за всіх: соціальне ток-шоу. (2020). Телеканал СТБ: YouTube-канал Електронний ресурс: <https://www.youtube.com/user/OdinZaVsehSTB/videos?view=0&sort=p&flow=grid> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Поверніть мені красу: реаліті-шоу. (2020). Телеканал 1+1. Електронний ресурс: <https://1plus1.video/vernite-mne-krasotu/3-sezon> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Рейтинги телеканалів серед користувачів IPTV/OTT у III кварталі 2019 року. (2019). Національна рада з питань телебачення і радіомовлення. Електронний ресурс: <https://www.nrada.gov.ua/rejtyngy-telekanaliv-sered-korystuvachiv-iptv-ott-u-iii-kvartali-2019-roku/> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Телеканал ТЕТ. (2020). *Любов онлайн: реаліті-шоу.* Електронний ресурс: <https://1plus1.video/lyubov-onlajn> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Телеканал ТЕТ. (2020). *Принцеса тут я: реаліті-шоу.* Телеканал ТЕТ. Електронний ресурс: <https://1plus1.video/princessa-tut-ya> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Шоу Холостяк: як склалася доля головних героїв дев'яти сезонів реаліті. Радіо Люкс: сайт. Електронний ресурс: https://lux.fm/holostyak-vsi-sezoni-yak-sklalasya-dolya-holostyakiv-7-sezoniv_n64307 [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Ritschel, C. (2019). *Model Who Lost Both Legs To Toxic Shock Syndrome Reveals She Is Training For NYC Marathon.* Retrieved from <https://www.independent.co.uk/life-style/model-nyc-marathon-amputee-toxic-shock-syndrome-tss-lauren-wasser-a8939156.html> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Ruffo, J. (2018). *CoverGirl's First Model With Vitiligo Stars In New Campaign: 'We Have to Be More Inclusive'*. Retrieved from <https://people.com/style/covergirl-first-model-with-vitiligo-interview/> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

StarLightMedia. (2020). *Офіційний сайт медіахолдингу StarLightMedia*. Електронний ресурс: <https://slm.ua/about-ua/> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

Swenson, K. (2017). *A 1995 TV show surprised him with his gay secret admirer. This week he leaves prison*. The Washington Post. Retrieved from <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/08/23/a-1995-tv-show-surprised-him-with-his-gay-secret-admirer-this-week-he-leaves-prison/> [Дата останнього доступу 31.05.2020].

ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ОСВІТНІХ ЗАКЛАДІВ КАНАДИ У МІЖВОСННІЙ ПЕРІОД ЗАДЛЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Олеся Дзира

(Україна)

Відображено роль освітніх закладів української діаспори Канади у 1918–1939 рр. у збереженні національної пам'яті, традицій, звичаїв, культури, мови, літератури, релігії та інших рис національної ідентичності. Наголошено на діяльності громадськості у будівництві власних шкіл, бурс, інститутів. Показано ентузіазм педагогів-українців у своїй нерідко безкорисливій роботі.

Ключові слова: освіта, українська діаспора Канади, національна ідентичність.

ACTIVITIES OF THE UKRAINIAN EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF CANADA IN THE INTERWAR PERIOD FOR PRESERVATION OF NATIONAL IDENTITY

Olesja Dzyra

The role of the educational institutions of the Ukrainian diaspora of Canada in 1918–1939 in the preservation and development of national memory, traditions, customs, culture, language, literature, religion and other features of national identity is reflected in the work. Emphasis is placed on the activities of the community in the building of their own schools, bursas, institutes. The enthusiasm of the Ukrainian teachers in their often disinterested work is shown.

Key words: education, Ukrainian Diaspora of Canada, national identity.

Українські освітні заклади в Канаді мали на меті не лише підвищити рівень грамотності українських переселенців, а дати змогу не забути рідну мову, культурні традиції, звичаї, історичну пам'ять. Усе це, звісно, основні інструменти у боротьбі за збереження національної ідентичності. Для цього українські іммігранти Канади закладали власні школи, бурси, інститути.

У Канаді діяли принципи загальнодоступності та обов'язковості навчання в державних і, залежно від заробітків, у приватних школах. Ще у 1840 р. було запроваджено загальну систему початкової освіти тривалістю 12 років (1–4 класи – початковий рівень, 5–8 класи – основний, 9–12 – вищий). Навчання в канадських державних школах передбачало можливість вивчати шкільні предмети на вибір. Для бідних учнів діяла безкоштовна видача посібників, талановитим дітям призначалися субсидії (Булай 1972, 25, 41, 54, 56).

Після скасування двомовної системи навчання в Канаді у 1916 р. (в Саскачевані у 1919 р.), яке було зумовлене асиміляційною політикою канадського уряду щодо іммігрантів, почався новий етап в освіті української молоді. Його визначальною особливістю стало формування приватних шкіл. Діти вивчали в них українську мову, літературу, географію, культурні традиції землі своїх батьків. Дуже часто уроки в “рідних школах” призначалися на вечірні години та суботи, хоча такий графік роботи був доволі незручним і складним для повноцінного засвоєння матеріалу учнями. Уроки відбувались у залах читалень, народних домів або парафій, що не мали всіх зручностей, необхідних для навчального процесу. Часто за наявності недостатньої кількості дітей батьки не були спроможними утримувати школи, зокрема оплачувати роботу вчителя. Також бракувало кваліфікованих кадрів (Марунчак-2 1991, 120–121). Так, зі спогадів вчителя з 25-літнім стажем Д. Прокопа випливає, що після завершення Першої світової війни багато українських шкіл були відкритими лише під час літніх канікул, коли можна було взяти за вчителів студентів університетів, котрі були зацікавлені в підробітку. Студенти отримували тимчасовий дозвіл на викладацьку роботу в провінційних міністерствах освіти. В Альберті така система практикувалася до 1923 р., коли стало вдосталь кваліфікованих вчителів і школи почали працювати з 1 вересня по 30 червня (Прокоп 1979, 22). У канадських державних школах викладали у позаурочний час так звані українські “двомовні” учителі. Окремо виділяються “рівношкільні” вчителі, котрі не викладали в державних школах. Вони вели вечірні та суботні уроки й були виключно на утриманні організації чи парафій.

Характеристику праці вчителів наводить у своїх спогадах писар Української стрілецької громади в Кіркланд Лейку В. Несторовський: “Учителі в рідних школах мінялися часто, не раз мусіли бути одночасно диригентами хору й оркестри, ставилися до них вимоги високі, а праця тяжка, невдячна і слабо оплачувана, бо завжди не ставало грошей” (Несторовський 1978, 175). Отже, педагоги в діаспорі ставили собі за мету не отримувати гарний заробіток, а нести просвіту й українську думку дітям. Саме громадська позиція та ініціативність визначали розвиток української початкової та середньої освіти в діаспорі.

Щоб отримати посаду вчителя в державній школі, потрібно було, як згадано в газеті “Український голос”, “перейти бодай одинайцять (декуди дванайцять) степенів публичної школи... а відтак перейти учительський курс у т. зв. нормальній школі (нормал скул), що має значення старокрасового семінаря. Одинайцять степенів публичної школи можна перейти і за рік” (Переписка редакції і адміністрації 1930, 6). Це означало, що українці мали здобути канадську середню освіту і, звичайно, вільно володіти англійською мовою.

Тим, хто закінчив курс у нормальній школі (до 1919 – 4 місяці, до 1928 – 9 місяців, після 1928 р. – 39 тижнів), успішно пропрацював у звичайній школі рік і отримав схвальний відгук шкільного інспектора,

надавався сертифікат, що дозволяв ставати вчителем у канадській школі. Першими українцями, які закінчили нормальні школи Альберти, стали В. Курієць та Г. Косташ у 1916 р. На 1924–1925 рр. 2, 7% (17 чол.) студентів нормальних шкіл Альберти були українцями, на 1930–1931 рр. – 7, 8% (75 чол.) (Martynowych 1985, 205, 222). Для роботи в українських приватних школах також потрібна була певна підготовка. Інститут імені П. Могили організовував два учительські курси по 8 місяців, що давали змогу працювати в “рідних школах”. “Хто має першу часть сего курсу, може учителювати через три роки, потім мусить кінчати другу частину, і по успішнім укінченню дістає другої чи першої кляси учительський пертифікат”, – повідомлялось у газеті “Канадийский фармер” (Конкурс 1922, 8). На нашу думку, такі курси були потрібні лише для тих молодих людей, які не мали досвіду педагогічної роботи. Ті ж іммігранти, котрі здобули цю професію ще в Україні, їх не відвідували.

“Рідні школи” за структурою намагалися відповідати державним. Залежно від кількості учнів у них було від одного до шести класів по 20–30 дітей різного віку (Романюк 2015, 83–84). Навчальний рік обов’язково завершувався екзаменом, що надавав можливість перевестися до наступного класу (Руснак 2000, 201). Правила роботи рідних шкіл були прописані у їх статутах.

Діяльність українських учителів у Канаді на ниві національної освіти була надзвичайно важливою. Однак вона зустрічала опір серед канадських урядовців, котрі прагнули викоринити національну самосвідомість і окремішність іммігрантів. Так, зі звіту 1918 р. шкільних інспекторів Г. С. Лора та Р. Г. Робертса з Форт-Саскачевану “теперішній час є важливим періодом для неанглійських шкіл і треба продовжувати супроти них більше ніж коли-небудь агресивну політику... Ціль, до якої змагаємо, є сканадійчити неанглійське населення – опануванням нашої мови і прийняттям нашої суспільної спадщини”. Шкільний інспектор О. Вільямс із Вегревіло підтверджує вищезгадану цитату уривком зі свого звіту за 1929 р.: “Дані щодо новоканадських шкіл дуже підбадьорливі. Це безпосередній доказ, що наші зусилля щодо асиміляції успішні. Коли ж підросе третє покоління, зникне відмінність мови, культури і звичаїв” (цит. за: Хом’як 1973, 60). Такі судження висловлювали шкільні інспектори і з інших округів, що було прямим доказом асиміляційної політики канадського уряду, інструментом якої вони були.

Одного разу упереджене ставлення до українських освітян вилилось у неприємний інцидент. Навесні 1928 р. розпочалася кампанія проти українських учителів Саскачевану через поширення анонімного циркуляра, в якому їх звинувачували в антиканадській пропаганді. Згідно циркуляра, місцевий шкільний інспектор стверджував, ніби вчителі вчать відмежовуватись українців від інших громадян Канади, не поважати державну символіку і гімн. У ньому зазначалось, що українські педагоги забирають посади в англійських. Документ викликав різко негативну реакцію серед членів Ку-клукс-клану та воєнних ветеранів. Його поява

спричинила також допити з боку поліцейських і відкриття слідства міністерством. На захист українських педагогів на сторінках часопису “Yorkton enterprise” (21 вересня 1928 р.) став викладач історії Грінельського коледжу (Айова, США) Ч. В. Лайтбаді. Він наголосив на відсутності доказів навчання української мови в непередбачені для цього шкільні години та зазначив, що навчання в позашкільні години ніяк не шкодять освітньому процесу. Автор виявив свою солідарність з українцями в їх намірах вивчати українознавчі дисципліни. На підтримку учителів, вихованців Інституту ім. П. Могили, в “Saskatoon star-phoenix” (29 вересня 1928 р.) виступили президент Саскачеванського університету В. Ч. Мюррей, професор університету В. В. Свансон, посол до парламенту в Оттаві О. М. Янг, послі до легіслатури (провінційного парламенту – О. Д.) Саскачевану Дж. Т. М. Андерсон і Г. Макконел. Після цього хвиля незадоволень з боку англо-канадців спала (Стечишин 1945, 210–214).

Однак урядова політика асиміляції в освітній сфері за міжвоєнні десятиліття все ж дала свої плоди після Другої світової війни. Це підтверджують статистичні дані (Цибрівський 1975, 27–28). Зокрема, на початку 50-х рр. частина молоді стала менше вживати українську мову, переважно в колі сім’ї. Це було пов’язано з їх прагненням влаштуватися на гарну роботу, влитись у нове суспільство й підняти свій соціально-економічний статус. Зі зростанням освіченості ліквідовувався мовний бар’єр, зростали контакти з місцевими жителями й послаблювався зв’язок з діаспорою.

Отже, українських учителів у Канаді можна поділити на дві групи: тих, котрі працювали в державних школах і, крім своєї щоденної фахової роботи, вчили дітей української мови після обов’язкових годин або ввечері, а також тих учителів, які займалися виключно навчанням українознавства й активно проводили громадську діяльність.

Українські педагоги мали свої окремі професійні спільноти, які проводили щорічні конференції вчителів, де вирішувалися проблеми організації та проведення навчання в школах, вивчення української мови, ведення реєстру шкіл, статистики вчителів, дітей, підвищення кваліфікації педагогів за допомогою курсів українознавства тощо. Їх члени робили важливу працю на просвітній ниві в діаспорі. Вони активно заохочували громадськість до співпраці, виховували молодь у національно-патріотичному руслі, збагачуючи її знання з українознавства.

Відомими вчителями української діаспори Канади були Я. Арсенич, М. Стечишин, І. Рудачек, О. Дик, З. Бичинський, Н. Білаш, Д. Ростоцький, М. Корецька, П. Гуменюк, В. Свистун, М. Мігайчук, Г. Новак, П. Войценко, М. Оленьчук, О. Гикавий, О. Назарук, І. Боберський, І. Карач, Т. Ферлей, М. Лучкович, О. Григорович, А. Загарійчук, А. Господин, М. Кумка, Ю. Цукорник, Є. Ситник, М. Іванчук, С. Кравчик, М. Вавриков, В. Костюк, Г. Гаврилюк, В. Вала, В. Сарчук, І. Шклянка, І. Данильчук, С. Микитюк, А. Чепесюк, М. Шевчук, М. Лемський, Н.

Зварич, П. Воробець та інші. Більшість з них були не тільки педагогами, а й видатними громадськими діячами.

Учили дітей української мови по букварях і читанках М. Матвійчука (видані у Львові спеціально для українців США і Канади), а також по букварях і читанках А. Крушельницького (видані у Відні); граматики – по підручниках В. Сімовича та О. Поповича (видані у Львові), В. Коцювського та І. Огоновського (перевидані у Вінніпезі), “Руській правописі зі словарцем” і “Українській граматиці” С. Смаль-Стоцького та Ф. Гартнера (видані у Вінніпезі); історії — по “Історії України” І. Крип’якевича; географії — по “Географії України” С. Рудницького тощо (Руснак 2000, 201–203). Використовували педагоги також “Помічник до науки початків української мови в “Літніх школах” авторства А. Загарійчука (Марунчак-2 1991, 126). Підручниками, виданими у Канаді, послуговувалися рідко, оскільки вони поступалися своїм фаховим рівнем перед вітчизняними. У 1935 р. І. Кириак упорядкував перший у Канаді “План науки українознавства в рідних школах”, який, крім програми навчання української мови як основного шкільного предмета, включає програми вивчення української літератури, історії та географії України, а також методичні рекомендації для вчителів щодо практичної реалізації програмних положень. Цей план можна було застосовувати в навчальному процесі на розгляд учителів (Деренько 2016, 37–39).

У 1930-х рр. у канадських шкільних підручниках починають з’являтися перші історичні згадки про Україну та українців. Одночасно українці Західної Канади розпочали працювати над шкільними підручниками для навчання української мови вже для англomовних учнів. Виникла ідея, щоб вивчати українську мову як іноземну (Макар 2006, 112–113, 119). Через клопотання Ю. Стечишина в 1933 р. до міністра освіти Дж. Т. М. Андерсона з’явилися читанки для школярів з витягами з української літератури.

Крім засвоєння українознавчих дисциплін, діти вчилися гри на музичних інструментах (скрипка, мандоліна тощо), готували драматичні вистави до різних свят і подій (Романюк 2015, 83–84). Усе це сприяло збереженню національної ідентичності іммігрантів. 12 березня 1933 р. у Вінніпезі завдяки старанням Товариства “Українських учителів рідних шкіл” у Канаді вперше відбувся спільний концерт “рідних шкіл” (Спільний концерт рідних шкіл 1933, 8).

Українські діти навчалися рідної мови за невелику оплату або й безкоштовно у католицьких і протестантських освітніх закладах. Таким чином, до вирішення освітніх проблем долучалася церква.

Позашкільною освітою займалися просвітні товариства, а особливо “Просвіта”, яка була всім відома ще з рідного краю. Свій внесок в освіту українців зробили читальні, самодіяльні гуртки, народні доми. Так, при народному домі у Вінніпезі 1916 року виникла “рідна школа”, що впродовж 30 р. випустила 3 тис. учнів. Утримувалася вона за рахунок виплат батьків дітей і внесків членів народного дому (Пропам’ятна книга

Українського народного дому у Вінніпегу 1949, 219, 588–589). При цих організаціях створювались і діяли музичні колективи (хори, оркестри, ансамблі, драматичні гуртки).

“Рідні школи” в Канаді діяли за рахунок колективних старань громадських активістів, служителів церкви та небайдужих батьків. Представники української діаспори не були настільки заможними, щоб на належному рівні забезпечити початкову та середню освіту. Робота вчителів була тяжкою й значною мірою трималася на їх ініціативі. У міжвоєнний період відчувалися серйозні труднощі з навчально-методичним забезпеченням освітнього процесу. Зокрема, ще не існувало єдиної програми навчання, а підручники пересилалися переважно з України. Вчителі навчали української мови, літератури, історії, географії, культури своєї Батьківщини тощо. Для забезпечення збереження українських звичаїв і традицій ними організовувалися дитячі гуртки, концерти з народними співами, танцями тощо. Українознавчі студії викладались і в державних школах у позаурочний час, що не фінансувалося з канадського бюджету. Як бачимо, незважаючи на всю складність ситуації, в якій опинилось українське населення в Канаді, українці прагнули дати своїм дітям освіту, щоб вони в майбутньому стали повноправними членами канадського суспільства, при цьому не забували свою мову та історію.

Крім “рідних шкіл”, які зазвичай відвідували діти шкільного віку, перші поселенці подбали про інститути для молоді. Ці установи не лише забезпечували учнів і студентів приміщенням і харчуванням, що особливо важливо було для тих, хто жив поза містом, а їх була переважна більшість, але й також стали виховними інституціями. Усі вони утримувалися головним чином коштом батьків, українських громадських організацій, церкви та меценатів. Перший заклад такого типу “Українська бурса” був організований в Едмонтоні (1912 р.) (Ковальчук 2011, 106–108). Такі дії були доказом високого рівня національної свідомості серед просвічених кіл українців діаспори, готових власним коштом засновувати й підтримувати навчальні заклади. Ці заклади мали плекати почуття гордості у дітей за їхню батьківщину й забезпечувати знаннями, які б не дали українцям забути про своє походження.

Відкрита у 1915 р., бурса ім. А. Коцка у серпні того ж року отримує чартер. Її головою стає Я. Арсенич. За два роки у ній навчалось всього лише 38 студентів. У 1917 р. заклад було закрито. У 1915 р. у перший рік навчання до бурси ім. А. Шептицького було прийнято 60 студентів. Уроки проводились у будинку, купленому за фінансової підтримки церкви. У бурсі студенти вивчали українську мову, літературу, історію, релігію. Діяли також гуртки: студентський, драматичний, хоровий та інші. З початком 1925 навчального року бурса була закрита через брак студентів (Ковальчук 2011, 107–108).

У 1916 р. світською інтелігенцією та студентами на засіданні студентського гуртка була заснована бурса ім. П. Могили (у 1917 р. набуває статусу інституту). Ініціативу заснувати інститут приписують двом студентам –

А. Кібзею та В. Свистуніві. Заклад мав готувати громадських провідників з числа учнів середніх шкіл і студентів університетів (Герус 1994, 121). Діяльність інституту в юридичному плані керувалась Актом про компанії 1917 р., згідно з яким він був зареєстрований. Його дирекція не хотіла, щоб заклад був у приватній власності (“Український голос”, 1917, ч. 39) (Стечишин 1945, 69–70). Статут інституту проголошував, що його метою є давати дешево, а деяким студентам і безкоштовну освіту, проводити курси з українознавства, тим самим виховувати молодь в проукраїнському дусі (Статут інституту ім. П. Могили (в скороченню) 1945, 261–262). Училиось у закладі від 40 до 150 чоловік залежно від економічної ситуації в країні. Першим ректором інституту ім. П. Могили став В. Свистун, а з 1921 р. – Ю. Стечишин, з 1929 р. – М. Зюбрак, у 1931 р. на свою посаду повертається Ю. Стечишин, у 1933–1935, 1936–1937 роках ректором був В. Бур’яник, у 1935–1936 рр. – В. Сарчук, 1937–1939 рр. – І. Кішук. Загалом в обов’язки ректорів українських інститутів Канади входили нагляд за дисципліною та навчальним процесом у закладі, призначення предметів, вибір підручників, контроль над бібліотекою, презентація інституту в пресі, міністерстві й перед суспільством і подання звітів про його роботу (Стечишин 1945).

Для кращої організації роботи Інституту проводилися регулярні з’їзди його членів та гостей, на яких вирішувались і питання матеріального забезпечення вишу. Проходив збір коштів і під час так званої “коляди”, коли спеціальні робітники-колектори їздили по провінціях Канади і збирали гроші на діяльність Інституту. Розсилали і листи з проханнями пожертвувати різним громадським активістам. Писали про свої потреби в ЗМІ. Така система збору грошей була і в інших українських освітніх закладах у Канаді. Особливо вони потребували допомоги в часи економічних негараздів у країні. На з’їздах інституту розглядалися і питання підтримки українців у “Старому краї”, напрями руху в громадській діяльності. Інститут ім. П. Могили щорічно проводив так звані народні з’їзди в Саскатуні, його філія – у Вінніпезі, а Інститут ім. М. Грушевського – в Едмонтоні. Взагалі Інститут ім. П. Могили активно співпрацював з освітніми закладами в цих містах і запроваджував у них тотожну освітню систему. Восени 1927 р. вже було оголошено про один конкурс студентів для всіх трьох вишів, а з 1930-го вони починають вести спільне господарство (Стечишин 1953, 26).

Як уже зазначалося вище, члени Інституту переймалися не лише освітніми проблемами, а й суспільними та політичними. Так, серед резолюцій третього народного з’їзду інституту у грудні 1918 р. висувалися вимоги до урядів Великобританії й Канади затвердити українського представника на Паризьку мирну конференцію; відмінити закон про воєнні заходи 1914 р., що забороняв українським громадянам Канади голосувати; відкликати урядове розпорядження, що забороняло видавати українські книги та періодику без англomовного перекладу. Резолюції були надіслані до місцевого та федерального урядів Канади і британського посольства у Вашингтоні. Заходами інституту 22 квітня 1922 р. відбулася демонстрація з протестами проти окупації Західної України. На шостому народному з’їзді Інституту

було прийнято резолюцію до канадського уряду, щоб він вплинув на світову дипломатію у справі визнання Західноукраїнської Народної Республіки. Інститут довгі роки допомагав “рідній школі” у Галичині (Стечишин 1945, 98, 100, 128–130, 222). Її представник Л. Ясінчук під час своєї поїздки по Канаді влітку 1929 р. був гостем вишу і збирав кошти на рідну школу в Україні (Ясінчук 1930, 200, 210). Другу поїздку на Північноамериканський континент, мета якої була тотожна попередній, він здійснив у 1931–1932 рр. до 50-ліття рідної школи.

На одному зі з’їздів в Саскачевані делегати прийшли до думки про потребу створення національної організації, яка б об’єднала всіх українців Канади. І в грудні 1927 р. на черговому зібранні було створено ліберальний Союз українців самостійників, його президентом обрано В. Свистуна (“Український голос”, 4 січня 1928 р.) (цит. за: Герус 1994, 121–123). Уже з 1929 р. до участі в організації з’їздів долучився СУС, очільник якого В. Свитун був одночасно головою інституту. СУС перебрав на себе більшу частину організаційної роботи інституту. Так, тринадцятий народний з’їзд (31 грудня 1929–2 січня 1930 р.) став першим з’їздом, скликаним СУС, а не інститутом. З цього моменту питання функціонування і планів СУС вирішувалися на цих з’їздах. Члени інституту активно долучалися до роботи в СУС. Так, під час судової справи над Союзом визволення України СУС у Вінніпегу сформував Центральний протестаційний комітет, який закликав українську спільноту в Канаді виступати проти більшовицького терору. Інститут також належав до того комітету й долучався до скликання протестаційних віч у Канаді та висилав протести до різних іноземних представництв. Проводилися протестаційні віча Інститутом і з питань польської паціфікації в Західній Україні.

У 1933 р. через Велику економічну депресію в Канаді було закрито філію інституту у Вінніпезі. Сам заклад зазнав тяжких втрат, кількість студентів значно зменшилася (Стечишин 1945).

Уся робота в Інституті ім. П. Могили проводилася під гаслом, що українці в Канаді повинні мати свою інтелігенцію, яка, здобувши вищу освіту, була би корисною для свого народу. Інститут спонукав до пожертвувань в українській громаді і довів, що український народ може будувати свою освіту власними силами. Він відіграв велику роль у поширенні української справи серед неукраїнського населення Канади. Саме цей виш дав поштовх до створення Української греко-православної церкви.

Інститут ім. П. Могили спричинив заснування тотожного закладу в Едмонтоні. Ініціативу у цій справі виявив гурток студентів ім. А. Коцка з В. Грицюком, І. Гринчишиним, С. Микитюком, І. Киричком, П. Василюшином, М. Лучковичем, А. Кібзеєм, С. Сенюком та ін. На зборах 10 березня 1918 р. було утворено Інститут ім. М. Грушевського з управою на чолі з Д. Фарбеєм. Його засновники наголошували на “всенародному” характері установи, її цілковитій незалежності від церкви. Ректором став А. Кібзей, пізніше ними були М. Лучкович, П. Галицький, Ю. Стечишин,

П. Лазарович, П. Васишин, І. Зварич, І. Горецький, О. Лукіянчук. Вже у 1919 р. відбулося прикріплення до бурси в Едмонтоні бурси ім. Т. Шевченка у Вегривілі. Від Інституту функціонувала “рідна школа”, хор під керівництвом Ю. Цукорника і театральний гурток. Число студентів складало від 35 до 90 чол. залежно від фінансового та економічного становища в Канаді. У студентів було не так багато часу для навчання, що обумовлювалося годинами роботи державних закладів освіти. Інститут у будні дні працював з 17:00 до 18:15 і з 19:00 до 20:00, а у вихідні – цілий день.

У виші викладалися традиційні і для інших навчальних закладів українознавчі предмети: граматика, історія, географія, література, музика. Студенти вчилися за читанками М. Матвійчука, граматиками Й. Левицького, М. Возняка, підручником з літературознавства В. Радзиковича, підручниками з історії О. Барвінського, Д. Дорошенка, В. Будзиновського, М. Грушевського, підручником з географії С. Рудницького тощо (Лазарович 1943, 7–16, 70, 87–88).

З 1921 по 1924 рр. був кризовий період для закладу. За допомогою пожертвувань добровольців інститут утримався на плаву. В 1930 р. загальноканадська економічна криза не оминула й навчальних закладів. Завдяки невтомній праці його членів, Інститут ім. М. Грушевського в Едмонтоні витримав і це випробування (Пропамятна книга Українського народного дому у Вінніпегу 1949, 581–582).

Освітній заклад тісно співпрацював з Інститутом ім. П. Могили. Для координації та консолідації проукраїнських сил у 1928 р. на з’їзді було прийнято рішення про злиття цих двох вишів. Як уже говорилось, на з’їздах членів інституту обговорювалися не тільки освітні та фінансові проблеми закладу, а й політичні, релігійні, питання національного розвитку українців у діаспорі, проблеми, створювані комуністичною пропагандою серед фермерства й робітництва, культурні потреби громадськості в діаспорі. Інститут запрошував на свої з’їзди шанованих і впливових громадян. На них були присутні мер Едмонтона, міністр освіти, прем’єр-міністр провінції, ректор Альбертського університету, видатні педагоги тощо. Все це робилося з метою покращення суспільно-політичного статусу українців у Канаді. Англіїці відкривали для себе таланти маловідомих для них українців. Також інститут подавав інформацію про свої з’їзди, українських іммігрантів та українське питання в Європі до щоденних англомовних канадських часописів. З 1938 р. було систематизовано вихід радіопрограм, які створював виш на едмонтонській радіостанції CJCA. Це було зроблено з метою ознайомити ширший загал з працею інституту й, зокрема, з ідеологією СУС (Лазарович 1943, 7–94). У 1937 р. на запрошення СУС курс з українознавства в інституті прочитав Д. Дорошенко. Курс пройшов з великим успіхом і був повторений у 1938 р. (Стечишин 1945, 252).

За 25-літню історію закладу з його стін випустилося 718 вихованців (Ковальчук 2011, 113). За всі роки діяльності з відозв інституту простежуємо, як він активно заохочував молодь до навчання. Для підвищення само-

поваги та збереження національної пам'яті для молоді діяли курси з українознавства. Думку українського суспільства в діаспорі формували також з'їзди членів Інституту та гостей. Через українську та канадську пресу Інститут поширював інформацію про життя в діаспорі та в Україні в Альберті.

З 1917 р. п'ять років під керівництвом католиків в Едмонтоні працювала бурса ім. Т. Шевченка (Ковальчук 2013, 35, 37). Під їх проводом у Канаді діяла також колегія св. Йосифа. У 1919 р. в Йорктоні оо. Н. Декамп і Л. Боский зайнялися питанням формування української католицької колегії, яка відкрилася для студентів у жовтні 1920 р. Вихованці навчального закладу мали змогу вивчати українську, англійську, французьку, німецьку, латинську мови. Щорічно вони складали державні іспити й мали привілей у складанні екзаменів наперед з кількох предметів. Так найздібніші студенти могли закінчити чотирирічний курс навчання за три роки. У колегії багато уваги приділялось спорту. Після її закінчення випускники мали право вступити до учительської семінарії, університету чи духовної семінарії (Семчук 1941, 37).

У 1925 р. у Едмонтоні засновано Український католицький інститут, що мав продовжувати роботу бурси ім. Т. Шевченка, яка завершила свою діяльність у 1922 р. (Стечишин 1945, 189). У 1935 р. у Саскатуні постає бурса Братства українців католиків ім. М. Шашкевича. Ініціаторами утворення цього закладу були о. П. Сулятицький, О. Прийма, Й. Топущак. Два перші, а також посол О. Жеребо, В. Харко, Б. Корчинський та о. О. Криворучко управляли цим закладом довгі роки. Студенти-чоловіки тут отримували місце для проживання, харчування, а у вечірні години мали пари з української мови, літератури, історії, співу, музики та релігієзнавства (Марунчак-2 1991, 96, 127). Бурса була тісно пов'язана із церквою. Її дирекцію та ректора затверджував греко-католицький єпископ. Останній мав право перевіряти її фінансові справи, звільняти працівників і навіть виключати студентів (Martynowych 2016, 472–473).

Функціонували також освітні заклади при протестантських місіях, зокрема Манітобський коледж у Вінніпегу, в якому навчались і українці. Утримувались українські студенти в притулках таких міст, як Сіфтон, Тулон у Манітобі, Принс Альберт у Саскачевані, Вастао, Вегревіль, Смокі Лейк в Альберті. У той час такі суто релігійні бурси не мали широких симпатій серед провідної верстви української молоді (Пропам'ятна книга Українського народного дому у Вінніпегу 1949, 92, 577).

При українських та канадських вищих навчальних закладах діяли студентські гуртки, що мали на меті зацікавити молодь українською історією, плекати українську культуру та поширювали відомості про український визвольний рух у Європі.

Таким чином, специфікою міжвоєнного періоду є те, що через відсутність українознавчих студій при канадських університетах українці вимушені були докладати значних зусиль і коштів для розвитку власної освіти в діаспорі та збереження молоддю культурної ідентичності своїх батьків.

Так постають перші українські інститути в Канаді. Вони мали статус своєрідних резиденцій для українських студентів, що навчалися в канадських університетах, і додатково проводили викладання українознавчих студій у своїх стінах. Встановлення низької плати за навчання в інститутах дало змогу молоді з незаможних сімей здобути вищу освіту. З роками число вступників до вищів збільшувалось. За цей час було сформовано й налагоджено роботу з'їздів членів комітетів інститутів та бурс, що сприяли кращій і більш скоординованій організації діяльності освітніх установ діаспори.

Вищі освітні установи українців у Канаді в міжвоєнний період були створені не з прагматичною метою, а тому не обіцяли своїм викладачам достойного заробітку. Їх випускники в майбутньому не могли нормально працевлаштуватись. Дипломи інститутів були корисними хіба що для роботи в “рідних школах”, бурсах та інститутах, функціонування яких здійснювалося фактично на громадських засадах. Однак інститути стали важливими осередками українського життя в Канаді. Вони нараховували сотні членів та вихованців, які були активними громадськими діячами і спрямовували діяльність української спільноти. За роки функціонування в міжвоєнний період вищі зробили великий внесок у поширення вищої освіти серед молоді, а також у напрямку пробудження національної свідомості серед своїх вихованців та української громадськості в Канаді. Варто відзначити також їх роль у популяризації серед неукраїнського населення Канади відомостей про українців, українську історію, мову, літературу, церкву, звичаї, мистецтво, націонакультурні цінності й тогочасні визвольні змагання нашого народу в Європі.

Діяльність діаспорних навчальних закладів справила великий вплив на життя української спільноти в країні. Вони відіграли важливу роль у формуванні прошарку інтелігенції в Канаді поряд з фермерським і робітничим класами. Викладачі виховували у молоді почуття гордості за батьківщину своїх предків, сприяли збереженню українських традицій, спонукали до формування проукраїнських товариств у Канаді. Крім освітньої, вони проводили націонакультурну роботу серед громадськості, не даючи українству асимілюватися з місцевим населенням.

Українці діаспори спільними зусиллями впроваджували українознавчі студії у навчальний процес для виховання підрастаючого покоління, збереження його національної ідентичності, консолідації українців в Канаді на ґрунті “рідної” освіти. Освітні заклади стали осередками української культури в Канаді, що допомагали виховувати почуття національної гідності в українських іммігрантів.

Булай, Л. (1972). *Система народної освіти в Канаді*. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук. Науково-дослідний інститут педагогіки УРСР МО УРСР. Київ.

Герус, О. (1994). *Консолідація української суспільності в Канаді*. У кн.: *Життєвий досвід українців у Канаді: рефлексії*. Українська вільна академія наук. Вінніпег. С. 115–152.

Деренко, В. (2016). *Внесок Іллі Киріяка в дидактичне забезпечення українського шкільництва в Канаді*. Гірська школа українських Карпат. 14. С. 36–39.

Ковальчук, О. (2011). *Роль українських бурс, інститутів у збереженні українства в Канаді (перша половина ХХ ст.)*. Міжнародний науковий форум: соціологія, психологія, педагогіка, менеджмент. Зб. наук. праць. НПУ ім. М. П. Драгоманова. 7. С. 105–119.

Ковальчук, О. (2013). *Двомовна освіта, як чинник збереження ідентичності українців у Канаді та їх інтеграції в суспільство (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.)*. Міжнародний науковий форум: соціологія, психологія, педагогіка, менеджмент. Зб. наук. праць. НПУ ім. М. П. Драгоманова. 14. С. 25–43.

Конкурс. (1922). Канадійський фермер. 32 (10 серпня). С. 8.

Лазарович, П. (1943). *Історія інститута ім. Мих. Грушевського в Едмонтоні, Алберта*. У кн.: *Ювілейна книга 25-ліття інститута ім. Михайла Грушевського в Едмонтоні*. Видано заходами і коштами Інститута. Вінніпег. С. 7–94.

Макар, В. (2006). *Соціально-політична інтеграція українців у поліетнічне суспільство Канади*. Прут. Чернівці.

Марунчак, М. (1991). *Історія українців Канади: у 2-х т.* Українська вільна академія наук в Канаді. Вінніпег. Т. 2.

Несторовський, В. (1978). *На канадійській півночі*. У кн.: *За честь, за славу, за народ! Збірник на золотий ювілей Української стрілецької громади в Канаді 1928–1978*. Видання головної управи Української стрілецької громади в Канаді. Торонто. С. 173–177.

Переписка редакції і адміністрації. (1930). Український голос. 3 (15 січня). С. 6.

Прокоп, Д. (1979). *Спомини вчителя-піонера*. Тризуб. Вінніпег.

Пропам'ятна книга Українського народного дому у Вінніпегу. (1949). С. Ковбель, Д. Дорошенко. Видано заходами і коштом Українського народного дому у Вінніпегу. Вінніпег.

Романюк, С. (2015). *Розвиток рідномовної освіти українців у західній діаспорі (ХХ – початок ХХІ століття)*. Чернівецький національний університет. Чернівці.

Руснак, І. (2000). *Розвиток українського шкільництва в Канаді (кінець ХІХ – ХХ століття)*. Рута. Чернівці.

Семчук, С. (1941). *Шкільництво*. У кн.: *Пропам'ятна книга з нагоди золотого ювілею поселення українського народу в Канаді*. Накладом єпископського ординаріату з печатні “Голосу Спасителя”. Йорктон. С. 31–38.

Спільний концерт рідних шкіл. (1933). Новий шлях. 15 (11 квітня). С. 8.

Статут інституту ім. П. Могили (в скороченню). (1945). У кн.: *Ювілейна книга 25-ліття інституту ім. Петра Могили в Саскатуні.* Видано заходами і коштом Інституту. Вінніпег. С. 261–262.

Стечишин, Ю. (1945). *Історія українського інституту ім. Петра Могили в Саскатуні.* У кн.: *Ювілейна книга 25-ліття Інституту ім. Петра Могили в Саскатуні.* Видано заходами і коштом Інституту. Вінніпег. С. 17–258.

Стечишин, Ю. (1953). *Між українцями в Канаді.* Видання Союзу українців самостійників. Саскатун.

Хом'як, М. (1973). *Український внесок у шкільництво Альберти.* Західноканадський збірник. Канадське наукове товариство ім. Шевченка. Едмонтон. Т. XIV. С. 40–70.

Цибрівський, Р., Тесля, І. (1975). *Українці в ЗСА й Канаді ідентифіковані переписами населення.* Український соціологічний інститут. Нью-Йорк.

Ясінчук, Л. (1930). *За океаном: особисті помічення й переживання за час одnorічного побуту в Америці.* Накладом товариства “Рідна школа”. Львів.

Martynowych, O. (1985). *The Ukrainian bloc settlement in East Central Alberta, 1890–1930: a history.* Alberta culture. Edmonton.

Martynowych, O. (2016). *Ukrainians in Canada: the interwar years.* Book 1. Social structure, religious institutions, and mass organizations. Canadian institute of Ukrainian studies press. Edmonton, Toronto.

МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР У ТВОРЧОСТІ ДЛЯ БАНДУРИ МИХАЙЛА ТЕЛІГИ

Лариса Дуда

(Україна)

У статті розглянуто український музичний фольклор, зокрема визначено його місце у репертуарі для бандури. Наведено і проаналізовано приклади обробок українських народних пісень у супроводі бандури та інструментальних творів на основі українського музичного фольклору у творчості бандуриста Михайла Теліги.

Ключові слова: бандура, Михайло Теліга, музична обробка, музичний фольклор, українська діаспора.

MUSICAL FOLKLORE IN CREATIVE ART FOR BANDURA BY MYCHAJLO TELIHA

Larysa Duda

The article examines Ukrainian musical folklore, and particularly its place in the repertoire for the bandura is determined. Examples of processing of the Ukrainian folk songs with bandura accompaniment and instrumental works based on Ukrainian musical folklore in creativity by banduryst Mychajlo Teliha are given and analyzed.

Key words: bandura, Mychajlo Teliha, musical processing, musical folklore, Ukrainian diaspora.

Музичний фольклор є яскравим утіленням кращих культурних традицій, народних звичаїв. У народних піснях оспівуються історичні події, соціальні та родинні взаємини, побут, мова народу. Фольклор є невичерпним джерелом, у якому заховані сила та високий моральний дух нації, а його мелос – неповторним і характерним означенням кожного окремого народу.

Поряд з іншими видами мистецтва, народна музична творчість слугує своєрідною візитівкою країни. Тому використання інтонацій, мелодій, текстів пісень беззаперечно не лише прикрашає, а й надає творам музичного мистецтва особливого забарвлення, за яким можна впізнати завуальовані або явні ознаки, притаманні для конкретної нації.

Оскільки носієм фольклору є народ, тому зміни, що постійно відбуваються в суспільстві, впливають відповідно і на народну творчість. Вагомими чинниками трансформації традицій фольклору є зміна середовища його побутування та часовий фактор. Різноманітні впливи на музичний фольклор відбуваються внаслідок загальної урбанізації, а також через те, що носії фольклору, котрі проживали переважно в селах, згодом змінили місце проживання або були примусово виселені (наприклад, у роки масової де-

портації з етнічних українських земель 1946, 1951 рр. тощо). На нові місця проживання вони принесли з собою окремі елементи фольклору, який був частиною їхнього життя. І навпаки – із міст люди приїздили в села. У такий спосіб відбувається взаємовплив народної творчості і авторської, котра під впливом часу теж фольклоризується. Отже, зміна середовища виступає вагомим чинником взаємовпливу народної й авторської творчості. Часовий фактор також відіграє важливу роль у фольклоризації пісень та інших авторських творів, що згодом стають народними. Адже, коли пісня чи інший твір передається незчисленну кількість разів з уст в уста, її авторство з часом затирається (Дуда 2016, 30).

Як визначила дослідниця Софія Грица, музичний фольклор поділяється на автентичний (первинний), який передається усно, та вторинний, відтворення якого відбувається у зміненому вигляді, у певній обробці (Грица 2002, 209). Коли фольклорний зразок підлягає опрацюванню (музичному, літературному і т. ін.), його спочатку занотовують, а потім або залишають без змін, або ж створюють похідний твір, що може перерости в окрему авторську вокально-інструментальну чи інструментальну композицію (Дуда 2016, 30).

Опрацювання музичного фольклору буває різним – від прямого цитування до глибинної творчої переробки. У результаті творчого переосмислення прикладів народної творчості з'являються музичні обробки, адаптовані для визначеного автором виконавського складу, а також нові музичні композиції. При цьому в будь-якому випадку відбувається трансформація – зміна середовища, манери виконання, виконавського складу, умов, початкового призначення тощо.

Опрацювання і відповідно трансформація фольклорного твору має різні щаблі і здійснюється різними шляхами. За визначенням Ірини Дмитрук, внаслідок, до прикладу, бандурної транскрипції можлива трансформація твору, в оригіналі створеного для іншого інструмента або виконавського складу, при якій взаємодіють дві авторські системи: композиторський оригінал і творчість транскриптора. При цьому перевага останньої надає фольклорному зразку, окрім технічно-виражальних та фактурних змін, нового інтонаційного, ритмічного, ладового й гармонічного забарвлення. Поряд із транскрипцією І. Дмитрук виділила музичну обробку як ще один різновид вторинної творчості, де основним виступає інтерпретативне переосмислення композитором фольклорного першоджерела, а також наголосила на важливості прояву творчого індивідуального почерку перекладача, що потрібно для переосмислення інтонацій фольклорних зразків, можливих фактурних змін, ритмічних відхилень, різнобарвності гармонії, можливого внесення елементів імпровізаційності до акомпанементу (Дмитрук 2009, 14).

Зразки музичного фольклору в композиторсько-виконавській творчості для бандури трансформуються по-різному. Існує кілька типів опрацювання фольклорного зразка, зокрема, автентичний, класичний і сучасний, а також авторський та комплексний творчі підходи (Дуда 2009, 189). У сучасному

бандурному репертуарі часто спостерігається їх поєднання (автентичний – з класичним, класичний – з модерним і т. п.). Авторський творчий підхід, окрім притаманних лише йому рис, може містити елементи чи не всіх рис автентичного, класичного та модерного типів створення музичної обробки фольклорних жанрів (Дуда 2016, 87).

Поряд з українським музичним фольклором, мистецтво кобзарів-бандуристів та пов'язані з ними види творчості є великим надбанням української духовної спадщини, а також своєрідним способом національного культурного представлення українців в Україні та світі загалом.

У зв'язку з важливою функцією збереження фольклорної спадщини та її популяризації у світі засобами бандурного мистецтва, музичне опрацювання фольклорних джерел у творчості для бандури, зокрема, у середовищі української діаспори, не втрачає своєї актуальності в наш час та потребує подальших наукових досліджень.

Український музичний фольклор у бандурному репертуарі представлений жанрами героїчного епосу (думи та історичні пісні), ліро-епічними творами (балади), родинно- та календарно-обрядовими піснями, дитячими пісенними жанрами, танцювальними піснями та мелодіями народних танців, піснями літературного походження, що втілені як у вигляді обробок зі збереженням жанру першоджерела, так і у нових вокально-інструментальних та інструментальних формах.

Вокально-інструментальні обробки народних пісень для голосу в супроводі бандури, а також інструментальні обробки народних танцювальних мелодій створювали спершу бандуристи-виконавці. Початково репертуар передавався усним шляхом – з уст в уста, від одного виконавця до іншого, від вчителя-бандуриста до учня. Згодом, коли мистецтво гри на бандурі почали опановувати нотно грамотні митці, відповідно й репертуар став передаватися через письмові джерела.

До процесу створення бандурного репертуару почали долучатися професійні викладачі класу бандури та композитори, які стали активно поповнювати скарбницю оригінальних творів бандурного репертуару. Приклади творчого перевтілення музичного фольклору, результатами якого стала поява нових яскравих творів, найчастіше можна знайти у композиторській творчості Сергія Баштана, Оксани Герасименко, Миколи Дремлюги, Костянтина Мяскова, Юрія Олійника, Гната Хоткевича та інших.

Серед митців українського зарубіжжя, у творчому доробку яких наявні зразки музичного фольклору в опрацюванні для бандури, відомі імена Леоніда Гайдамаки, Ольги Герасименко-Олійник, Григорія Китастого, Романа Левицького, Віктора Мішалова, Юрія Олійника, Петра Потапенка, Михайла Теліги, Зіновія Штокалка та інших (Дуда 2019, 50).

Відомим талановитим митцем, завдяки творчій роботі якого вийшов з друку перший нотний збірник пісень для голосу в супроводі бандури, був громадський діяч, бандурист Михайло Якович Теліга (1900 р., станиця Охтирська на Кубані – 1942 р., м. Київ).

Походив М. Теліга з козацького роду. Після навчання у початковій

школі продовжив здобувати освіту у військово-фельдшерській школі (Катеринодар). Звучання бандури вперше почув у виконанні кобзаря Дмитра Байди-Суховія, який виступав у Катеринодарі (згодом Краснодар) у 1915 році. З того часу Михайло став захоплюватися грою на бандурі. Першим вчителем Михайла став Микола Богуславський, далі – Яків Дерев'яноко. В Теліга вперше почув гру бандуриста-віртуоза Василя Ємця. Згодом навчався гри в Олексія Обабка.

Долею обставин молодий юнак у 1918 р. виїхав до Києва, де грав у Кобзарському хорі, керівником якого був Василь Ємець. Брав активну участь у концертній діяльності хору (Коваль 2007).

З 1919 р. М. Теліга служив в українському війську, де був призначений ад'ютантом Симона Петлюри. Теліга був фельдшером, старшиною в армії Української Народної Республіки (Дутчак 2013, 88). У війську Теліга лікував не тільки фізичні рани, а й душу: коли була можливість, він грав на бандурі і співав (Горняткевич).

Пізніше були роки еміграції Михайла Теліги (Польща, Чехія). Коли армія УНР зазнала поразки, Телігу було інтерновано в табір м. Каліше (Польща), де була можливість проводити досить активне культурно-мистецьке життя та навчання. Перебуваючи в таборі, Теліга організував український етнографічний колектив, де виконував твори на бандурі.

У 1924 р. Теліга вступив на навчання до Української господарської академії (Подебради, Чехія), де зустрів друзів, однодумців, познайомився з майбутньою дружиною Оленою Шовгенів.

М. Теліга був солістом Другої капели бандуристів, яку організував у Празі Василь Ємець. Концертуючи з капелою, виконував власні твори та обробки народних пісень, серед яких вокально-інструментальні “Вийди, Грицю, на вулицю”, “Гей видно село”, “Ой на горі та женці жнуть”, “Пісні про Максима Залізняка” та інструментальні “Козак” та ін.

Якраз перебуваючи у Празі, у 1926 році, митець опублікував нотний збірник українських народних дум і пісень, а саме: “Наша пісня – Збірник українських народних дум і пісень з проводом бандури”. Це було перше друковане видання творів для бандури, оскільки раніше виходили друком тільки окремі композиції Гната Хоткевича (Дутчак 2013, 89).

До збірника увійшли вокально-інструментальні обробки народних пісень та інструментальні твори з фольклорною основою М. Теліги, К. Могили, П. Заворицького – членів товариства “Кобзар” (Дутчак 2013, 90).

Збірник містив коротку передмову-звернення до його майбутніх читачів.

У вокально-інструментальних обробках, що увійшли до збірки, домінуювальним є класичний метод опрацювання фольклору, який передбачає написання музичної обробки в чітко визначеній тональності з можливим використанням гармонійного та мелодійного видів мінору. До характерних рис класичного типу опрацювання належить також чергування паралель-

них тональностей (заспів пісні – у мінорі, приспів мажорний або навпаки). Крім того, класичний підхід може передбачати зміни темпу та розміру при сталій мелодії та ритмі. Для нього властивою є компліментарність, що виражається в даному випадку заповненням пауз у вокальній партії інструментальним супроводом (Дуда 2009, 189–190). Наприклад, козацькі історичні пісні “Ой на горі та жєнці жнуть”, “Про смерть козака”, “Про Максима Залізняка”, “Тарасова ніч”, жартівлива “Вийди, Грицю, на вулицю”, обробка Михайла Тєліги. У вокально-інструментальних обробках авторами збережено жанр першоджерела, що є також характерного ознакою класичного підходу в опрацюванні музичних творів, зокрема, фольклорних жанрів.

В інструментальних творах, що увійшли до збірника, фольклорні зразки трансформувались з пісенного жанру в жанр інструментальної мініатюри. Наприклад, п’єса “І шумить, і гудє” К. Могили, основою якої стала однойменна жартівлива танцювальна пісня. Для інструментальної трансформації притаманні авторський і комбінований методи опрацювання фольклору, при використанні яких в інструментальному ракурсі виникають нові оригінальні твори з фольклорною основою, що можуть містити елементи народної пісні чи мелодії або ж повністю нові композиції, у яких відчується український мелос, проте впізнати ту чи іншу народну пісню неможливо. Наприклад, п’єса “Козак”, створена М. Тєлігою за мотивами однойменного побутового танцю. Цікавим є також його авторський інструментальний твір “Запорозький марш”.

Бандурні акомпанєменти пісєнь, що увійшли до збірника “Наша пісня – Збірник українських народних дум і пісєнь з проводом бандури” (1926) є зручними для виконання на бандурі, яскраво збагачують і підкрєслюють красу мелодій українських пісєнь. Інструментальні твори, надруковані у збірнику, є цікавими і оригінальними та свідчать про високий на той час рівєнь виконавства на бандурі.

1929 року подружжя Тєліг виїхали на проживання до Польщі, де жили до 1941 року. Перебуваючи у Варшаві Михайло записав три платівки на фірмі “Syrena electro” (“Syrena Record”). В основному це були народні пісні у супроводі бандури або інструментальні твори, що базувалися на фольклорі. До прикладу, інструментальні композиції “Запорозький марш”, “Виклик” (“Ніч яка місячна”), вокально-інструментальні “Гей, видно село”, “Ой не ходи Грицю”, “Ой літа орєл” та інші (Дутчак 2013, 91).

Окрім виконавської діяльності, М. Тєліга мав публікації про мистецтво гри на бандурі.

У 1941 році подружжя Тєліг приїхали на проживання до Києва. Наступного 1942 року вони були розстріляні, а їхні імена і творчі здобутки були заборонєні та всїляко замовчувались, адже несли в собі велику духовну цінність і культурні досягнення українців.

Отже, український музичний фольклор є невіддільним від мистецтва гри на бандурі. Музичне опрацювання народних пісєнь та інструментальних мелодій було і залишається постійним джерелом бандурної творчості.

Михайло Теліга став автором першого в історії друкованого нотного збірника, що містив вокально-інструментальні обробки народних пісень для голосу у супроводі бандури та інструментальних творів на основі музичного фольклору.

Горняткевич, А. *Бандурист Михайло Теліга*. Електронний ресурс: <https://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=423> [Дата останнього доступу 25.08.2020].

Грица, С. (2002). *Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки*. Астон, Тернопіль.

Дмитрук, І. (2009). *Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка.

Дуда, Л. (2009). *Теоретичні засади обробки фольклору крізь призму жанрової специфіки бандурного репертуару*. Вісник Прикарпатського університету. Серія Мистецтвознавство. 15–16. С. 186–192.

Дуда, Л. (2016). *Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури*. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника.

Дуда, Л. (2019). *Музичний фольклор у творчості бандуристів української діаспори*. Зб. наук. праць. Рівненський державний гуманітарний університет, Інститут мистецтв. С. 47–54.

Дутчак, В. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття*. Фоліант, Івано-Франківськ.

Коваль, Р. (2007). *Кубанський бандурист Михайло Теліга. Нариси з історії Кубані*. Електронний ресурс: http://www.aratta-ukraine.com/prn_text_ua.php?id=643 [Дата останнього доступу 25.08.2020].

Наша пісня – Збірник українських народних дум і пісень з провідом бандури. – Збірник перший (1926). Видання т-ва “Кобзар”, Прага.

ТЕРМІНОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМАТИКА НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ КОБЗАРСЬКОГО Й БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

Віолетта Дутчак

(Україна)

Авторка статті зосереджується на аналізі термінологічної проблематики у дослідженнях традиційної культури українців – кобзарства та бандурного мистецтва з кінця XIX ст. і до сучасності. Виокремлені основні групи джерел вивчення цього культурного явища: документальні (архівні), наукові, літературно-публіцистичні, мемуарні й епістолярні, образотворчі, аудіовізуальні, нотні, віртуальні та ін., представлені багатьма дослідженнями в Україні та світі. Визначено полемічність окремих термінологічних тлумачень у репрезентації кобзарського та бандурного мистецтва українськими та зарубіжними дослідниками.

Ключові слова: традиційне кобзарство, бандурне мистецтво, джерелознавство, термінологія.

TERMINOLOGICAL ISSUES OF SCIENTIFIC INVESTIGATIONS IN KOBZAR AND BANDURA ART

Violetta Dutčák

The author of the article focuses on the Ukrainians traditional culture research analysis of terminological issues – kobzar art and bandura art from the end of the XIX to the present. The sources main groups for the study of this cultural phenomenon have been identified: documentary, scientific, literary and journalistic, memoir and epistolary, visual, audiovisual, musical, virtual, and others, represented by many studies in Ukraine and around the world. The polemics of some terminological interpretations in the representation of kobzar and bandura art by Ukrainian and foreign researchers is determined.

Key words: traditional kobzar art, bandura art, source studies, terminology.

Кобзарство – давній професійний вид творчості українців. Кобзарство стало в національній культурі своєрідним символом, який має філософське, ментальне та аксіологічне значення. Вікові традиції вплинули на процеси еволюції кобзи-бандури, способи гри на інструментах, визначили основні групи репертуару. Багато в чому, саме репертуар (епічний – думи, історичні пісні, духовна та інструментальна музика), зумовив той набір специфічних прийомів гри на інструментах, який закріпився в усній традиції кобзарства і дійшов до XX століття. Активізація етнографічних і фольклористичних наукових досліджень в Україні з другої половини XIX ст. виокремила предметом вивчення постаті народних музикантів, їх інструментарій, репертуар, способи гри, суспільну функцію тощо.

Межа XIX – початку XX ст., що засвідчила активну зацікавленість українською кобзою-бандурою зі сторони інтелігенції, зумовила появу новітніх досліджень історико-культурологічного та навчально-методичного характеру. Поступове суспільне домінування академічного бандурного мистецтва, втрата меж і змісту кобзарської традиції накладали відбиток на специфіку функціонування цих напрямів, зумовлювали термінологічні порівняння, уточнення, дискусії. Період панування радянської ідеології теж зумовив видання цензурно дозволених, вивіренних текстів і відповідних термінів, формування нових репертуарних напрямів. Натомість в середовищі української діаспори зацікавленість традиційним мистецтвом і репертуаром зберігалася як пріоритетна упродовж усього XX ст. Встановлення Незалежності України актуалізувало відтворення традицій кобзарства, відновлення стародавнього діатонічного інструментарію, відродження традиційного репертуару, паралельно посилюючи роль бандури в академічному музичному мистецтві. Проте й досі залишаються не до кінця визначеними окремі поняття і їх термінологічні позначення, спостерігається дискусійність в оперуванні термінами кобза і бандура, кобзарство і бандурне мистецтво, традиція і новаторство, методично-штрихові підходи та ін.

У сучасному музикознавстві, музичній педагогіці й культурології актуальною проблематикою залишається заповнення багатьох прогалів щодо специфіки розвитку кобзарського і бандурного мистецтва. Таким чином, сьогодні викристалізовується важливий напрям у дослідженнях кобзарства минулого і академічного бандурного мистецтва XX – початку XXI ст. – поняттєво-термінологічний, аналіз якого і становить *мету статті*.

Дослідження кобзарства і бандурного мистецтва становить, у цілому, складну сферу площин перетину – історії та культурології, музикознавства та фольклористики, органології й етнології, композиторської творчості та виконавства – вокально-інструментального й інструментального, сольного та ансамблевого, чоловічого, жіночого, мішаного і т. д. Відповідно, аналіз джерел кобзарства і бандурного мистецтва охоплює архівні документи та матеріали приватних архівів: рукописи, епістолярій, статuti і протоколи засідань кобзарських товариств, спогади тощо; довідкову літературу (енциклопедичну, статистичну, бібліографічну); науково-аналітичні, науково-документальні та науково-популярні видання України й діаспори; мемуарні видання та ювілейні збірники зарубіжжя; наукові й публіцистичні статті в українськомовній та іноземній періодиці, присвячені колективам бандуристів, персоналіям, історії кобзарства минулого і сучасності; програми, афіші, проспекти концертних турне солістів-виконавців та бандурних колективів України й зарубіжжя; дисертації та монографії українських та зарубіжних науковців; нотографічний матеріал композиторів та виконавців (видання та рукописи); звукозаписи бандуристів (аудіо та відео); музейні й приватні колекції музичних інструментів та їх описи; “віртуальні” джерела мережі Інтернет: сторінки організацій, колективів, шкіл, окремих виконавців (Дутчак 2013, 18–19).

Питання термінології стають актуальними паралельно першим дослідженням кобзарства. Постала необхідність пошуку й вибору питомої української або запозиченої іншомовної термінології. Загалом, окремі роботи можна визначити як комплексні у дослідженні розвитку кобзарства чи академічного бандурного мистецтва. Серед робіт XIX ст., авторами яких виступають етнографи-фольклористи, які отримали матеріали як результат безпосередніх польових експедицій та записів, слід відзначити насамперед напрацювання В. Ломиковського, П. Лукашевича, А. Метлицького, М. Максимовича, П. Куліша, М. Лисенка. Ці автори розглядають специфіку розвитку кобзарства як феномену української музичної культури, аналізують інструменти – форму і стрій, репертуар, манеру гри і співу виконавців, паралельно їх побут, індивідуалізм виконавських стилів, сприйняття публікою, комунікацію у співтовариствах – кобзарських цехах-братствах тощо. Відзначимо, що традицію кобзарства вони розглядали як питомо українську, але розрізняли інструменти – кобзу і бандуру. Кобза розглядалася як інструмент з довгим грифом, симетричної форми, кількострунний, ладковий, а бандура – з асиметричним корпусом, багатострунний, з приструнками на деці. Проте, вже у цих роботах спостерігаємо синонімічність у назвах інструментів самими виконавцями, використання обох назв у зразках народної творчості.

Питання народного музикування, постаті виконавців-бандуристів, фіксація і аналіз їх репертуару були постійно в зоні уваги М. Лисенка, знайшли відображення у його теоретичних розробках: “Характеристика музичних особливостей українських дум та пісень у виконанні кобзаря О. Вересая” (1873), “Дума про Хмельницького та Барабаша” (1883), “Народні музичні інструменти на Україні” (1894). Одним з перших він відзначає давність походження кобзи і бандури, проте під впливом ідей російського теоретика і критика О. Фамінцина, помилково стверджує іноземну природу інструментів. Описуючи їх форму і стрій, Лисенко звертає увагу на характерний звукоряд приструнків на кобзі (О. Вересая), визначає інструмент як супроводжуючий спів, не заперечуючи, проте, його ролі у виконанні танцювальної музики. Музично-теоретичні роботи М. Лисенка були першими спробами наукових узагальнень і аналітичного осмислення досягнень кобзарського мистецтва (Дутчак 2013, 67).

Дослідження К. Квітки, Ф. Колесси, О. Сластіона, Д. Ревуцького, М. Сумцова, Г. Хоткевича, які репрезентують кобзарський напрям української фольклористики початку XX ст., визначили необхідність збереження традицій кобзарства шляхом фіксації – нотної й звукової, репродукування творів кобзарів новітніми виконавцями. У їх дослідженнях найповніше відображена специфіка традиції саме сольного чоловічого кобзарського виконавства. Звукозаписи, ініційовані К. Квіткою і здійснені Ф. Колесою, ввели до наукового та виконавського обігу термінологію епічного репертуару кобзарів, позначення строю їх інструментів та специфіку виконавської манери (Колесса 1913).

Саме на початку ХХ ст. у кобзарстві спостерігаються соціально-культурні зміни у зв'язку з суб'єктивними чинниками: неможливістю підтримувати закритий від посторонніх сакральний статус кобзарських братств; активізацією міських центрів культури, на відміну від сільських, де функціонували кобзарські угруповання; впливом гри і співу сліпих бандуристів, як носіїв національних музичних жанрів, на виконавство передових представників української інтелігенції. Серед них саме Гнату Хоткевичу ми сьогодні завдячуємо введенням нової термінології у кобзарстві початку ХХ ст., а фактично академічному бандурному мистецтві. У його роботах здійснено детальний аналіз інструментарію (на основі лінгвістичного, етимологічного, джерелознавчого, іконографічного, соціологічного та ін. методів), його носіїв, їх репертуару. Саме Г. Хоткевичем було означено вирішення нагальних проблем бандурного мистецтва початку ХХ ст.: уніфікації інструментарію, вибору найоптимальнішого способу гри, формування репертуару, загалом заміни усної традиції письмовою, створення професійної концертно-академічної школи кобзарського (бандурного) виконавства. Уніфікація інструментарію, – конструювання єдиного виду інструмента (стабільної форми, строю, діапазону), його наступна хроматизація, створення системи перемикування тональностей, – привела до активізації процесів удосконалення інструментальної техніки гри. Цьому сприяла науково-методична діяльність Хоткевича, що проявилася в обґрунтуванні харківського способу гри як найоптимальнішого і всеохоплюючого, який включав у себе всі інші способи (статті “Про кобзу і бандуру”, “Нарис з історії кобзарського мистецтва”, “Два поворотні пункти в історії кобзарського мистецтва”, “Бандура і її можливості” та ін., а також “Підручник гри на бандури”). Ці здобутки були апробовані ним у педагогічній діяльності в Харківському музично-драматичному інституті, де був уперше 1926 р. відкритий клас бандури (Дутчак 2020).

Слід відзначити вагому роль фольклористи й етнолога Катерини Грушевської не лише у активізації збору й видання текстів кобзарських дум межі ХІХ–ХХ ст., але й соціальної характеристики їх виконавців. Саме у праці К. Грушевської “Українські народні думи”, що вийшла у двох томах (Грушевська 1927; Грушевська 1931), представлено ґрунтовне вивчення історії кобзарських досліджень від ХVІ до початку ХХ ст., їх наукова оцінка, порівняльний аналіз записів текстів репертуару з різних джерел. У виданні узагальнено специфіку функціонування кобзарства упродовж ХІХ і на початку ХХ ст., діяльність цехових організацій (“корпорацій”) кобзарів у територіальних центрах, значення ХІІ Археологічного з'їзду в популяризації кобзарства, аналіз побуту і манери виконавства народних музикантів. К. Грушевською було введено до наукового обігу численні терміни – “старцівство”, “професійне співацтво”, “лицарство”, “корпорація”, “кочове життя кобзарів”, “кобзарське ремесло”, “думова територія”, “популярність” і “попит” репертуару, “концертне кобзарство”, “консервування і культивування традиційного кобзарського мистецтва”, “інтелігентська абсорбція дум”, “кобзарські типи”, визначено специфіку побуту і соціального

статусу кобзарів. Також авторка порушує проблематику “автентичности” репертуару, розрізняє справжні народні й пізніші “дороблені” (“літературні”), “підроблені”, фальшовані думи, що слугувало прообразом диференціації фольклору та його вторинних форм. На жаль, здобутки дослідниць після репресій проти неї на довгі роки були вилучені з наукового обігу і лише в 2004 році перевидані.

Пізніші напрацювання стосовно перспектив розвитку кобзарства ХХ ст. здійснювали і самі бандуристи-виконавці, торкаючись не тільки педагогічно-методичних і репертуарних проблем, а й історичних та органологічних. Серед них у середовищі української діаспори вирізняємо, як найбільш інформативно (а, відповідно, й термінологічно) насичені, видання “Кобза і кобзарі” Василя Ємця (Берлін, 1923), “Кобза і бандура” Павла Конопленка-Запорожця (Вінніпег, 1963), а також рукописи Семена Ластовича-Чулівського (Мюнхен, 1964), “Живі струни” Уласа Самчука (Детройт, 1976) та ін.

Книга В. Ємця “Кобза і кобзарі”, що вийшла друком у Берлінському видавництві “Українське слово”, – масштабне дослідження з історії походження інструмента та виконавства на ньому (Ємець 1923). Автор подає не лише історичні портрети, характеристику інструментів і репертуару кобзарів, особливості їх групування у братствах, навчання та виконавства, а й відзначає історичні відмінності етапів розвитку кобзарства, значну увагу надаючи специфіці змін у цьому мистецтві на початку ХХ ст. – становленню ансамблевих форм гри, навчання письмової традиції, а також його незмінної особливої духовної ролі у культурі українців (Дутчак 2013, 25).

1963 року у Вінніпегу (Канада) виходить друком дослідження Павла Конопленка-Запорожця “Кобза і бандура” (Конопленко-Запорожець 1963). У короткій анотації до книги зазначається: “Нариси про кобзарське мистецтво. Про кобзарів і лірників. Про невольників і боротьбу з наїзниками. Про думи і пісні. Про народні музичні інструменти, з 36-ма ілюстраціями та з бібліографічним описом важнішої літератури і спеціальним додатком: як зберігати від пошкодження музичні інструменти”. У вступному резюме М. Голоти відзначено обґрунтування теорії Конопленка-Запорожця відносно побутування кобзи, її витіснення бандурою.

Окрему, донедавна практично не відому сторінку для бандуристів України становить науково-методична спадщина виконавця і конструктора бандур Семена Ластовича-Чулівського (Німеччина). Йому належать три важливі теоретичні роботи: дві – стосовно конструкції інструментарію (“Листи про бандуру”, 1955–1956; “Кобза-Бандура”, 1964–1966), одна – методично-практична (“Збірник українських народних пісень і мелодій для бандури: репертуар пісень і мелодій для голосу і бандури з полегшеним способом самонавчання”, 1959) (Дутчак 2013, 26). Автор деталізує органологічну термінологію для бандури та вводить в обіг бандуристів зарубіжні інструментознавчі терміни (Дутчак 2013, 119–120).

Цілісною роботою митців діаспори, повністю присвяченою еволюції бандурного мистецтва, можна вважати “Живі струни” відомого українсь-

кого письменника Уласа Самчука (1905–1987) – ґрунтовне документально-наукове дослідження з підзаголовком “Бандура і бандуристи”. Робота присвячена 50-річному ювілею відомого діаспорного колективу – Капели бандуристів імені Т. Шевченка в м. Детройт (США). У книзі переплелася стилістика історичної хроніки, літературно-філософського есе, мемуаристики, виконавсько-інтерпретаційних аналізів та узагальнень (Dutchak 2020). Сам автор називав її “повістю віремених літ” кобзарства, зважаючи на її літописний, розповідний характер (Самчук 1976, 65).

Наукові узагальнення сучасного їм мистецького процесу, зокрема в ґалузі бандурного виконавства, також здійснили музикознавці діаспори Павло Маценко, Василь Витвицький, Зіновій Лисько та ін. Вони виступали в періодиці зарубіжжя з науково-аналітичними та публіцистичними статтями, відгукуючись на концертні виступи бандуристів-солістів та колективів, відзначаючи еволюційні зміни у бандурному мистецтві нового часу.

Доктор філології Андрій Горняткевич (Едмонтон, Канада) – автор багатьох аналітичних статей в Україні та за кордоном (українською й англійською мовами) із проблем традиційного кобзарства, особливостей лебійської мови, сучасних проблем бандурного мистецтва діаспори, аналізу виконавських стилів бандуристів у концертній та звукозаписній діяльності. Ним актуалізована сучасна відмінність у конструкціях і виконавстві на кобзі й бандурі (Дутчак 2018).

Слід відзначити, що бандуристи діаспори часто також виступали на сторінках україно- й іншомовної зарубіжної періодики впродовж 20–90-х років. Це, зокрема, статті Василя Ємця, Григорія Бажула, Сергія Кіндзерявого-Пастухіва, Зіновія Штокалка, Олександра і Петра Гончаренків, Мирослава Дяківського, Володимира Луціва, Богдана Шарка, Віктора Мішалова та ін. Основними напрямками таких публікацій були історичні нариси про кобзарство, про персоналії кобзарів минулого і сучасності, ансамблеві колективи, конструкції бандур, методичні вказівки та ін. Слід особливо відзначити роботи З. Штокалка, перевидані на початку 2000-них рр. під редакцією А. Горняткевича (Дутчак 2019). У них зафіксовано як термінологічні, так і історико-культурні та виконавські аспекти харківського типу інструментарію.

Своєрідну специфіку свого побутування мала бандура на теренах Кубані – регіону, що історично став географічним ареалом проживання та культурним середовищем для української етноспільноти. Джерелам і особливостям розвитку кобзарства в середовищі українських східних етноісторичних спільнот присвячені окремі наукові публікації Надії Супрун-Яремко, статті істориків Рената Польового та Романа Коваля, а також збірник наукових досліджень відомого бандуриста і популяризатора бандури в Криму та на Кубані Олексія Нирка. Зокрема, Олексій Нирко на матеріалі власноруч упорядкованих кобзарських біографій аналізує інструментарій та репертуар окремих виконавців, творить історію в постатях, в іменах бандуристів (Нирко 2006).

У другій половині ХХ ст. в Україні спостерігаємо диференціацію ви-

дань стосовно кобзарства і академічного бандурного мистецтва. Відповідно виходять друком ґрунтовні монографії доктора мистецтвознавства Софії Грици (Грица 1979) та Б. Кирдана й А. Омельченка (Кирдан, Омельченко 1980). У кожному з напрямів диференціюються органологічні, культурологічні та мистецтвознавчі пріоритети розвитку освіти й виконавства.

Важливо відзначити активізацію наукових і публіцистичних досліджень академічного бандурного мистецтва в період Незалежності України. Аналіз львівської школи бандурного мистецтва професора Василя Герасименка, у т. ч. й творчої діяльності Оксани й Ольги Герасименко, широко репрезентовані у доробку доктора мистецтвознавства Любові Кияновської (Кияновська 2007). Певні аспекти розвитку українського бандурного мистецтва в Україні та за кордоном (зокрема, педагогічні та методичні) розглядає також Оксана Ваврик у своїй дисертації та монографії “Кобзарські школи в Україні”. Авторка, зокрема, акцентує увагу на першоджерелах освіти кобзарського мистецтва України та діаспори, перших навчально-методичних підручниках, що слугували поштовхом для наступних видань, прослідковує спадкоємність традицій кобзарства в Україні та діаспорі (Ваврик 2006).

Визначення традиційних ознак побутування і загальної філософії кобзарства як засадничих для аналізу їх трансформації в сучасному мистецькому середовищі здійснені Костем Черемським (1999, 2002, 2008), Володимиром Кушпетом (2007), Олександром Савчуком (2010). Нарис про головного редактора журналу “Бандура”, пропагандиста кобзарства, ініціатора багатьох мистецьких зустрічей в Україні та діаспорі періоду 80–90-х рр., автора численних дописів про виконавців – кобзарів та бандуристів – Миколу Досінчука-Чорного представила своєю роботою “Апостол бандури” Марта Шевченко (Шевченко 2003).

Ряд узагальнюючих монографій і статей належить відомому бандуристові сучасності Віктору Мішалову (Торонто, Канада) – досліднику і пропагандисту харківського способу гри на інструменті в Україні та діаспорі. Він сьогодні виступає і в авангарді публікації видань, присвячених мистецькій спадщині відомого культурного діяча, письменника і бандуриста Гната Хоткевича, виконавські та методично-педагогічні принципи якого стали традицією для функціонування бандурного мистецтва на теренах західної діаспори. Це, зокрема, видання монографії Г. Хоткевича “Музичні інструменти українського народу”, всіх частин “Підручника гри на бандури” та підготовка до друку його композиторської спадщини для бандури. Органічним продовженням студій В. Мішалова став захист ним дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства на тему “Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі” (Харків, 2009). У роботі автор зупиняється на специфіці харківської школи гри на бандурі, утвердженні її постулатів серед майстрів та виконавців українського зарубіжжя. Він уперше проаналізував мистецькі здобутки виконавства на харківській бандурі в діаспорі, зокрема

загальні принципи формування репертуару та технічні засоби, що ґрунтуються на харківському способі гри, у концертній практиці В. Ємця, Г. Назаренка, Г. Бажула, П. Деряжного, З. Штокалка (Мішалов 2009).

Бандурне мистецтво як складова традиційної музичної культури українців, що знайшла своє продовження в діаспорі, розглядається у монографіях Віолетти Дутчак (Дутчак 2013) і Ганни Карась (Карась 2012). В. Дутчак здійснила історичну періодизацію функціонування бандури за кордоном, узагальнила діяльність бандурних осередків в країнах зарубіжжя упродовж ХХ – початку ХХІ ст., проаналізувала композиторську, виконавську, звукозаписну творчість їх представників. Г. Карась створила типологію навчальних осередків бандуристів, представила співпрацю колективів і громадських організацій у різних країнах поселення українців.

Історичну реконструкцію жіночого виконавства на бандурі представила у своїй дослідженні Оксана Бобечко (Бобечко 2013). Нею проаналізовані особливості сольного й ансамблевого напрямів академічного бандурного мистецтва України та діаспори, що відображені в репертуарі і стильових манерах бандуристок.

Однією з важливих тенденцій межі ХХ–ХХІ століть слід відзначити активізацію регіональних наукових і краєзнавчих студій розвитку бандурного мистецтва (Галичина, Буковина, Поділля, Слобожанщина, Крим та ін.), особливостей його функціонування у окремих областях (Львівська, Івано-Франківська, Тернопільська, Чернівецька, Рівненська, Дніпропетровська, Чернігівська, Одеська, Харківська). Сучасний соціокультурний простір розвитку бандурного мистецтва активно розглядається на численних наукових конференціях різного рівня в Україні та за кордоном, аналізується крізь призму розширення виконавських форм і репертуарних напрямів (Лісняк 2019).

Питання розвитку кобзарського і бандурного інструментарію на різних історичних етапах аналізуються у роботах багатьох сучасних дослідників Ірини Зінків (2013), Віктора Мішалова (2009), Леоніда Черкаського (2003, 2009), Михайла Хая (2007, 2015) та ін. Ними використана класична інструментознавча термінологія у дослідженні еволюції та трансформацій кобзарського інструментарію та бандурних конструкцій авторів ХХ ст.

Оскільки, мистецтво гри на бандурі в його сучасному значенні – порівняно з виконавськими канонами класичного інструментарію – досить молоде, то письмова традиція кобзарства, що прийшла на зміну усній на початку ХХ століття, засвідчила необхідність створення нової методики гри, вибору оптимального типу інструментарію і способів виконання. Ці завдання вперше означив в своїх працях видатний український письменник і культурний діяч Гнат Хоткевич (Супрун 1997). Написані ним науково-методичні розробки (статті, підручники) систематизували зафіксовані раніше етнографами, а теоретично проаналізовані автором і апробовані на практиці досягнення способів звуковидобування народних музикантів. Це були кобзарі – представники трьох відомих в Україні регіональних шкіл гри (харківської, полтавської, чернігівської). Саме Хоткевич вперше за-

пропонував принципи наукового підходу в класифікації термінології виконавських позначень для бандури: у залежності від граючої руки (правої або лівої); конкретного пальця руки; місця гри на струні; застосовуваної сили в гри; характеру руху, що приводить струну в коливання; співвідношення і координації рухів задіяних у гри рук (Хоткевич 1929–1931, 2004). Характерно, що, використовуючи відомі музично-виконавські штрихові позначення (*legato*, *non legato*, *staccato*), він наповнює їх характерним змістом саме для бандури, а не запозичуючи до термінології і зміст гри на інших інструментах. У цьому суттєва відмінність навчально-методичних праць Хоткевича від сучасних. Адже сьогодні спостерігається імплементація термінів і понять із як суміжних до бандури інструментів, так і далеких за специфікою звуковидобування, які часто далекі від природи, тембру, специфіки бандури. Так, наприклад, *legato* Хоткевич розглядав тільки в ковзних рухах *glissando* одним або декількома пальцями правої або лівої руки, а не як комбінування пальцевих рухів для імітації звукового злиття, яке використовується сьогодні.

Автори наступних підручників гри на бандурі (В. Кабачка і Є.Юцевича, М. Опришка), зберігаючи усталені назви прийомів гри на бандурі, відмежовуються від деталізації в позначенні і розшифруванні штрихів (Дутчак 2005). Школа бандурної гри В. Кабачка найбільш повно з усіх підручників другої половини ХХ століття зберігає традиції Г. Хоткевича як у використанні харківського способу звуковидобування, так і в характеристиці прийомів гри і штрихів: вузькі і широкі інтервали, гліссандо одинарними і подвійними нотами (терції, сексти, октави комбінованим способом), гра “в перебії”, гра “з відбоєм”, арпеджіо і арпеджіато (за Хоткевичем), мелізми, флажолети (Кабачок, Юцевич 1958). У Школі М. Опришка класифікацію прийомів гри і штрихів представлено дуже коротко. Так, зберігається аналіз прийомів щипка і удару, гри широких і вузьких інтервалів, тремоло, мелізмів, флажолетів, гри “з відбоєм” (“віддачею”), проте штрихова система не проаналізована (Опришко 1968).

Процеси академізації, що торкнулися народного інструментарію, в більшості, зорієтували авторів нових методик і шкіл (А. Омельченка, С. Баштана, Я. Пухальського, Н. Брояко) на загальноприйнятую для всіх інструментів термінологію для позначення як штрихової системи, так і прийомів гри, привнесених або запозичених з інших методик. Так, автори “Школи гри на бандурі” С. Баштан і А. Омельченко розглядають окремо лише штрих *staccato*, як результат приглушення струн пучками пальців або ребром долоні. З прийомів гри аналізуються щипок і удар, гліссандо (означене конкретними звуковими межами ввєрх і ввниз), тремоло, морденти (Баштан, Омельченко 1984). Навчальний посібник Я.Пухальського “Методика навчання гри на бандурі” став спробою імплементувати термінологію і підходи гітарної методики й виконавства у бандурне мистецтво (Пухальський 1978).

Теоретична робота Н. Брояко ставила за мету внести в бандурне мистецтво нову термінологію, зокрема стрібок, перлова техніка, леджієро, кантиленна гра, пальцеве стаккато, ритмізовані гліссандо, як новий шабель у розвитку сучасної техніки бандуриста. Крім того, авторка пропонує нову концепцію класифікації штрихів: легатіссімо, легато, нон легато, стаккато, стаккатіссімо, використання портаменто, портамено-маркато, портаменто-деташе, портаменто-стаккато (Брояко 1997; Брояко 2007).

На сьогодні використувана для бандуристів система штрихових позначень не є достатньо обґрунтованою. Для *legato*, *non legato*, *staccato* в бандурному мистецтві існує занадто багато умовностей, що ставить під сумнів або саме застосування назви цих штрихів, або необхідність пошуку нових назв. Окремі роботи методичного характеру останніх років “перелицьовують” для бандури систему методики інших інструментів, наприклад баяна, без урахування специфіки як звуковидобування, так і виконавських традицій, у т. ч. термінології. Прийоми гри і терміни, використувані для бандури ще Г. Хоткевичем, практично зникли з ужитку і дуже повільно повертаються в методичний лексикон педагогів. Відповідно, як наслідок, не використовуються і в творах сучасних композиторів.

Новим напрямом у сучасному бандурному мистецтві, що зумовив і введення нової термінології використання Відродження народної діатонічної бандури та кобзарських інструментів зумовило появу ще декількох видань, зокрема Г. Ткаченка (1999), В. Кушпета (1997), в яких пропонується використання традиційної кобзарської термінології.

У музично-теоретичному обґрунтуванні реконструкції кобзарського виконання у виданні “Школа реконструкції виконавської традиції: кобза, ліра, торбан, бандура (у VII частинах)”, відомий виконавець і дослідник В. Кушпет аналізує звукоряди творів традиційного кобзарського репертуару, зауважує про проблему переходу на багатострунну бандуру, що зумовила втрату строїв версаївської кобзи та старосвітської бандури (Кушпет 2016).

Серед останніх навчально-методичних робіт слід назвати “Методику гри на бандурі” Л. Рихлюк (Луцьк, 2016), проте вона позначена певною схематичністю викладу і неточностями термінології штрихової системи. На основі авторської монографії видана й методика Надії Брояко, проте у ній не враховано підходи митців діаспори. Дотичною до методичних питань є й дисертація Інни Мокрогуз, в якій авторка розглядає питання теорії і практики аплікатури бандуриста на прикладі інструментарію та репертуару сучасних виконавців України й діаспори (Мокрогуз 2011).

Таким чином, аналіз термінології у дослідженнях кобзарського і бандурного мистецтва можна диференціювати на групи: *інструментознавчу*, *історико-культурологічну*, *музично-соціологічну*, *педагогічно-методичну*, *виконавську* та ін. І хоча кожна з них може стати предметом окремого наукового вивчення, зупинимось підсумково на найбільш проблемних.

Це, найперше, *інструментознавча термінологія* стосовно назв інструмента, його форми, строю (діатонічного чи хроматичного), позначення окремих частин конструкції.

В *історико-культурологічному напрямі* проблематику кобзарства і бандурного мистецтва спостерігаються найбільш полемічні інтерпретації понять і термінології. В останні десятиліття актуалізовано в науковому обігу такі поняття, як “бандурництво” і “співочтво” (К. Черемський), “старцівство” (В. Кушпет), кожне з яких може стати основою для глибокої дискусії і правомірності використання. Дослідник М. Хай упереджено ставиться до удосконаленого інструментарію та виконавців на хроматичних інструментах, вживаючи до їх творчості образливі й некоректні терміни (Хай 2007, 2015).

Педагогічно-методична проблематика термінології кобзарського і бандурного мистецтва виокремлюється ще у перших виданнях підручників і самовчителів для кобзи-бандури початку ХХ ст., розвивається у виданнях середини ХХ і початку ХХІ ст. На жаль, актуальною вона залишається і досі, оскільки термінологія у сучасних академічних виданнях постає неоднозначною і неуніфікованою, потребує уточнення й узагальнення у методичних виданнях із врахуванням досвіду регіональних шкіл та практики діаспори.

Виконавська термінологічна проблематика найбільше досліджується з другої половини ХХ ст., коли викристалізувалися основні форми і стилеві напрями академічного бандурного мистецтва, а з 90-тих рр. ХХ ст. і відродженого кобзарського. Тут спостерігається найбільша питома вага досліджень – монографій та дисертацій українських дослідників, більшість яких послуговується єдиною термінологією. Проте спостерігається введення окремих дискусійних понять та певне протиставлення відродженої традиційної культури кобзарства та академічного бандурного мистецтва.

Отже, аналіз термінологічної проблематики у дослідженнях кобзарського і бандурного мистецтва в Україні та українському зарубіжжі засвідчує потребу їх цілісного узагальнення, актуалізації окремих питань історико-культурологічного, соціокультурного, музикознавчого, виконавського, навчально-педагогічного характеру.

Баштан, С., Омельченко, А. (1984). *Школа гри на бандурі*. Музична Україна Київ.

Бобечко, О. (2013). *Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації*. ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів.

Брояко, Н. (1997). *Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста*. Івано-Франківська обласна друкарня. Івано-Франківськ.

Брояко, Н. (2007). *Теорія і практика бандурного виконавства*. Навч. посібник. Ліра-К. Київ.

Ваврик, О. (2006). *Кобзарські школи в Україні*. Збруч. Тернопіль.

Грица, С. (1979). *Мелос української народної епіки*. Наукова думка. Київ.

- Грушевська, К. (1927). *Українські народні думи*. Т. 1. ДВУ. Київ.
- Грушевська, К. (1931). *Українські народні думи*. Т. 2. ДВУ. Київ.
- Губ'як, Д. (2010). *Граї, "Кобзарю!"*. ТеРус. Львів.
- Гуменюк, А. (1967). *Українські народні музичні інструменти*. Наукова думка. Київ.
- Давидов, М. (2005). *Історія виконавства на народних інструментах. Українська академічна школа*. НМАУ ім. П.Чайковського. Київ.
- Дмитрук, І. (2009). *Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві*. ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів.
- Дутчак, В. (2005). *Принципы классификации техническо-исполнительских обозначений в искусстве игры на бандуре на протяжении XX века*. Проблемы инструментоведческой терминологии. Тезисы и рефераты Международной конференции. РИИИ. СПб. С. 13–14.
- Дутчак, В. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття*. Фоліант. Івано-Франківськ.
- Дутчак, В. (2018). *Творча і наукова діяльність Андрія Горняткевича (Канада) в контексті розвитку бандурного мистецтва України та діаспори*. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво. 2. Київ. С. 106–124.
- Дутчак, В. (2019). *Синергія творчості Зіновія Штокалка: традиція та інновація (до 100-річчя від дня народження)*. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок: мистецтвознавство). 32. РДГУ. Рівне. С. 11–19.
- Дутчак, В. (2020). *Харківська бандура: знищена, забута, відроджена*. Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті. Зб. наук. праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю 11–12 червня 2020 року. Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького. Львів. С. 171–175.
- Ємець, В. (1923). *Кобза і кобзарі*. Українське слово. Берлін.
- Ємець, В. (1961). *У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандуристів*. УВАН, з друкарні о. Василянін. Голлівуд; Торонто.
- Жеплинський, Б. (2000). *Коротка історія кобзарства в Україні*. Край. Львів.
- Жеплинський, Б. (2002). *Кобзарськими стежинами*. Б. в. Львів.
- Зінків, І. (2013). *Бандура як історичний феномен*. ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Київ.
- Кабачок, В., Юцевич, Ю. (1958). *Школа гри на бандурі*. Музична Україна. Київ.
- Карась, Г. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття*. Тіповіт. Івано-Франківськ.
- Кирдан, Б., Омельченко, А. (1980). *Народні співці-музиканти на Україні*. Музична Україна. Київ.
- Кияновська, Л. (2007). *Лицар бандури: до 80-річчя Василя Герасименка*. ТеРус. Львів.

- Колесса, Ф. (1969). *Мелодії українських народних дум*. Наукова думка. Київ.
- Конопленко-Запорожець, П. (1963). *Кобза і бандура*. Накладом автора. Вінніпег.
- Кушпет, В. (1997). *Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Кобза О. Вересая, бандура Г. Ткаченка, торбан Ф. Відорта*. LitSoft. Київ.
- Кушпет, В. (2007). *Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)*. Темпора. Київ.
- Кушпет, В. (2016). *Школа реконструкції виконавської традиції: кобза, ліра, торбан, бандура у VII частинах*. Темпора. Київ.
- Лавров, Ф. (1980). *Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України*. Мистецтво. Київ.
- Лисенко, М. (1955). *Народні музичні інструменти на Україні*. Мистецтво. Київ.
- Лисенко, М. (1973). *Характеристика музичних особливостей дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм*. Мистецтво. Київ.
- Лісняк, І. (2019). *Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ.
- Максимюк, С. (2003). *З історії українського звукозапису та дискографії*. Видавництво Українського Католицького Університету. Львів-Вашингтон.
- Мішалов, В. (2009). *Культурно-мистецькі аспекти тенези і розвитку виконавства на харківській бандурі*. Харківська державна академія культури. Харків.
- Мокрогуз, І. (2011). *Теорія аплікатури в сучасному бандурному виконавстві*. Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського. Харків.
- Морозевич, Н. (2003). *Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності*. ОНМА ім. А. Нежданової. Одеса.
- Нирко, О. (2006). *Кобзарство Криму та Кубані*. Сполом. Львів.
- Омельченко, А. (1971). *Розвиток кобзарського мистецтва на Україні*. АНУ. Київ.
- Опришко, М. (1967). *Школа гри на бандурі*. Ред. А. Омельченка. Музична Україна. Київ.
- Польовий, Р. (2003). *Кобзарі в моєму житті*. Діокор. Київ.
- Попович, О. (2002). *Українське музичне життя Перемишля (1919–1999)*. Київ.
- Проблеми українського термінологічного словникарства у мистецтвознавстві й етнології* (2002). Науковий збірник пам'яті Миколи Трохименка. Т. І. Редакція вісника "АНТ". Київ.
- Проблемы инструментоведческой терминологии* (2005). Тезиси и рефераты международной конференции. РИИИ. Санкт-Петербург.
- Пухальский, Я. (1978). *Методика обучения игре на бандуре*. Госконсерватория. Киев.

Рихлюк, Л. (2011). *Методика навчання гри на бандурі*. Навч. посібник. ПрАТ “Волинська обласна друкарня”. Луцьк.

Савчук, О. (2010). *Українське традиційне співоцтво як світоглядна система (на матеріалі кобзарсько-лірницької традиції Слобідської України)*. Харківський національний університет ім. В. Каразіна. Харків.

Самчук, У. (1976). *Живі струни. Бандура і бандуристи*. Видання Капели бандуристів ім. Тараса Шевченка. Детройт.

Супрун, Н. (1997). *Гнат Хоткевич – музикант*. Ліста. Рівне.

Супрун-Яремко, Н. (2005). *Українці Кубані та їхні пісні*. Музична Україна. Київ.

Ткаченко, Г. (1999). *Основи гри на народній бандурі*. У кн.: Черемський К. *Повернення традиції*. Центр Леся Курбаса. Харків. С. 204–225.

Український народний музичний інструментарій: історія, теорія і методи дослідження (2009). Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. ДАКККіМ. Київ.

Хай, М. (2007). *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)*. Київ–Дрогобич.

Хай, М. (2015). *Микола Будник і кобзарство*. Астролябія. Львів.

Хоткевич, Г. (1929–1931, 2004). *Підручник гри на бандурі*. ДВУ. Харків.

Хоткевич, Г. (1930). *Музичні інструменти українського народу*. ДВУ. Харків.

Черемський, К. (1999). *Повернення традиції*. Центр Леся Курбаса. Харків.

Черемський, К. (2002). *Шлях звичаю*. Глас. Харків.

Черемський, К. (2008). *Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури*. АТОС. Харків.

Черкаський, Л. (2003). *Українські народні музичні інструменти*. Техніка. Київ.

Шевченко, М. (2003). *Апостол бандури*. Нова зоря. Івано-Франківськ.

Штокалко, З. (1992). *Кобзарський підручник*. Заг. ред. А. Горняткевича. Видавництво Канадського інституту українських студій. Едмонтон; Київ.

Яницький, Т. (2020). *Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури*. НМАУ ім. П. Чайковського. Київ.

Dutchak, V. *Ulas Samchuk's “Living Strings” in the context of bandura art source studies (dedicated to Ulas Samchuk's 115th anniversary)* (2020). Bulletin of Kyjiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art. Vol 3, No 1. Kyjiv. P. 95–109.

ВИДИ ФОРМАТІВ ДИТЯЧИХ ВИДАНЬ

Марія Єфімова

(Україна)

У статті розглянуто три види форматів дитячих видань за способом представлення інформації – друкований, електронний та альтернативний, які відтворюють одну й ту ж реальність – книгу, але в різних аспектах, і тому є окремими формами сприйняття світу дитиною. Кожен із видів унікальний за специфікою матеріалів, технологічним процесом і художньо-композиційними закономірностями структури образів.

Ці три формати видань базуються на сприйнятті та на різних рівнях функціональності (навчально-пізнавальне, ігрове, творчо-моделювальне, комунікативне), які у свою чергу можуть зливатися та утворювати мультифункціональні видання.

Ключові слова: дитяча книга, друкований формат видання, електронний формат видання, альтернативний формат видання, мультифункціональність.

FORMATS TYPES OF CHILDREN PUBLICATIONS

Marija Jefimova

The three types of children publication formats are considered by the way of presenting information: printed, electronic and alternative, which reproduce the same reality as a book, but in different aspects, and therefore are separate forms of perception of the world by the child. The printed format of a publication is a type of children's book made by means of printing and designed in the form of bound or unbound sheets of paper on which the text and / or graphic image is reproduced. Printing for this format is the main way of presenting information. Electronic publication format is an independent and finished product that contains information provided in electronic form and is intended for long-term storage and reuse. An alternative publication format is created by means of a three-dimensional environment or by way of transforming objects of the environment (interior, exterior) into the children's book.

Each of the types is unique in its specifics of materials, technological process, artistic and compositional patterns of image structure. These three formats of publications are based on perception and on different levels of functionality (educational-cognitive, playing, creative-modeling, communicative), which can merge and form multifunctional publications.

Key words: children's book, printed publication format, electronic publication format, alternative publication format, multifunctionality.

Різноманіття книжкової продукції залежно від функцій, конструкції, матеріалів виготовлення та оформлення зумовлює виникнення проблеми типології та класифікації дитячої книги.

Питання класифікації дитячої книги висвітлювалися в наукових працях вітчизняних та зарубіжних дослідників. Зокрема, Д. Туйсіна пропонує класифікацію дитячої книги за матеріальною конструкцією (Туйсіна 2010, 409): 1) дитяча книга як текстовий та матеріальний блок (книжкова форма – кодекс); 2) дитяча книга як книга-гра, книжки-іграшки з ігровими технологіями (книжкова форма – різні конструктивні формування). С. Карайченцева вводить до класифікації дитячих книг текстово-образотворчі видання. Такі форми видань дослідниця називає книжками-картинками. Проте водночас зазначає, що книжка-іграшка як образотворче видання оригінальної форми, обов'язково має особливі зовнішні подразники (слухові, оптичні, конструктивні), що стимулюють ігрову діяльність дитини (Карайченцева 2004, 424).

Варто зазначити, що більшість науковців все ж таки звертається до аналізу виключно книжок-іграшок. Зокрема, С. Водчїц, Б. Валуєнко, Е. Огар, С. Антонова запропонували класифікацію лише книжок-іграшок за конструктивними ознаками. Так, С. Водчїц виділяє наступні типи дитячої книги-іграшки: книжка-гармошка, книжка-ширма, книжка-забава, книжка-саморобка, книжка-панорама, книжка-фігура, книжка-розмальовка, книжка-гра. Б. Валуєнко наводить класифікацію книжок-іграшок і, зокрема, зазначає, що традиційно дитині пропонується книжка-розмальовка, рідше книжка-висічка, книжка-куліска. Досить вичерпну класифікацію різновидів книжки-іграшки подає Е. Огар, пропонує розрізняти такі види: книжка-забавка, музична книжка-іграшка, книжка-розкладанка, книжка-шопка, книжка-куліска, книжка-вирубка, книжка-панорамка, ажурна книжечка, книга із серії “доторкнися і відчуй”, а також пальчикова книжка-іграшка. С. Антонова частково користується класифікацією, поданою у Державному стандарті, і зазначає такі відомі їй різновиди книжок-іграшок: книжка-ширмочка, книжка-гармошка, книжка-вертушка, книжка з ігровим задумом, книжка-панорама, книжка-витівка.

Цілісним ґрунтовним дослідженням книжок-іграшок стала кандидатська дисертація Д. Попової. Вона сформувала проектну типологію книжки-іграшки на основі класифікації здібностей, на розвиток яких направлений проект дизайн-форми: *дидактичний тип* дизайн-форми (книжки-енциклопедії, книжки-абетки, книжки-таблиці, книжки-розмальовки, книжки з графічними завданнями і елементами), *сенсорний тип* дизайн-форми (м'які книжки-іграшки, пальчикові книжки-іграшки, книжки-пампушки, звукові книжки-іграшки); *логічний тип* – (книжки-головоломки, книги з ігровим полем-лабіринтом, книжки-загадки, книжки-таблиці, книжки з подібними графічними та конструктивними елементами); *конструкторський тип* (книжки-пазли, книжки-аплікації, книжка-саморобка, книги, конструктори); *комунікативний тип* (книжка-гармошка, книжка-панорама, книжка-вертушка, книжка-витівка) (Попова 2013, 192).

Як бачимо, вказані дослідники здійснювали класифікацію лише для дитячої книжки-іграшки, що ґрунтувалися переважно на функціонально-конструктивних ознаках, визначених технологією та матеріалами. Інші, не менш важливі аспекти, у тому числі суто дизайнерські, не знайшли належного відображення, що ще раз підкреслює необхідність розробки розгорнутої типологічно-морфологічної системи для дитячої книги в цілому.

На нашу думку, визначальним чинником типології виступає спосіб представлення інформації. Найчисленнішим на сьогодні є друкований формат видання. Друк – це головний спосіб представлення інформації, що відбувається за допомогою перенесення зображень і тексту зі спеціальних друкарських форм на будь-яку поверхню. Друкований спосіб представлення інформації здійснюється при контакті друкарської форми з поверхнею для друку за рахунок перенесення барвника (фарби) з першої на другу (папір, картон, пластик, тканина тощо).

З розвитком науки і техніки з'являються більш досконалі способи представлення інформації та нові різновиди носіїв. Традиційні друковані носії інформації поступово замінюються новими – електронними. Розвиток технічних інновацій зумовив трансформацію друкованого видання, фізична форма існування якого удосконалюється до магнітних (мікрофільми, діафільми для дітей: книга або малюнки, що скопійовані на плівку), оптичних (аудіовидання, мультимедійні видання: CD, DVD), електронних (карти пам'яті, флеш-пам'ять, eBook), віртуальних (локальні та мережеві інтерактивні видання) носіїв інформації.

Електронний спосіб подачі інформації, на відміну від традиційного друкованого, вимагає для її відтворення наявності спеціального технічного засобу. Технічна база для аудіовидання розрахована на чітку лінійну структуру зчитування інформації і читач жодним чином не може вплинути на його зміст. Мультимедійне видання створене з урахуванням специфіки сприйняття дитиною інформації, змістова складова якого, окрім тексту й звуку, об'єднує статичні зображення, відео, анімацію (Литвиненко 2009, 335). Зміна взаємодії дитячої книги та читача зумовила появу інтерактивного формату видання, в якому спостерігаємо нелінійну структуру подання інформації, що дозволяє брати участь у побудові змісту дитячої книги, прямо взаємодіючи із засобом відображення.

Сучасна дитяча книга сьогодні стає також основою для проектування об'єктів предметно-просторового середовища, іноді повністю або частково втрачаючи при цьому властивості книжкової форми (книжка-лампа, книжка-стілець, книжка-ліжка та інші форми). У такому контексті є необхідність виділити альтернативний формат видання.

Отже, ми можемо говорити про три види форматів дитячих видань за способом представлення інформації – *друкований, електронний та альтернативний*, які відтворюють одну й ту ж реальність – книгу, але в різних аспектах, і тому є окремими формами сприйняття світу дитиною. Кожен із видів унікальний за специфікою матеріалів, технологічним процесом і художньо-композиційними закономірностями структури образів. Ці три фо-

рмати видань базуються на сприйнятті та на різних рівнях функціональності (навчально-пізнавальне, ігрове, творчо-моделювальне, комунікативне), які у свою чергу можуть зливатися та утворювати мультифункціональні видання.

Друкований формат видання – це вид дитячої книги, виготовлений за собами поліграфії та оформлений у вигляді скріплених або нескріплених аркушів паперу, на яких відтворений текст та/або графічне зображення. Друк для нього – це головний спосіб представлення інформації.

Кінець ХХ ст. характеризується інтенсивним розвитком інформаційних технологій (комп'ютери, мобільні телефони та ін.), які безпосередньо вплинули на формотворчі особливості дитячої книги. Унаслідок цього на зміну звичайному друкованому формату видання приходять електронний. Електронні видання кардинально відрізняються від друкованих способом представлення інформації споживачеві.

Як зазначають лексикографічні джерела, “електронне видання” – це електронний текст, який пройшов редакційно-видавничу обробку, а також може містити графічні, мовні, музичні, відео- та фотофрагменти, що разом становлять цілісний продукт (ГОСТ 7.8-2001 2002, 13). Отже, *електронний формат видання* – це вид дитячої книги, самостійний закінчений продукт, що містить інформацію, надану в електронній формі, і призначений для тривалого зберігання та багаторазового використання.

Електронний формат видання є одним із найхарактерніших артефактів інформаційно-глобалізованого світу. З ним пов'язаний погляд на змістове наповнення книги як на мультифункціональний електронний контент (підвид електронного формату видань). Застосовування в основній частині видання мультимедійних компонентів, звукового супроводження, використання відеофрагментів, а також анімаційних елементів сприяє кращому сприйняттю поданої інформації. Завдяки новим технологіям електронне видання включає в себе й елементи інтерактивної взаємодії автора з користувачем інформації – читачем (Чорний, Романенко 2013, 20).

Електронне видання зберігається на будь-якому електронному носії – магнітному (магнітна стрічка, магнітний диск та ін.), оптичному (CD-ROM, DVD, CD-R, CD-I, CD+), а також розміщується в електронній комп'ютерній мережі. Тому електронний формат видання – це і самостійний продукт, і складник іншого електронного ресурсу.

Залежно від специфіки подання інформації електронний формат видання включає такі типологічні групи: *аудіовидання, мультимедійне видання, інтерактивне видання*.

Аудіовидання (фонограма (грец. *phone* – звук і *gramma* – буква, написання) – формат видання із записаними на матеріальному носії звуковими коливаннями (мова, музика або умовний сигнал). Аудіовидання містить вербальний твір, озвучений професійними акторами, дикторами чи авторами, записаний у цифровому форматі; найчастіше цей твір носить навчально-пізнавальний характер (рис. А.2.124).

Аудіовидання поділяються за матеріальним носієм інформації: аудіовидання на платівці, аудіовидання на магнітофонній касеті, аудіовидання на компакт-диску (CD або DVD). З усіх сфер застосування аудіовидань можна назвати кілька типів: 1) з використанням стаціонарного обладнання, де переміщення слухача книг не відбувається або вони незначні; 2) з використанням портативного (переносного) обладнання; 3) з використанням комбінованого обладнання, наприклад, книга, записана на CD або жорсткому диску плеєра.

Мультимедійне видання – типологічна група електронного книжкового видання, що містить систематизований матеріал, який пройшов редакційно-видавничу обробку, поєднує традиційну статичну (текст, графіку) і динамічну інформацію різних типів (музику, відеофрагменти, анімацію тощо), впливає одночасно на декілька органів чуття реципієнта (органи зору та слуху). Основним носієм інформації такого видання є CD або DVD диск. Для виробництва мультимедійних книг використовуються усі складники мультимедіа: відео, 3D анімація, цифрові графічні зображення, текст, звуковий та голосовий супровід (ГОСТ 7.8-2001 2002, 13). Поєднання різних носіїв інформації у мультимедійному електронному виданні є головною його особливістю, що забезпечується відповідними програмними засобами.

Поява новітніх технічних можливостей і прогресивний розвиток інформаційних технологій спровокували серйозні зміни у взаємодії між книгою та читачем, через що і виникає інтерактивне видання. Формування інтерактивних видань подібним чином дає привід визначати їх як типологічну групу електронних.

Інтерактивне видання – типологічна група електронного формату видання, яка має нелінійну структуру подання інформації, що дозволяє брати участь у побудові змісту дитячої книги, безпосередньо взаємодіючи із засобом відображення. Водночас виникає необхідність чіткого розмежування понять мультимедійної та інтерактивної книги. Якщо мультимедійна книга має чітку лінійну структуру і читач жодним чином не може вплинути на її зміст, то в інтерактивному виданні спостерігаємо нелінійну структуру подання інформації, що дозволяє брати участь у побудові змісту дитячої книги, взаємодіючи із засобом відображення. Тому при використанні інтерактивної книги (англ. interactive book) необхідний планшетний комп'ютер (iPad, Galaxy Tab і т. д.).

Видання такого роду містить ілюстрації з інтерактивними елементами та іграми для дітей. Інтерактивна книга дає можливість юному читачу виконувати різні дії (змінювати шрифт, фон тексту, керувати звуком, відкривати-закривати ілюстрації, користуватися навігацією та посиланнями тощо) і взаємодіяти з її персонажами, занурюючи дитину у віртуальну реальність. Інтерактивне видання охоплює все функціональне різноманіття та стає мультифункціональним виданням, виконуючи творчо-модельовальні, ігрові та навчально-пізнавальні завдання. Варто зазначити, що через високі

вимоги до потужностей видавництва такого роду видання лише починають набувати поширення в Україні.

На початку ХХІ століття відбувається трансформація дитячої книги в об'єкт предметно-просторового середовища. Дитяча книга стає джерелом натхнення для дизайнерів. Поява декоративних чи промислових об'єктів, створених на основі образного рішення або конструктивних та образотворчих елементів дитячої книги, зумовила необхідність виокремити альтернативний формат видання.

Альтернативний формат видання (альтернатива – необхідність вибору між двома або кількома можливостями, які є взаємовиключними) – дитяча книга створена засобами об'ємно-просторового середовища або способом перетворення об'єктів середовища (інтер'єру, екстер'єру) у дитячу книжку. Його мультифункціональність доповнюється комунікативною функцією.

Альтернативний формат видання формується двома способами: 1) за рахунок трансформації конструктивного рішення; 2) за рахунок інтерпретації змістово-образного представлення інформації. Альтернативний формат видання дозволяє виділити такі типологічні групи: *книга-промисловий виріб, книга-середовище*. Термін “книга-середовище” вперше застосувала Д. Попова в дисертації, виділивши книгу-середовище як окремий вид книжок-іграшок. Проте ми вважаємо, що книгу-середовище все ж таки варто уналежнити до альтернативного формату видань.

Дитяча книга конструктивно трансформується завдяки використанню впізнаваних традиційних елементів друкованого видання: книжковий блок, корінець, сторінки, водночас вона втрачає свою основну функцію – навчально-пізнавальну. Центральним стає образ, створення якого безпосередньо пов'язане із питаннями синтезу простору, конструкції, форми, матеріалу, світла та кольору. В основі творення книги як промислового виробу лежить ідея конструктивної трансформації книги та основних її структурних елементів – ілюстрації, тексту й конструкції. Інтерпретація змістово-образного представлення інформації реалізується через об'ємну ілюстрацію, створену із предметів навколишнього середовища. Наприклад, це може бути ресторан для дітей, дитячий майданчик, ландшафт, де домінують об'ємні елементи ілюстративного наповнення книги або інсталяція в середовищі.

Альтернативний формат видання презентує зовсім нову модель концепції дитячої книги, забезпечуючи реальність перебування дитини у книжковому просторі, що базується на фізичних (екстерорецептивних) відчуттях, та формування комунікативного простору.

Отже, дитяча книга поділяється на три види форматів дитячих видань за способом представлення інформації – друкований, електронний та альтернативний, які відтворюють ту саму реальність – книгу, але в різних аспектах, і тому є окремими формами сприйняття світу дитиною. Кожен із видів унікальний за специфікою матеріалів, технологічним процесом і художньо-композиційними закономірностями структури образів. Ці три формати видань базуються на сприйнятті та на різних рівнях функціонально-

сті (навчально-пізнавальне, ігрове, творчо-моделювальне, комунікативне), які зі свого боку можуть зливатися та утворювати мультифункціональні видання.

ГОСТ 7.8-2001. (2002). *Электронные издания: Основные виды и выходные сведения: Межгосударственный стандарт*. Минск.

Интерактивная книга. Електронний ресурс: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> [Дата останнього доступу 20.07.2020].

Карайченцева, С. (2004). *Книговедение: Литературно-художественная и детская книга. Издания по филологии и искусству*. МГУП. Москва.

Литвиненко, О. (2009). *Особенности классификации мультимедийных изданий для детей*. В кн.: *Наука о книге: Традиции и инновации: материалы XII Международной научной конференции по проблемам книговедения: к 50-летию сборника "Книга. Исследования и материалы": в 4 ч.* Москва. Ч. 1. С. 335–337.

Попова, Д. (2013). *Детская книжка-игрушка как развивающая дизайн-форма*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Всероссийский научно-исследовательский ин-т технической эстетики.

Туйсина, Д. (2010). *Тактильные ощущения в детских книжках-игрушках*. В кн.: *Научно-технический прогресс: техника, технологии и образование: материалы международной научно-практической конференции*. Актюбинский государственный университет им. К. Жубанова. Актюбинск. С. 409–411.

Чорний, О., Романенко С. (2013). *Обґрунтування доцільності заснування технічного електронного наукового журналу*. Інженерні та освітні технології в електротехнічних і комп'ютерних системах. 3. С. 7–28.

**ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА КУЛЬТУРНОЇ
ІДЕНТИЧНОСТЕЙ В УМОВАХ ВІЙНИ ТА ЕМІГРАЦІЇ
(НА ПРИКЛАДІ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ
ПЕТРА БОЛЕХІВСЬКОГО-БОЯНА:
ДО 110-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Ганна Карась

(Україна)

Стаття присвячена збереженню національної та культурної ідентичностей відомого в українській діаспорі концертно-камерного співака, диригента та громадсько-політичного діяча Петра Болехівського-Бояна в умовах міжвоєнної Польщі, неволі в концтаборі Аушвіц (Німеччина), повоєнної Європи, Канади та США. Життєтворчість митця представлена у синергетичній єдності виконавської, педагогічної та композиторської видів творчої діяльності впродовж тривалого часу.

Ключові слова: національна ідентичність, культурна ідентичність, війна, співак, діяльність.

**PRESERVATION OF NATIONAL AND CULTURAL IDENTITIES
IN CONDITIONS OF WAR AND EMIGRATION
(ON THE EXAMPLE OF THE LIFE
OF PETRO BOLECHIVS'KYJ-BOJAN:
TO THE 110TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)**

Hanna Karas'

The article outlines the preservation of national and cultural identities in terms of well-known in Ukrainian Diaspora concert-chamber singer, conductor, social and political activist Petro Bolechivs'kyj-Bojan under interwar Poland, captivity in Auschwitz, in the framework of condition of post-war Europe, Canada and the USA. The artist's life is represented in the synergistic unity of performing, educational, composers, and creative activity for a long period of time.

Keywords: national identity, cultural identity, war, singer, activity.

Сьогодні ідентичність є невід'ємною складовою глобалізованого світу. Ця тематика вже достатньо вивчена у науковому світі, а розроблені соціокультурні аспекти дозволяють чіткіше осмислювати сучасні проблеми. Тематикою ідентичності та суміжних з нею понять займалися зарубіжні (Е. Гелнер, М. Гібернау, Е. Еріксон, Е. Сміт) та українські (М. Козловець та Н. Ковтун, Л. Нагорна) вчені.

Хоч ідея ідентичності має тривалу історію, однак вона була актуалізована під час Другої світової війни американсько-німецьким психологом Еріком Еріксоном. Ідентичність, на його думку, – це “відповідність людини самій собі <...> твердий і особисто засвоєний образ себе у всьому багатстві відношення особистості до навколишнього світу, відчуття адекватності та стабільного оволодіння особистістю власного «я» незалежно від змін «я» і ситуації” (Еріксон 2006, 12). Для політолога Монтсеррат Гібернау поняття ідентичності – це “інтерпретація Я, яка визначає, і в соціальному, і в психологічному аспектах, чим є індивід і де він є” (Гібернау 2012, 19). Тобто ідентичність має “...багаторівневу структуру, котра пов’язана з трьома основними рівнями людської сутності: індивідуальним, особистісним і соціальним” (Козловець, Ковтун 2010, 17). В останньому, соціальному рівні “...ідентичність має вигляд найбільш значущих політичних, культурних, релігійних та інших орієнтацій, якими детермінована мережа зв’язків людини з групами, інститутами, ідеями тощо” (Нагорна 2008, 34).

Для України, яка третій десяток років розбудовує свою незалежну державу, актуальними є всі види ідентичності.

До основоположних елементів *національної ідентичності* М. Гібернау відносить “...неперервність у часі й диференціація від інших” (Гібернау 2012, 19), де перше походить “...від уявлення про націю як історично закорінену сутність, спроектовану в майбутнє” (Гібернау 2012, 19), а друга є “...наслідком усвідомлення формування окремої громади, що має спільну культуру, минуле, символи і традиції, пов’язані з якоюсь обмеженою територією” (Гібернау 2012, 20). До ресурсів, що підтримують національну ідентичність у спільноті, Ентоні Сміт відносить “...міфи про походження і міфи про етнічну обраність” і виводить чотири виміри національного існування “...спільноти, території, історії та долі” (Сміт 2009, 66). У М. Гібернау їх п’ять: “...психологічний, культурний, територіальний, історичний і політичний” (Гібернау 2012, 21).

Людство складається з націй як з форматвірних одиниць. Кожна людина у світі (за Е. Гелнером) реалізується “... у власній культурі, а не в якійсь безкровній вселюдськості” (Гелнер 2003, 205). У глобальному розумінні, *культурна ідентичність* – це ідентифікація світовою спільнотою усіх культурних цінностей, надбань та традицій, набутих націями внаслідок свого культурного та історичного розвитку. Кожен елемент культурної ідентичності володіє специфічною національною ідентичністю того народу, з якого він походить і належить до певного історичного періоду. У вузькому розумінні, культурна ідентичність – це “...самовідчуття людини всередині певної культури” (Козловець, Ковтун 2010, 40). Тоді, коли індивід ототожнює себе із цінностями та установленими в певному суспільстві культурними моделями, і виникає культурна ідентичність.

У часи, коли людина опиняється в умовах бездержавності своєї нації, війни, тюрми, концентраційного табору або еміграції, питання ідентичності (самоідентичності, культурної і національної) загострюються. Вона сто-

їть перед вибором – зберегти їх чи асимілюватись, пристосуватись до іншої культури, втратити своє “Я”.

Особистістю, яка не зламалася у вирі таких випробувань, є митець Петро Болехівський-Боян. Окремі штрихи до його портрета містять статті О. Легкун (Легкун 2011), А. Житкевича (Житкевич 2015), енциклопедична стаття (Весна, Мельничук 2004). Роль ОУН у боротьбі за українську державність, жажіття концентраційних німецьких таборів та спогади Петра Болехівського-Бояна, Володимира Леника про їхнє перебування в таборі Аушвіц розкриті у книзі есеїв, спогадів, свідчень, літописів та документів Другої світової війни “В боротьбі за українську державу”, яку видала Світова ліга українських політичних в’язнів в Канаді (1990). У книзі підкреслено, що саме члени ОУН стали одними з перших жертв таборів, одним з яких був Петро Болехівський-Боян.

Болехівський-Боян Петро (Peter Volechivs’kyj-Boyan; справжнє прізвище – Болехівський; 07. 12. 1910, с. Біла, нині Чортківського району Тернопільської області – 30. 03. 1995, Глендейл, штат Каліфорнія, США) – український концертно-камерний та оперний співак (баритон), композитор, диригент, громадський діяч, член ОУН (1931; псевдо “Прометей”) та Ліги українських політв’язнів. Успадкувавши музичні здібності від батька Івана, який був дяком та одночасно диригентом хору й актором аматорського театрального колективу (Легкун 2011, 127), Петро у рідному селі навчався гри на різних інструментах у професора П. Гошовського, там же керував духовим оркестром, хором Союзу українок та мішаним хором при читальні “Просвіта”.

У 1929–1930-х роках П. Болехівський виступав з українською наддніпрянською капелюю “Дніпро” (кер. О. Тимченко, диригент М. Березенко), організував хори, оркестри на Чортківщині. У 1930–1932 рр. він студіював спів та музику у філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Стрию, де одночасно працював диригентом оркестрів і хорів. Так, до повітового свята “Просвіти” П. Болехівський готував духовий оркестр “Сокола” (Легкун 2011, 127).

У 1933–1938 рр. (з перервами) він продовжував навчання у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові, де навчався у Р. Савицького та М. Колесси.

Формування культурної та національної ідентичностей юнака припадає на міжвоєнний період, коли Галичина була у складі Польщі. Незважаючи на несприятливі умови польського режиму, українські громадсько-політичні організації Галичини, зокрема музичні товариства “Боян”, товариство “Просвіта”, здійснювали активну діяльність у сфері культури, яка була засобом збереження культурної та національної ідентичностей.

Маючи добрі вокальні дані, П. Болехівський удосконалювався як співак в Італії (1938–1939), де дебютував на сцені Міланського театру “Ла Скала” в опері “Весілля Фігаро” (1939). Хоч мав пропозиції залишитися, у цьому ж році він повернувся на батьківщину. “Рвучкий, наче весняний вітер, із розкішною шевелюрою, пронизливими очима, модними вусиками, у

вишиванці, він виглядав справжнім галицьким інтелігентом і швидко став центральною фігурою культурно-мистецького життя в рідному селі. Петро був переконаним українським патріотом і разом з братом Іваном, який незадовго перед тим закінчив Богословську академію у Львові, долучився до підпільної організації ОУН” (Житкевич 2015, 21–22). Петро вів боротьбу з польським окупаційним режимом навіть після того, як його брата польська охранка у 1939-му році кинула до Берези Картузької. “Ненависними йому були польські окупанти, а ще більшими ворогами стали німецькі нацисти” (Житкевич 2015, 22).

Влітку 1941-го року за наказом проводу ОУН Петро перейшов у Кременецьку округу. У селі Вишгородок (нині Лановецького району) Петро організував чоловічий хор “Прометей”, який у 1941–1943 рр. виступав на Волині та в Галичині. Як підкреслює О. Легкун, “...найбільше займався він педагогічною й суспільно-громадською діяльністю у Вишгородку, що на Лановеччині, яку поєднував з нелегальною роботою в ОУН під псевдонімом “Прометей”. У репертуар чоловічого хору “Прометей”, яким керував П. Болехівський, крім класичних українських творів, входили власні композиції диригента: “Рожі й терен у гаю цвітуть”, “За Україну, за її волю”, “Даремно пробують Вкраїну закути”, “Ми – українські революціонери”, різдвяна щедрівка “Сине небо, ясні зорі”. Колектив проіснував до весни 1943 року” (Легкун 2011, 127).

Така концертна діяльність була виявом культурної та національної ідентичностей хористів і керівника, допомагала вистояти в умовах війни.

У травні 1943-го року П. Болехівський був заарештований гестапо в Тернополі, до жовтня перебував у тюрмі на вул. Лонцького у Львові, згодом вивезений до в’язниці у Біркенау, а тоді до концтабору Освенцім (німецькою – Auschwitz), переживши, за його словами, “...новітнє дантийське пекло...”, яке не зміг забути на все своє життя (Болехівський-Боян 1990, 475).

У часи Другої світової війни гітлерівським режимом було створено систему концентраційних таборів, у яких загинуло 20 мільйонів людей. Четверта частина (5 мільйонів) цієї кількості припадає на Аушвіц. Людина, яка опинялася у концтаборі, втрачала всі права, ставала нічим, замість імені і прізвища отримувала номер. Биття, знущання, хвороби і смерть чигали на кожного в’язня. Характерна риса системи управління таборами – довести в’язня до такого психічного стану, коли він втрачає почуття людської гідності й скочується до рівня тварини. Зберегти людяність і духовність – було надважким завданням у тих умовах. Як зауважує О. Ісаюк: “З урахуванням того, що однією з цілей, яку переслідували організатори системи концтаборів у нацистській Німеччині, було «перевиховання» людини, що на практиці означало практично повне позбавлення її власної системи поглядів, самостійного критичного мислення та, зрештою, індивідуальності, то спроби організації культурного життя теж можна розглядати як форму спротиву, особливо, зваживши на

факт, що такі спроби мали місце в умовах постійної загрози фізичному існуванню” (Ісаюк 2016, 134).

Володимир Леник писав, що саме під крилом ООН розпочалося гуртування в'язнів у таборі, які спочатку тихенько, а згодом на повні груди почали співати у бараках (Леник 1990, 171), ставили вистави “Матинаймичка”, “Сватання на Гончарівці”, “Наталку Полтавку”, “Невольника” (Леник 1990, 171–172). Хор, у якому були добрі співаки, мали самостійні концерти, брали участь у міжнародних фестинах, які відбувалися в ліску біля лікарні. Особливо добре виконували твір “Закувала та сива зозуля” П. Ніщинського (Леник 1990, 172).

Перше враження від Аушвіцу – “культурне знуцання” над прибулими в'язнями – їх зустрічав чудовий оркестр, виконуючи військові марші. Виконавці, які виглядали “...немов марева-з'яви з кошмарного сну” (Болехівський-Боян 1990, 475), були вдягнені у чудернацький одяг на подобу нічних піжам, на яких яскраво виднілися трикутники з різними латинськими літерами, що означали національну належність в'язнів. Маючи досвід гри на духових інструментах, Петро зголошується до таборового оркестру, в якому налічувалося сто високопрофесійних музикантів різних національностей (поляки, чехи, французи, бельгійці, голландці та ін.). Як згадує П. Болехівський, були серед них росіяни, які неприязно ставились до українців, та два українці з київської філармонії, які були справжніми митцями і знавцями музичного мистецтва (Болехівський-Боян 1990, 476).

Репертуар оркестру передбачав твори класиків В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Й. Штрауса та нових модерних композиторів. Марші виконувалися тоді, коли в'язні йшли до праці чи поверталися з неї, коли їх добивали чи везли на спалення до крематорію. Репетиції оркестру відбувалися вдень. До музикантів були високі вимоги: “Всі оркестранти мусили бути майстрами свого інструменту, читати ноти і відразу грати свою музичну партію. За найменше недотягнення грозила кара й викинення з оркестри” (Болехівський-Боян 1990, 478). Іноді виконувалися концерти для всього табору, і тоді оркестр перетворювався на симфонічний, або для міжнародних комісій, коли німці мали на меті продемонструвати “високу культуру”. Перед репетиціями, коли був час, українці утворювали інструментальне тріо (корнет, альт і туба, на якій грав Петро) і виконували українські народні пісні “Ніч яка, Господи”, “Взяв би я бандуру”, “Ой на горі сніг біленький”, “Віють вітри, віють буйні”, “Ой не ходи, Грицю” та інші. Про велику силу цієї музики для в'язнів у неволі свідчать такі рядки: “Цих кілька хвилин були для нас найкращою насолодою серед жахіть «німецьких млинів смерті». Ми неначе знову оживали, ставали людьми на кілька хвилин, забуваючи кошмар нашого докільля... На крилах пісні наші думки летіли до рідних сіл і міст, до наших батьків і матерів... По наших костистих обличчях котилися сльози...” (Болехівський-Боян 1990, 478).

Оркестранти залучалися до різноманітної роботи на кухні. Скориставшись нагодою, Петро кілька разів таємно виніс картоплини та сухарі для друзів у блоці, які голодували. Однак, згодом він був спійманий і присуджений до кари – побиття залізним гаком на повітрі у присутності в'язнів для їх залякування. Дивом залишився живим після такої езекуції, де його врятував від загибелі американський лікар.

Отож, у жорстоких умовах нацистського табору зберегти культурну та національну ідентичність можна була засобом участі в музичних колективах (оркестрі) та аматорських імпровізованих виставах. Саме музикування допомагало в'язню зберегтися людиною.

Після звільнення з концтабору, пролікувавшись в Австрії, у 1948–1949 рр. П. Болехівський вдосконалює вокальну майстерність у Мюнхенській консерваторії під керівництвом Ореста Руснака, у 1948-му році – у Мілані (Італія) у проф. В. Гардіні. Короткий час (1948–1949), приєднавши до свого прізвища приставку “Боян”, співав у Баварській опері у Мюнхені.

Від 1948-го року розпочинається активна концертна діяльність співака, який мав красивий голос широкого діапазону, приваблював своїм артистизмом, музикальністю. П. Болехівський-Боян широко пропагував твори українських (М. Лисенко, О. Нижанківський, В. Матюк, М. Фоменко), а також зарубіжних (Дж. Пуччіні, Д. Каччіні, Р. Леонкавалло, Дж. Верді, Ш. Гуно) композиторів, українські народні пісні.

1949-го року П. Болехівський-Боян емігрує в Канаду (м. Едмонтон), де активно концертував (Торонто, Віппіпег, Йорктаун, Торонто, Монреаль, Квебек, Форт Вільям, Содбур, Гамільтон, Ст. Катеренс, Ватсфорд, Віндзор), пізніше виступав у США.

Після першого концерту співака в залі Українського народного дому в Едмонтоні (19 січня 1949 року) у часописі “Канадський фермер” писалося: “Ми б ніколи не почувли його голосу, якби не американський лікар, що врятував життя цьому чудовому баритону”. І тут же розповідалося, що навесні 1945-го року з німецького автомобіля, наповненого тілами в'язнів концентраційного табору, переслідуваного американськими десантниками, випала людина, при обстеженні котрої лікар зафіксував ознаки життя. Це був Петро Болехівський...”(Житкевич 2015, 21).

Успішним був концерт співака у Вінніпегу 1 червня 1949 року. “Переповнений зал театру «Плейгавз», що вмщав дві тисячі слухачів, просто гримів від оплесків. А концертна програма співака й справді була багатою та різноманітною. Розпочавши піснею «Родимий краю» В. Матюка, він увесь перший відділ наповнив піснями «Ой, бре, море, бре», «Ходить сорока коло потока», «Вечір надворі», «Гетьмани, гетьмани», «Ой, Дніпре мій, Дніпре» та «Без тебе, Олесю» М. Лисенка, «В гаю зелененькім» і «Минули літа молодії» О. Нижанківського, «Ой не цвіти буйним цвітом, зелений катране», «Ні, не співай пісень веселих» О. Бобикевича. У другому відділі концерту він виконував твори зарубіжної

та української класики, які виконував різними мовами народів світу, зокрема Пролог до опери «Паяци» Р. Ленкавалло, арія Валентина з «Фауста» Ш. Гуно й «Пісня» Клари Едвардз (англійською). Але найворушливішою була арія Кармелюка з однойменної опери В. Костенка. Акомпанував співакові композитор Іван Мельник” (Житкевич 2015, 22).

Емігрантська преса, зокрема газета “Новий шлях”, із захопленням писала про цей успішний концерт співака, відзначаючи його інтерпретацію творів, манеру співу.

Спільний концерт П. Болехівського-Бояна й оперного співака Василя Тисяка збігся із відкриттям Українського народного дому в Торонто (16–18 червня 1950 року).

У співака було багато планів щодо подальшого концертнування, однак підірване здоров’я стало на заваді. Для його зміцнення потрібне було тепло і сприятливий клімат, тому восени 1950-го року П. Болехівський-Боян переїхав до США (м. Глендейл, Каліфорнія), де займався приватною педагогічною діяльністю, відкрив студію навчання співу, виступав з концертами. Від початку 1960-х років П. Болехівський-Боян мешкав у Лос-Анджелесі, брав участь в окремих концертах, зокрема з нагоди 85-річчя патріарха Йосипа Сліпого (1977), письменника Василя Стефаника (1979).

П. Болехівський-Боян відомий і як композитор. Він – автор низки пісень (слів і музики – “Даремно пробують Україну закути”, “Ми – українські революціонери”, “Не час нам плакати і ридати” та ін.). Кращі з них увійшли до книги його спогадів “Пісні і спогади бандерівця” (Тернопіль, 1995). Їхня тематика теж засвідчує культурну та національну ідентичність митця.

Отож, багатогранна концертна, педагогічна, просвітницька та організаторська діяльність Петра Болехівського-Бояна відбувалася у складних підневільних умовах панської Польщі, нацистської Німеччини та емігранта на американському континенті. Зберегти свою культурну та національну ідентичності йому допомогли велика сила волі, бажання жити і творити всупереч умовам, підтримка товаришів. Життя митця є прикладом для сьогодишнього покоління українців, частина з яких піддається чужим впливам і, не задумуючись, втрачає культурну і національну ідентичність.

Болехівський-Боян, П. (1990). *В оркестрі в Аушвіці*. У кн.: *В боротьбі за українську державу: есеї, спогади, свідчення, літописання, документи Другої світової війни*. Ред. М. Марунчак. Вінніпег. С. 475–481.

В боротьбі за українську державу: есеї, спогади, свідчення, літописання, документи Другої світової війни. (1990). Ред. М. Марунчак. Вінніпег.

Весна, Х., Мельничук, Б. (2004). *Болехівський-Боян Петро*. У кн.: *Тернопільський енциклопедичний словник*. ВАТ ТВПК “Збруч”. Тернопіль. Т. 1. А–Й. С. 164.

Гелнер, Е. (2003). *Нації та націоналізм. Націоналізм*. Пер. з англ. Таксон. Київ.

Гібернау, М. (2012). *Ідентичність націй*. Пер. з англ. Темпора. Київ.

Житкевич, А. (2015). *Шляхами життя незламного Бояна*. У кн.: Житкевич, А. *Розсіяні світами: нариси з життя та творчої діяльності відомих українських діячів музичного мистецтва на заоканських берегах Америки*. Том II. Видавництво "Підручники і посібники". Тернопіль. С. 21–23.

Ісаюк, О. (2016). *Організація взаємної допомоги українських політичних в'язнів у концтаборі Аушвіц як продовження протинацистського спротиву (1942–1944 рр.)*. Український визвольний рух. № 21. С. 117–136.

Козловець, М., Ковтун, Н. (2010). *Національна ідентичність в Україні в умовах глобалізації*. Монографія. ПАРАПАН. Київ.

Легкун, О. (2011). *Постаті музичної культури Південно-Західної Волині першої третини ХХ століття*. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. № 1. С. 124–129.

Леник, В. (1990). *Українці в Бухенвальді. Культурна праця та боротьба з НКВД*. У кн.: *В боротьбі за українську державу: есеї, спогади, свідчення, літописання, документи Другої світової війни*. Ред. Михайло Г. Марунчак. Вінніпег. С. 169–176.

Нагорна, Л. (2008). *Регіональна ідентичність: український контекст*. ІПіЕНД імені І. Ф. Кураса НАН України. Київ.

Сміт, Е. (2009). *Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка*. Темпора. Київ.

Эрикссон, Э. (2006). *Идентичность: юность и кризис*. Пер. с англ.; общ. ред. и предисл. А. Толстых. 2-е изд. Флинта. Москва.

СТАН ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРЕЯСЛАВЩИНИ (ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТОЛІТТЯ): СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР

*Світлана Тетеря
Наталія Костюк*

(Україна)

У статті розглядається стан побутування кобзарства та бандурництва на Переяславщині в 30-х рр. ХХ ст. Прослідковано шлях розвитку національної культурної традиції на Переяславщині шляхом опитування респондентів сіл Ташань та Горбані Переяслав-Хмельницького району Київської області та с. Богдани Золотоніського району Черкаської області.

Ключові слова: кобзарство, музиканти, бандуристи, польові дослідження, незрячі.

STATE OF TRADITIONAL MUSIC CULTURE OF PEREYASLAV REGION (FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY): SOCIO-CULTURAL DIMENSION

*Svitlana Teterja
Natalija Kostjuk*

The article examines the state of kobzarism and bandura in Perejaslavščyna in the 30s of the twentieth century. The way of development of national cultural tradition in Perejaslav region by means of interrogation of respondents of villages Tašan' and Horbani of Perejaslav-Chmel'nyč district of Kyjiv region and the village of Bohdan of Zolotonoša district of Čerkasy region.

Key words: kobzarism, musicians, bandura players, field research, blind people.

Народні звичаї, традиції, історія, духовність – це та основа розвитку етносу, а культура – це один із головних чинників, що формує народ як націю. У зв'язку із цим перед музеями постають важливі завдання – зберігати і популяризувати культурне надбання. Така діяльність неможлива без експедиційно-пошукової роботи, тому співробітники НДС “Музей кобзарства” впродовж 2015–2020 рр. здійснили ряд експедицій до сіл Переяслав-Хмельницького району Київської області з метою виявлення реального стану побутування елементів традиційного співочтва взагалі та кобзарсько-лірницької традиції на Переяславщині в першій половині ХХ ст. зокрема. У поле зору науковців потрапили села: Дем'янці, Лецьки, Стовл'яги, Єрківці, Соснова, Помоклі, Переяславське, Строкова, Гайшин, Ташань, Горбані та місто Переяслав.

У даній публікації автори більш детально зупиняться на експедиціях в селах Горбані і Ташань Переяслава-Хмельницького району Київської обл., а також у селі Богдани Золотоніського району Черкаської обл. Метою проведеного дослідження є виявлення елементів побутування традиційної культури українців у передвоєнні та повоєнні роки.

У листопаді 2019 р. співробітники НДС “Музею кобзарства” НІЕЗ “Переяслав” здійснили експедиції в села Горбані і Ташань Переяслава-Хмельницького району Київської обл. Готуючись до експедиції, співробітники ретельно опрацювали матеріали попередніх польових досліджень цих сіл на предмет виявлення уже відомих фактів про побутування кобзарсько-лірницької традиції. Зокрема, було проаналізовано працю М. М. Сидоренка, щоб уточнити та конкретизувати уже відомі факти та в процесі дослідження виявити нові унікальні явища проявів української етнічної культури. У ході експедиції було опитано респондентів у селах Ташань та Горбані, виявлено цікаві факти про побутування традиційного старцівства в 30–60 рр. ХХ ст., а також прояви української етнічної культури за радянського тоталітарного режиму.

Нижче автори публікують окремі вибрані розшифровані аудіодокументи. Сучасні технічні засоби дають можливість максимально точно передати кожне слово респондента. Під час розшифрування збережено лексичні, граматичні та фонетичні особливості мовлення респондентів. Оскільки в процесі розмови респонденти подекуди переключалися з однієї теми на іншу, а також відходили від тематики взагалі, тому окремі фрагменти тексту випущені та позначені трьома крапками. Проте деякі випадки відхилення від тематики дослідження все ж збережені, щоб показати ставлення суспільства до людини, до її духовних потреб і людських цінностей взагалі за часів радянського режиму.

Вакуленко Марія Петрівна 1939 р. н. (с. Ташань, Переяслав-Хмельницького району Київської обл.).

Запитання. Маріє Петрівно, у Вас у Ташані був великий базар, куди з'їжджалися люди з багатьох сіл і районів. Чи пам'ятаєте ви, що на базарі ходили незрячі музиканти, які співали пісні під супровід колісної ліри, бандури чи якого іншого інструменту?

Відповідь. Я була ще підлітком, десь 13–15 років мала, і мама посилала мене на базар щось продати чи купити, то я пам'ятаю десь у 50-х роках, що сидів і, бувало, ходив по базару сліпий чоловік, який грав собі на гармошці. На гармошці була приладнана така коробочка, ніби кухлик, і туди кидали грошинку, а коли він сидів, то біля нього лежала торбинка і йому клали туди продукти, в основному – муку, крупи якісь. Він співав довгі такі пісні. Це таке пам'ятаю. А коли я виходила заміж, у 1959 році, то на весіллі моему грав музикант – також гармоніст – дуже гарний був музикант, звали його дід Арсей...

Мама моя була гарна ткаля, вона ткала скатертини, рядна, на продаж. Коли у 1946–1947 роках був дуже тяжкий для нас голод, то мама багато продала за муку, крупу – все, що наткала, але й це не допомогло. Бо маму

забрала в Київ рідна тітка десь підробляти, а мене в лікарню віддали. Старша сестра поїхала в Західну Україну на заробітки. Так і спаслися... (Тетеря, Костюк 2019, записано від респондента Вакуленко).

Середа Галина Петрівна 1937 р. н. (с. Ташань Переяслав-Хмельницького району).

Запитання. Чи пам'ятаєте Ви, Галино Петрівно, щось про мандрівних співаків, чи, можливо, чули від старших, мами чи бабусі, про них?

Відповідь. Я не пам'ятаю про музикантів, які ходили по селу чи співали на базарі, на жаль – нічого. Пам'ятаю, як під час війни, приходили до мами подруги, і вони згадували, як їм їх матері розповідали, коли їхав селом у бричці князь Горчаков, то діти вибігали йому на зустріч, бо знали, що він буде обсипати їх цукерками... І він кидав із корзини дітям цукерки... А ще, на Великдень, Трійцю, Покрову організовував для людей великі обіди, і після обіду кожному давали великий пиріжок.

А алея до маєтку була вся обсаджена квітами... (Тетеря, Костюк 2019, записано від респондента Середи).

Тканка Софія Андріївна 1941 р. н. (с. Ташань Переяслав-Хмельницького району Київської обл.).

Запитання. Чи пам'ятаєте Ви, щось про мандрівних співаків, чи можливо чули від старших, мами чи бабусі, про них?

Відповідь. На жаль, не пам'ятаю незрячих музикантів чи незрячих старців, які ходили б по селу. Я родом із сусіднього села Плужники, у матері було нас 7 дітей... Пам'ятаю, з дитинства, як вона соломною затопила в печі та замісила вареників, а ми діти посідали на прилавку і чекаємо, коли кому попаде той вареник. Мати важко виживала з нами, дітьми, в післявоєнний час... (Тетеря, Костюк 2019, записано від респондента Тканки).

Білогруд Петро Іванович (по вуличному Карабан) 1935 р. н. (с. Горбані Переяслав-Хмельницького району Київської обл.).

Запитання. Чи пам'ятаєте Ви щось про мандрівних співаків, незрячих музиканти, які співали пісні під супровід колісної ліри, бандури чи якого іншого інструменту?

Відповідь. Од роду, як мені було 6 років, я пам'ятаю по сьогоднішній день усе... Од шести років, як забрали батька на фронт. Нас троє в матері було... І ми жили, виживали... Так от, тоді кобзарів не дуже було – не бачив, тоді війна почалася, 4 роки пройшло, війна закінчилася... Тоді життя було різноманітним, не одноманітне. І не до культури там було..., там була тяга до куска хліба...

Пам'ятаю, як мені було 10 років, ми бігали з пацанами навколо бувшої церкви, що в селі була. Там поряд була батюшкина хата, а де він дівся, я не знаю... Церква була гарна – дерев'яна, добротна. Спочатку там правилася, потім там організовувалася школа. В одній половині жив директор, а в другій клас був, і ми ходили в школу. А потім вже після війни склад зерна був – молотили хліб і там зберігали, по вікна зерном засипано було.

Потім все прибрали, вимили, вичистили – і став клуб... І тоді там молодь, дівчата збиралася, сходи́ни такі були... В кінці 40-х років приїздили

бандуристски, дівчата, п'ять чи шість їх було... Чи з якоїсь філармонії, не знаю. Ми з хлопцями заглядали у вікна, грошей у нас не було... Понімаєте, яке було серед людей: хто вірив у старечину, то їх називали багатіями, куркулями... А хто в колгоспу придержувались, то жили вже за лозунгом "Пролетарі усіх країн єднайтеся..."

Запитання. У вас не було базару в вашому селі?

Відповідь. Ні, ми ходили в сусіднє село – Ташань...

Запитання. А чи бачили Ви людей, які ходили і просили, незрячі? Чи співали вони, чи тільки просили?

Відповідь. Тепер про тих, що просили... В нас ходив був Сашко тут такий, грав на гармошці, я бачив впереді в нього така торбинка і ззаду. Як ззаду, тоді сипали йому там муку, крупу, а спереду, може, яке сало в кого є або яку грошину клали.

Запитання. Він зрячий був?

Відповідь. Да, зрячий був і грав... А були такі незрячі, їх водили... Це такому обов'язательно треба дати... Бідний ти, чи в тебе є що чи... ти ску-пий...

Запитання. То були такі на базарі в с. Ташань, співаючі і незрячі?

Відповідь. Та в нас по селу такі ходили, і по хатах!...

Запитання. Ви пам'ятаєте це?

Відповідь. Конешно!

Запитання. А вони грали чи вони просто просили?

Відповідь. Ці просили, як допустимо незрячий, а ті, що грали, то хто хотів, той подавав... Були і такі, і такі...

Запитання. Але незрячі не поєднували спів з тим, щоб він грав на лірі чи бандурі і просив?

Відповідь. Я тільки пам'ятаю що на гармошці... І незрячий був..

Запитання. Одна жінка з села Ташань згадувала, що у них на базарі, вона пам'ятає, ходив незрячий, грав на гармошці і спереду нього була приладнана коробочка, а ззаду сумка куди клали якусь їжу.

Відповідь. Пізніше це може було...

Запитання. Ні вона говорила, що це було в 50-х роках.

Відповідь. Я поїхав з дому у 15 років, 1950-ий рік, поступив вчитися у ФЗО, потім працював на заводі "Ленінська кузня", потім в армії служив... Так оцей період 7 років з 1950 до 1957 року не був у селі і не пам'ятаю...

Запитання. А взагалі щоб на лірі хто грав тут у ваших краях, Ви бачили?

Відповідь. Такого не пам'ятаю, не було, не бачив...

Запитання. А от на бандурі, хоч і зрячий, ніхто не грав?

Відповідь. Своїх місцевих я не знаю, а може зальотні якісь і були... Бо наше село постійно переходило від однієї області в сусідську. Так ми були і в Полтавській, Черкаській і в Київській. І вже в Київській області ми стали жити трохи краще...

Запитання. Чи пам'ятаєте Ви ті роки, коли правилося в церкві, хто співав у церковному хорі?

Відповідь. Це ви знаєте, коли була баба чи мама вільна, яка могла повести нас, дітей, у церкву, то я б щось запам'ятав... Але моя мати думала лише, як нас прогудувати... Матері пахали з раннього ранку до пізньої ночі.

Тут у полі був такий великий Пологівський яр – три км пахалося, а три – бур'яном поросло, то всі баби, жінки ходили і вручну його пололи від бур'яну, і мати моя ходила. Одного разу несла в'язку того сухого пирію, щоб розтопити в печі, та нам дітям щось зварити, бо ж цілими днями в роботі... А ми, як гаврики, сидимо перед вікнами і чекаємо матір, вона прийде випустить нас, ми побігаємо – і знову в хату, закриє... То ж набрала того пирію і йде, а її перестріває післявоєнний голова і каже – завтра йди на ферму треба корів доїти, а мати – та дай же мені дітям хоч якогось супу зварити... Він перепитує, підеш, а вона – не піду... Він бере сірники і на плечах палить... Такі ото були, варіяти...

Запитання. І що спалював?

Відповідь. Ну запалить і все, ти ж не понесеш до дому попіл... Вона несла щоб розтопити пічку... Оце такі були порядки... Після війни на 1000 жінок допустимо було 100 чоловіків, всі, поранені каліки, а одне ото таке вихитрилося, з руками і ногами остався, і ізмивалося над жінками, як хотіло... Я через що ото остався в селі, бо бідній матері було тяжко беззахисний жити. Це були варвари такі, що страшное дело!

Запитання. Це жах, люди були ті самі кріпаки, тільки радянські... Ким ви працювали?

Відповідь. В мене основна спеціальність, я пішов на водія. Хоч я зроду боявся машин. Але весь вік пропрацював тут у Горбанях, я 7 машин колгоспних зносив і своїх 2, і до сих пір ще вожу свою машину. Вже маю 84 роки... (Тетеря, Костюк 2019, записано від респондента Білогруд).

Горелова (дівоче Руденко) Олександра Миколаївна, 1927 р. н. (с. Горбані Переяслав-Хмельницького району Київської обл.).

Запитання. Олександро Миколаївно, нас цікавить як правилося у церкві, який склад церковного хору був, що Ви запам'ятали з того часу?

Відповідь. Пам'ятаю, що у священника, отця Григорія, був дуже гарний басовий голос, такий сильний, що коли він співав, то аж стіни дрожали... У 1933 році він десь дівся, і в церкві не правилося. А при німцях (1941–1943 рр.) церкву полагодили і знову почалося служіння. Знову при німцях тут же з'явився той священник. Школа побудована з церкви.

Запитання. І там знову правилося, а церковний хор складався більше із жіночих голосів чи чоловічих?

Відповідь. Більше чоловічих... Це були дуже гарні голоси, наших місцевих співців. Деяких я до цього часу запам'ятала по прізвищах... Руководив ними Онопрієнко Грицько Кузьмович, а співали в ньому Кравченко Микола Пилипович, Кулічевський Андрій Хвилосійович, Харченко Іван... У цього Харченка був такий гарний бас, що я такого, скільки живу, більше не чула... І жінки були в хорі...

Не знаю, хто мене привів до хати священника, біля церкви, напевно бабуся... Там хор проводив співки... То я до цього часу запам'ятала слова пісень, які вони співали... Це були пісні: «Ще не вмерла Україна» та «Ой пане Богдане, розпроклятий сину, занапастив Польщу, та ще й Україну!», це було десь або в 1941 або в 1942 році.

Запитання. А ще таке питання: чи ходили по селу люди незрячі, чи з інструментом чи просто самі співали і просили?

Відповідь. Я пам'ятаю, ходив селом незрячий, і поводитир його водив... Незрячий співав довгі пісні... Ще ходила жінка, вона не Горбанівська, а десь там з Черкащини, з поводитирем, вона була гаркава і мала прозвище Шатріна, а раніше, ще до неї, – ходив мужик, по хатах...

Запитання. Люди не проганяли?

Відповідь. Ні-ні-ні! Боже борони! Так, ходила і жінка з поводитирем.

Запитання. Чи чули Ви щось про такого незрячого з села Карлищина, звали його серед людей Ладимир і він грав на Лірі?

Відповідь. Ні не чула, я виїхала з села у 17 років, і мене тут довго не було... (Тетеря, Костюк 2019, записано від респондента Горелової).

Аналізуючи дані польові дослідження в просторово-регіональному контексті, автори зрозуміли необхідність ще однієї експедиції – до с. Богдани Золотоніського району Черкаської обл. Хоча села належать до різних районів і областей, але географічно вони розташовані дуже близько одне від одного, а найголовніше те, що в с. Горбані вдалося отримати інформацію про незрячого, який приходив з с. Богдани. Тому в лютому місяці 2020 р. була здійснена експедиція до вищезгаданого села. Завідувачка клубом с. Богдани – Наталя Василівна Джгут підготувала нам зустріч із старожилами села, активними учасниками фольклорно-етнографічного гурту, який діє при будинку культури. Деякі матеріали ми далі публікуємо із збереженням особливостей діалектного мовлення.

Барабашук Тамара Іванівна, 1955 р. н. (с. Богдани Золотоніського району Черкаської обл.).

Запитання. Чи ходили по селу люди незрячі, з інструментом чи просто самі співали і просили?

Відповідь. У нашому селі жив незрячий чоловік десь 1935 року народження на кутку Беркути. У дитинстві він отримав механічну травму очей і так став незрячий. Він був взятий на облік у Черкаському Товаристві сліпих десь у 60-х роках ХХ століття. Звали його – Романенко Микола Петрович, по вуличному – Пузирівський Коля. Вдома він складав якісь предмети, якими його забезпечувало УТОС. Ним опікувалася сільська рада, до нього ходила допомагати приставлена людина, а в столові колгоспний він харчувався. Ще по молоду він сам із паличкою ходив до магазину і, можливо, трохи бачив, тому що іноді сердився, коли завішували двері в крамницю білою сіткою. Пам'ятаю, як він грав на гармошці, і ми, молодь, бігли на його куток на танці. Біля нього на бубоні грав Сашко Багачків (він був зрячий). Щоб він ходив по селу просити, такого не пам'ятаємо.

Запитання. Чи їздив він на базар у с. Ташань?

Відповідь. Можливо, хтось його туди і підвозив, але точно сказати не можу. Коли він помер, то поховала його сільська рада... (Тетеря, Костюк 2020, записано від респондента Барабашук).

Кривенко Віра Василівна 1939 р. н. (с. Богдани Золотоніського району Черкаської обл.).

Запитання. Чи пам'ятаєте Ви щось про мандрівних співаків чи, можливо, чули від старших, мами чи бабусі, про них?

Відповідь. У моєї матері була дуже велика багатодітна родина (дев'ятеро дітей). Мати вже була заміжня, коли її мама, а моя бабуся померла, то вона змушена була взяти ще й грудного братика на виховання. Потім так склалися життєві обставини, що я з мамою залишилася без своєї хати в селі. Коли материн брат одружився то вигнав нас із хати... І я з матір'ю, ще підліток, змушена була перебиватися тимчасовим житлом у сусідів. Потім голова колгоспу дозволив нам жити у великій коморі, де зберігали зерно. І ото ми там жили в закромах, два роки жили... А розбиту, без даху хатину, яку нам виділив голова, ми з матір'ю два роки відбудовували, а ці два роки переживали і зиму, і холод в тій коморі. Тримали з матір'ю курей, то возили чи яйця, чи курей на той базар у Ташань. Так ото там я зустрічала незрячого, який грав на гармошці. Це було десь у 1953 році. Він співав на базарі і веселі пісні, то моя мати, як спродаємося, бувало ще й в танець піде. А йому завжди пирожечка давала.

А той незрячий, що у нас в селі жив, – Микола, то моєї матері ще й якийсь родич був. Мати моя гарно співала і танцювала. І я також все життя, хоч і важко було жити, а люблю співати.

Запитання. То заспівайте нам своєї давньої пісні від діда-прадіда.

Віра Василівна Кривенко низьким, майже чоловічим голосом з гуканнями зтягнула:

Ой на горі зелене жито, в долині овес.

Не по правді, молодий козаче, зо мною живеш...

Запитання. Чи пам'ятаєте ви в роки війни, хто співав у вашій сільській церкві?

Відповідь. Пам'ятаю, що співали жінки, це вже було після війни. У складі півчої була і моя мати – Грушка Наталя, а ще Авраменко Зінька, Третьякова Євдокія, Кушніренко Надія.

Запитання. Чи співали у вас жінки під час похорону такі жалісливі пісні – псалми?

Відповідь. Так співали. (Тетеря, Костюк 2020, записано від респондента Кривенко).

Хілай Ольги Іванівни 1936 р. н. (с. Богдани Золотоніського району Черкаської обл.).

Запитання. Чи пам'ятаєте Ви таке з свого дитинства: були у вашому селі незрячі люди, які б співали чи просили?

Відповідь. А чого ж, був у Надьки Демидович такий незрячий, вони його чи після війни прийняли, жив він у них. І водив старця – Павленко Сашко. Ходив він майже кожного дня, просив їсти... Це було після війни, а

1947 рік видався голодним. Хто що міг, подавав йому. Бувало у людей нічого не було, то й не відкривали двері.

Запитання. А чи були у вас в селі такі жінки – плакальниці, які на похоронах голосили?

Відповідь. То ж оце Віра (Кривенко Віра Василівна – авт.) і була тією плакальницею. Як затужить, як прикаже, то всі люди на похороні й пустять сльозу за своїми рідними, а навколишні своє згадають і також поплачуть... Так людям легше було перенести горе.

Запитання. Ви можете нам зараз це показати?

Віра Василівна. (Запричитала, як над небіжчиком): «*Ой нащо ж ти нас покидаєш, та як же ти тепер я буду жити і не бачити тебе, та кланяйся ж моїй матері та усім рідним*»... оце так я плакала (Тетеря, Костюк 2020, записано від респондента Хілай).

Лихоліт Надія Трохимівна 1938 р. н. (с. Богдани Золотоніського району Черкаської обл.).

Запитання. А на базарі в с. Ташані вам доводилося бувати? Чи там Ви бачили таких людей, що грають і співають?

Відповідь. Я пам'ятаю вже після війни, що на базарі сидів такий незрячий, його називали серед людей – Ворожун. У нього була така книга й він ворожив людям на планету. Брав гроші за це ворожіння. Я пам'ятаю, також стала до нього, щоб поворожив на майбутню долю... Але ж грошей у мене не було, то й не дізналася долі. Ходив цей чоловік і син його водив... (Тетеря, Костюк 2020, записано від респондента Лихоліт).

Отже, здійснене наукове дослідження дає можливість зробити висновок, що музикування аматорів бандуристів у першій половині ХХ ст. посідало важливу роль у соціокультурному просторі досліджуваного регіону – Переяславщини. Варто акцентувати увагу на важливості таких наукових розвідок, адже навіть незначний фрагментарний пласт збереженого краєзнавчого матеріалу дає можливість для ґрунтовних та всебічних досліджень того чи іншого явища та вивчення його місця у просторово-часовому аспекті окремого регіону. Саме така експедиційно-пошукова робота, яка комплексно обстежує певний регіон, дає можливість виявити поширення того чи іншого явища в конкретний історичний період. Таке завдання ставлять перед собою і автори. Для виявлення поширення кобзарсько-лірницької традиції на Переяславщині в 30-х рр. ХХ ст. розроблений подальший план експедицій, які будуть втілені в життя.

Польові матеріали Тетері С. А., Костюк Н. В. (2019). Записано від респондента Вакуленко М. П., жительки с. Ташань Переяслава-Хмельницького р-ну, Київської обл. у листопаді 2019 р.

Польові матеріали Тетері С. А., Костюк Н. В. (2019). Записано від респондента Середи Г. П., жительки с. Ташань Переяслава-Хмельницького р-ну, Київської обл. у листопаді 2019 р.

Польові матеріали Тетері С. А., Костюк Н. В. (2019). Записано від респондента Тканки С. А., жительки с. Ташань Переяслава-Хмельницького р-ну, Київської обл. у листопаді 2019 р.

Польові матеріали Тетері С. А., Костюк Н. В. (2019). Записано від респондента Білогруд П. І., жителя с. Горбані Переяслава-Хмельницького р-ну, Київської обл. у листопаді 2019 р.

Польові матеріали Тетері С. А., Костюк Н. В. (2019). Записано від респондента Горелової О. М., жительки с. Горбані Переяслава-Хмельницького р-ну, Київської обл. у листопаді 2019 р.

Польові матеріали Тетері С. А., Костюк Н. В. (2020). Записано від респондента Барабашук Т. І., жительки с. Богдани Золотоніського р-ну, Черкаської обл. у лютому 2020 р.

Польові матеріали Тетері С. А., Костюк Н. В. (2020). Записано від респондента Кривенко В. В., жительки с. Богдани Золотоніського р-ну, Черкаської обл. у лютому 2020 р.

Польові матеріали Тетері С. А., Костюк Н. В. (2020). Записано від респондента Хілай О. І., жительки с. Богдани Золотоніського р-ну, Черкаської обл. у лютому 2020 р.

Польові матеріали Тетері С. А., Костюк Н. В. (2020). Записано від респондента Лихоліт Н. Т., жительки с. Богдани Золотоніського р-ну, Черкаської обл. у лютому 2020 р.

АНСАМБЛЬ БАНДУРИСТІВ ЯК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Ольга Кубік

(Україна)

У статті досліджується історія зародження та розвитку однієї з форм бандурного мистецтва — ансамблю бандуристів. Виокремлено провідні бандурні колективи материкової України та діаспори. Висвітлено специфіку гри, репертуару, інструментарію бандуристів ХХ – початку ХХІ століття. Окремо аналізується співпраця композиторів та виконавців-бандуристів, а також їх внесок у розвиток бандурного ансамблевого музикування. Пропонується класифікація бандурних ансамблів, синтез класичних, духових, струнних інструментів з ансамблями бандуристів. Визначено експериментальні форми сучасного ансамблевого мистецтва бандуристів.

Ключові слова: бандура, ансамбль бандуристів, українська діаспора, репертуар, класифікація ансамблів, звукозаписи.

BANDURA ENSEMBLE AS A CULTURAL AND ARTISTIC PHENOMENON OF THE XX – EARLY XXI CENTURY

Ol'ha Kubik

The article examines the history of the origin and development of one of the forms of bandura art – the bandura ensemble. Leading bandura groups of mainland Ukraine and the diaspora have been singled out. The specifics of the game, repertoire, instruments, bandura players of the XX – early XXI century are highlighted. The cooperation of composers and bandura performers, as well as their contribution to the development of bandura ensemble music, is analyzed separately. The classification of bandura ensembles, synthesis of classical, wind, string instruments with bandura ensembles is offered. Experimental forms of modern ensemble art of bandura players are determined.

Key words: bandura, bandura ensemble, Ukrainian diaspora, repertoire, classification of ensembles, sound recordings.

Бандурне мистецтво – це унікальне культурно-мистецьке явище, своєрідний код нації, у якому збережена етнічна самобутність та фольклорні зразки народної творчості українців. Раніше бандура вважалася акомпануючим для вокалу інструментом, але в зв'язку з академізацією народно-інструментального виконавства, певними змінами у конструюванні інструмента, із запровадженням концертної практики – на бандурі почали виконувати інструментальні технічні твори як сольні, так і ансамблеві форми бандурного мистецтва. Ці процеси дали поштовх сучасним україн-

ським та зарубіжним композиторам для написання концертного репертуару, різностильових оригінальних творів для бандурних ансамблів. Яскраво застосовують у своїй виконавській практиці аранжування та переклади зарубіжної інструментальної класики вокальні бандурні колективи. Їх творчість часто представлена у конкурсних програмах Всеукраїнських та Міжнародних фестивалів, конкурсах.

Кобзарське мистецтво, в порівнянні з бандурним, було первинним та носило суто соціальний характер (народні співці-музиканти, “носії історичного коду нації”). Бандурне мистецтво (бандурництво) – це професійне вокально-інструментальне фахове виконавство. У сучасний період кобзарство продовжує розвиватись лише як реконструктивна виконавська форма, що зберігає традиції. Натомість, бандурне виконавство все більше осучаснюється та репрезентує себе різноманітними стилями.

У XIX столітті бандура набуває більшої популярності, поступово витісняючи кобзу на другий план (пов’язано зі смертю Остапа Вересая) (Ніколенко 2011, 19). Конструкції кобз та бандур різних видів свідчать про те, що будова кобзи робила цей інструмент індивідуальним, а універсальність будови бандури призвела до розвитку цього інструмента, як концертного. Для ансамблевого музикування бандуристів, мабуть, найважливішим є стрій інструмента. Бандура у її сучасних різновидах утвердилася у другій половині XIX – початку XX століття.

Метою пропонованої статті є дослідження ансамблевого бандурного мистецтва XX-XXI століття. Серед завдань актуалізується потреба висвітлення еволюції ансамблевого виконавства, що знайшла свої прояви у репертуарі, інструментарії, індивідуальних виконавських стилях, формах і жанрах тощо.

Приклади дуетних, камерних та великих за кількістю учасників ансамблевих виступів, згадують у своїх працях Г. Хоткевич, П. Мартинович, С. Кріста (наприклад, тріо кобзарів – Степан Пасюга, Іван Кучугура-Кучеренко, Павло Гашенко).

На початку XX ст. під впливом мистецтва сліпців-кобзарів зароджуються форми зрячої традиції – в середовищі інтелігенції. За термінологією К. Черемського “бандурництво... стає самостійним професійним напрямом музикування” (Черемський 1999). Знаковою подією став, підготовлений Гнатом Хоткевичем, виступ кобзарів на XII Археологічному з’їзді (1902 р. м. Харків). Вперше був представлений ансамбль бандуристів – мішаний дует (лірник Самсон Веселий і бандурист Іван Нетеса), однорідне тріо бандуристів (Т. Пархоменко, М. Кравченко, П. Дривченко), мішаний квінтет (чотири бандури і ліра) та капела – кобзи, бандури, лірники і трієсті музики (дві сопілки, дві скрипки і бас).

Перший в історії виступ ансамблю зрячих бандуристів відбувся у Москві (1905 р.) – Г. Хоткевич та московські бандуристи (А. Волошенко, В. Шевченко, А. Чайковський). Трохи згодом (1913 р.), Василь Ємець теж організує у Москві ансамбль бандуристів. Репертуар для капел та ан-

самблів писали здебільшого керівники колективів (переважно це були обробки та фантазії на теми народних пісень, танці та марші). Перший підручник гри на бандурі Гната Хоткевича (Львів, 1909 р.), став основою для формування методичної бази бандурного мистецтва (Ємець 1923).

Лідери бандурного музикування активно брали участь у визвольних змаганнях (армія УНР, зокрема – К. Місевич, П. Олексієнко, Д. Щербина). За підтримки гетьмана П. Скоропадського була створена Перша київська капела бандуристів (1918 р.) Колектив користувався хроматичними бандурами без перестроювання. Виготовляли інструменти майстри – Г. Палієвець, Ф. Горгуль, К. Лісевич. Також відношення до створення бандур в свій час мали і мають: С. Ластович-Чулівський, Ф. Деряжний, О. Пошиваник (виготовлення дитячих бандур для дітей Латинської Америки), В. Герасименко, В. Вецал, А. Бірко, Р. Гриньків та інші. У 1922 році, при харківському клубі металістів Л. Гайдамака заснував капелу бандуристів (10 осіб). 1925 року створюється і Полтавська капела бандуристів (13 осіб). До репертуару входили оригінальні композиції та обробки Г. Хоткевича. Колективне виконавство вимагало уніфікацію строю, музично-теоретичної та виконавської бази бандуристів. До камерних ансамблів того часу слід віднести дует бандуристів (Кость Місевич і Дмитро Гонта, пізніше приєднався Данило Щербина і виникло тріо) (Дутчак, Жовнірович, Шевченко 2009, 23).

У 1922 р. на засіданні Вищого музичного комітету НКО УРСР, було ухвалене рішення про фабричне виробництво бандур удосконаленої конструкції, організацію фахової музичної освіти, створення Центральної зразкової капели на основі Полтавської (Ніколенко 2011, 41). Завдяки цьому було створено численні аматорські самодіяльні колективи. Виникають нові капели бандуристів – Миргородська капела (керівник І. Скляр), Полтавська капела (керівники – В. Кабачок, Г. Хоткевич), у містах – Києві, Конотопі, Харкові, Борисполі, Краснодарі на Кубані та інші (Ніколенко 2011, 41).

На базі ансамблю бандуристів був утворений перший оркестр українських народних інструментів Л. Гайдамакою (1928 р.). Також була ним видана збірка: “Нототека бандуриста” (1930 р.) “Революційні пісні для української народньої оркестри” (Мішалов 2009).

Виникає в цей період капела бандуристів у Нікополі (1932 р.), капела бандуристів імені М. Кравченка, ансамбль “Кобзарі Полтавщини”, капела бандуристів при Харківській філармонії, до складу якої входила Олеся Левадна (одна з перших жінок-бандуристок). Під керівництвом М. Михайлова та Д. Піки відбувається об’єднання Київської та Полтавської капел – пізніше Державна капела бандуристів України. Разом із популярністю у 30-ті роки ХХ ст. відбувається фізична ліквідація кобзарів, бандуристів, лірників. Бандуру оголосили “класово ворожим інструментом”. Провідних бандуристів переслідували, засиляли в Сибір (В. Кабачок), аре-

штоували та розстрілювали (розстріляний кобзарський з'їзд 1933–1934 рр. біля Харкова; у 1938 р. розстріл Г. Хоткевича).

Значна кількість бандуристів у военний та післявоєнний час емігрувала за кордон (Дутчак, Жовнірович, Шевченко 2009, 25–27). Емігранти із Галичини створили свої осередки бандурної творчості у діаспорі: В. Луців (Лондон), Б. Шарко (Мюнхен), С. Ганушевський (США) та інші. Саме з іменами Г. Китастого, С. Ганушевського, В. Ємця, М. Теліги, З. Штокалка та ін. пов'язаний розквіт бандурного мистецтва за межами України (Карась 2012).

Мистецтво українців діаспори розвивалося з кінця XIX ст. Перший період зумовлювався специфікою соціально-політичного життя українців, що змусило їх емігрувати з країни (робітники, ремісники). Другий період з 20-тих рр. XX ст. відзначається еміграцією в країни Європи, високим більш інтелектуально освіченим статусом її представників. Саме в цей період спостерігаються перші здобутки бандуристів діаспори. Найбільш потужною хвилею еміграції стала третя хвиля, не тільки в країни Європи, а й Америки, Австралії та ін. Створюються навчальні осередки та майстерні для виготовлення інструментів. Четвертий період репрезентує тісну співпрацю представників бандурного мистецтва України та діаспори (Дутчак 2013; Карась 2012; Федорняк 2020).

Значний внесок у розвиток репертуару, удосконалення інструментарію, звукозаписів для бандури (сольних та ансамблевих), методики гри зробив представник української діаспори Зіновій Штокалко. Він також співпрацював з ансамблем С. Ганушевського. Новизною творчості З. Штокалка стали його автодуети (накладання запису на запис), що було проривом у бандурному виконавстві. Ці автодуети класифікуються як моноансамблі (Дутчак 2020, 90).

Одним з найяскравіших колективів діаспори стала чоловіча Капела бандуристів імені Т. Шевченка (1918 р.). Свою діяльність розпочинала в Україні, пізніше в Німеччині (табори “остарбайтерів”) та Детройті (США). Керівниками Капели були: Григорій Китастий, Григорій Назаренко, Володимир Божик, Петро Потапенко, Андріан Бріттен та інші. Капела гастролювала багатьма містами України та світу, також був знятий фільм про неї. Репертуар колективу складали твори української класики, патріотичні композиції (“Встає хмара з-за лиману”), твори Г. Хоткевича, Г. Китастого (“Вставай, народе”) та інші. Значну роль відіграли для капели брати Гончаренки, які виготовляли інструменти для колективу (Дутчак 2013, 112).

В Україні в повоєнний час відкриваються музичні навчальні заклади різних рівнів, відкриваються класи бандури практично в усіх куточках держави. Розпочинають свою діяльність як великі колективи бандуристів, так і камерні за своїм складом ансамблі. Створюється перше жіноче тріо у складі: Т. Поліщук, В. Третякової, Н. Павленко (керівник В. Кабачок). “Новою” формою в розвитку кобзарського мистецтва в радянський час треба вважати появу жінки-бандуристки та ансамбль жіночого, а також

мішаного складу. Першоджерела створення колективу з трьох голосів та трьох інструментів можна знаходити і в народному традиційному музикуванні, і в розмаїтті форм професійного камерного як вокального, так і інструментального виконавства” (Мандзюк 2007, 70). Серед перших колективів професійним рівнем вирізняється тріо “Дніпрянка”. Обробки і переклади для ансамблю здійснювала переважно Ю. Гамова, в яких цікавим є розподіл вокальних голосів та створення самостійних мелодичних інструментальних ліній та вокальних підголосків. Багато обробок, аранжувань, перекладів для солістів співаків-бандуристів та різноманітних ансамблів здійснив видатний бандурист А. Бобир (Яницький 2020, 11).

Сучасне бандурне мистецтво представлене різноманітними жанровими та стильовими напрямками. У XXI ст. постають нові репертуарні пріоритети щодо виконавства, нові форми звуковидобування (Георгій Матвій), урізноманітнення звукових ефектів. Бандура звучить у творах поп-музики, рок-музики, джазу, створюються різноманітні вокально-інструментальні, інструментальні гурти, а також мішані за складом ансамблі бандуристів. Бандурне музикування визначається двома основними жанровими формами – сольною та колективною (ансамблевою). Термін “ансамбль” вживається у різних видах мистецтва, проте завжди означає сукупність і узгодженість складових частин як єдиного цілого. В музичному виконавстві цей термін означає спільне виконання музичного твору (Кубік 2019-2, 184). Ансамблеве музикування розвивається суголосно до традицій хорового багатоголосся. Відповідно до типології хорового мистецтва можна класифікувати і бандурні ансамблі: за складом – однорідні (чоловічі, жіночі) та мішані; кількістю учасників (стосовно розподілу хорових партій) (Кубік 2019-2, 187).

До провідних ансамблів бандуристів великого складу слід віднести – Національну заслужену капелу бандуристів України ім. Г. Майбороди, Львівську капелу бандуристів “Карпати” УТОС, Струсівську заслужену капелу бандуристів України “Кобзар”, Капелу імені Т. Шевченка (США) про роль якої згадувалось вище, Канадську капелу бандуристів, Чернігівську муніципальну капелу бандуристів, Муніципальну капелу бандуристів м. Івано-Франківська та інші (Кубік 2019-2, 187). Сьогодні функціонує чимало мішаних ансамблів, в яких поєднуються різні за тембром і способом звуковидобування інструменти. Наприклад, дуєт бандура та баян (дуєт “Діалоги”, дуєт подружжя Петриків (діють як окрема концертна одиниця при Чернігівській муніципальній капелі імені О. Вересая), дуєт Юрія та Людмили Федорових, “B&B Project”, “Double Blast”; бандура та гітара – О. Герасименко й І. Сузукі, Р. Гриньків і Ел ді Меола; бандура, цимбали, домра – “ЦимБандо” та інші (Лісняк 2019).

Проаналізувавши ансамблеве мистецтво України та зарубіжжя, можна зробити класифікацію бандурних ансамблів XX – XXI століть: *за різновидами* – інструментальні; вокально-інструментальні; *за кількістю виконавців* – малі (камерні) ансамблі бандуристів (дуєт, тріо, квартет і т. д); великі

ансамблі бандуристів, капели, оркестрові групи бандур; *за складом учасників* – однорідні (чоловічі, жіночі, дитячі), мішані; *за інструментарієм* – однорідні; мішані, які в свою чергу поділяються на підвиди: бандура та тембрально-споріднені народні інструменти (гітара, цимбали, домра), бандура та тембрально-протилежні народні інструменти (баян), бандура та класичні інструменти (фортепіано, скрипка, флейта, гобой, най та ін.); *за характером побутування*: академічні ансамблі, самодіяльні ансамблі, експериментальні ансамблі; *за репертуаром* – професійні ансамблі бандуристів, академічні ансамблі бандуристів, камерні інструментальні ансамблі бандуристів, камерні вокально-інструментальні ансамблі бандуристів, капели бандуристів, джазові та естрадні ансамблі з використанням бандури (Кубік 2019-2, 189).

Оскільки поєднання бандури з різними інструментами є багатограним, то виникає потреба у відповідному репертуарі. Музичні аранжування для суто бандурних ансамблів однорідних за складом створюють – О. Герасименко, В. Дутчак, С. Овчарова, М. Шевченко, Т. Свентах, І. Мокрогуз та інші; для бандурних ансамблів мішаного складу – О. Герасименко, Ю. Олійник, М. Дремлюга, В. Павліковський, В. Власов, І. Євєнко, Ю. Радко, Н. Євєнко, В. Ольшевський та інші (Лісняк 2019).

Слід відзначити найяскравіші колективи бандуристів нашого часу, які репрезентують академічні камерні й великі форми. *Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г. Майбороди* бере свій початок з 1918 року, заснував і очолив її Василь Ємець. Пізніше окремі учасники емігрують за кордон, в зв'язку з політичними обставинами. Ті ж, які залишилися в Україні у 1946 р. створюють Державну капелу бандуристів Української РСР (керівник Олександр Мінківський). Інструменти для капели виготовлялися під керівництвом Івана Скляра. Це були бандури під назвою “Чернігівка”, київського типу. На такому інструменті можна було виконувати твори класичної музики, оскільки уже були перестроювачі тональностей на інструменті. До складу капели входили різноманітні бандури: бандура бас, бандура-контрабас, бандура альт, бандура прима, кобза. У 1951 році капелі було присвоєно почесне звання “заслуженої”. Після Олександра Мінківського керівництво капелюю перебрав Григорій Куляба (негативною стороною було те, що капеляни виконували російськомовні пісні) та Микола Гвоздь (сприяв висококваліфікованим бандуристам). Для капели писали композиції – О. Білаш, В. Кирейко, М. Дремлюга та інші. Капела гастролювала у багатьох країнах світу, також капела є лауреатом Національної премії імені Тараса Шевченка (1983 р.). У 1995 р. колективу присвоєно ім'я видатного українського композитора Г. І. Майбороди та надано статус Національної (1997 р.) Сьогодні керівником капели є Юрій Курач. Колектив виконує різноманітний репертуар: класичні твори, українські народні пісні, оригінальні авторські композиції, інструментальну музику, колядки, щедрівки, лемківські пісні, історичні пісні та інші. Учасники капели дали концерти і в зоні АТО, беруть участь у різноманіт-

них фестивалів-конкурсах (наприклад, “Коляда на Майзлях” м. Івано-Франківськ 2020 р.), співпрацюють з відомими співаками – М. Стеф’юк, Д. Гнатюком, С. Ковніром та іншими (Самчук 1976; Черногуз 2008; Яценко 1970).

Капела бандуристів імені Тараса Шевченка – чоловіча капела бандуристів, формально заснована 1941 року в Києві на основі учасників попередньої Державної зразкової капели бандуристів, заснованої 1918 року Василем Ємцем. Починаючи з 1949 року колектив базується в Детройті. У створенні та розвитку колективу значну роль відіграли В. Ємець, Г. Хоткевич, В. Кабачок, М. Михайлів. Коли розпочалася Друга Світова війна окремих учасників Державної зразкової капели забрали на фронт, інші – емігрували. З 1946 р. місцем перебування капели стало німецьке місто Інгольштадт. У 1949 році капела емігрувала до Детройта (США). Незабаром колектив почав концертні виступи, намагаючись зберегти свій професійний статус. Диригентами капели були – Г. Китастий, В. Колесник, В. Божик, Євген Цюра, Петро Потапенко, Іван Задорожний, Олег Махлай та інші. Склад учасників був нестабільний. До репертуару входять різноманітні за жанром композиції та твори Г. Хоткевича – “Поєма про Байду”, “Буря на Чорному морі”, “Невільничий ринок у Кафі”, “Заповіт” та інші (Дутчак 2013; Дутчак, Жовнірович, Шевченко 2009, 50).

Муніципальна Капела Бандуристів міста Івано-Франківська заснована у 1966 р. Бандурне ансамблеве музикування в її діяльності активно переплітається із традиціями хорового багатоголосого співу. Першим керівником капели була І. Стефанович, пізніше Т. Степаняк, а з 1992 року – Марта Шевченко, хормейстер колективу – Ірина Моргулець. Капела у 2016 році відзначила своє 50-річчя. Муніципальна капела бандуристів – мішаного складу, до неї входить жіноча група – бандуристки та представники чоловічої групи – хорові партії. Під керівництвом М. Шевченко розширився репертуар капели – духовні твори, козацькі, стрілецькі, повстанські пісні, шевченківський репертуар, колядки, щедрівки, твори сучасних композиторів, інструментальна музика. Як і раніше, основними складовими частинами концертного репертуару колективу залишаються оригінальні авторські твори й транскрипції (Кубік 2020, 107).

Капела бандуристів імені О. Вересая діє при Чернігівському обласному філармонійному центрі, до її складу входять п’ятдесят штатних працівників. Керівником є Раїса Борщ. Репертуар колективу становлять твори М. Лисенка, В. Власова, Г. Верьовки, Л. Ревуцького та ін.

Дует “*Бандурна розмова*” функціонує у складі заслужених артистів України – Тараса Лазуркевича та Олега Созанського (м. Львів), у репертуарі музика різних жанрів – “Зірвалася хуртовина”, “Бандуристе, орле сий”, “Горить моє серце”, “Наша Анничка”, “Українське різдво”, “Соната С-dur I ч.”.

Інструментальний дует “*B&B Project*” (м. Київ) поєднує виконавців на баяні і бандурі, створений у 2015 році (Мазур Тетяна та Шамрай Сергій). Дует здійснив ряд поїздок за кордон із сольними концертами (Нідерланди,

Німеччина, Франція, Китай; також були сольні виступи ансамблю у зоні АТО). Гурт експериментує з контрабасом, ударними, оркестром та виконує авторські й кавер-версії відомих хітів (Лісняк 2019).

Капела бандуристів Канади створена 1991 року. Її засновником і довголітнім керівником був Віктор Мішалов (1991–2017 рр.), з 2017 р. і до сьогодні колектив очолює Ю. Китастий. Капела налічує понад 40 виконавців-чоловіків: бандуристів і співаків віком від 13 до 84 років. Основа репертуару – епічні твори, козацькі, стрілецькі, ліричні пісні, духовні композиції – канти і псалми, колядки і щедрівки, а також гумористично-сатиричні пісні в обробках Г. Китастого, В. Мішалова, М. Гвоздя, Г. Верети, А. Бобири, авторські твори. “Капела бандуристів підготувала тематичні концерти, серед яких слід відзначити “Козацькі пісні” (до 300-річчя смерті гетьмана І. Мазепи та 350-річчя битви під Конотопом) й музично-поетичну програму “Слово Тараса”, з якими виступала протягом концертних сезонів 2009–2010 рр. Колектив також виконує важливу функцію музичного виховання дітей у літніх таборах та школах” (Федорняк 2020, 150).

Серед камерних форм сьогодні популярні дует бандуристок “Злата”; тріо бандуристок “Мальви”, “Вербена”, “Намисто”; кuartет “Львів’янки”, “Тердан”, “Купава”; ансамбль “Галичанки”, “Чарівниці”; гурти – “Три кроки в ніч”, “Krut” (Марина Круть потрапила до трійки лідерів національного відбору Євробачення 2020 р. з композицією “99”), “KoloYolo”, “ТроеZillia”, “YuMaVita”; дитячі ансамблі “Соколики”, “Бандура”, “Бандурні барви”, “Чарівні струни” та інші.

Високий професійний рівень бандуристів сприяв виходу бандури на рівень Міжнародних конкурсів. З 70-х рр. традиційними для ансамблів бандуристів стали конкурсні змагання (Дутчак, Жовнірович, Шевченко 2009, 55). Першим таким конкурсом став Міжнародний конкурс бандуристів імені Гната Хоткевича (1993 р.), вперше серед номінацій був ансамбль бандуристів. Ансамблева творчість представлена вокально-інструментальними та інструментальними бандурними ансамблями. Зростання бандурних ансамблевих колективів свідчить про вагомість ансамблевого виконавства на теренах України та діаспори в наш час (Дутчак 2013, 284). В наш час існує чимало фестивалів-конкурсів, де беруть участь ансамблі бандуристів: Республіканський конкурс виконавців на народних інструментах (1988 р., м. Івано-Франківськ), “Дзвени, бандуро” (м. Дніпропетровськ), “Дзвени, бандуро, в місті Франковім” (м. Івано-Франківськ), “Козацькому роду нема переводу” (м. Камінець-Подільський), “Срібні струни” імені Зіновія Штокалка (м. Тернопіль), “Кобзарська ватра” імені Костя Місевича (м. Тернопіль), “Lviv Bandur Fest” (м. Львів), “Волинський кобзарик” (м. Луцьк), “Дні бандурової музики” (Польща) та інші. Аналізуючи конкурсно-фестивальний рух, можна сказати, що він слугує каталізатором багатьох виконавських процесів у бандурному мистецтві, представляє різні форми камерних ансамблів і великих колективів однорідного й мішаного складу (Кубік 2019-1).

Що ж до інструментарію, то варто зауважити, що більшість колективів України використовують бандури чернігівського типу, на Львівщині більшість користується “Львів’янками” (конструкція В. Герасименка), у діаспорі використовують “Полтавки” (конструкція братів Гончаренків), проте, більшість сучасних майстрів експериментують у розробленні інструментів. Виготовляють бандури для дітей, роблять “облегнення” інструментів для дорослих бандуристів. Сьогодні модно стало розписувати та розмальовувати інструменти (національні символи, квіти, узорі тощо). Зрідка використовуються старосвітські бандури у ансамблевому виконавстві. Капела бандуристів Канади грає на інструментах харківського типу, розроблених В. Вецалом.

Ансамбль бандуристів як мистецький колектив слід також розглядати із психологічної точки зору, оскільки ансамбль – це двоє, або більше осіб, які мають власні музичні здібності (вокальний голос, музично-слухові задатки, пам’ять, пластичність рук, технічність). Тому, в ансамблі все має бути злагоджено. Кожен учасник повинен поважати іншого і звертати увагу на його можливості у технічному та вокальному планах.

Л. Мандзюк вважає, що саме “ансамблева культура відіграючи суттєву роль у соціальному житті, стала виразником найважливіших сторін особистої та суспільної психології, домінуючих емоційних настроїв свого часу та різноманітних спроб його філософсько-естетичного та морального осмислення. Саме ансамблева музика, яка з одного боку, фіксує найменші деталі дійсності, людських переживань, національних традицій та відмінностей, а з іншого, – піднімаючись до рівня широких узагальнень філософсько-естетичного порядку, виявилася найбільш чутливим виразником духу суспільства, соціально-психологічної атмосфери епохи, історичної еволюції духовного життя мислячої нації” (Мандзюк 2007, 63).

Отже, ансамблеве мистецтво гри на бандурі – органічне продовження сольного виконавства, оскільки соліст-виконавець високого класу зможе себе проявити і у ансамблевому музикуванні. Ансамблеве виконавство є пріоритетним у розвитку музичного слуху, смаку, музичного пізнання, художнього музичного мислення та сприяє становленню концертного виконавства.

Дутчак, В. (2020). *Музично-естетичні погляди Зіновія Штокалка на бандурне мистецтво*. Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика. Зб. наук. праць інституту муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. унів. ім. І. Франка. Дрогобич. С. 83–92.

Дутчак, В. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття*. Фоліант. Івано-Франківськ.

Дутчак, В., Жовнірович, С., Шевченко, М. (2009). *Дзвенить могутньо, святі бандури... До 40-річчя Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів*. Нова Зоря. Івано-Франківськ.

Семець, В. (1923). *Кобза і кобзарі*. Українське слово. Берлін.

Карась, Г. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття*. Тіповіт. Івано-Франківськ.

Кубік, О. (2019-1). *Капели бандуристів України та української діаспори в контексті взаємодії вокально-інструментального та хорового виконавства*. Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність. Зб. наук. праць. Рівне. С. 87–94.

Кубік, О. (2019-2). *Типологія ансамблів у бандурному мистецтві України та діаспори*. Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика. Зб. наук. праць інституту муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. унів. ім. І. Франка. Дрогобич. С. 183–191.

Кубік, О. (2020). *Муніципальна капела бандуристів – музичний феномен Прикарпаття*. Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика. Зб. наук. праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич. С. 100–110.

Лісняк, І. (2019). *Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ.

Мандзюк, Л. (2007). *Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти*. Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Мишалов, В. (2009). *Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі*. Автореферат на здобуття наукового ступення кандидата мистецтвознавства. Харківська державна академія культури.

Ніколенко, О. (2011). *Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції*. Автореферат на здобуття наукового ступення кандидата мистецтвознавства. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка.

Самчук, У. (1976). *Живі струни. Бандура і бандуристи*. Видання Капели бандуристів ім. Тараса Шевченка. Детройт.

Федорняк, Н. (2020). *Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект*. Автореферат на здобуття наукового ступення кандидата мистецтвознавства. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка.

Черемський, К. (1999). *Повернення традиції. З історії нищення кобзарства*. Харків.

Чорногуз, Я. (2008). *Кобзарська Січ (До 90-річчя Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. Майбороди)*. Київ.

Яницький, Т. (2020). *Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури*. Автореферат на здобуття наукового ступення кандидата мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

Ященко, Л. (1970). *Державна заслужена капела бандуристів Української РСР*. Музична Україна. Київ.

ФОЛЬКЛОРНИЙ КОНЦЕПТ ‘МАТИ’ ЯК ПРЕДМЕТ ГУМАНІСТИЧНОГО ПІЗНАННЯ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Оксана Кузьменко

(Україна)

У статті розглядається концепт ‘мати’, який є одним із провідних у фольклорно-мовній картині світу модерного часу. Дослідження базується на текстах з архівів, власних польових записах авторки, на віршах та піснях про російсько-українську війну на Донбасі. У фольклорній свідомості українців ‘мати’ утримує першість морального імперативу, за яким вона — людина, яка дбає про інше життя і чекає сина з війни.

Ключові слова: фольклор, концепт, мати, мотив, формула.

THE FOLKLORE CONCEPT OF ‘MOTHER’ AS A SUBJECT OF HUMANISTIC KNOWLEDGE: UKRAINIAN CONTEXT

Oksana Kuz'menko

The article reviews the concept of ‘mother’, which is one of the main concepts in the folklore-linguistic picture of the world of modern times. The research is based on the texts from archives, the author’s own field records, songs and poems about the Russian-Ukrainian war in Donbass. In the folklore consciousness of Ukrainians, the concept of ‘mother’ keeps the first place in moral imperative, according to which she is a human being who cares about another life and is expecting the son from the war.

Key words: folklore, concept, mother, motif, formula.

Мати є одним із найпоширеніших архетипних образів світової культури. Зберігаючи свою головну позитивну роль у магічному колі життя, визначеного сферою родинних взаємостосунків, передусім хліборобської культури й системи цінностей, *свою* і *чужу* матір в українській народній творчості наділено важливими психологічними характеристиками. Вони визначають її любов і ненависть, турботу і зневагу, пораду й наказ, тугу й передчуття. Про ці аспекти дослідження образу є студії О. Білозерського, О. Боровиковського, І. Герус-Тарнавецької, В. Гнатюка, І. Денисюка, К. Квітки, Р. Кирчіва, І. Новицького, П. Одарченка, М. Сумцова, Г. Танцюри, І. Франка та ін.). Значимий амбівалентний фольклорний образ (особливо він популярний у казках, баладах, обрядових піснях) підвладний первню того материнського інстинкту, про який І. Франко у статті “Жіноча неволя в руських піснях народних” (1883) написав, що “воліла б наражати

себе на ганьбу і сором, ніж піднімати руку на свою власну дитину” (Франко 1980, 219).

На цьому ґрунті у фольклорі ХХ–початку ХХІ століть образ матері починає набувати концептуального окреслення, зумовленого старими й новими формами співдії з різними персонажами та зовнішнім реальним світом. У ньому, зокрема, омовлюються теми раніше табуйовані селянською усною традицією, яка сформувалася в площині дуже активного функціонування інституції материнства та її соціального конструкту. Сміслові наращения були зумовлені передусім вродженням у класичний фольклор ідеї *політичної жертовності матері*, на що є кілька причин.

По-перше, відбулася кардинальна зміна соціальних ролей унаслідок емансипації українських дівчат та жінок, які на зламі ХІХ–ХХ століть опинилися в горнилі модернізації, що передбачало поступове відривання від архаїчно-селянського трибу життя й мислення. Жінки стали більш активними учасницями суспільного простору, зокрема під час Першої світової війни та періоду Української революції 1917–1921 років, що породило нові, здебільшого локально виражені фольклорні жіночі образи модерного типу: січових стрілкинь (Олени Степанів, Софії Галечко, Гандзі Дмитерко), отаманші повстанського війська (Маруся), розвідниці-партизанки (Нюрка) (Кузьменко 2018, 264).

По-друге, актуалізація міфологізованих моделей образу *жінки-воївниці*, скажімо, амазонки, княгині Ольги чи ‘дівчини-воячки’, особливо популярної у південних та східних слов’ян (Франко 1984, 225; Ščurat 1893, 250) була суголосна загальноєвропейській тенденції фольклоризації історій воєнного повсякдення за участю жінок (Coles). Не зайвим буде нагадати про довгочасну історію участі жінок у військових конфліктах ХVІ–ХVІІІ століть, які тривали безнастанно на теренах козацького Запорозжя (образи Марусі Чурай, Марусі Богуславки). Та найбільший модерний прорив стався у Другій світовій війні, коли європейські жінки, а українки зокрема, боролися не (с)тільки за власне визволення, як за визволення своєї нації.

Новаційний смисловий канон фольклорного образу матері формувався упродовж кількох десятиліть на засадах *дієвої співучасті жінок* (Ольги Басараб, Олени Теліги, Наталі Шухевич, Анни Кук та ін.) у національно-визвольній боротьбі середини ХХ століття. Він плекався на проявах героїзму, виявленого в акціях протесту та опору зовнішнім ворогам чи злочинним діям тоталітарних режимів, які в Україні розпочалися у період становлення радянської системи диктатури пролетаріату. Тут варто пригадати т. зв. ‘бабські бунти’ на початку 1930 року, які прокотилися Житомирщиною та Вінниччині у час колективізації (Кісь 2017, 163).

Оновлений ракурс образу обумовлюється й іншими фольклорними чинниками, серед яких – поетичні особливості слов’янської ліро-епіки, що поступово стала домінувати в часи індустріалізаційних змін. Аналізуючи балади східних і західних слов’ян, Михайло Гайдай зробив цінне спостереження про те, що у фольклорних жанрах, де превалює соціальне, громадянське звучання, наявні складніші й ширші за вмістом моральні оцінки й

народні погляди на реалістичні образи (Гайдай 1972, 173). Одним із таких образів є *козацька мати*, яка народжує сина-козака, годує та виховує його, оберігає від лиха, наприклад, Грициха Коновчиха, котра в думі про Івася Коновченка “До зросту годувала, у найми не пускала, чужим людям на по-талу не давала” (Українські народні думи 1931, II, 30).

Мати залишається ключовою фігурою в українських баладах (скажімо, “Тополя”) та родинній обрядовості, що яскраво демонструє весільна лірика:

Весіллечко у світлиці,
 весіллечко в хаті,
 Вже мою русу косу
 розплітає *мати* (с. Угорники, Івано-Франківська обл.) (Кузьменко 2013, арк. 77).

Образ є типовим компонентом світового фольклору та культури, у яких постать матері є центром глибоких емоційних зв'язків між членами сім'ї, роду, адже функціонує як архетипна модель, наділена лімінальними та подвійними ознаками (Wałęsiuk-Dejneka 2018, 165).

В українській народній творчості аналізований образ амбівалентний, оскільки пов'язаний з любов'ю і ненавистю, турботою й зневагою, порадою і наказом, тугою й передчуттями. Будучи сакралізованим, у новітньому фольклорі образ матері набув трьох нових значень. Вони виникли на тлі сюжетів, де мати включена в епічну схему боротьби між героєм та антагоністом. У цьому протистоянні вона стає однозначним та виразним антиподом ворога. Розглянемо коротко кожну із семантичних моделей концепту.

1. *Мати-страдниця*. Представлено головно стрілецьким та повстанським фольклором, де функціонує у текстах, опертих на традиції історичних, баладних та лірично-побутових пісень, де починає проявлятися сила вітальничої материнської турботи. У кризово-межовій ситуації передбачуваної смерті дитини мати думає передусім про життя, вірить у повернення сина (повстанця, партизана) чи дочки (арештантки), яких вороги повели на розстріл. Тут убачаємо стійкість етнопсихологічної традиції, за якою в українському історичному фольклорі XVI–XIX століть оспівано любов матері передусім до дорослої дитини.

Мотив мати втрачає дитину на війні' поширений у багатьох усних традиціях, і зокрема слов'янських, у фольклорній поетиці яких функціонують моделі множинності, спрямовані на кодування сильних колективних емоцій. Типова ситуація прощання матерів із синами, які йдуть до війська чи гинуть на війні, мають у фольклорі слов'ян споріднені поетичні формули вираження:

в українській пісні: “Там *не одна стара мати* сина ся позбула”;
 у польській пісні: “*Niejedna matuleńka, niejedna matuleńka o syna* płakała” (Bartmiński 2011, 274);
 у болгарській пісні з українського Приазов'я:
Млогу ще *ма́йка* *да́* *пла́чат*,
Млогу жени бис *мъжи*,

Млогу дяца бис ба́щи (Димитров 1934, 141).

У давніх жовнірських піснях, які затрималися в репертуарі сучасних носіїв фольклорної традиції, драматичний образ матері посідає вагоме місце. Тут оспівано її жертвоність, відвагу та силу пророчих знань:

Ой закувала сива зозуленька, йа, у вишневому саду,

Ой *відправляла мати свого сина* до цісаря на війну. (2)

– Ой йди, синочку, на тую війночку, не дуже ся забавляй,

За рочок, за два, за неділь чотири додому ся повертай. (2) (Кузьменко 2013, арк. 115).

Типовим у нових варіантах є вживлення давніх епічних мотивів ‘пошуку’, ‘(не)пізнання’, що реалізовані через локальні аломотиви (*мати шукає* тіло сина-стрільця’, ‘мати шукає та знаходить могилу сина-січовика’, ‘*мати знаходить* на полі полеглого сина-червоноармійця і не впізнає його’ та ін.). Одним із цікавих прикладів актуалізації мотиву ‘пізнання’ є переказ “Як мати упізнала сина-повстанця за відтятою головою”, який побутує на Івано-Франківщині (Гуцульщина). Образ відтятої голови героя набуває нового конотативного навантаження, зумовленого фактами радянського окупаційного повсякдення 1940-х років і драм життя в обставинах суворої конспірації. Саме тоді, попри батьківські почуття і бажання, доводилося приховувати родинні зв’язки з дітьми-партизанами, які воювали в УПА. Сюжет історичного переказу нового часу підтверджує стабільність критеріїв національного естетичного канону, який еволюціонував у напрямку формування образу матері-*патріотки*.

Типологічно схожий мотив реалізувався також у піснях. До прикладу пісня “В сорок першій році, як стави гатили”, в якій відображено короткий період червня 1941 року та відновлення української державності у Львові. У творі передано гострий розпач української матері, сина якої у переддень волі енкаведисти закатували у в’язниці:

Вийшла стара мати сина пізнавати.

Розв’язала очі, стала плакати:

– Ой сину мій, сину, що тобі здається –

Україна встала, а тобі не сниться! (Лавришин 1996–1997, 225).

Концептуально подібним є авторський вірш «Сумна легенда» Стефанії Лепех, який як пісню виконувало тріо священників під час Революції Гідності у січні 2014 року (Новий час... 2014). Ліричним сюжетом твору є проповідь на визвольну війну сина, якого мати наділяє хрестиком-оберегом:

І за віру й за Україну

Йшов сміливо в бій хлопчина,

Але нелюди в полон його взяли,

Катували, мордували,

Мідний хрестик розрізали,

А хлопчину на хресті розп’яли (Васильків 2015, 66).

Зауважимо, що мотив *‘мати чинить опір* завойовникам’, активно почав розпрацьовуватися саме у новотворах Другої світової війни. У групі творів помітним є семантичний рух на зменшення частки архаїчно-фатального

образу війни та закріплення нового фольклорного стандарту – переваги фемінних образів, які показують активну та сильну духом особу. Прикладом цього є бувальщина, записана на Полтавщині у с. Гречані Греблі 1947 року. Сюжет передає конфлікт інтересів між старою жінкою і німцем-окупантом, який вимагає в голодній селянці молока. Пуантом гумористичного твору є трансформація слова *‘немає’* у контексті маніпулятивного дискурсу заключного епізоду, де баба Химка після своєї репліки, що *‘молока немає’*, змушена принести *‘фріцові’* порожній і запилений глек. Прикметно, що головна героїня у звертанні до молодого німецького солдата говорить без ненависті, а по-материнськи співчутливо-іронічно: *“Пий, синку, хоть і немає”* (АНФРФ ІМФЕ, арк. 71).

Змінені соціальні функції матері виражено в різних новотворах середини ХХ століття, наприклад, у сюжеті популярної на Західній Україні повстанської балади «В Станіславі під тюрмою», яка описує історію українського патріота, розстріляного без слідства й суду. Традиційно для родинно-побутових балад дійовою особою є мати, як правило, у двох іпостасях одночасно (своя – чужа, добра – злостива). Однак тут колізія твору полягає в її однозначності – у позитивній життєтворчій ролі. Новітня балада показує велич і глибину душі матері, яка несподівано чує найгіршу звістку. Удруге, прийшовши до тюрми провідати поневоленого сина (доньку), мати довідується про страту своєї дитини:

Стара мати як се вчула, передача впала з рук,
 А з її грудей стареньких відізвався гарячий звук:
 – Я купила передачу за останні гроші,
 Передайте передачу за упокій її душі (Кузьменко 2013, арк. 210).

У багатьох варіантах твору змальовано немолоду жінку в ситуації афекту. Але попри свій скорботний біль мати знаходить сили, щоб подбати про інших ув’язнених. Повсякчасна готовність підтримати не тільки своїх, а й чужих дітей виявляється в мотиві *‘мати співпереживає ув’язненим’*, який є новим у фольклорі. Віддаючи призначену синові передачу, мати скріплює не тільки дух, а й змордоване тіло арештованих:

– Передайте передачу,
 передайте хлопцям тим,
 Що страждають за ту справу,
 за яку страждав мій син (Лавришин 1996–1997, 248).

Фольклорний образ несе потужну символічну функцію, адже своїми діями жінка виконує своєрідний поминальний ритуал, і як страдниця (у варіанті балади вона виражена повтором різночасових форм дієслова *‘страждати’*) залишається жити заради майбутнього.

У новотворах ХХ століття фольклорна формула *‘стара мати’*, як постійний елемент структури рекрутських пісень (наприклад, *“Вийшла стара мати на високу гору, / Кличе свого сина із війська додому”* (Кузьменко 2013, арк. 175), набуває нових конотацій. Однак переважно збірний образ у формі множини концептуалізує національну ідею, символізує родинний вівтар, свободу, надію і підтримку.

Такі значення образу матері виявилися актуальними в самодіяльній поетично-пісенній творчості про героїв АТО, де рецепція російсько-української війни на Донбасі презентує мотиви *‘матері моляться за солдат’*, *‘матері плетуть* маскувальні сітки’, наприклад, у віршах Віти Стронської:

Молитва *матерів країни*,
Стане всім ворогам стіною...
Вертайтесь, рідні до родини,
Вертайтесь мирною порою (“Тримайтесь, братики, ми з вами”) (Стронська 2014);

Чекають синів своїх *мами*,
І моляться день і ніч,
Молитвами зцілюють рани,
Запалюють тисячі свіч (“Мами у Бога благають...”) (Стронська 2018);
чи у пісні “Наша сила – в любові” на слова Олега Буця:
Матері, жони, сестри подруги Марії –
Маскувальні сітки для вояків плетуть
І вплітають молитви, надії і мрії,
Різноманітні пов’язують стрічки на сугь... (Васильків 2015, 17).

У баладах та оповіданнях-меморатах середини ХХ століття, де мати є *соратниця, підпільниця, засланка*, функціонують нові домінуючі мотиви, які увійшли у структуру новітнього історичного фольклору: *‘мати очікує повернення сина / дочки із заслання’*; *‘мати відвідує арештованого сина в тюрмі’*, *‘ув’язнена дочка просить матір згадати про щасливе минуле’*, *‘мати піклується про молодших дітей, поки старший син у тюрмі’*, *‘мати помирає з туги за полеглим сином-стрільцем/солдатом/партизаном’*.

Спосіб докладного відображення людських драм, породжених світовими війнами, бачимо в новітніх колядках соціально-політичного змісту. Попри жанрові вимоги календарно-обрядової пісенності, яким притаманний урочистий стиль та головний мотив ‘возвеличення Христа’, в них задіяно контраст. Завдяки цьому художньому прийому на фоні святково-піднесеного більше увиразнюється мотив ‘материнського горя’, кодований у метафорі ‘умиватися сльозами’:

Сидить *стара мати* – зажурилася,
Згадала про сина – *сльзьми вмилася* (“Христос рождається по всьому світу”) (Лавришин 1996–1997, 385).

Окрім цього, вказаний троп актуалізує негативну семантику амбівалентної символіки води, що характерна для української фольклорної лірики. Вона ж задіяна в епічних мотивах, заснованих на поєднанні міфічних уявлень *смерть – вода – безсмертя (воскресіння)*, актуалізованих у багатьох баладах та колядках соціально-політичного змісту, що виникли упродовж 1944–1947 років: “Кров українських синів / Злита сльзьми матерів” (Лавришин 1996–1997, 362).

Подібну тенденцію поетичних аспірацій, де прямо чи метафорично (в описових зворотах, узагальненнях, персоніфікаціях *мати=Україна*) задія-

но образ матері, спостерігаємо у творчій лабораторії самодіяльних піснярів сьогодення:

Славний Святий вечір настаєє нині,
Бо не всі коло вечері по великій Україні.

...

Отче наш великий! В будні і у свята

Ми *благасмо* за тата, сина, брата у солдатах (“Славний Святий вечір настаєє нині”) (Васильків 2015, 45).

Проілюстрована вище пісня, створена на мелодію церковної коляди “Нова радість стала”, була написана у жовтні 2014 року. Саме тоді почали складати списки українських солдат, які героїчно загинули в Іловайському котлі.

Майстерний перифразовий вислів актуалізує давній фольклорний *образ сльози*. У традиції нового часу ‘материнська сльоза’ нерідко ототожнена з ‘кривавою сльозою’, що трансформується в складнішу конструкцію, наприклад, в одному із варіантів згаданої вище балади:

Стара мати як почувла – передача впала з рук,

А з очей *червона кровця потекла слізьми* на груди (“Рано-вранці під тюрмою”) (Голубенко 2000, 94).

Отже притаманна для слів’янського героїчного епосу асоціація ‘кривава сльоза = глибоке фізичне страждання’ входить також у семантичне поле концепту ‘мати’.

Соціалізація жінки, а отже певна політична зорієнтованість у змалюванні образу матері найбільше проявилася у творах, де вона виступає у нових ролях. У творців народних елегій викликає співчуття й глибоку повагу кожна самовіддана мати. У такому навантаженні цей образ розкривається у різних жанрах історичного фольклору: в баладах про першу російсько-українську війну (1918–1920), де мати шукає на фронтівому полі полегло сина (“Виряджала мати сина під Крути до бою”), у переказах з часу Української революції (1917–1921), наприклад, у сюжеті про те, як ‘більшовики’ або ‘червоні’ розстріляли однією кулею жінку та дитину ватажка із повстанських загонів отамана Махна (Павленко, Новикова 2005, 24). Пізніше, у період Другої світової війни, образ стає дуже активним в оповіданнях-меморатах та переказах про знищені нацистськими військами українські села, зокрема в епізодах про волинське село Кортеліси, де жінки закривали своїми тілами малих дітей перед жахом спалення (Мишанич 2008, 341–345).

У війсьній ліро-епіці з часу Другої світової війни також бачимо традиційні способи символізації матері. Наприклад, у повстанській пісні “Прощайте ви, рідні села” завдяки розширенню атрибутивного ряду образу хреста епітетом ‘дубовий’, що є асоціацією ‘дуб = батько, діти якого героїчно загинули’:

Дубовий хрест
буде за батька,
безза –

за матір мою.

Синтаксична модель повтору предиката зумовлює ‘рослинну’ семантику й для образу матері. Її зіставляювано з березою, що як типовий жіночий символ уособлює зв’язок з душами померлих і функцію оберега від нечистої сили. Згадані пейзажні образи (ліс, береза, дуб) мають давні символічні значення печалі, трагічної долі, смерті на чужині.

В українському фольклорі нового часу образи матері й батька часто злютовані, вони дістають нові конотації через розширення меж символізації об’єктів матеріального світу (скажімо, вибухової зброї). Наприклад, у повстанській пісні, де функцію комунікативного й граматичного предиката виконує образ матері, з’являється реалістичний компонент – граната:

Наган – брат мій, а кріс – мій батько,

А *граната* – *мати*.

Україна – це дівчина:

маю що кохати (Лавришин 1996–1997, 148).

Мілітарний атрибут вступає в асоціативний зв’язок з образом рідної людини не тільки на формальній основі римо-граматичної подібності, але на ґрунті контекстуальної однорідності семи ‘рятувати’. Відомо, що повстанці активно використовували гранати для того, аби уникнути можливого ув’язнення в енкаведистські застінки, нелюдських та часто смертельних катувань.

Переосмислення давніх символів та формування нових асоціативних пар, розширення низки епітетів у змалюванні образу матері в піснях про січових стрільців, повстанців та політичних арештованих має продуктивний характер і є своєрідним вираженням народного ставлення до дійсності, фактом еволюційного розвитку фольклору у ХХ столітті. Водночас зміни в поетичній системі повстанських пісень, відображені в низці нових художніх означень та метафоричних порівнянь, скріплюють спостереження дослідників про те, що з’явився особливий тип народнопісенної творчості, яка є симбіозом авторського й фольклорного художнього мислення. Арсенал зображальних засобів, що моделюють образ матері, вказують на особливості фольклорної поетичної системи, опертої на традиції давніх родинно-побутових балад та ліричних пісень.

2. *Мату-сирота*. Найвиразніше цей тип проявився у фольклорі трудового невільництва, що виник у час Другої світової війни (Kuzmenko 2017). Якщо коротко підсумувати раніше опубліковане, то варто наголосити на тому, що у цій тематичній групі були актуалізовані традиційні формули ‘неможливого’, метафоричні конструкції *смерть=одруження*, властиві для поезики балад та соціально-побутової пісенності. Історико-типологічне зіставлення з українськими наймитсько-строкарськими піснями, з їхніми переробками та стилізаціями до теми остарбайтерівської підневільної праці дає можливість простежити складний процес семантичного наповнення архетипного образу матері. Страждання матері-селянки, що є провідним мотивом, часто корелює з мотивом екзистенційної самотності матері як сирітства. Нова конотація закріплена через займенникові еквіваленти, а

саме: мати → ‘сама’, ‘одна’, а також через субстантив, що у формі орудного відмінка вказує на семантику ‘повного’ порівняння (за О. Потебнею):

У далеку дороженьку
Вийшла дочка з хати –
Осталися *сиротами*

Старий *батько й мати* (Кузьменко 2018, с. 415).

Концептуалізація образу відбувається й через встановлення семантичної пари ‘самотність’ = ‘туга’, яку виражено розгалуженою парадигмою апелювативних мотивів ‘пригадування» у новотворах, де образ матері з’являється в роздумах дочки-невільниці. А також у мотивах ‘мати плаче’, ‘мати проклинає ворога’, типових у баладах про сина-фронтовика та піснях остарбайтерів, у голосіннях ‘матері за синами, яких німці погнали на каторгу’, в оповіданнях про вербування до Третього Рейху, де емоційний образ печальної матері виведено в статус однієї з головних дійових осіб.

3. *Мати-рятувальниця*. Найбільш трагедійна фактура фольклорного концепту. Найкраще представлена у творах про Голодомор 1932–1933 років, де мати є персонажем дум, переказів, оповідань, сатиричних частівок. На прикладі аналізу тільки цього одного образу можна зрозуміти глибину й трудність національного дискурсу на тему ‘голоду’. У цьому семантичному варіанті показовими є архетипні стосунки матері та дитини, які свого часу описав Карл Юнг. Його міркування важливі тим, що стосуються питання про руйнівну силу впливу переживань на особистість, на її суб’єктивне перетворення, що веде до зміни сутності. Адже такі ‘перетворення’ є в площині типових сюжетів про батьків, які під час Голодомору масово гинули на очах дітей, залишаючи їх сиротами, або виживали завдяки їм.

Провівши статистичні підрахунки за текстами кількох збірників усних оповідань та спогадів, ми переконалися, що образ матері в художньо-документальному омовленні Великого голоду має найвищий статус (більше: Кузьменко 2018, 432–436).

Архетипна домінанта ‘мати є та, яка оберігає’ з новою силою проявилася у новотворах війни початку ХХ століття. Вона фігурує у переказах про те, як її молитва біля ікони Гошівської Богоматері порятувала сина-солдата від загибелі, й в авторських поезіях:

“Я в окопі лежав –
З неба падала смерть.
Він зі мною, я знав
І молився тепер.
Грів в руці оберіг –
Мама хрестик дала.

Я в це вірив – він зміг –
Мама знов вберегла” (Назарова Ж. “Мамин хрестик”) (Васильків 2015, 67).

У переказах та свідченнях про Голодомор наративна формула ‘мама нас вигляділа’ стає інструментом типізації образу. Типізація відбувається че-

рез глаорифікацію вчинків героїні та віднесення її до категорії позитивних. На фоні дій матері маркуються інші персонажі, зокрема негативні, які належать до 'чужого' світу (сусідка, яка віддала дитину в притулок; чоловік, який завіз ще живу жінку в могильник-кагат; жінка, яка зарізала (з'їла) жінку (дитину) та ін.). У народній уяві світ таких людей неморальний і деструктивно-антагоністичний.

У підсумку стверджуємо, що концепт 'мати' є одним із провідних в українській фольклорній картині світу. Часто цьому образу підпорядковуються інші дійові особи, що найбільш помітним є в невідьницькому, повстанському циклах творів про Другу світову війну. Семантичне поле образу в ліро-епічному мотиві 'мати оплакує сина (доньку)' формується на основі традиційних семантичних компонентів (мати-сирота → мати-самітниця), конгруентних із фольклорним концептом 'туга'.

Периферія концепту сформувалася унаслідок модернізації традиційних смислів, що опираються на архетипні значення, поетику козацького епосу та соціально-побутової лірики. На цій основі вибудовується стійка семіотична модель *земна Мати – мати-Україна – Слава*.

З часу Першої світової війни окреслилася широка парадигма додаткових значень, за якими *мати* – це центр родинного світу, який зруйнував ворог; символ любові; асоціація дому як місця екзистенційного спокою і чекання, суб'єкт пам'яті та пригадування; онтологічна сила, яка утримує і повертає до життя.

У сучасній народнопоетичній творчості про війну та фольклорній свідомості образ надалі утримує першість морального імперативу, адже вона є людиною, яка дбає про інше життя. У структурі концепту, семантика якого найбільше корелює з поняттями *помічниця* та *рятівниця*, простежується синтез давніх та нових смислотвірних гуманістичних настанов.

Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (скорочено – АНФРФ ІМФЕ). Ф. 14–3. Од. зб. 35 б. Арк. 43–86.

Васильків, І. (2015). *Нашим хлопцям. Збірник пісень про воїнів і для воїнів АТО*. ФОП Корпан Б. І. Львів.

Гайдай, М. (1972). *Народна етика у фольклорі східних і західних слов'ян*. Наукова думка. Київ.

Голубенко, І. (2000). *Відлуння лісу. Українська народна пісня про національно-визвольні змагання в Україні 40–50-х рр. ХХ ст. (за матеріалами етнографічних експедицій студентів Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова)*. Видання Інституту громадянського суспільства. Київ.

Димитров, Д. (1934). *Война и революция в современном песнотворчестве болгар Приазовья*. В кн.: *Труды Института славяноведения Академии наук СССР*. Издательство академии наук СССР. Ленинград. Т. 2. С. 127–148.

Кісь, О. (2017). *Голодомор крізь призму жіночого досвіду виживання*. У кн.: *Українські жінки у горнилі модернізації*. Клуб сімейного дозвілля. Харків. С.156–175.

Кузьменко, О. (2013). *Фольклорно-етнографічні записи з Покуття, липень 2013 р.* Архів Інституту народознавства НАН України. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 731. Арк. 1–320.

Кузьменко, О. (2018). *Драматичне буття людини в українському фольклорі: концептуальні форми вираження (період Першої та Другої світових воєн)*. Інститут народознавства НАН України. Львів.

Лавришин, З. (1996–1997). *Пісні УПА*. Спільне українсько-канадське підприємство «Літопис УПА». Торонто; Львів.

Мишанич, С. (2008). *Народні оповідання*. Техніка. Київ.

Новий час – Мідний хрестик (2014). Електронний ресурс: <https://www.youtube.com/watch?v=gFfyG03jfs>. [Дата останнього доступу 30.08.2020].

Павленко, І., Полякова, Н. (2005). *Духовні скарби нашого краю: фольклор Бердянського р-ну Запорізької області: збірник фольклорних творів*. Запорізький національний університет. Запоріжжя.

Стронська, В. (2014) *Тримайтесь, братики*. Електронний ресурс: <https://cutt.ly/OzP9kAG>. [Дата останнього доступу 30.08.2020].

Стронська, В. (2018). *Мами у Бога благають*. Електронний ресурс: <https://cutt.ly/kzP9UQV>. [Дата останнього доступу 30.08.2020].

Українські народні думи: у 2 т. (1931) / упоряд. та передмова К. Грушевської. Київ; Харків.

Франко, І. (1980). *Жіноча неволя в руських піснях народних*. У кн.: *Зібрання творів*: у 50 т. Наукова думка. Київ Т. 26. С. 210–253.

Франко, І. (1984). *Студії над українськими народними піснями*. У кн.: *Зібрання творів*: у 50 т. Наукова думка. Київ. Т. 42. С. 225–230.

Bartmiński, J. (2011). *Polska pieśń i muzyka ludowa: źródła i materiały*. Т. 4. Lubelskie. Część 3. Pieśni teksty sytuacyjne. In-t sztuki PAN; Un-t M. Curie-Skłodowskiej; Wyd-wo Polihymnia. Lublin.

Coles, D. (2014). Women who go to war. *War in Legend and Tradition: The Ninth Lege ndary Weekend of The Folklore Society* (6th –7th September 2014, Fort Amherst, Chatham, Kent). Retrieved from: <https://cutt.ly/DzP987E>. [Дата останнього доступу 10.12.2014].

Kuzmenko, O. (2017). Dramatic Existence in the poetic art of Ukrainian ostarbeiters (the folkloric concept of captivity). *Ukraine und ukrainische Identität in Europa: Beiträge zur Standortbestimmung aus / durch Sprache, Literatur, Kultur* / Herausgegeben von O. Novikova, O. Pronkevych, L. Rudnyc'kyj, U. Schweier. München. P. 127–139.

Šćurat, W. (1893). Das Soldatmädchen. *Am Ur-Quell*. Bd. IV. Hft. 9. S. 250.

Wałęciuk-Dejneka, B. (2018). *Folk Image of Woman. The perspective of Otherness, Folklore and Literature*. Aureus. Kraków.

ДО ПОШУКІВ КОЛИСКИ ФЕНОМЕНУ КОБЗАРСТВА

Віктор Мішалов

(Канада)

На підставі репертуару, манери виконання, навчання у статті визначено географію побутування кобзарства на теренах нинішніх Чернігівської, Полтавської, Сумської та Харківської областей, висловлено й обґрунтовано тезу про його комишанське походження.

Ключові слова: кобзарство, Комишанка, дума, кобза, бандура, учитель.

IN SEARCH OF THE CRADLE OF THE KOBZAR PHENOMENON

Viktor Mišalov

Based on the repertoire, manner of performance, training, the article defines the geography of the kobzar phenomenon to the current Chernihiv, Poltava, Sumy and Charkiv regions, and expresses and substantiates the thesis about its origin in and around Komyšan.

Key words: kobzardom, Komyšan, дума, kobza, bandura, teacher.

Старцівство як загальний феномен, поширилося по цілій Європі і складалося переважно з сліпих мандрівних співців. В Україні до мандрівних співців відносились не лише кобзарі, а й лірники та псальмоспівці. Коли лірництво як явище було поширене на теренах усієї України та в багатьох країнах Європи, то кобзарство дещо відрізнялося від нього, адже існувало тільки в певному регіоні. Це були землі, які знаходилися виключно на Лівобережній Україні і входили до колишньої Гетьманщини та Слобідщини. Пізніше ці землі входили до Чернігівської, Полтавської та Харківської губерній, а сьогодні вони входять до Чернігівської, Полтавської, Харківської та Сумської областей.

Не існує свідчень про поширення кобзарства в сусідніх правобережних областях (Київщині, Черкащині, Дніпропетровщині), а також південних землях, які входили до так званої Новоросії, в районах Московщини, що межували з Гетьманщиною (Курщини, Білгорщини, Вороніжчини) в ХІХ столітті.

Про побутування кобзарів та кобзарської традиції в Західній Україні інформація до нас не дійшла. Також невідомо про поширення кобзарства на території Кубані перед ХХ століттям.

Кобзарство пов'язано головно з кобзою і народною бандурою. На територіях, де існувало кобзарство, також побутувало лірництво і обидві форми на території Гетьманщини запозичали чимало одне від одного.

На території колишньої Гетьманщини сформувалися центри, де створилися або існували умови, які сприяли розвитку та поширенню гри на на-

родній бандурі, зокрема, м. Зіньків, Комишня, Миргород на Полтавщині, Мена та Сосниця на Чернігівщині, Мурафа та Богодухів на Слобідщині.

У цих кобзарських центрах існували умови для побутування та розвитку кобзарства і тут створилися та утвердились певні напрями традиції гри на народній бандурі. Після введення кріпацького ладу на Гетьманщині (1763 р.) пересування закріпачених людей обмежувалося. Кобзарство не мало умов та можливостей поширитися поза межами Гетьманщини. Через неблизьке розташування й нечасте спілкування кобзарів на Гетьманщині створилися певні мікронапрями цього феномену, які почали відрізнятися в співах та в супроводі. Інструменти різних центрів поступово набували відмінних рис. У цих центрах також почала відрізнятися техніка гри, спосіб виконання, а також репертуар, мелодії рецитацій та спосіб співу.

У часи Гетьманщини українське населення розширювало території своїх поселень і пересувалося на Схід. За часів Б. Хмельницького Слобідські землі та степові території, які раніше називалися 'Диким полем', були незаселеними або малозаселеними. У той час це вважалося межею між Європою та Азією, і на картах Європи тих часів дороги та поселення тут закінчуються. Східна частина Полтавщини у цей час була не заселеною або малозаселеною. Східні землі Лівобережжя, були зорганізовані по козацьких полках: Гадяцький, Лубенський, Миргородський, Ніжинський, Переяславський, Прилуцький, Полтавський, Старобудський, Глухівський, Чернігівський та Київський.

Після перемоги Хмельниччини Московська держава продовжувала свою експансію на захід та південь, поступово перебираючи українські землі Гетьманщини під свій контроль. З часом автономність Гетьманської держави була втрачена.

Першими землями, що втратили свої автономні права, були землі Слобідської України. Саме в середині XVII століття вони були заселені біженцями, які шукали миру та притулку в часі польсько-козацьких війн. Там були створені вільні поселення, які називалися слободи. Тут постала козацька адміністративна система зі створенням в 1685 році 5-ти полків в Сумах, Охтирці, Харкові, Ізюмі та Острогожі. Слобідська Україна ніколи офіційно не належала до Гетьманщини, але ці щойно заселені українцями території в Московській державі офіційно мали автономії. 1765 року козацькі полки були переформовані й вся територія перетворилася на провінцію Московської імперії.

Гетьманська Україна, яку вже в XVIII столітті офіційно почали називати Малоросією, поступово інтегрувалася в Московську імперію. Після Полтавської поразки та знищення Гетьманської столиці в Батурині, столицю перевели до Глухова, де вона перебувала в 1708–1783 роках, посада Гетьмана була скасована 1764 року. В 1774 році територія Гетьманської держави була зменшена. В 1781 та 1783 роках відновлено полкову систему адміністрації й Гетьманат перестав існувати. Київську, Чернігівську та Новгород-Сіверську землі, в 1796 році об'єднано в одну провінцію – Малоросію.

Провідні осередки кобзарства в середині XIX століття знаходилися в м. Зіньків на півдні від Батурина та в м. Сосниці на північ від Батурина. Кобзарство поступово поширилося саме від цієї колиски на інші населені пункти Полтавщини від Зінькова напочатку в Лохвицю, Миргород, а пізніше від Зінькова на Слобідську Україну.

Гнат Хоткевич звернув увагу на те, що існувала різниця в технічних аспектах гри на бандурі та в репертуарі кобзарів різних регіонів України. Він поділив кобзарів та кобзарські традиції на три групи згідно регіону, де вони жили та вчилися. В кожному з цих трьох регіонів створилися певні характерні особливості, які він почав записувати щоби вивчити як вони відрізняли їх один від одного.

Коли порівнювати ці три групи відносно зафіксованого репертуару, то можна зробити певні висновки. Існує репертуар, що був спільний для всіх кобзарів, але був і репертуар, який або творився на нових територіях, або законсервувався в них.

По виконавстві дум, ми бачимо, що усі три регіональні групи спільно мали в своєму репертуарі такі десять дум:

- 1) “Олексій Попович”⁴⁸ – 1, 2, 8 / 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 15, / 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 15;
- 2) “Про бідну вдову” – 1, 6, 7, 8, / 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 13, / 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 13;
- 3) “Про брата і сестру” – 1, 6, 8, 9 / 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 15, / 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 15;
- 4) “Івась Коновченко” – 1, 10, / 6, 7, 12, 13 / 6, 7, 12, 13;
- 5) “Про козака Голоту” – 1, 5, 6 / 1, 8;
- 6) “Про втеча трьох братів з Озова” – 1, 2, 5, 6, / 7 / 7;
- 7) “Плач невільників” – 1, 7, 9, 10, / 1, 2, 6, 7, 9, 10, / 1, 7, 9, 10, 13, 14;
- 8) “Про смерть Хмельницького” – 9, / 6, / 9;
- 9) “Про Хмельницького і Барабаша” – 1, 2, 5, 10, / 9 / 9;
- 10) “Маруся Богуславка” – 7 / 14 / 14.

Цей спільний репертуар вказує на найстарший пласт, який, мабуть, найраніше був укладений, і наявність спільної колиски, де сформувався феномен ‘кобзарство’. Спільний репертуар для всіх трьох регіонів становлять думи, які мали моралістичний текст, та невільниківські думи. Вони були в репертуарі майже всіх кобзарів і були популярними поміж слухачів у всіх регіонах.

Чернігівські кобзарі дещо відрізнялися від інших, бо мали ще в своєму репертуарі думи з часів Б. Хмельницького. Ці думи не були поширені в інших регіонах. Коли П. Мартинович запитував полтавського кобзаря І. Кравченка-Крюковського в 1876 р. чи він знав думи про Б. Хмельницького, то той відповів, що не знав, і взагалі не вірив, що хтось про нього співає. “*Та тільки про нього в книжках пишуть*” – стверджував

⁴⁸ Тут після думи подані цифри, які відносяться до різних кобзарів. В першій стьобі – це кобзарі Чернігівщини, в другій – кобзарі Полтавщини, а в третій – кобзарі Слобідщини / Харківщини. Цифри зазначають кобзаря зі списку, подано в додатках.

І. Кравченко-Крюковський (Хоткевич Г., с. 29) на Чернігівщині, майже всі були записані від одного кобзаря.

“Сокіл і сокольонок” – 1.

“Гноблення України польською шляхтою і повстання проти неї” – 10.

“Богдан Хмельницький і Василь Молдавський” – 10.

“Смерть Богдана Хмельницького й вибір нового гетьмана” – 10.

“Білоцерківський мир і нове повстання” – 10.

“Іван Богун” – 10.

“Веремій Волошин” – 10.

“Танджа Андибер” – 10 / 1, 2.

На Слобідщині крім дум центрального корпусу, відомих на Полтавщині та Чернігівщині, записано ще один твір, невідомий в інших регіонах, а саме думу “Козацьке життя”.

На Полтавщині побутували думи “Про Федора Безрідного”, “Самарські брати”, “Козак Нетяга” та дума з часів Б. Хмельницького “Корсунська перемога”, які не були записані в інших регіонах. На загал, бачимо, що в той час, коли етнографи почали записувати думи, то думи з періоду Хмельниччини ще існували в репертуарі чернігівських кобзарів, але вже майже повністю зникли, і не були відомі на Полтавщині та Слобідських землях.

Хоч тексти дум про Хмельниччину були записані на Чернігівщині і там збереглися, цей пласт дум, їх традиційне виконавство майже повністю зникли на Чернігівщині за дуже короткий час, де кобзарська традиція перейшла майже повністю на парарелігійні моралістичні твори. Після XII Археологічного з’їзду 1902 року зацікавлення у виконанні традиційних дум знову зросло, але традиційне передавання дум від вчителя до учня вже тут не існувало, і кобзарі, які вирішили поповнити свій репертуар думами, вивчали ці тексти з письмових джерел, а в процесі виконання часто створювали нетрадиційні мелодії, акомпануючи іноді зовсім нетрадиційним супроводом.

Наприкінці XIX століття кобзарство на Полтавщині почало зникати, особливо поблизу Зінькова, хоч дещо збереглося ще в районах довкола Миргороду.

На Слобідщині, де традиційне кобзарство з’явилося пізніше, наприкінці XIX століття кількість кобзарів була, мабуть, найбільшою. Варто звернути увагу на те, що і техніка гри на бандурі тут була також розвинена найсильніше. Хоч тут кобзарі знали ще думи, проте, вони в своєму репертуарі знали їх набагато менше – 2-3 і то переважно думи моралістичного циклу.

На думку Гната Хоткевича, найстарішою кобзарською групою, коли порівняти репертуар, була чернігівська. Відповідно інформації, зібраної відносно хронології, географії та репертуару, чернігівських кобзарів можна поділити на різні групи.

Підгрупа А. (Сосницька - молодша)

Наймолодші її представники, які дожили до XX століття, – Євдокія Леміш, Семен Власко (1904–1967), Левко Ступак, Павло Кулик (1844–1928),

Петро Герасько (1855–1903) та Лука Думенко. У свій час вони всі вчилися у Прокопа Дуба (1841–1903).

Підгрупа Б (Синявська)

Друга гілка, починаючи з молодих кобзарів та лірників А. Гребеня (1878–1961), Н. Прудкого (1890–1982), В. Потапенка (1886–1934), Д. Симоненка (1871–1948), вчилися у Т. Пархоменка (1872–1910), який у свій час вчився у П. Ткаченка-Галашки (1878–1918) та Андрія Гайденка (1836–1896) із Синявки. Хоч докладної інформації не маємо, але за особливостями репертуару до цієї підгрупи можна, мабуть, включити Петра Сіроштана. Ця група зробила значний внесок у поширення бандури між зрячих, але мало зберегла в своєму репертуарі традиційне виконання дум, а з часом тексти, які вивчили нетрадиційним способом з письмових джерел, після 1902 року, виконували їх уже нетрадиційним способом.

Підгрупа В (Сосницька – старша)

Виконавство старовинних дум збереглося в родоводі Павла Братиці (1825–1887), який учився в Андрія Бешка (?–1855, Сосницький п.). Останній вчився у Андрія Шута (1790–1873, Сосницький п.), учня Павла Козла (1760?–1830?). Ця група знала найбільшу кількість дум (по 10 дум), серед яких було багато дум з доби Хмельниччини.

Підгрупа Г

Сюди згруповані чернігівські кобзарі, про яких докладніших біографічних та репертуарних відомостей не збереглося або які ще не виявлені. Сюди входили такі кобзарі, як Федір Кожухівський, котрий ходив разом з П. Дубом та П. Братицею і, можливо, належив до підгрупи В.

Для репертуару підгрупи А у старших учасників характерні думи “Про Хмельницького і Барабаша”, “Буря на Чорному морі”, “Про козака Голоту”.

У репертуарі підгрупи Б переважно були такі думи, як “Сестра та брат”, “Бідна вдова”, “Плач невольників” і “Олексій Попович”. Коли порівняти назви дум у їхньому репертуарі, то стане очевидним, що ця група споріднена дещо з репертуаром слобідських кобзарів.

Думи “Бідна вдова”, “Плач невольника”, “Плач невольників”, “Озівські брати”, “Козак Голота”, “Фесько Андигер”, “Івась Коновченко”, “Сокіл”, “Олексій Попович”, “Хмельницький і Барабаш”, “Гноблення України”, “Богдан Хмельницький і Василь Молдавський”, “Смерть Хмельницького”, “Білоцерківський мир”, “Іван Богун”, “Веремій Волошин” – основа репертуару підгрупи В. Як видно, ця підгрупа не лише найбагатша кількістю дум в своєму репертуарі і включає найбільшу кількість дум із періоду Хмельниччини. Всі кобзарі в цій групі належали до старої верстви кобзарів.

Як бачимо зі списку, найбільше кобзарів, про яких ми знаємо, було на території сьогодишньої Полтавської області й то переважно північної її частини. Тут знаходилися кілька центрів кобзарської активності.

Підгрупа А – Зіньківська

і) Ів. Городницький (Константиноград, Х.), С. Скорик (1855–?) (Ізюм, Константиноград, Х.), В. Парасочка (Константиноград, Х.), М. Кравченко (Миргород), які всі вчилися у Хведора Гриценка-Холодного (1814–1889), учня Д. Кочерги (1811–?), котрий у свій час вчився у Івана Хмельницького (с. Бобрівник); (Ми тут бачимо, що кілька учнів Ф. Гриценка-Холодного переїхали на Харківщину, і, мабуть, харківська традиція гри на бандурі має свої корені у нього та в його вчителя).

іі) А. Курочка, М. Кулик (Гордієць), О. Поливський, Й. Харченко, Н. Чернецький, які вчилися в Івана Хмеля-Хмельницького (с. Бобрівник).

ііі) І. Кравченко-Крюковський (Лохвиця), Ів. Кравченко (Лохвиця), С. Бідило, С. Лотиш (Гадяч) які вчилися у Г. Вовка-Зелінського (1750–1850).

іv) Хв. Гриценко-Холодний (1814–1889) – учився в В. Назаренка (1762–1832).

Хв. Гриценко-Холодний (1814–1889) – учився в С. Чаплі (торбаніст, ? – 1855) (Охтирка, Лебедин).

Хв. Гриценко-Холодний (1814–1889) – учився в І. Однорога (Сумщина), який вчився в кобзаря Билини (Богодухів).

О. Говтань (1904?) – можливо, що вчився у Ф. Гриценка.

О. Вересай учився в Є. Андріяшівського (с. Андріяшівка) та С. Кошового (с. Голінка поблизу Ромна).

Підгрупа Б – (Лохвицька)

і) Д. Симоненко (1871–1948), який вчився у М. Дубини (1852–1933) (Решетилівка), котрий вчився в І. Кравченка-Крюковського (1815–1885), якого свого часу навчав зіньківський кобзар Хв. Гриценко-Холодний.

іі) І. Кравченко-Крюковський (1815–1885) – у К. Губи (Прилуки).

ііі) І. Кравченко-Крюковський (1815–1885) – у Вовка-Зелінського.

іv) І. Кравченко-Крюковський (1815–1885) – у Касяна Кравченка.

v) Д. Скорик (1856 - ?) (Лохвиця-Пирятин) у Хв. Холодного.

іv) О. Сластіон учився в П. Неховайзуба (Лохвиця).

Підгрупа В – (Миргородська)

і) М. Кравченко учився в Хв. Гриценко-Холодного (Зіньків).

іі) М. Кравченко та О. Савченко (с. 1906), які училися у С. Яшного (1813–1903); а той учився в С. Кошового (Зіньків, а чи не с. Голінка?).

ііі) О. Кальний та Платон Кравченко, вчилися, мабуть, в одного вчителя, можливо, в Івана (з Хомутців) (1845–1882?), який вчився в Івана (Комишанський панотець) (с. 1805), який знав 13 дум.

іv) Ю. Бутовський (1835–1885) (с. Липняги, Мир. п.).

Підгрупа Г – (Лубенська)

А. Никоненко (с. 1856) (вчився у І. Кравченка-Крюковського).

Ф. Кононенко (с. 1850).

О. Михайлюк (1850).

Підгрупа Г – (Золотоніська)

Ів. Жовнянський (Золотоноша) (вчився у І. Кравченка-Крюковського).

Підгрупа Д – Прилуцька

Гр. Любисток – придворний бандурист (1730–39), який тут народився і жив.

Сакон Стрічка учився в Івана Стрічки (?–1833).

В. Бублик (з Никонівки), Ярохтей (з Березівки), А. Негрія (з Березівки), які вчилися в О. Вересая (1801–1876), який вчився в Є. Андріяшівського (Андріяшівка, Ромен), Семена Кошового (с. Голінка), Ничипора Коляди (лірник з містечка Глинське).

Т. Магадин (1801–1876), мабуть, вчився у С. Кошового.

В Іржавці Прилуцького повіту народився Грицько на прізвисько Кобзар, який грав на кобзі і співав козацькі пісні та брав участь у Коліївському повстанні 1768 року.

У цій групі кобзарі грали на своїх інструментах, притискаючи струни до грифа. Це ми бачимо в техніці гри О. Вересая та Т. Магадина. Також можна було сподіватися, що така техніка була і в Г. Любистка та Г. Кобзаря.

Підгрупа Е – Пирятинська

А. Вечірський (Пирятин) (с.1876).

Ф. Баша (1818 – ?), який вчився у Лантуха.

Окрема група (інші)

С. Говт(?)ань (с. 1909)

Підгрупа А з осередком у Зінькові була найбільшою за кількістю кобзарів, а також найбагатшою за репертуаром. Від кобзаря Хв. Гриценка записано 8 дум, між ними: “Озівські брати”, “Івась Коновченко”, “Про сестру та брата”, “Маруся Богуславка”, “Олексій Попович”, “Про бідну вдову” та “Фесько Андигер”.

Підгрупа Б з осередком у м. Лохвиці. Найсильніший учасник був І. Кравченко-Крюковський, від якого було записано 9 дум: “Озівські брати”, “Сестра та брат”, “Сокіл і Соколя”, “Олексій Попович”, “Бідна вдова”, “Безрідний”, “Самарські брати”, “Проводи козака” та “Самійло Кішка”.

Слобідська група, на переконання Гната Хоткевича, була, мабуть, наймолодша з кобзарських груп. Це, можливо, пов'язано з тим, що слобідські землі (Харківська та Сумська обл.) були заселені дещо пізніше, коли стало безпечніше жити на цих територіях після упокорення кримських татар 1774 року. Сюди переважно переселялися люди з території Гетьманщини.

Підгрупа А – (Кулибаська) – переселення з Полтавщини

і) Молодші представники Микола Демченко (1870–1920?), Стефан Горобець ((1883–1933), Ераст Вудянський (1862–1934), Григорій Байдиков (?–1899), П. Древченко (1863–1934), які вчилися у Гната Гончаренка (1835–1917), котрий у свій час вчився у П. Кулибаби (1805–1874), який вчився у О. Вересая (1801–1876) з Полтавщини.

іі) Михайло (з Миронівки), Улян, які вчилися у П. Кулибаби (1805–1874), який у свій час вчився у О. Вересая.

ііі) До цієї групи, можливо, входять П. Грушка (1840–1883) та Д. Зимогляд (1863–?).

Підгрупа Б – (Козирська)

i) Молодші представники: Є. Мовчан (1898–1968), З. Бенший, Г. Кожушко (1880–1924) та І. Кучеренко (1878–1937), які вчилися у С. Пасюги (1862–1933), який у свій час вчився у С. Бідили, а той – у Хв. Вовка (Зелінського) (1798–1889), учня Тихона Козиря.

ii) І. Кучеренко (1878–1937), М. Христенко, Н. Колісник, які вчилися у П. Гашенка; а той – у С. Бідила та Д. Троць(ш?)ченка; який вчився у Хв. Вовка-(Зелінського) (1798–1889), який вчився у Тихона Козиря.

iii) М. Даниленко, П. Дашенко, які вчилися у О. Бутенка (1860– ?) (у Люботині), учня Ю. Куліша, який вчився у Хв. Вовка, учня Тихона Козиря.

iv) І. Нетеса (1862–1933), учня Ю. Куліша, який вчився у Хв. Вовка, а той – у Тихона Козиря.

Підгрупа В - (Люботинська)

П. Каліберга (1882–1933), який вчився у І. Токаря (1860–?). Ця група, можливо, споріднена з групою Б., адже О. Бутенко жив у Люботині, і, можливо, мав зв'язок із Хв. Вовком, який у свій час вчився у Т. Козиря.

Підгрупа Г

До цієї підгрупи входять ті, які ще не були визначені по вищих групах, а саме: кобзарі Ткаченко, М. Фесенко, М. Боклага (1840–1920?), М. Ригоренко (1770–1850), Г. Цибко, І. Казан (1852–1929?) (Богодучів), М. Куліченко (1877–?) (Вовчанськ).

У підгрупі А в репертуарі були думи “Олексій Попович”, “Іван Коновченко”, “Озівські брати”, “Плач невольників” та моралістичні думи “Про бідну вдову”, “Про сестру та брата”.

У підгрупі Бі в репертуарі були думи “Плач невольників”, “Озівські брати”, “Про бідну вдову”, “Про Івася Коновченка”. Подібний репертуар, як у підгрупі А.

У підгрупі Бііі в репертуарі були думи “Олексій Попович”, “Козак Голота”, “Про вдову”, “Про сестру та брата”, “Плач невольників”. Ця група відрізняється дещо в тім, що виконували думу “Про Козака Голоту”.

Підгрупа Біv споріднена з підгрупою Бііі.

Репертуар кобзаря М. Ригоренка (1790–1850) відмінний від кобзарів молодших поколінь. У його репертуарі були думи з періоду Хмельниччини, а саме – “Козацьке життя”, “Корсунська перемога”, “Козак Нетяга”, крім думи про “Марусю Богуславку” та “Плач невольника”. Це підказує якийсь зв'язок із думами про Хмельниччину, які були записані на Чернігівщині, хоч думи, які побутували на Слобідських землях, були дещо відмінними.

Взагалі в Харківській групі найхарактерніші думи були з моралістичним змістом: “Про бідну вдову”, “Про сестру та брата”, “Про Олексія Поповича”. Відчувається, що з плином часу на Слобідщині позабувалися думи про Хмельниччину так само, як з часом вони позабувалися і на Чернігівщині.

Як видно з таблиці, існували певні специфічні центри активної кобзарської діяльності.

На Чернігівщині: Сосницький повіт, м. Мена, Сосниця, Синявка.

На Полтавщині: Зіньків, Миргород, Комишня.

На Харківщині: Богодухів.

З інформації, яку вдалося знайти, виявляється, що головним центром, який можна вважати колискою, звідки кобзарство поширилося на Полтавщині та на Слобідщині, є трикутник Комишня – Зіньків – Миргород.

Коли аналізувати інформацію про Чернігівську кобзарську групу, то бачимо, що існувало певне споріднення з Зіньківською групою (по залишках спільного репертуару), але Чернігівщина виділяється через репертуар дум з періоду Хмельниччини.

Можна зробити припущення, що Чернігівська група відірвалася від кобзарської коліски раніше, ніж була створена Слобідська та інші Полтавські кобзарські групи. Якщо порівняти ще техніку гри на бандурі та спосіб тримання інструменту, то виглядає, що Чернігівська група споріднена з технікою гри та тримання бандури, до якої вдавалися кобзарі Миргороду.

Вище подані матеріали вказують, що гілка слобідського кобзарства, мабуть, вийшла з району довкола міста Зінькова на Полтавщині. Також бачимо, що лохвицькі та миргородські кобзарі також були в тісних зв'язках із кобзарями із Зінькова і звідси деякі, як миргородець М. Кравченко, безпосередньо перейняли науку. Не вдалося ще знайти прямі зв'язки зіньківських кобзарів з чернігівською групою кобзарів.

Інформація, подана вище відносно династії навчання, підказує нам, що початки гри на народній бандурі та й феномен кобзарства, мабуть, були закладені десь у районі довкола міста Зіньківа, очевидно в другій половині XVIII ст., тобто в періоді 1740–1785 років.

Для створення феномену кобзарства мали бути відповідні умови, в першу чергу економічні, а також і культурні. Щоби знайти кобзарську коліску, треба шукати місце, де в цьому районі і в цей час економічні умови існували, щоб фінансово утримати відповідні культурні заходи для такого початку. Населення також мало бути готове для утримання цієї традиції, адже кобзарське виконавство могло існувати тільки тоді, коли існувала відповідна аудиторія, яка прихильно ставилася до виконавської творчості кобзарів.

Якщо аналізувати традицію миргородських кобзарів, то виявляється, що вони дістали свої знання від кобзарів із району Зінькова. Так само бачимо, що кобзарі із Лохвиці та Слобідські кобзарі вчилися або мали зв'язки з тими, хто навчався в районах довкола Зінькова.

Нам відомо про існування різних кобзарських наук, які відрізнялися одина від одної в техніці гри на інструменті та репертуарі.

Крім Зіньківської та Миргородської науки П. Мартинович говорив О. Сластіонові, що була ще Комишанська наука. Як ці науки відрізнялися? Коли маємо певну інформацію про Зіньківську та Миргородську науку, то до нас, на жаль, мало дійшло інформації про Комишанську науку.

Точного розтлумачення цих різних кобзарських наук ми не маємо, але можна зробити певні висновки та загальні порівняння на базі інформації, яка дійшла до нас.

Найчастіше згадується Зіньківська наука. Цей термін зустрічається і в слобідських кобзарів, а також у розмові з миргородським кобзарем М. Кравченком, який певний час проходив навчання в зіньківського кобзаря Хведора Гриценка-Холодного. Вона пов'язана в першу чергу з технікою гри на бандурі, постановкою рук, триманням бандури, а також з репертуаром кобзарів Хв. Гриценка-Холодного і Гаврила Вовка, які жили поблизу міста Зінькова. В Зіньківській науці тримають бандуру специфічно, паралельно до тіла виконавця, так, щоби дати можливість лівій руці грати по струнах близько до обичайки. Техніка гри на бандурі пов'язана із Зіньківською наукою на початку ХХ століття стала основною пізніше для харківської академічної школи гри на бандурі, яку розробив Гнат Хоткевич.

У миргородського кобзаря М. Кравченка також зустрічаємо згадки, що він володів крім Зіньківської ще й Миргородською наукою. Кобзар М. Кравченко, крім навчання у Хв. Гриценка-Холодного, також вчився у миргородського кобзаря С. Яшного, який на зображеннях тримав свій інструмент дещо по інакшому, ніж Хв. Гриценко-Холодний. С. Яшний також мав дещо відмінний репертуар. Різниці в триманні бандури, постановці рук та репертуарі підказують нам існування іншої традиції.

У Миргородській науці інструмент тримався простокутно до тіла виконавця. Ліва рука грала виключно на басках, тобто на струнах, які були натягнені по шийці, а права – на приструнках. Ця постановка рук і спосіб гри та тримання інструменту стали основою для створення пізніше так званої Київської 'академічної' школи гри на бандурі⁴⁹.

Точного розтлумачення поняття 'Комишанська наука' сьогодні ніде не зустрічається, але вона, мабуть, відрізнялася за способом гри на бандурі від Зіньківської та Миргородської. Існує ще техніка гри на бандурі, де струни придавлювали до грифа. До неї вдавався О. Вересай. Можна зробити припущення, що Комишанська техніка гри також могла бути й такою. Інші науки – Зіньківська та Миргородська – пов'язані з географічними центрами, то, можливо, що і Комишанська наука також пов'язана з певним географічним центром.

Недалеко від Зінькова існують кілька географічних пунктів, які мають споріднену назву. Це село Комишанка Недригайлівського району Сумської області, яке знаходиться на лівому березі річки Сули. (Існує ще селище Комишня в Миргородському районі Полтавської області, поблизу річки Хоролу.) Назва 'Комишанка' (Комишенка, Комишина, Комишна, Комишно) походить від назви річки, на якій знаходиться цей поселений пункт. Містечко було засновано за часів Б. Хмельницького, а весь цей район за-

⁴⁹ Г. Хоткевич вважає, що Київським назвали тому, що цим способом грали учасники Київської капели бандуристів.

хопив Ярема Вишневецький разом із містами Гадяч, Зіньків, Охтирка та Опішня в 1646 р.

Уже в 1654 село Комишанка називали городом. Тут у середині XVIII століття була споруджена велика церква Покровська, а при церкві заснована потужна школа та ще й шпиталь, де лікували населення, між ними козаків та сіпців. Економіка цього міста також була досить розвинена на той час. Були численні водяні млини, 8 вітряків, цегельний та винокурний заводи.

1831 року в Російській імперії була епідемія холери, в наслідку якої загинуло найбільше людей саме в цьому районі. На додаток в 1832–1834 роках не було дощів і був великий голод, від чого в цьому районі 40% населення помирало (у порівнянні з 1933 роком у цьому районі вимерло тільки 10% населення). Особливо постраждали кріпаки та ті, які були безземельні.

П. Мартинович вважав Комишанку одним із провідних кобзарських центрів та, можливо, і колыскою кобзарського феномену, коли взяти до уваги культурний центр із Покровською церквою, школою та шпиталем. Коли взяти до уваги, що через хворобу та неврожай велика кількість людей тут постраждала і у 30–40-их роках XIX століття він занепав, то можна зрозуміти, чому згодом забувалася колишня кобзарська слава цього району.

Центр комишанського кобзарства, мабуть, тоді перейшов на Зіньків, а звідти воно поширилося на інші міста (Лохвицю, Миргород, Пирятин, Гадяч), а пізніше на Слобідщину.

Щоправда, ще залишається незрозумілим процес переходу кобзарства на північ – у Чернігівщину, в Сосницю. На розповсюдження феномену кобзарства на Слобідщині вплинуло те, що через село Комишанку пошта певний час ішла з Гадяча на Охтирку. Ці поштові шляхи, можливо, також вплинули і на поширення кобзарства.

Тут не йдеться, про те, що всі думи були тут творені, адже колыска для творення дум вказує на Правобережну Україну. Проте умови тут існували для того, щоб поєднати думи, цитроподібну бандуру для створення та оформлення кобзарської традиції.

Так, на базі джерел, які до нас дійшли і які нам сьогодні доступні, можна зробити припущення, що феномен кобзарства постав та був сформований саме на теренах Гетьманщини.

1) Хоч деякі дослідники вважають, що думи творилися на території Правобережної України, проте, феномен кобзарства існував лише в межах території старої Гетьманщини, тобто на території Лівобережної України в межах сучасної Чернігівської, Полтавської, Сумської та Харківської областей. Це нам вказує на територію, де потрібно шукати джерело появи феномену кобзарства. Ліра була поширена по обох боках Дніпра, але феномен грання на народній бандурі там не існував і не поширювався на території Правобережної України.

2) На базі біографічних описів, які до нас дійшли, можемо визначити родовід кобзарської науки, тобто від якого кобзаря учень перебрав свої знання та кобзарське ремесло. Це бувало в географічно близьких районах, адже люди, і в першу чергу сліпці, а ще й молоді учні, далеко не ходили на навчання.

3) Органологічні студії кобзарського інструментарію нам можуть підказати чимало для порівняльних студій виконавських шкіл, кобзарських інструментів і т. ін. Рівно ж, і манера гри також була споріднена, і можна заповнити відсутню інформацію при наявності іконографічних джерел, роблячи певні висновки відносно кобзарських шкіл та способів гри.

4) Крім вище поданої інформації, коли зробити порівняння кобзарського репертуару, можна створити ареали поширення певних творів, особливо порівнюючи думи, які кобзарі виконували. Учень перебирав текст думи від свого вчителя, який включав спільні риси з тексту свого вчителя. Можна зробити певні висновки, порівнюючи тексти, щоби узнати, хто від кого вчився, і процес перетворення та передавання від вчителя до учня.

Васюта, О. (2001). *Кобзарство та лірництво на Чернігівщині: наук.-допом. бібліогр. покажчик*. Чернігів.

Горленко, В. (1884). *Кобзари и лирники*. Київ.

Жеплинський, Б., Ковальчук, Д. (2011). *Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник*. Галицька видавнича спілка. Львів.

Кушпет, В. (2007). *Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)*. Темпора. Київ.

Мистецтво України (1997). Біографічний довідник. Київ.

Мішалов, В. (1986). *Українські кобзарі-бандуристи*. Сідней. Австралія.

Мішалов, В. (2013). *Харківська бандура – культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Серія Слобожанський світ*. Харків–Торонто.

Черемський, К. (1999). *Повернення традиції*. Центр Леся Курбаса. Харків.

Черемський, К. (2002). *Шлях звичаю*. Глас. Харків.

Хоткевич Гнат (Без року видання). Матеріали про кобзарів і бандуристів (Чорнові записки, вирізки з газет і інше - Автофраф) ЦДІА УСРС у Львові Фонд #688, Опис #1, Од зб. #191

ДОДАТКИ:

Традиційний репертуар кобзарів Чернігівщини

Думи

- 1) “Плач невольника” – 1, 2, 6, 7, 9, 10
- 2) “Про Хмельницького і Барабаша” – 1, 2, 5, 10
- 3) “Про втечу трьох братів з Озова” – 1, 2, 5, 6
- 4) “Про брата і сестру” – 1, 6, 8, 9

- 5) “Про бідну вдову” – 1, 6, 7, 8, 9
- 6) “Олексій Попович” – 1, 2, 8
- 7) “Про козака Голоту” – 1, 5, 6
- 8) “Про Фесько Ганжа Андибер” – 1, 2
- 9) “Івась Коновченко” – 1
- 10) “Сокіл і соколонок” – 1
- 11) “Федір безродний” – 6
- 12) “Про смерть Хмельницького” – 6
- 13) “Про смерть козака бандуриста” – 6
- 14) “Маруся Богуславка” – 7
- 15) “Гноблення України польською шляхтою і повстання проти неї” – 10
- 16) “Богдан Хмельницький і Василь Молдавський” – 10
- 17) “Смерть Богдана Хмельницького й виборі нового гетьмана” – 10
- 18) “Білоцерківський мир і нове повстання” – 10
- 19) “Іван Богун” – 10
- 20) “Веремій Волошин” – 10
- 21) “Ганджа Андибер” – 10
- 22) “Коновченко” – 10

Історичні пісні

Про Морозенка
Про Саву Чалого

Моралістичні пісні
приказка “Про тещу”

Псалми
про Петра і Павла
про Николая
про Лазаря

Сатиричні пісні
“Хома і Ярема”
“Дворянка”
“Міщанка”
“Теща”
“Щиглове весілля”
“Про чечітку”

Інструментальні твори
“Козачок”
“Дудочка”
“Тетяна”

Традиційний репертуар Полтавських кобзарів

Думи

- 1) “Про втечу трьох братів з Озова” – 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22
- 2) “Про бідну вдову” – 3, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 22
- 3) “Івась Коновченко” – 1, 5, 12, 14, 15, 16, 20, 21
- 4) “Маруся Богуславка” – 5, 7, 9, 10, 13, 19, 22
- 5) “Буря на Чорному морі” – 1, 3, 14, 15, 17, 18, 19
- 6) “Про брата і сестру” – 1, 5, 9, 12, 14, 17
- 7) “Самарські брати” – 5, 9, 10, 12, 13, 21
- 8) “Плач невільників” – 3, 10, 13, 16, 20
- 9) “Олексій Попович” – 5, 8, 9, 12, 21
- 10) “Вітчим – 3, 12, 15, 21
- 11) “Про козака Голоту” – 8, 12, 17
- 12) “Самійло Кішка” – 9, 12, 21
- 13) “Федір безродний” – 3, 12, 21
- 14) “Плач невольника” – 3, 10
- 15) “Козацьке життя” – 1, 14
- 26) “Сокіл і соколонок” – 6, 12
- 17) “Отаман Матіяш” – 21
- 18) “Іван Богуславець” – 21
- 19) “Вдова Івана Сірка і Сірченки” – 21
- 20) “Вдова з Чичельниці” – 21
- 21) “Про Фесько Ганжа Андибер” – 5,

Історичні пісні

Про Саву Чалого

Псальма

Ісусе мій прелюбезний

Ісусе, пане милий*

Псальма про Гліба і Бориса – 9

*Ой горе, горе на світі жити,

“Ой ушли лої літа, яко вихрь в круги світа”

Правда

Про Лазаря

Про Почаївську Божу матір

Смотрится к нам смерте

Правда

Ушли моя лита

Смотрится к нам смерте

Плаче гуде і ридає

Царю, Христе!

Почаївська Боже матер

Николай

*Варвара

Сатиричні пісні

Біда
 Міщанка
 Дворянка
 Гарбуз
 Бугай
 Чечітка
 Про Хому та Ярему
 Гарбуз
 Вередунки
 Міщанка

Інструментальні твори

“Козачок”
 “Дудочка”
 “Горлиця”
 “Полянка”
 “Метелиця»
 “Саврадим”
 “Молодичка”
 “Чоботи”

*Традиційний репертуар записаний від Слобожанських кобзарів**Думи*

- 1) “Олексій Попович” – 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 15
- 2) “Про бідну вдову” – 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 13
- 3) “Про брата і сестру” – 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 15
- 4) “Плач невільників – 1, 7, 9, 10, 13, 14
- 5) “Івась Коновченко” – 6, 7, 12, 13
- 6) “Про козака Голоту” – 1, 8
- 7) “Самарські брати” – 10, 11
- 8) “Про смерть Хмельницького” – 9
- 9) “Про смерть козака бандуриста” – 9
- 10) “Маруся Богуславка” – 14
- 11) “Про Хмельницького і Барабаша” – 9
- 12) “Про втечу трьох братів з Озова” – 7
- 13) “Козак Нетяга” – 14
- 14) “Козацьке життя” – 14
- 15) “Корсунська перемога” – 14

Історичні пісні

Про Морозенка

Про Саву Чалого

Псалми

- “Про Лазаря”
- “Про Олексія”
- “Ісусе прелубезний”
- “Про правду”
- “Гора Афона”
- “Скорбна мати”
- “Блудний син”
- “Про Охтирську Божу матір”

Сатиричні пісні

- “Хома і Ярема”
- “Дворянка”
- “Міщанка”
- “Теща”
- “Щиглове весілля”
- “Про чечітку”
- “Попадя”
- “Кисіль”
- “Гарбуз”
- “Витребеньки”
- “Вердунка”

Інструментальні твори

- “Козачок”
- “Дудочка”
- “Горлиця”
- “Полянка”
- “Метелиця”
- “Саврадим”
- “Молодичка”
- “Чоботи”

Список Чернігівських кобзарів

- Бережнівський Микита
- Бешко Андрій, 2
- Братиця Павло Савич, 1
- Бублик Василь
- Бурак Петро
- Власко Семен Сидорович, 3
- Євдокія Леміш

Левко Ступак
Гайденко Андрій Матвійович, 4
Гарасько Петро
Гордій Богдан
Дуб Прокіп Михайлович, 5
Думенко Лука
Кожухівський Федір
Думенко Лука Павлович
Зезуля Семен
Козел Павло
Кулик Павло Васильович
Мишук Василь
Неграй Антін
Панченко Савка
Пархоменко Терентій Макарович, 6
Рак Олексій
Романенко Іван
Самійленко Кіндрат
Сапок Никита
Симоненко Дем'ян Гаврилович, 7
Сіроштан Петро, 8
Скачок Микита
Ткаченко Марко
Ткаченко-Галашко Петро Федорович, 9
Шут Андрій, 10
Юрченко Семен
Лука

Список Полтавських кобзарів

Андріяшівський Євхим
Афанасенко Іван
Бабич Арест
Баша Федір, 1
Бублик Василь,
Бутовський Юхим, 2
Вересай Остап Никитович, 3
Вовк Хведір Івлямпійович
Вечірський Антін, 4
Говтань Опанас
Гордієць Мусій
Гриценко Хведір Хведорович, 5
Грунський Самійло
Губа Клим, 6
Гузь Петро Іванович
Даценко Марко

Дубина Микола Захарович, 7
Ємченко Кіндрат
Зубко Степан
Жовнянський Іван, 8
Кальний Остап
Кожевник Петро
Комишанська наука
Кононенко Хведір
Кочерга Дмитро, 9
Кошовий Семен
Кравченко Михайло Степанович, 10
Кравченко Платон, 11
Кравченко-Касьян Іван
Кравченко-Крюковський Іван Григорович, 12
Крячківський Федір Олексійович
Кулик Мусій Гордійович, 13
Курочка Артем
Кушнерик Федір Данилович
Ладжа Антін
Лантух (кобзар) 14
Лиходід Іван
Лотиш Савка
Лошак Пилип
Магадин Трихон, 15
Марковський Давид
Марковський Семен
Марченко Юлим
Михайлюк Олександр
Назаренко Василь
Неховайзуб Петро Іванович 16
Никоненко Архип 17
Олексіїв-Крячківський Федір 18
Олексієнко Мусій Петрович
Парубейко Онупрій
Поливський Орест
Пономаренко Микола Сергійович
Рожок Каленія
Савченко Опанас, 19
Саковенко Федір
Ситник Антон
Сіроштан Іван
Скорик Дмитро, 20
Сластіон Опанас Георгійович
Стрічка Іван, 21
Стрічка Сакон Іванович

Тесин Андрій
Харченко Йосип
Хоролський Федір
Хмельницький Іван
Чернецький Назар
Чорнуцький Іван
Ярохтей
Яшний Самійло Харитонович, 22

Список відомих Слобідських кобзарів

Авраменко Степан Трохимович
Байдиков Грицько
Бенший Захар
Билина
Бутенко Остап Якович, 1
Бідило Степан Якович
Білокриницький В.
Бобловський Петро Григорович
Бондаренко Остап
Бутенко Остап Якович
Владимирів Петро Семенович
Вовк Хведір Івlampійович
Вудянський Ераст, 2
Ганчар Тарас
Гащенко Павло Петрович
Гемба Андрій
Гончаренко Гнат Тихонович, 3
Горобець Степан
Григоренко Курило
Груша Павло
Даниленко Марко, 4
Дашенко Павло, 5
Демченко Микола
Древченко Петро Семенович
Жадан Терентій
Журавель Ілля
Зелінський Гаврило
Зимогляд Демид
Зозуля Іван Федорович
Казан Іван
Каліберга Павло Пилипович
Кожушко Григорій Семенович, 6
Козак Андрій
Козак Іван

Колісник Нестір Данилович
 Копилець Іван
 Кулибаба Петро, 7
 Куліченко Микита Лаврентійович, 8
 Куліш Юхим Костянтинович
 Кучугура-Кучеренко Іван Іович, 9
 Луцок Федір
 Луцек Федір
 Луцен Степан
 Мальований Андрій Іванович
 Мовчан Єгор Хомич, 10
 Нетеса Іван Федорович
 Обліченко Григорій, 11
 Овраменко Степан Трохимович
 Одроріг Іван Олексійович, 12
 Парасочка Василь
 Пасюга Степан Артемович, 13
 Полковник Андрій
 Половик Павло
 Приходько Іван
 Путря Остап
 Ригоренко Микола, 14
 Рогозянський Гнат
 Семененко Хома
 Скорик Семен
 Скрильник Дмитро
 Ткаченко Григорій
 Токар Ілля Якович
 Троченко Дмитро Петрович
 Удовенко Дмитро
 Фесенко Мирон Якович
 Хмельницький Іван,
 Христенко Макар Тимофійович, 15
 Федорченко Василь Петрович
 Федорченко Іван Кузьмич
 Фесенко Мирон Якович
 Цибко Григорій
 Чапля Семен

Список кобзарів (автентичних) подано в поіменній послідовності

У різних розвідках кобзарі часто згадуються лише по імені. Бували й кобзарі, які були описані не по прізвищу, а по прізвицьку або місцю проживання. Такий список допомагає пізнавати кобзарів, які по різному згадані в різних джерелах.

л. = лірний=к

Адам – л.

Андрій – с. Увальківка (1823–25).

Андрій Бешко (?–1855) – Мена, Сос. пов, Чер.

Андрій Матвійович Гайденко (Гайдук, Гойденко) – (1836–1896) – Чер.

Андрій Гемба – (1885–1934) – Хар.

Андрій Шут – (1790–1873) – Чер.

Антип – Семенівка, Стародубівського п. Чер.

Антін (Антон) Терентович Вечірський (?–1881) Вечірок, Пол.

Антон Неграй (Негрій) (1840–1890) – Прилуки, Пол.

Артем Курочка (Приходченко) – Зінь. Пол.

Архип Никоненко – (- 1856), Оржиця, Пол.

Архип – с. Копилівка.

Афанасій – с. Зійвці, Миргород п. Пол.

Афанасій – Кобзар з Комишні (Черевиківський?).

Ахванасій Черевиківський.

Билина – Х.

Василь Бублик – (1840-1890) – Прилуки.

Василь Назаренко (Будянський) – (1762–1832) с. Буди.

Василь Парасочка – П.

Василь Потапенко – Ч.

Володимир.

Галайда (Галактіон) – Новоселівка, Черні.

Гаврило Михайлович Зелінський (Вовк) – (1750–1850) Зіньків, П.

Гаврило Горобець – (у Хоткевича) (1885–1933) Х.

Гнат Тихонович Гончаренко – (1835–1917) Ріпки, Х.

Гнат Рогозянський – (1720? – 1820?) – с. Рогозянка, Х.

Гордій – Ядут – Сосницького п.

Гордій – с. Колотаєво, Богодухів п.

Грицько (Кобзар) – Іржавець, Прилуцький п. / Золотоноч п.

Грицько Ілліч Байди́ков – (1889–?).

Григорій Семенович Кожушко (1880-1924) – Х.

Г. Цибко.

Данило (Старий) с. Баби Сосниц. п.

Демид Зимогляд (Зимновид) (?-1863-?) – Терни, Х.

Дем'ян Гаврилович Симоненко (Симонович) (1871–1948) – Ч.

Дем'ян (Лубенський) – Лубни.

Денис.

Дмитро Кочерга – (1811–18?) – Опішня, П.

Дмитро Скорик – (1856–) Лох. п. П.

Дмитро Петрович Троченко (Тротченко, Трочченко) (1862–1933).

Евгеній Леміш.

Ераст Іванович Вудянський – (1862–1933) Х.

Євхим (Юхим) Андріяшівський – Ромни, П.

- Єфим – Гарбова, Новгород-Сіверський п.
 Єгор Хомич Мовчан – (1898-1968) – с. Велика Писарівка, С.
 Захар Беший – с. Велика Писарівка, С.
 Іван – (-1805-) – Коминя, П.
 Іван Казан – (1852–після 1929) Х.
 Іван Жовнянський – Золотоноша, П.
 Іван Кравченко (Касян) – (1815–1878) Комишня, П.
 Іван Григорович Кравченко (Крюковський) – (1820–1885) – Лохвиця, П.
 Іван Іович Кучеренко (Кучугура) – (1878–1937) Х.
 Іван Федорович Нетеса – (1862–1933) Х.
 Іван Олексійович Одноріг – С.
 Іван Стрічка – (1832–1883) Прилуки, П.
 Іван Хмельницький (Хмель, Хміль) – Зіньків, П.
 Ів. Городницький.
 Ілько (Ілля) Якович Токар – (1863–?) Люботин, Х.
 Йосип Харченко – зіньківський.
 Йосип – Зіньків п.
 Карпо Кобзар.
 Клим Губа – Прилуки, П.
 Ларіон – Валків п.
 Ларіон (Варіон) Хомович Гончар (л) с. Ков'яги, Валківський район, Х.
 Ларивон – з Люботина.
 Левко Ступак – с Охроміївка Сос. п.
 Лука Павлович Думенко – (1810–?) Мена, Ч.
 Лука – учень А. Шута.
 Макар Тимофійович Христенко (1870–?) Валків, Х.
 Макар – учень П. Гащенка.
 Максим – (Про нього згадував Вересай).
 Марко – із Іванівців.
 Марко Даниленко (Пелех) (?–1925–?) Мерхва, Х.
 Матвій (-1860-) із Черевки, Мирг. п.
 Матвій Волошин – (-1748-) Богуслав.
 Микита Лаврентіович Куліченко (1877–19?) Вовчанськ, Х
 Микита – 1832 Люботин.
 Микита – с. Кладьківка Ніжин п.
 Микола Демченко (1870–1920?) – Х.
 Микола Захарович Дубина (Решетелівський) – (1852–1933) Решетелів-
 ка, П.
 Микола Ригоренко (Григоренко, Микита?, Кирило?) Богодухів, Х.
 Мина – с. Красний Кут.
 Мирон (Якович?) Фесенко – Олександрівськ, Х.
 Мирон Якович – с. Олександрівка, учень П. Гащенка.
 Михайло Степанович Кравченко – (1858–1917) Миргород, П.
 Михайло (Миронівський) – Миронівка, учень П. Кулибаби.

Мусій Гордійович Кулик (Гордієць) – (1815–1887?) с. Дейкалівка, Зіньків п. П.

Мусій – Зіньківського п.

Мусіг (1855) с. Заївці, Мир. пов.

М. Боклага.

Назар Денисович Боклага (Боклаг) – (1840–) Валк. пов. Х.

Назар Чернецький – Зіньків, П.

Никон Прудкий.

Оврам – Вовчанський п.

Овсій – (1880) – с. Жняківка, Ніжин п. Учитель П. Дуба.

Олександренка.

Олексій – (1845) с. Хомутець, Мир п.

Олександр Михайлюк – (–1850–) Луб пов П.

Оліян.

Онупрій (Онухрій) Парубайко – (–1775–) Переяслав.

Опанас Говтань – (–1909–) Зіньків пов. П.

Опанас Савченко (Барь, Царь) – (1831–1906) с. Черевок, Мир. пов, П.

Орест Полинський – Зіньк. пов. П.

Остап Якович Бутенко – (1860–?) Люботин.

Остап Довгополий.

Остап Микитович Вересай – (1803–1890) – Прил. пов, П.

Остап Кальний – (–1910–) Великі Сорочинці, Мир. пов., П.

Охтанас – Комишанського кобзаря (може Говтань, або Савченко).

Павло Савич Братиця – (1825–1887) – Мена, Ч.

Павло Петрович Гащенко (?– 1933) Краснокут пов, Х.

Павло Грушка (1840–1883) – Дергачі, Х.

Павло Дашенко – Вал. пов, Х.

Павло Пилипович Каліберга (Келеберга) – (1882–1933) Велика Данилівка, Х.

Павло Козел – (1760–1830) Стародуб. пов, Ч.

Павло Васильович Кулик – (1844–1928) Сос. пов, Ч.

Панько – с Тостянець, Артемівськ п. Х.

Петро Герасько – (1855–1903) Козельського пов. Ч.

Петро Семенович Древченко (Древкін, Дригавка) (1863–1934) Х.

Петро Кожевник (Каленик) – Зіньків, П.

Петро Кулибаба (Колибаба, Калибаба) – (1805–1874) Богодух. Х.

Петро Іванович Неховайзуб – (? 1875–?) Лох. пов, П.

Петро Сіроштан (1863–1875–?) – Козельський пов, Ч.

Петро Федорович Ткаченко-Галашко (1878–1918) Синявки, Ч.

Платон Кравченко – (?–1906–) Мир. пов. П.

Потап – Нової Греблі, Лох п.

Прокіп Дуб (Чуб) – (1841–1903) – Ніж пов. Ч.

Прокіп Скряга (?–1770).

Савка – с. Ядути, Ч.

Савко Лантух (1780-1830) Пирятин, П.

- Сакон Іванович Стрічка – (?– 1883) Прилуки, П.
 Самійло Яшний – (1813–1903) Мир пов. П.
 Самійло – Зіньків п.
 Свиридон.
 Семен Сидорович Власко – (1904–1967) Ч.
 Семен Зезуля (Зозуля) (–1886–?) Сос. пов, Ч.
 Семен Васильович Кошовий – (1780–1830) Ромни, С.
 Семен Скорик – (–1855–) Красноград, Х.
 Семен Чапля (Лебединський) – (–1855–) – торбаніст, Охтирка.
 Сергій – XIX Згадував О. Вересай.
 Степан Трохимович Авраменко – Х.
 Степан Якович Бідило (Джегура) (1860–1920) – Мурафа, Х.
 Степан Горобець (1885–1933) (У Хоткевича називався Гаврилом).
 Степан Артемович Пасюга (1862–1933) Х.
 С. Лотиш (Гадяч).
 Терентій (Терешко) Макарович Пархоменко – (1872–1910) Ч.
 Терешко (Терентій) Трохимович Жадан (Дирди) с. Петрівка Констян-
 тиноград.
 Трихон (Трифон) Магадин (1801–1896) Чорнух. пов. П.
 Тихон Козир.
 Уліан – м. Валки учень Кулибаби.
 Федір Баша (1810–?) – Пирятин, П.
 Хведір Івлямпійович Вовк – (1798–1889) Прилуки, П.
 Хведір Хведорович Гриценко (Холодний) – (1814–1889) Зінь. пов. П.
 Хведір Кононенко – Луб. пов., П.
 Хома Семененко (1774?– 1880) – Переяслав.
 Федір Кожухівський.
 Федір Крячківський (Олексіїв-Крячківський) – (–1850–) Пирятин п. П.
 Федір Саковенко.
 Юхим Бутовський – (1835–1885) Мирг. пов, П.
 Юхим Костянтинович Куліш – (1794–1885) Краснокут, Х.
 Яків – с. Хомутець Мир п.
 Ярохтей – (1840–1890) П.
 Яшко.

СИНТЕЗ ПОЕЗІЇ І МУЗИКИ В СОЛОСПІВАХ БОГДАНИ ФІЛЬЦ НА ВІРШІ СОФІЇ МАЙДАНСЬКОЇ

Олександра Німилович

(Україна)

У статті розкривається історія створення та подається музично-естетичний аналіз солоспівів “Зерно землі” та “Скриня” видатної української композиторки Богдани Фільц на вірші відомої української поетеси Софії Майданської. Сюжет поетичних творів та драматично вибудовані музичні композиції містять набір вимірів, починаючи від філософського осмислення життя, історичних паралелей між героїкою давніх і сучасних поколінь українців до глибоких емоційних переживань.

Ключові слова: Софія Майданська, Богдана Фільц, поезія, вокальна музика, інтерпретація, виразові засоби.

SYNTHESIS OF POETRY AND MUSIC IN ROMANCES BY BOHDANA FIL'C ON POEMS BY SOFIJA MAJDANS'KA

Oleksandra Nimylovyč

The article reveals the history of creation and presents a musical and aesthetic analysis of the solo songs “Grain of the Earth” and “Chest” by the outstanding Ukrainian composer Bohdana Fil'c on the poems of the famous Ukrainian poetess Sofija Majdans'ka. The plot of poetic works and dramatically constructed musical compositions contain a set of dimensions, ranging from philosophical understanding of life, historical parallels between the heroics of ancient and modern generations of Ukrainians to deep emotional experiences.

Keywords: Sofija Majdans'ka, Bohdana Fil'c, poetry, vocal music, interpretation, means of expression.

У мистецькому доробку видатної композиторки сучасності Богдани Фільц серед симфонічних, фортепіанних, хорових, камерно-інструментальних творів широко представлені жанри камерно-вокальної музики. Серед основних підстав для такого зацікавлення мисткині вокальною музикою, передусім, на думку авторки монографії про творчість Б. Фільц, доктора мистецтвознавства Марії Загайкевич, постає “природній нахил таланту: розвинений мелодичний хист і органічне відчуття виражальних можливостей одного з найдосконаліших інструментів – людського голосу” (Загайкевич 2004, 27). Як уже неодноразово зазначалося в наукових працях українських музикознавців, Б. Фільц завжди продумано, творчо й з великим чуттям краси поетичного тексту звертається до обраних віршів, у яких захоплює композиторку, насамперед, глибина змісту, національний колорит, емоційність і близька світоглядна позиція.

Видатна українська композиторка Богдана-Марія Фільц народилася у Яворові на Львівщині, де й пройшло дитинство мисткині. Батько Богдани Михайло Фільц був адвокатом, відомим у Галичині юристом та громадським діячем. Мати – Ярослава (дівоче прізвище Рудницька) – закінчила філософський факультет Львівського університету, знала кілька мов (серед яких грецька і латинська). Талановита піаністка вміло поєднувала виховання чотирьох дітей (трьох дочок і сина) з педагогічною працею в Учительській жіночій семінарії С. С. Василянок та філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в Яворові, діяльність якої була зінціпована подругам Фільців.

Як зазначила в монографії М. Загайкевич, “Сім’я Фільців належала до тих типових представників галицької інтелігенції, що були тісно пов’язані з національно-демократичним рухом, брали активну участь в різних патріотичних заходах і починаннях. Михайло Фільц 15 років очолював місцеве відділення «Українського Педагогічного товариства «Рідна Школа» – громадської організації, яка відіграла чільну роль в поширенні освіти серед українського населення Галичини, багато років обирався головою «Просвіти». За ініціативою адвоката створено етнографічний музей «Яворівщина», засновано в місті Торговельну школу. З 1930 по 1939 він був головою Музичного товариства ім. М. Лисенка, а з 1933 по 1939 – відповідальним редактором яворівського часопису «Українське слово», займався ще рядом інших суспільно важливих справ. Відданою помічницею в праці на громадській ниві була його дружина Ярослава.

Формування особистості, тим більше творчої, завжди починається з рідного дому, з цієї «малої батьківщини», почуття до якої проектується і на ставлення до всього оточуючого світу. Дитячі роки Богдани Фільц протікали в особливо злагожденій і піднесеній духовній атмосфері інтелігентської сім’ї. На завжди вкарбувалися в пам’ять гарний власний затишний будинок, розташований серед парку, розкішний квітник, родинні свята, веселі дитячі ігри” (Загайкевич 2004, 5–6).

Привітний дім адвоката завжди відвідували знані гості: артисти мандрівної театральної трупи “Української Бесіди”, композитори Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Антін Рудницький, Борис Кудрик, співаки Михайло Голинський, Андрій Поліщук, Михайло Дуда, Марія Сокіл, піаністки Галя Левицька, Іванна Шмериковська-Прийма та Володимира Божейко, скрипаль Євген Цегельський, артисти Володимир Блавацький, Леся Кривицька, Софія Стаднікова і, звичайно, з Італії приїжджала близька родичка і всесвітньо відома співачка Соломія Крушельницька. Ці приємні миті творчої і патріотичної родинної атмосфери не забуваються й сьогодні. Однак початок сталінських репресій у 1939 році, переслідувань української інтелігенції, масових тюремних ув’язнень і висилки наклали трагічний слід й на щасливу родину Богдани Фільц: батько наприкінці 1939 року був заарештований органами НКВС і загинув десь в Бухарі; сім’ю “ворога народу” – трьох доньок і дружину заслано в Казахстан, де вона померла. Три сестри, повернувшись 1945 року до Львова, після тяжких поневірянь ви-

стояли, отримали добру освіту, розвинули свої таланти й досягли мети в житті – працювати для рідного народу.

Б. Фільц здобула ґрунтовну музичну освіту у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-десятирічці (сьогодні ім. С. Крушельницької), навчаючись в класі фортепіано Д. Залеської, О. Бережницької та І. Крих (1951), згодом на історико-теоретичному (1956) і композиторському (1958) факультетах Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, вишкочуючи свою композиторську майстерність у професора Станіслава Людкевича. Навчання в аспірантурі в Києві (1962) при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України відбувалося під опікою наукового керівника – академіка, творця музичних творів Левка Ревуцького. У цьому ж Інституті мисткиня до 2015 року працювала на посадах молодшого, старшого і провідного наукового співробітника.

У науковому доробку Б. Фільц понад 500 друкованих праць, з яких 5 монографій, зокрема “Хорові обробки українських народних пісень” (1965), “Фортепіанна творчість В. С. Косенка” (1965), “Український радянський романс” (1970), “Художня самодіяльність на сучасному етапі” (у співавторстві, 1977), “Гармонія солоспіву” (1979), розділів в “Історії української музики” (т. I, IV, V, II, друге видання 1989, 1992, 2004, 2009), вона авторка численних статей у книжках і фахових виданнях, а також понад 200 статей в енциклопедіях (Німилович, 2017, 115).

Музично-творча скарбниця композиторки налічує понад 500 творів різних жанрів: від симфонічного, інструментального, камерно-вокального до хорового. Опубліковано вже 36 авторських збірників. Твори Богдани Фільц мають велику популярність як серед молоді, так і професійних виконавців. Вони звучать із концертної естради в Україні й за кордоном – в Канаді, США, Південній Африці, Німеччині, Франції, Австрії, Великій Британії, Фінляндії, Данії, Бельгії, Нідерландах, Італії, Польщі, Чехії, Словаччині, Болгарії, Латвії, Литві, Естонії, Білорусі, Росії тощо. Композиції різних жанрів Б. Фільц публікуються в Україні, США, Канаді, Південній Африці, а також систематично з’являються у програмах учасників Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів і фестивалів (фортепіанних, хорових, вокальних).

Богдана Фільц, заслужена діячка мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доктор філософії мистецтва, лауреат Премій ім. М. Лисенка, В. Косенка і “Київ” ім. А. Веделя, лауреат Всеукраїнського конкурсу композиторів “Духовні псалми”, кавалер ордена Святої Великомучениці Варвари, член Національної спілки композиторів України (Німилович, 2017, 115), Почесний доктор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (2017) – мисткиня, яка усю свою творчу енергію і запал дарує талановитому українському народові, а її невтомна праця на ниві української музичної культури і музикології є зразком відданого служіння рідному мистецтву.

2020 році, в Дрогобичі, вийшла друком нова вокальна збірка Богдани Фільц під загальною назвою “Переливи барв”, отриманою від вміщеного в ній однойменного вокального циклу композиторки на вірші С. Гординського. До видання ввійшли солоспіви Б. Фільц, створені в різні роки на вірші українських поетів і багатогранні за тематикою – від молитовної, патріотичної, споглядальної, до символічно-філософської й інтимної лірики. Кілька з них були опубліковані в різноманітних вокальних збірках, а більшість, залишаючись у рукописах, завоювали популярність у виконавців та слухачів і доволі часто виконуються у концертних програмах в Україні й закордоном. Це солоспіви на вірші Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, П. Тичини, М. Рильського, Л. Костенко, Б. Терещенка, С. Гординського, О. Маландія, Г. Канич, а також молитва “Преславна Приснодіво Богородице”. Вміщено тут і два солоспіви Б. Фільц на вірші Софії Майданської (Фільц 2020, 73–82).

Звертаючись до монографічного видання М. Загайкевич про творчість композиторки, зауважимо, що основне ‘кредо’ вокального доробку Б. Фільц дослідниця справедливо вбачає у її винятково чуйному ставленні “до характеру образів і поетики озвучуваного тексту. Приступаючи до створення солоспіву, вона немов пропускає слово поета через своє серце, емоційне сприйняття та прискіпливу оцінку музиканта професіонала” (Загайкевич 2004, 45). Добрим ствердженням цих думок є солоспіви і вокальні цикли композиторки, як також твори на вірші С. Майданської.

Поезія Софії Майданської лягла в основу музичних творів Г. Гаврилець, М. Денисенко, О. Козаренка, І. Тараненка. Знайшла вона свою музичну інтерпретацію й у вокальній творчості Богдани Фільц. Софія Майданська походить із буковинського роду інтелігентів і патріотів, які зазнали репресій тоталітарної влади. Народилася в Свердловській області, в місті Азанка, де перебувала в ГУЛАГу її матір, а дитячі роки мисткині припадаються як період репресій і переслідувань (Грабська 2009).

Заслужена діячка мистецтв України, член Національної спілки письменників України від 1979 року, авторка прозових і поетичних творів, численних сценаріїв, лібрето, маючи добру музичну освіту (закінчила Львівську консерваторію (клас скрипки), викладала клас скрипки у Кам’янець-Подільському педагогічному інституті та Київському інституті культури. Відома С. Майданська також як режисер-постановник літературно-музичних вистав, авторка сценаріїв мистецьких фестивалів, першим з яких був сценарій фестивалю “Червона рута – 89” (Фещук 2004). Мисткиня стала Лауреаткою літературних премій: “Благовіст” (1997) та ім. Олеса Гончара (1998), нагороди ім. Лесі та Петра Ковалевих (1997, США), нагороджена Орденом Княгині Ольги III ступеня (2019). Упродовж творчої співпраці Б. Фільц і С. Майданської, яка триває впродовж багатьох років, з’явилися солоспіви “Зерно землі” і “Скриня”, які увійшли до нової авторської збірки композиторки.

Творчості С. Майданської притаманні непередбачувані змістові розгалуження, які створюють унікальне відчуття внутрішньої напруги поетичного

тексту, його поліфонічності. Не випадково композиторка Б. Фільц звертається до поезії С. Майданської, адже їй властива особлива мелодика і ритміка. Про таку своєрідність творчості С. Майданської влучно висловилася Галина Шупеня: “Проте слова, навіть одвічно українські, в творах письменниці не самоціль, а лишень засіб. Засіб не самовираження, а достеменного вираження того, що вона має сказати. Чи не тому якимсь надфізичним слухом чути з її текстів щемкий голос скрипки, відтворений нотами-літерами, бо слово, хоч і не завжди зрозуміле, але – на своєму місці, уникаючи проломів, лине нефальшованою музикою поетичної прози” (Шупеня 2008).

Солоспів “Зерно землі” для сопрано і фортепіано був створений Б. Фільц у 2001 році й уже через рік, у 2002, прозвучав у програмі Міжнародного фестивалю “Музичні Прем’єри сезону” у виконанні народної артистки України Ніни Матвієнко в супроводі інструментального тріо (скрипка, флейта, фортепіано). Варіант композиції саме для такого складу виконавців був спеціально створений Б. Фільц з метою збагачення виражальної палітри виконуваних творів, адже у цій програмі звучали також й інші її твори на слова Лесі Українки, М. Рильського і Т. Савчинської.

Поетичний текст солоспіву сприймається як глибокий роздум про рідну землю і народ, мужніх предків, трагічну і героїчну нашу історію, яка сягає своїм корінням сивої давнини. А споконвічним їхнім символом проступає ‘зерно’ (яке проростаючи, символізує зародження нового життя, адже, щоб проросли нові здорові пагони, потрібно кинути в землю дозріле зерно) і ‘хліб’ – як святиня, знак людського життя, добробуту. Початкова вокальна фраза в середньому регістрі сприймається наче розповідь у прозорому супроводі фортепіанної партії розкладеними квінтовими і секундовими інтервалами й одразу переростає у кантиленно-романсову мелодичну лінію, підтриману інструментальною акордовою фактурою з дублюванням вокальної лінії. Наступний епізод (*Piu mosso con fuoco agitato*) запальний і схвильований, в якому змальовується звитяга наших предків, яка передається молодим поколінням: “Тримався міцно русин на сідлі, / пускала вічність молоде коріння”. Звукообразальні елементи у вокальній (пружний ритмічний малюнок) і фортепіанній (наслідування галопа коня за допомогою низхідних хроматизованих ліній дрібними нотами) партіях відтворюють атмосферу незламності духу й приводять до кульмінаційного злету твору (*Meno mosso*). Завершується солоспів ніжним і просвітленим епізодом-‘молитвою’ на словах “і хліб лежав як всесвіт на столі” з благородною і ясною мелодичною лінією та прозорим акомпанементом фортепіано.

Драматична поема “Скриня” на вірші С. Майданської для сопрано була написана Б. Фільц влітку 2008 року. У фортепіанному доробку композитори у циклі “Яворівські іграшки” (Фільц 2017) символічним (чи радше автобіографічним) штрихом проходить мініатюра “Яворова скриня спогадів”, у якій Б. Фільц своїми думками перенеслася в дитинство, проведене в любові й порозумінні, теплоті й приязні, забавах і праці над собою, проте затьмарене втратами рідних і близьких серцю людей, рідної домівки і Ба-

тьківщини. Композиторка наповнила яворову скриню спогадами ніжними і душевними, смутними і трагедійними, солодкими і яскравими. Тут варто згадати статтю про творчість С. Майданської видатного поета, критика й літературознавця, перекладача та публіциста, дипломата й державного діяча Дмитра Павличка, який також віднайшов у цій “Скрині” свої гуцульські спогади. Пишучи про поетичну збірку С. Майданської “Мій добрий світ” (1977), автор статті зауважив, що його зачарували “два вірші з тої книжки: «Скриня» і «Співанка про Василянку». Ці твори мають суто гуцульський настрій. «Скринь» таких бачив я багато в Стопчатові (рідне село поета на Гуцульщині – О. Н.), була така «Скриня» і в моєї матері. Там ховала мати свою дівочу одежину, свої вишивані сорочки...” (Павличко 2018, 10). Тож у глибоких поетичних рядках та емоційному і яскравому мелодичному зерні драматичної поеми “Скриня” кожен зможе віднайти близькі й знайомі для себе почування.

17 листопада 2017 року в артистичній вітальні Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва відбулася концерт-вистава “Срібні струни” (Катаєва 2017, 22) на музику Б. Фільц у виконанні заслуженої артистки України, лауреата міжнародних конкурсів Наталії Пелих (сопрано) і лауреата міжнародних конкурсів Марії Поляшової (фортепіано) та вступним словом музикознавця, лауреата премії ім. М. Лисенка, доктора філософії (з мистецтва) Валентини Кузик. У театралізованому концерті прозвучали вокальні твори композиторки на вірші Ліни Костенко, Софії Майданської, Олени Теліги, Олександра Олеся у постановці режисера Віталія Пальчикова (від 2019 року – головний режисер Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва). Кожна композиція отримала чудове сценічне втілення, а особливо солоспів “Скриня”, перетворившись у незабутню міні-виставу.

Сповнена напруження, драматизму і лірики водночас, музично-поетична канва твору створена так, неначе мініатюрна музично-драматична сцена з дієвими елементами, які вимагають сценічного втілення. Увесь сюжет твору композиторка майстерно закладає у короткому дев’ятихвилинному фортепіанному вступі, який звучить на початку твору як його змістовий код – це і розповідь, і драма, і просвітлення, і щастя.

У першій фразі, яка спочатку викладена як розповідь героїні твору (“У куточку скриня стоїть”) відчувається замилювання красою цієї родинної реліквії (на означенні ‘мальована’, композиторка застосовує висхідний хід у вокальній партії на інтервал малої терції з затриманням високого звука майже на два такти) і відразу вселяє їй тривогу, адже на означенні ‘кована’ з’являється стрибок на кварту вниз із застосуванням пунктирного ритму. Фортепіанна фактура підтримує розвиток мелодичної лінії то акордовими м’якими арпеджіато, то плавними побудовами у нижньому регістрі інструменту, то пружним ритмом і акцентованими співзвуччями.

За традиціями жанру вокальної драматичної поеми – сольного твору, написаного для голосу, який завжди співіснує в природному діалозі з фортепіано, авторка музики досягає певної рівноваги цих елементів, насампе-

ред, відповідним опрацюванням і насиченістю інструментальної фактури стосовно до змістових і мелодичних акцентів, а також наявністю вокалізованих епізодів, які стають емоційними центрами. Застосовуючи вільну форму в побудові твору, Б. Фільц, завдяки контрастному зображенню драматичних і просвітлених емоцій, через застосування темпових, динамічних, агогічних, ладово-гармонічних засобів, досягає яскравої передачі людських переживань і почуттів. Епізоди, коли героїня твору розкриває символічний вміст цієї скрині (“А в тій скрині життя моє / по рочкові сховане”) побудовані на яскравих коломийкових зворотах. Згодом перед слухачами пробігає усе її життя. Біла сорочка з віночком, як спогад про весілля із застосуванням вокалізації у мелодичній лінії для передачі ласкавих романтичних відчуттів.

Фортепіанна партія майстерно в коротких переграх переводить розвиток від настрою до настрою, як от акцентовані з різким звучанням акордові послідовності, які підтримують репліку про сумний спогад, коли героїня овдовіла. Згодом каскад низхідних тритонових напружених співзвуч готує новий розділ твору (*Piu mosso*), в якому червона сорочка стає символом єдиного сина, який загинув від кулі ворога – тут вокальна партія має збуджено речитативний характер із репетиційними повторами звуків та вкрапленням в них коротких низхідних і висхідних поспівок, що увиразнює зміст і експресію розділу, а фортепіанна партія допомагає утвердити характер мартеллятними побудовами і синкопованим акордовим викладом.

Місячна сорочинка зі скрині є символом новонародженого спадкоємця – внучка. Епізод поеми, в якому окреслюється цей образ, навіває настрій колискової у хвилеподібній лінії вокальної партії та прозорому супроводі фортепіано. Тут також героїня дякує Всевишньому – “та дякувать, щом дожила” – за своє життя та можливість виховувати це дитя, продовжувача українського роду. Коротка плавна інструментальна перегра налаштовує розвиток до фінального повторення перших двох епізодів – розповідного і коломийкового, таким чином досягаючи цілності твору за формою та змалюванням душевного стану героїні.

Усе це розмаїття образних і настроєвих відтінків у солоспівах Богдани Фільц на вірші Софії Майданської майстерно увиразнюється і переплітається з чудовою життєдайною мелодикою і гармонією, просторовістю і експресією, вкрапленням народнопісенних елементів як у вокальній, так і фортепіанній партіях, зливаючись в куплетно-варіаційних та наскрізних формах у єдиний монолітний образ.

Грабська, А. (2009). *Софія Майданська: надмір низьких слів не є ознакою високої літератури*. Електронний ресурс: <https://cutt.ly/PzGf2MN>. [Дата останнього доступу 21.04.2020].

Загайкевич, М. (2003). *Богдана Фільц. Творчий портрет*. Астон. Київ–Тернопіль.

Катаєва, М. (2017). *Театральні сюрпризи сезону*. Вечірній Київ. № 37. 21 листопада. С. 22.

Німилович, О. (2017). *Слово Івана Франка в музичному трактуванні Богдани Фільц*. Молодь і ринок. № 2. С. 114–120.

Павличко, Д. (2018). *Софія Майданська*. Слово Просвіти. № 46–48. С. 10.

Фещук, Н. (2016). *Сімейний альбом київської чернівчанки: Софія Майданська*. Електронний ресурс: <https://zbruc.eu/node/56845>. [Дата останнього доступу 23.04.2020].

Фільц, Б. (2017). *Яворівські іграшки. Для фортепіано: навч. посібник*; ред.-упор., вст. ст. О. Німилович. Посвіт. Дрогобич.

Фільц, Б. (2020). *Переливи барв. Двадцять солоспівів на вірші українських поетів: для голосу з фортепіано*. Навч. посібник / ред.-упор.: О. Німилович, Д. Василик. Посвіт. Дрогобич.

Шупеня, Г. (2008). *Не fast-література*. Електронний ресурс: <https://cutt.ly/tzGgSAf>. [Дата останнього доступу 23.09.2020].

МОТИВИ КОЗАЦЬКОЇ УКРАЇНИ В ПОЛЬСЬКОМУ РОМАНТИЗМІ

Тетяна Прокопович

(Україна)

Предметом наукової рефлексії є вокальна творчість польських композиторів XIX століття, інспірована поезією Ю.-Б. Залеського. Основна увага зосереджена на з'ясуванні жанрово-стильових особливостей музичного прочитання Ф. Шопеном, С. Монюшко та К. Любомирським віршів представника 'української школи' в літературі польського романтизму. У вербально-музичному інтонуванні образів козацької України відлунює оригінальне переплетення культурних традицій слов'ян.

Ключові слова: українська школа, польський романтизм, вокальна творчість, козацтво, фольклор.

UKRAINIAN COSSACK MOTIVES IN POLISH ROMANTICISM

Tetjana Prokopovych

The subject of scientific research is the vocal works of XIX century Polish composers, inspired by the poetry of J.-B. Zales'kyj. The main attention is focused on the elucidation of genre and style features of musical interpretation by F. Chopin, S. Monjuško and K. Ljubomyrs'kyj of the poems of the representative of the 'Ukrainian school' in Polish Romanticism. The original intertwining of Slavic cultural traditions echoes in the verbal and musical intonation of the images of Ukraine during Cossack period.

Key words: Ukrainian school, Polish romanticism, vocal works, Cossacks, folklore.

Камерно-вокальна творчість польських композиторів-романтиків привертає увагу як об'єкт взаємодії мистецтв і етнокультурного діалогу. Принаймні, частка пісень Фредерика Шопена, князя Казимира Любомирського та Станіслава Монюшка своєрідно пов'язана з українським контекстом. Їх звернення до віршів "співця України козацької" – Юзефа Богдана Залеського – спонукає до розгляду особливостей музичного інтонування вербального тексту. Виникає закономірне питання: чи використовується у вокальних творах українська фольклорна першооснова, притаманна для представника 'української школи' в польській літературі? Цікаво також з'ясувати жанрово-стильові особливості пісень композиторів одного покоління, у життєтворчості яких виразно віддзеркалились польсько-українські зв'язки середини XIX століття.

Варто зауважити, що знайти ‘відбитки’ українського фольклору у творчості польських композиторів спробував не один дослідник. Безумовно, найбільш аналізованими виявились твори Ф. Шопена, який, на думку В. Витвицького, «геніальним відчуттям перейняв характеристичні прийоми народної музики» (Витвицький 1934, 2). Наукові розробки українських (Л. Кияновська, С. Павлишин, Я. Сорочер) і польських (І. Понятовська, К. Суська-Загурська, М. Томашевський) музикознавців поглиблюють проблематику досліджень етнокультурного діалогізму музичного тексту. Все ж, багато питань україно-польських музичних зв’язків потребують докладного вивчення.

Обраний до аналізу пісенний матеріал дозволяє простежити популярність поезії Ю.- Б. Залеського в польській музиці доби романтизму; виявити арсенал композиторських засобів вираження витворених поетом образів козацької України; висвітлити специфіку авторського підходу до вибору та музичного прочитання вірша.

Боянич / Po wieszczym Bojanie - Bojanicz

Значний масив літератури, де розглядається поетичний доробок Юзефа-Богдана Залеського (1802–1886), вказує на глибоке проникнення польського автора в українську народнопісенну традицію. Уже перші аналітичні студії, присвячені творчості найяскравішого представника ‘української школи’ в польській літературі, акцентували на основному джерелі його поетичного вислову. Спорідненість віршів Й.- Б. Залеського з українською народною піснею досліджували з різних аспектів вітчизняні вчені І. Франко – на образно-змістовному рівні, О. Колесса – структурно-семантичному. М. Мазановський, польський автор біографічного нарису “Йозеф Богдан Залеський”, зауважив: “Odkrył on w pieśni i podaniach ludu ukraińskiego nowe źródło motywów poetycznych” (Mazanowski 1901, 87).

Сучасний стан наукового осмислення творчості польського Бояна (так себе називав Ю.- Б. Залеський) засвідчує тенденцію міждисциплінарних і компаративних досліджень українських і зарубіжних вчених. З-поміж важливих праць виділимо ґрунтовні доробки Р. Радишевського, В. Єршова, Є. Нахліка, які наближають до “адекватного розуміння польсько-українських літературних стосунків” (Грабович 1997, 138). Власне, у вимірі концепції культурного пограниччя поетичну творчість Й.- Б. Залеського можна окреслити як “модель культурного феномена, що була народжена інкорпорацією художніх тенденцій двох «тотожних» протилежностей – української народної культури й культури провідної верстви краю – польської шляхти” (Сухомлинов 2012, 109).

Юзеф-Богдан Залеський – яскравий репрезентант літератури польсько-українського пограниччя. Дитинство і юність, які минули на теренах Київщини (давніх польських кресів), міцно закарбували у його свідомості образ вітчизни, малої батьківщини. У своїх віршах поет заявляв про генетичний зв’язок із Україною:

I mnie matka-Ukraina
 I mnie matka swego syna
 Uprowiła w pieśń u łona (Zaleski 1867, 3)

Безумовно, серед найважливіших вражень Богдана Залеського, отриманих у дитинстві, була українська народна пісня. "Z teorbaniem wygósl ja" – мовив поет у своїх віршах, написаних уже в еміграції, в Парижі (Mazanowski 1901, 7). Насправді, з українським музичним фольклором він не розлучався усе життя. Прибувши з Умані у Варшаву (1820 р.) Б. Залеський став свідком того, що в польській столиці "українські думи і козачок були модні навіть у найвищих колах" (Івашкевич 1989, 73). Коли ж, після поразки листопадового повстання 1831 року, довелося молодому польському патріоту виїхати до Парижу, то в артистичному колі емігрантів-співвітчизників часто лунали слов'янські пісні. Про ті роки поет згадував: "Włogie wieczory zimowe u Adama (Mickiewicza) w roku 1833 nie zamirzezną nigdz w pamięci przyajciół. Nuciliśmy pieśni litewskie, białoruskie, ukraińskie, w chorowód za wieszczem" (Zaleski 1875, 13). Можливо, під враженням паризьких вечорів А. Міцкевич назвав свого приятеля "Słowiku mój!".

Без перебільшення, український фольклор став головним джерелом нахнення польського поета, а народні співаки – зразком для творчого вираження. У руслі художньо-естетичних віянь романтизму Богдан Залеський уявляв своє призначення як співця народу, який 'віщує' людям духовно-моральні цінності, несе розраду стражденним, вселяє надію у майбутню свободу. Він називав себе Бояничем, нащадком древнього Бояна (Zaleski 1841, 219-223).

Таким сприймали Й.-Б. Залеського його сучасники та літературні побратими. Приміром, його вірш відкриває перший том пісенного збірника Паулі Жеготи "Piesni ludu ruskiego w Galicyi" / "Пісні українського люду в Галичині":

Co się stało?
 Gdzie to naszych dum połowa?
 Zaporozskich dziś tak mało!.. (Żegota 1839, 3).

До речі, Ю.-Б. Залеський також зробив деякі кроки у фольклористиці. У коментарях до збірки поезій він описав окремі звичаї та вірування українського народу та охарактеризував народно-музичні жанри: "Szumki a Dumki są to prawdziwe Ukrainskie nasze Allegro i Penseroso: Jak tych melodia tęskna, bolejąca, przeciągła; tak tamtych znow niewoląca, radośna, poskoczna" (Zaleski 1841, 262). Взагалі, Ю.-Б. Залеський закликав музикантів і поетів "czepać w nich mogą motiva ślicznej mnogie do nieskończoności" (Zaleski 1841, 262). Цим принципом керувався у власній поетичній творчості.

На думку польських дослідників, у поезії Ю.-Б. Залеський перейняв з мелосу українського "muzyczność, śpiewność" (Stelmaszczyk-Świontek 1983, 108), зробив "stylizacji na ludową pieśń" (Pszczółowska 2004, 145) з "wolnym przekładem ukraińskiej pieśni" (Pszczółowska 2004, 149). Поет-романтик створив чимало переспівів українських народних пісень. Проте, ще

І. Франко зауважив, що у віршах і поемах автор змінив ідейне значення фольклорного тексту (Франко 1980). Влучну оцінку творчості Б. Залеського дав С. Єфремов: “доля зробила його співцем України на службі у польської державної ідеї” (Єфремов 1995, 230). Щоправда, серед представників української школи в польській літературі Ю.-Б. Залеський надав перевагу темам братерського єднання слов’ян, туги за минулою козацькою свободою і замилюванням природою соловейкового краю. Його вірші резонували з настроями поляків, які страждали від імперського гноблення і втішались солодким сном ідилії (Білоцерківський 2009, 30).

Із схвальних відгуків А. Міцкевича можна припустити, що в середині XIX століття твори Б. Залеського були особливо бажані в польському середовищі: чи то в еміграції, чи в імперській неволі. Дійсно, бути “największym ze wszystkich poetów słowiańskich” (Mickiewicz 1865, 365) свідчило про велику популярність автора. Цікаво, що одразу ж після смерті Ю.-Б. Залеського країни уславили його образ у монументі. На кошти одеського підприємця Костянтина Володкевича 1886 року на Плянтах у Кракові був зведений пам’ятник Бояну. Скульптурна композиція у виконання відомого різьбяря Пюса Велонського символічно відтворила відомий сюжет з українського життя – народного співця із хлоп’ям. Отож у свідомості польської громади Б. Залеський постав передусім як співець України.

Цілком передбачувано, що на вірші Бояна звернули увагу польські композитори, доля яких у деяких моментах збігалася з долею поета-вигнанця.

Співати, та нема кому! / Śpiewać i neta komu!

Чи не перша музична інтерпретація віршів Ю.-Б. Залеського вийшла з-під пера Фредеріка Шопена (1810–1849). Принаймні, його пісня «Думка» датована найраніше – 1840 роком. Вокальний твір написаний на вірш “Нема чого треба” / “Niema czego treba”. До речі, в 1845 році Ф. Шопен зробив ще один варіант музики до цього вірша. Очевидно, образ ліричного героя, який змагає від туги за рідним краєм, був йому особливо близький.

Так, цей стан для композитора добре знайомий. Минули роки, як він покинув Варшаву. Паризькі зустрічі, художні салони і концерти не змогли замінити чи викреслити з його пам’яті образ Польщі. Смуток огортав душу геніального музиканта. Здається, вірш Б. Залеського вразив його у саме серце: “oh, niemo, bo niewesoło”. А мелодія пісні звучала, наче була підхоплена з уст лірника. Ф. Шопен застосував характерні риси українських народних пісень: мінорна тональність (ля-мінор), інтонаційна гнучкість коротких мотивів і варіантний принцип розвитку. Не виключено, що цю або подібну мелодію наспівав композитору Богдан Залеський.

Їх знайомство розпочалося ще на дружніх вечірках творчої молоді у Варшаві, а продовжилося в еміграції. Крім творчих взаємин приятелів пов’язували життєві події: 1846 року поет одружився на учениці Шопена Софії Розенгарт. Зауважимо, що на той час композитором були уже завершені твори, написані на слова Богдана Залеського.

Ф. Шопен чотири рази звернувся до музичної інтерпретації його поезії. Взагалі, впродовж життя композитор написав лише 23 пісні і тільки на польські тексти своїх сучасників. Для нього важливо було відтворити в камерно-вокальній мініатюрі неповторний національний колорит (Ніколаєва 2016, 256). Мають пісні Ф. Шопена й український відтінок: “Do bliskich przyjaciół warszawskich – a potem paryskich – Chopina należało dwu pisarzy zwanych «ukraińskimi»: Stefan Witwicki, urodzony na Podolu i Bohdan Zaleski – na Kijowszczyźnie. I w pieśniach napisanych do ich słów wyraził Chopin charakter i istotę tego, co «ukraińskie»” (Tomaszewski 2017, 29).

Багаторічна дружба з польськими шляхтичами, що походили із українських земель, залишила незабутній слід у свідомості і музичному стилі композитора. Так, після гостин у маєтку в Потужині Ф. Шопен писав своєму приятелю Титусу Войцеховському: “Szczerze Ci powiem, że mi przyjemnie wspomnieć na to wszystko - jakąś tęsknotę zostawiły mi Twoje pola – ta brzoza pod oknami nie może mi wyjść z pamięci” [Warszawa, sobota, 21 sierpnia 1830] (Chopin 2009, 377). Зрозуміло, що вразливий до українського пейзажу, “один із найвидатніших мелодистів світу” (Ніколаєва 216, 253) збагатив свій почерк мотивами з українського фольклору. Так, Я. Сорокер виявив, що мелодичні контури пісні “Двоякий кінець” / “Dwojaki koniec” (1845) на слова Б. Залеського “викликають у пам’яті українські ліричні, з відтінком розчуленості, мелодії” (Сорокер 2012, 69). Справді, історію про смерть козака і дівчини Ф. Шопен виразив у мінорних жалісних інтонаціях, сповнених скорботи і смутку.

Зовсім інакша пісня “Гарний хлопець” / “Śliczny chłopiec” (1841). Хоч Б. Залеський у своєму вірші зробив парафраз на українську народну пісню «А я люблю Петруся», але Ф. Шопен написав музику в жанрі мазурки. Ритмоформула польського танцю ефектно відтворює веселий поетичний образ. Зрештою, бравурний фортепіанний акомпанемент цілком відповідає атмосфері модних у XIX столітті артистичних салонів. Зазвичай утримували такі салони аристократи. Траплялося, що вельможі проявляли неабиякий композиторський хист.

З думкою або шумкою на устах / Z dumką to szumką na usta

Серед авторів камерно-вокальних творів на вірші Ю.-Б. Залеського був князь Казимир Любомирський (1813–1871). Йому найбільш близькими стали оспівані поетом образи козацької України. Крізь призму особистих переживань композитор-аристократ передав звуковими засобами ліричні одкровення втраченого щастя.

Хоч за соціальним статусом Богдан Залеський і Казимир Любомирський відрізнялися, але їм довелося пройти подібні випробування долі. Насамперед, для обох український край був наймилішим і найбажанішим – малою батьківщиною. Але російсько-імперська колонізація однаково перевернула їх життя. Після поразки польського повстання (1831) обоє емігрували до Європи. Звичайно, К. Любомирський іноді навідувався у свої володіння на Волині. Але жити під пильним оком царської влади не бажав.

Він подорожував по Європі, певний час жив у Дрездені та Варшаві. Свою творчу енергію спрямував на композиторську й благодійну діяльність.

Не відомо, чи бачились Б. Залеський і К. Любомирський у Парижі. Але їх зустріч могла відбутися. Принаймні, з Ф. Шопеном аристократ був знайомий. Утім, вокальні твори К. Любомирського на вірші Б. Залеського дають можливість дізнатись про спорідненість світоглядно-естетичних устремлінь польських митців культурного пограниччя.

Вельми цікаво, що у перших виданнях всі чотири твори К. Любомирського на слова Ю.-Б. Залеського мають жанрове визначення – думка. Цей термін тлумачиться як твір “невеликої за обсягом медитативно-елегічної лірики з драматизацією ліричного сюжету” (Літературознавча енциклопедія 2007, 308). Важливо, що появі цієї назви літературознавці завдячують Богдану Залеському, який так іменував свої твори на козацьку тематику. Очевидно, як і у поета, інтерес польського магната до образів українського лицарства був втечею від гнітючої реальності російського поневолення та пошуком ідеалу для національного руху. Обом українське козацтво імпонувало як символ свободи і зв’язок із малою батьківщиною.

Здебільшого у вокальних мініатюрах кн. К. Любомирського, інспірованих поезією Богдана Залеського, панують настрої смутку й відчаю, пов’язані зі спогадами про минулу козацьку вольницю чи ностальгією за рідним краєм. У цьому емоційному ключі написані композитором думки “У нас інакше” / “U nas inaczej” оп. 37; “Ніде” / “Nigdyż” оп. 58. “До гєсли” / “Do gęsli” оп. 58.

Тільки у дуеті “Похід козацький” / “Pochod kozacki” оп. 21 автор музики поєднав героїчну і ліричну сфери. Прощення матері з сином-козаком скомпоновано в розгорнуту драматичну сценку. Зауважимо, що у порівнянні з піснями Ф. Шопена, який тяжів до образного узагальнення, К. Любомирський застосував тут принцип наскрізного розвитку, перетворюючи пісню у сюжетну картину. Звідси – різноманітність мелодико-інтонаційних засобів, які деталізують портретні характеристики героїв. Слід зауважити, що вокальні партії в дуеті представляють своєрідний синтез українських пісенних джерел і аріозних прийомів. Напевно, західноєвропейський тип викладу (композиційна будова дуету-згоди) використано для розкриття драматичної ситуації. Натомість опора на фольклорні елементи (ладово-тональна перемінність (В – G), показовий для фольклору метод варіантного розгортання мотивних ланок і кадансових формул) дозволили композитору досягнути в дуеті “Похід козацький” музично-словесної єдності.

Як бачимо, слуховий досвід українського музичного фольклору, набутий князем Казимиром Любомирським у дитинстві, органічно влився в авторське висловлювання польського композитора.

Проте, вірші Ю.-Б. Залеського не завжди апелювали до української обрзаності, та й музичне прочитання ліричних віршів на козацьку тематику могло підкорятися іншим жанрово-стильовим принципам.

Співак у чужій стороні / Spiewak w jbczej stronie

Вокальна творчість Станіслава Монюшко (1819–1872) демонструє інтенсивну працю композитора над формуванням національного стилю польської музики. Автор понад 300 пісень переважно звертався до поетичних текстів своїх сучасників-співвітчизників. Найбільше вокальних творів С. Монюшко написав на слова А. Міцкевича, В. Сирокомлі, Я. Чечота. Тричі композитор звернувся до віршів Б.-Ю. Залеського, знайшовши в них відповідники своїм поглядам.

Цілком закономірно, що вихідця з дрібної польської шляхти передусім могла зацікавила поезія національно-патріотичного змісту. Виявляється, що оспівуючи козацьку Україну, Богдан Залеський не забував молитовно звеличувати Польщу. В релігійно забарвленому слові поет виражав покірливе прохання до Бога про милість для польського народу. Слідом за поетом, С. Монюшко створив свою версію національного духовного гімну для голосу з фортепіанним супроводом.

Музичними засобами композитор майстерно передав емоційно-образний зміст вірша Ю.-Б. Залеського “Молитва” / “Modlitwa”. Але, щоб вокальний твір дозволила надрукувати царська цензура, С. Монюшко дещо змінив поетичний текст. Нагадаймо, що композитор був підданим Російської імперії, а тому патріотичні почування йому доводилося винахідливо приховувати. Власне, у вірші С. Монюшко переробив рядки з відкритим натяком на переміни в Польщі. Належить додати, що розгортання вокальної лінії у “Молитві” по акордовим звукам головних гармонічних функцій виражає велично-піднесений характер, а ладова зміна в куплеті (f moll – F dur) відіграє важливу роль у передачі контрастних станів: страждання і молитовне сподівання.

Пісні С. Монюшка на слова Ю.-Б. Залеського – “Співак в чужій стороні” / “Spiewak w jbczej stronie” (1853) та “Спомин” / “Spomnienie” ілюструють переінтонувания жанрової першооснови вербального тексту. Ліричний вірш, з характерною сюжетно-тематичною лінією і ритмікою думки (Колесса 1982, 171), підпорядкований композитором у баркарольну (“Spiewak”) та мазуркову (“Spomnienie”) форми. Такі жанрові трансформації свідчать, що автор музики по-своєму трактував образний зміст і саму сутність поезії Богдана Залеського.

Справедливо було б ще додати, що композитор неодноразово використовував жанр української думки. За спостереженнями польського музикознавця, колористика народнопісенної козацької лірики насамперед відчутна у творах С. Монюшка “Kozak (Tam na gorze jawor stoi), Korale (Gdym z kozaki szedł na boje), Wyjazd na wojnę (Rozwiń listki mokry dębie) і Ruta (Raz dziewczyna ziarnko ruty)” (Tomaszewski 2017, 19). Натомість, поезію представника ‘української школи’ в польській літературі С. Монюшко спрямував у іншу жанрову площину.

Висновки

Аналіз музичного прочитання польськими композиторами поезії Юзефа Богдана Залеського дозволив виявити різні підходи до звукової організації вербального тексту, обумовлені своєрідністю світогляду кожного із авторів пісень. Разом з тим, камерно-вокальні мініатюри Ф. Шопена, К. Любомирського та С. Монюшко представляють цінний документ епохи. По-перше, ці твори - приклад українсько-польського порозуміння на тлі протистоянь спільному російсько-імперському ворогу. Також варто відмітити вплив ідей Й. Гердера на розвиток слов'янського мистецтва XIX століття. Насамкінець, важливо наголосити, що у становленні творчого методу митця-романтика велике значення відіграло етнокультурне середовище.

Білоцерківський, В. (2009). *Філософсько-естетичні та ідейно-змістові засади пізньої творчості Богдана Залеського*. Слов'янський світ: збірник наукових праць. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ. Вип. 7. С. 26–42.

Витвицький, В. (1934). *Українські впливи у Шопена (докінчення)*. Діло. 116. С.2.

Грабович, Г. (1997). *До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка*. Основи. Київ.

Єфремов, С. (1995). *Історія українського письменства*. Femina. Київ.

Колесса, О. (1892). *Українські народні пісні в поезіях Богдана Залеського*. Записки НТШ. Т. 1. С. 124–208.

Літературознавча енциклопедія: у 2 т.; укл. Ю. Ковалів (2007). Т. 1. Київ.

Николаєва, Л. (2016). *Вокальна творчість Ф. Шопена і питання виконавського музикознавства*. Українське музикознавство. Вип. 42. С. 251–266.

Сорокер, Я. (2012). *Українська пісенність у творчості класиків*. Нова книга. Вінниця.

Сухомлинов, О. (2012). *Етнокультурний дискурс у літературі польсько-українського пограниччя ХХ століття*. ЛАНДОН-XXI. Донецьк.

Франко, І. (1980). *Юзеф-Богдан Залеський*. У кн.: Франко І. *Збір. творів: у 50 т.* Наукова думка. Київ. Т. 27. С. 23–32.

Korespondencja Fryderyka Chopina 1816–1831. T. 1. opr. Helman Z., Skowron Z., Wróblewska-Straus H. (2009). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa.

Mickiewicz, A. (1865). *Lekcja trzydziesta druga*. Rzecz o literaturze słowiańskiej wykładana w Kolegium Francuskim. Rok drugi (1841–1842). Poznań.

Pszczółowska, L. (2004). *O wierszu „słowika ukraińskiego”*. Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. № 1. S. 139–150.

Stelmaszczyk-Świontek, B. (1983). *O poezji Bohdana Zaleskiego z lat emigracji : tradycja sentymentalna w romantyzmie polskim*. Pamiętnik Literacki. LXXII. S. 107–148.

Tomaszewski, M. (2017). *Ślady I echa idiomu kresowego w muzyce polskiej "wieku uniesień"*. Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje. 10. Kraków. S. 13–33.

Zaleski, J.-B. (1841). *Poezye: wydane przez Edwarda Raczyńskiego*. Poznań.

Zaleski, J.-B. (1875). *Adam Mickiewicz podczas pisania i drukowania „Pana Tadeusza”*. List do syna Adama. Paryż.

Żegota, P. (1839). *Pieśni ludu ruskiego w Galicji*. Lwow.

ІСТОРИОГРАФІЯ УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ СХІДНОЇ СЛОВАЧЧИНИ

Ольга Фабрика-Процька

(Україна)

У статті розглянуто історію збору українського пісенного фольклору на території Східної Словаччини; висвітлено діяльність фольклористів та місцевих збирачів; розкрито жанрову палітру календарної та сімейної обрядовості українців цієї території. Зазначено, що завдяки географічному розташуванню територія Пряшівщини була своєрідним мостом між західнослов'янським та східнослов'янським фольклором.

Ключові слова: історія, фольклор, культура, пісенники, Східна Словаччина.

HISTORIOGRAPHY OF UKRAINIAN SONG FOLKLORE OF EASTERN SLOVAKIA

Ol'ha Fabryka-Proc'ka

The article considers the history of collecting Ukrainian song folklore on the territory of Eastern Slovakia; the activities of folklorists and local collectors are covered; the genre palette of calendar and family rituals of Ukrainians of this territory is revealed. It is noted that due to the geographical location of the territory of Prešov region was a kind of bridge between West Slavic and East Slavic folklore.

Key words: history, folklore, culture, songwriters, Eastern Slovakia.

Пряшівщина охоплює території Попрадського, Михалівецького, Гуменного, Бардіївського та Пряшівського округів, заселені українцями. Саме завдяки своєрідному історичному розвитку й географічному розташуванню ця територія межує на півдні – з угорцями, на півночі – з поляками, на заході – зі словаками, на сході – з українським Закарпаттям. Зокрема, українські села у Спиші протягом кількох століть були в оточенні німецьких колоністів (Мушинка 1967, 10). За висловом автора книги, “З глибини віків”, “... своєрідність історичного розвитку українського населення Східної Словаччини полягає в тому, що воно ніколи не було адміністративною частиною українських земель... Територія Пряшівщини історично розвивалася в рамках Австро-Угорщини і була найвідсталішою частиною Австро-Угорської монархії, а після першої світової війни стала складовою частиною Чехословацької республіки. Ідеологи австро-угорської і чехословацької влади робили все, щоб штучно відокремити населення Пряшівщини і Закарпаття від українського коріння, переслідуючи будь-яке його національне відродження. За словами М. Мушинки, це призвело до затри-

мки національного відродження прятшівських українців. Однак, незважаючи на такі обставини, будь-який найгострший економичний та національний гніт не зупинив функціонування народної творчості та фольклору в цілому на цій території” (Мушинка 1967, 11).

Завдяки географічному розташуванню території Прятшівщини була своєрідним мостом між західнослов'янським та східнослов'янським фольклором, об'єднавчим мостом між Угорщиною та східними слов'янами. Оскільки фольклор Прятшівщини побутовав ізольовано від загальноукраїнського розвитку, він має в собі специфічні відмінності, що впливають із політичних, соціальних та історичних умов. Зокрема, це стосується ліричних пісень, балад, колядок, чимало загальноукраїнських елементів прослідковується у весільній обрядовості (сватання, назви весільних гостей, окремі пісні-ладкання та ін.), а також у замовляннях, особливо лікувальних. Зародження цих жанрів сягає глибокої давнини і передавалося з покоління в покоління. Тому внесення змін до цих архаїчних жанрів культового характеру вважалося порушенням традицій предків. У зв'язку з цим народ намагався уникати будь-яких порушень традицій. Інші жанри, за словами М. Мушинки, розвивалися паралельно з українським фольклором Закарпаття та українських прикордонних регіонів Польщі. “Український етнос Прятшівщини не має своєї сталої границі. Особливо на західному українсько-словацькому прикордонні українські села розташовані поміж словацькими, стосунки між словаками і українцями були тісними, і це відобразилось не лише на фольклорі, але й на мові, матеріальній культурі, психічному складі та інших факторах спільного життя обох народів. Чим далі на захід, тим помітніший вплив словацького народу”, – стверджує М. Мушинка (Мушинка 1967, 12).

Важливо зазначити, що не дивлячись на невелику територію, Прятшівщина має відмінності у народній культурі та говірці, яка поділяється на дві великі групи: східну (з рухливим наголосом) і західну (з постійним наголосом). За таким поділом слід розглядати і фольклор. За словами М. Мушинки, фольклор східних областей Словащини (Лабірщина, Снинщина) за змістом наближений до Закарпаття, а фольклор західних областей – до фольклору польських лемків, які до 1946 року мали межу із східно-словацькими українцями. Однак обидві групи (західна та східна) мають чимало спільних рис із фольклором округів Шариш та Земплін (Східна Словащина). У фольклорі східно-словацьких українців та словаків інколи важко простежити національну приналежність та специфіку кожного з них. Схожість говірок словаків та українців (руснаків) практично не є помітною. Іноді трапляється, що в українських селах можна почути словацькі пісні, а співаки переконують, що це ‘наші’ пісні. У словацьких селах співають українських пісень, і місцеві мешканці також називають їх своїми (Мушинка 1967).

Першим українським фольклорним записом із Прятшівщини є пісня про Стефана воеводу “Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?”, записана в селі Венеція біля Лукова Бардівського округу. Її походження сягає другої по-

ловини XVI століття. Збереглася пісня в рукописній граматиці чеської мови Яна Благослова, а починаючи з середини XIX століття стала предметом зацікавлення К. Горалека, О. Зілинського, В. Ковальського, Ф. Колесси, І. Панькевича, О. Потєбні, І. Франка та ін.

Відомими були пісенники Івана Югасевича, Яна Коллара, описи народних звичаїв, хрестин, весілля, похоронів, записані Іваном Фогороші. У чотиритомному збірнику Якова Головацького “Народные песни Галицкой и Угорской Руси” вагоме місце посідають пісні Пряшівщини, зібрані М. Бескидом, І. Воробеем, О. Духновичем, А. Кралицьким, О. Павловичем, В. Сухим, І. Яцевичем.

Відвідавши на початку 70-х рроків XIX століття Східну Словаччину та Закарпаття Г. де-Воллан видав збірник “Угрорусские народные песни” (1885). Книга містить 525 народних пісень, згрупованих за тематичним принципом із коментарями автора. У другій її частина зібрані пісні, записані в с. Пстрина Бардівського округу, Ужанського та Марамороського комітатів (Мушинка 1967).

Прозовий фольклор та співанки записував фольклорист Володимир Гнатюк. Зокрема, під час подорожей на Пряшівщину митець зібрав великий фольклорний матеріал, опублікований в “Етнографічних матеріалах з Угорської Русі”.

Одночасно з В. Гнатюком фольклор записував Іван Верхратський, побувавши у 36 українських селах Східної Словаччини. Окрім записів фольклору, йому належать публікації про народну обрядовість Пряшівщини, наприклад “Гоя дюдя і собітки на Угорській Русі”, що вийшла у світ 1899 року в одному з номерів львівського часопису “Діло”. Чимало зібрано автором казок, які перекладено словацькою мовою.

На початку XX століття у Східній Словаччині побував музикознавець і фольклорист Філарет Колесса. Результатом поїздки стали його книги “Народні пісні з південного Підкарпаття” (Ужгород, 1923) та “Народні пісні з Підкарпатської Русі” (Ужгород, 1938). У міжвоєнний період відомим фольклористом Пряшівщини був Іван Панькевич, який часто друкувався в журналах “Віночок”, “Підкарпатська Русь”, “Учитель”, а 1929 року за допомогою спеціального записувального пристрою здійснив перші звукові записи фольклору Закарпаття та Пряшівщини. І. Панькевич був автором кількох досліджень історичних пісень, веснянок, колядок, балад тощо. На сторінках антології “З глибини віків” М. Мушинки довідуємось про те, що 1935 року в Бардієві шкільним інспектором Б. Крпельцем було опубліковано монографію, два розділи якої висвітлюють фольклорні жанри. Окрім пісень та звичаїв словацьких сіл Бардівського округу автор помістив кілька десятків народних співанок та описів звичаїв українських сіл Брезівка, Свидник, Млинарівці, Рівне, Вишня Полянка, Вишній Орлих, Фричка, Ваперник (Мушинка 1967).

Стрімкий розвиток у сфері збирання фольклору Пряшівщини припав на період після визволення. До 1948 року не було видано жодного збірника. 1952 року митці Ю. Костюк та А. Бубак опублікували “Пісні для жіночого-

дитячого хору”. 1955 року світ побачив збірник фольклорних жанрів Пряшівщини та Закарпаття “З уст народу”, автором якого є Е. Недзельський.

1956 року вийшов друком збірник народних пісень краю “Співаночки мої” Ф. Лазорика, який містить 510 пісень, зібраних автором. У тому ж році світ побачив збірник “Українські народні пісні”, упорядником якого став Й. Млинарич. У книзі подано 180 загальноукраїнських пісень з мелодіями.

За ініціативи Ю. Костюка було створено і 1958 року видано перший в історії українського населення Пряшівщини науковий збірник “Українські пісні Пряшівського краю”, що містив 263 мелодії з текстами та 58 пісенних зразків із 60 сіл і 12 округів.

1958 року Ю. Цимбора видав збірник “Народні пісні для мішаного і жіночого хорів”, а 1963 року світ побачив нотний збірник під назвою “Українські народні пісні Східної Словаччини” (Т. 2). Книга містить ряд недоліків (за Т. Цимбал), а саме: неточну класифікацію пісень, відсутність аналітично-синтетичної статті, яка була б об’єднувальною ланкою між обома темами, непослідовну фонетичну транскрипцію, нехтування діалектними особливостями (Карась 2011–2012, 92).

Упорядником третього тому “Українські народні пісні Східної Словаччини” (1977) став А. Дулеба. До збірника увійшло 406 пісень, тексти й мелодії яких збережені. За змістом пісні поділяються на три жанрово-тематичні групи: епічні, обрядові та ліричні. “За змістом і формою пісні старшого походження інклінують на схід, до загальноукраїнського фольклору, – пише Т. Цимбал. Сюди належать переважно пісні обрядові, зокрема весільні. Інші пісні, пізнішого походження, інклінують на захід, північ і південь, несучи ознаки впливу найближчих сусідів. Диференціація фонетичних та морфологічних особливостей місцевих говірок дотримана з незначними винятками” (Цимбал 2002, 70).

У період від 1975 по 1978 рік Юрій Костюк записує народні пісні багатьох жанрів (обрядові, ліричні, балади та ін.) із села Дара в районі Верхньої Цірохи Старинської долини на Снинщині. Загалом митець записав 560 пісень. (Колискові пісні цього села були опубліковані ним у Науковому збірнику МУК у Свиднику (т. 9, кн. 2, 1979). Наукова спадщина Ю. Костюка, яка ще не опублікована, до сьогодні зберігається у відділі фольклору в Музеї української культури м. Свидник.

Музичний фольклор русинів-українців досліджував музикознавець, фольклорист та художник Дезидерій Задор, який також організував польові етнографічні експедиції, під час яких записав понад 300 народних пісень різних жанрів. У його творчому доробку численні збірки пісень.

До плеяди дослідників фольклору на теренах Східної Словаччини належить мовознавець Андрій Дулеба, який записував і видавав репертуарні збірки “Як си заспіваме, далеко нас чути” (1976), був упорядником третього тому “Українські народні пісні Східної

Словаччини” (1977), до якого увійшло понад 400 пісень, згрупованих за жанрово-тематичними ознаками.

Музичну фольклористику вивчав етномузиколог та фольклорист Володимир Гошовський, який здійснював записи народних співанок, досліджував музичні діалекти, звертав у дослідженнях увагу на взаємовпливи в слов'янському музичному фольклорі шляхами і типами генези пісенних зразків. Після кількох експедицій у Пряшівському регіоні розробив систему аналізу народної пісні та її каталогізації – універсальний структурно-аналітичний каталог.

Серед мовознавців, діалектологів слід назвати Василя Ляту, який цікавився українськими говорами Пряшівщини, вивчав словацько-українську мовну межу, запропонував теорію національних і регіональних атласів тощо.

Відомою постаттю серед русинів-українців є письменник Михайло Шмайда, в доробку якого дослідження обрядовості українців Словаччини, питання методології записування фольклору, народні прислів'я, приповідки, проза, лемківські фразеологізми, фольклорні збірники, оповідання та ін. Він є упорядником найбільшої в регіоні збірки колискових пісень “Коліскові пісні” (1993 р.), яка містить близько 600 зразків цього пісенного жанру. Ці співанки були зібрані М. Шмайдою по різних селах Північно-Східної Словаччини.

Збирач фольклору, етномузиколог Андрій Каршко досліджував питання народної художньої творчості української нацменшини. Він є одним з ініціаторів проведення фольклорних фестивалів “На крилах пісень” у Стащині та “Маковицька струна” у Бардієві. Видав кілька репертуарних збірок.

У II половині XX століття серед відомих збирачів фольклору слід згадати Михайла Гиряка. Його дослідження викладені у семи томах видання “Українські народні казки Східної Словаччини” та низці інших видань. У його доробку є праці “Збірник українських народних ліричних пісень Східної Словаччини” (1983), “Народні пісні Старинської долини як предмет дослідження фольклористики” (1983), “До питання дослідження народних пісень українців Чехословаччини” (1986), “Народні пісні села Орябина” (1986) та ін.

Значну кількість музикознавчих видань українців-русинів у повоєнний час було здійснено Словацьким видавництвом художньої літератури (Братислава) та Словацьким педагогічним видавництвом, відділом української літератури в Пряшеві у Східній Словаччині, яка належала до складу Чехословаччини.

У галузі вивчення фольклору українців Східної Словаччини цінним здобутком є дослідження фольклориста, етнографа, літературознавця та культурно-освітнього діяча Миколи Мушинки, який є автором численних монографій та збірників. Він – ініціатор та організатор видавничої діяльності Музею української культури в Свиднику. Перший збірник Музею – це книга М. Мушинки “З українського фольклору Східної Словаччини”

(1963). Серед монографічних розвідок слід назвати: “Фольклор руснацх Воєводини” (1976, 1988), “Голоси предків” (2002), “Колеса крутяться... Біо-бібліографія Миколи Мушинки” у трьох книгах (1998, 2013) та ін. 2018 року М. Мушинка опублікував у журналі “Дукля” статтю під назвою “Українські народні балади Східної Словаччини у словацькомовній транскрипції”.

Доробок Миколи Мушинки в напрямку музичної культури розгортається в галузі фольклористики, збирання та охорони особистих фондів діячів музичної культури, пропагування української музики й культури, ведення хроніки культурно-мистецького життя українців Східної Словаччини.

Велику справу у галузі музичної фольклористики русинів Словаччини провадить відомий дослідник, музикант, фотограф, етнограф та фольклорист зі Свидника Іван Чижмар. Основу його доробку складають власні записи багатьох жанрів музично-пісенного фольклору, які він збирав понад п'ятдесят років на території Східної Словаччини, а також окремі записи фольклористів, серед яких слід назвати Володимира Гнатюка, Філарата Колессу, Володимира Гошовського, Станіслава Людкевича, архівні матеріали.

Серед його видань слід назвати монографію “Народні співанки, музика і танці русинів Східної Словаччини” (2009), яка містить автентичні співанки русинів Словаччини другої половини ХХ ст., велику кількість світлин та DVD-диск, на якому представлені інструментальні та вокальні твори народних капел; монографію “Колядки / коляди русинів (руснаків / лемків)” (2014), до якої автор подав тексти колядок митців із Сербії, Хорватії, України, Угорщини, Румунії, Польщі, США, Словаччини; транскрипції колядок Ф. Колесси, Ю. Костюка, І. Тимка, Н. Чижмар, Д. Джамби, Ш. Папп, І. Чижмара; чисельну кількість світлин та DVD “Вінчую Вам, вінчую...”; монографію “Народны спиванкы, музыка і танці русинів Выходного Словенска 2” (2017), до якої увійшли автентичні народні співанки русинів Східної Словаччини другої половини ХХ століття, значна кількість світлин та DVD з автентичними інструментальними мелодіями народних капел.

У багатогранній монографії “Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття” (2012), що розкриває чимало питань діаспори, автор Ганна Карась висвітлює маловідомі в Україні сторінки життя і творчості багатьох діячів української музичної культури діаспори. Зокрема, в книзі зазначено, що “... найбільшим центром збирання та збереження пам'яток україніки на території Словаччини є Свидницький Музей української культури (з 2002 р. – Словацький національний музей – Музей українсько-руської культури у Свиднику)” (Карась 2012).

Народні вірування про демонічних істот, які допомагали або шкодили людям у давнину, демонологічні уявлення слов'ян, що виникли внаслідок обмежених знань про природу, людські фантазії, сновидіння, різноманітні забобони досліджувала протягом тривалого періоду Надія Вархол зі Свидника. Результатом є опублікована 2017 року ґрунтовна монографія “На-

родна демонологія українців Словаччини”. Авторка зосередила увагу на жіночих та чоловічих демонічних істотах як пережитій формі народних уявлень, що до недавнього часу побутували у фольклорі Північно-Східної Словаччини, а також на численних повір’ях і магічних діях, котрі виконувалися з давніх-давен як захист від злих сил. Монографія складається з двох частин: перша висвітлює аналітичні розвідки про окремі демонологічні істоти, а друга – автентичні польові записи авторки, зібрані нею в рамках науково-дослідницької діяльності Музею української культури у Свиднику в останні десятиріччя XX століття. У книзі також присутні матеріали з літературних джерел.

Народне весілля села Владича, Стропківського округу (Словаччина) розкрито у книзі Івана Чурпека (2018). Інформацію про весільні звичаї, обряди, традиції та пісні було записано 29 грудня 1976 р. від декількох респондентів (Павла Слука, Ганни Прокопич, Марії Русинко). Автор книги детально описує окремі частини, а саме: передвесільний, весільний та після весільний етапи. Однак на сьогодні весільний обряд “... набагато скупіший на окремі традиційні обрядові дії і наперекір тому, що в ньому залишилися майже всі традиційні звичаї старовинного весілля. Хіба може, – пишуть Іван Чурпек та Надія Вархол, – охопити сьогоднішнє весілля, яке триває тільки один день, все те, що відігралося на весіллі три дні? Сучасне весілля переповнене їжею і напитками, чим, само собою, воно з цього боку багатше ніж старовинне, але з другого – воно бідніше із-за того, що не викликає почуття справжньої поетичності, радості – народну мудрість, старовинні весільні пісні, воно бідніше на окремі обряди...” (Чурпек 2018). Більшу частину матеріалів книги становлять пісні, які виконували під час плетіння вінків (переважно сумні, журливі); шиття застави; пісні, які співали по дорозі до весільного дому, по дорозі до шлюбу та до миття у потоці; пісні, що супроводжували “рядовый танец” та пісні, які співали молодій під час чапіння та ін. Важливе місце серед весільних пісень належить жартівливим співанкам. Весільні ладканки, в яких часто висміювали фізичний стан жениха чи молодої або ж їхні майнові відносини, переважно виконували у передвесільний час. Матеріали книги розкривають народне весілля не тільки села Владича, але й цілої Гавайської долини (Чурпек 2018).

Календарній та сімейній обрядовості українців Словаччини присвячена монографія Йосифа Вархола, в якій детально висвітлено народження, весілля, похорон, а також традиційні молодіжні ігри, вечіркові та нічні ігри біля покійника. Автор зазначає: “... традиційна обрядовість українців Східної Словаччини зберегла багато архаїчних рис, що дозволяють реконструювати найдавніші вірування, світогляд народу... Значна трансформація календарної обрядовості відбулася під впливом літургійних циклів православної та греко-католицької церков, які відігравали помітну роль у духовному житті українців Словаччини” (Вархол 2019, 2).

Отже, слід констатувати, що джерелознавчий аналіз основних історичних, культурологічних, мистецтвознавчих, музикознавчих робіт засвідчив окремі напрацювання в напрямках узагальнення діяльності

митців Словаччини. Трансформація музичного фольклору на сьогодні є чинником формування багатовекторної традиційної музичної культури, невід'ємними складниками якої є матеріальні та духовні надбання української культури.

Вархол, Й. (2019). *Календарна та сімейна обрядовість українців Словаччини*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ.

Карась, Г. (2011–2012). *Пісенники українців Східної Словаччини як джерело вивчення буття фольклору в сучасну епоху. Етнос і культура*. Часопис Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника : зб. наук.-теор. ст. Гуманітарні науки. Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ. № 8–9. С. 89–96.

Карась, Г. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття* : монографія. Тіповіт. Івано-Франківськ.

Мушинка, М. (1967). *З глибини віків: антологія усної народної творчості українців Східної Словаччини*. Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі. Відділ української літератури в Пряшеві. Братислава.

Цимбал, Т. (2002). *Історія запису лемківського весілля*. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 31. С. 61–74.

Чурпек, І. (2018). *Коли млада чепили... Народне весілля із села Владича, Стропківського округу*. Союз русинів-українців СР. Пряшів.

БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ПІВНІЧНОЇ АМЕРИКИ НА СТОРІНКАХ АНГЛОМОВНИХ ВИДАНЬ ТА ПЕРІОДИКИ

Наталія Федорняк

(Україна)

У роботі висвітлюються матеріали українського англомовного тижневика “The Ukrainian Weekly”. Проаналізовано жанрову тематику статей періодичного видання стосовно бандурного мистецтва впродовж періоду його функціонування. Виокремлено колективи та персоналії, діяльність яких стала предметом розгляду та найбільш кількісно представлена у виданні.

Ключові слова: періодичне видання, “The Ukrainian Weekly”, бандурне мистецтво, огляд, рецензія.

BANDURA ART OF UKRAINIAN DIASPORA OF NORTH AMERICA ON THE PAGES OF ENGLISH PRESS

Natalija Fedornjak

The article deals with the materials of the Ukrainian English-language weekly paper “The Ukrainian Weekly”. The genre themes of the materials of the periodical dedicated to bandura art throughout its functioning are analyzed. Bandura ensembles and artists, whose art activity has become the subject of research and the most quantitatively presented in the publication are singled out.

Key words: periodical publication, “The Ukrainian Weekly”, bandura art, review, notice.

Українці за кордоном, використовуючи легальні можливості діяльності, інформаційний простір, сприяли збереженню державотворчого, культурного, наукового потенціалу українства, національної гідності, легітимації нашого народу у світовому просторі. Одним із засобів збереження зв'язку з материковою Україною та передачі етнічної інформації є діаспорна преса, невід'ємним складником якої є висвітлення культурно-мистецьких аспектів життя українців Канади та США.

До теми української етнічної преси на Північноамериканському континенті зверталися як українські, так і закордонні дослідники. Серед останніх можна виокремити кілька значних фігур. Це А. Животко, Б. Кравців, В. Дорошенко, О. Фединський, М. Боровик, М. Марунчак, Л. Винар. Серед закордонних авторів заслуговують на увагу праці О. Бочковського, С. Наріжного та П. Кравчука. Серед сучасних вітчизняних дослідників слід зазначити О. Гриценко (Гриценко 1995), В. Губарця

(Губарець 2007), В. Чекалюк (Чекалюк 2009), І. Сковронську (Сковронська 2016), Г. Савчук (Савчук 2015), М. Яблонського (Яблонський 2020) тощо.

Перший український часопис у Сполучених Штатах Америки – щомісячник (згодом двотижневик, тижневик) “Америка” (1886–1890). Його засновником і видавцем був перший греко-католицький священник для українських емігрантів І. Волянський (1857–1926). Друга українська газета в США – “Руське Слово”, яке видавав о. К. Андрухович протягом 1891 року. Тоді ж о. Г. Грушка (1860–1913) почав видавати “Новий Свет”, який виходив двічі на місяць до 1893 р. (Савчук 2015, 313–317). Одним із найстаріших, найвідоміших та найбільш значних періодичних видань українців Північної Америки, яке видається досі, залишається газета “Свобода”. Її публікують з 15 вересня 1893 р. у Джерсі-Сіті (США), спочатку – двотижневик, з 1894 р. – тижневик, з 1915 р. – виходить три рази на тиждень, а з 1921 р. стає щоденною. З 1908 р. вона є офіційним органом створеного 1894 р. (офіційно зареєстрованого у штаті Нью-Джерсі 1907 р.) Руського (з 1914 р. – Українського) Народного Союзу і від початку друку дотримується на шпальтах чіткої проукраїнської позиції (Савчук 2015, 314).

Початок розвитку українського друкарства в Канаді ознаменувала публікація 5 листопада 1903 р. газети “Канадійський фермер” (виходила у Вінніпегу до 1981 р.), яка, власне, призначалася для фермерів, ставши джерелом національної свідомості та інформації про події в Канаді, Україні та світі. Проіснувала вона сімдесят вісім років (Савчук 2015, 316). Заслугує на увагу преса Українського національного об’єднання в Канаді “Новий шлях”. Уперше, як тижневик націоналістичного напрямку, з’явився він 30 жовтня 1930 р. в Едмонтоні, а потім з 1933 р. почав виходити в Саскатуні, а в листопаді 1941 р. “Новий шлях” перенесли до Вінніпега, і нарешті він у 1977 р. прижився в Торонто. У видавництвах “Новий шлях” виходять друком журнали “Смолоскип”, “Жіночий світ” і “Голос молоді”.

Упродовж усього часу до Першої світової війни в Канаді виходило 24 назви різних часописів (Савчук 2015, 317). Після 1945 р. збільшилася кількість україномовних видань у середовищі української діаспори у зв’язку зі збільшенням кількості переміщених осіб. 1952 р. в США виходило друком 921 видання іншими мовами, серед яких 35 – українською мовою (Чиж 1953, 131); “українська преса в Америці між чужомовними публікаціями займає дев’яте місце щодо кількості і 18-те місце щодо тиражу” (Чиж 1953, 131). Також автор згадує про англомовні українські періодичні видання.

Основною метою українських часописів, які створювалися в Канаді та США, було інформування емігрантів про події в Україні. Водночас виникла потреба ознайомлювати англомовне населення про найважливіші етапи становлення в житті української діаспори, контактувати з тим середовищем, частиною якого вони стали, потреба в висвітленні справжньої історії українців у вільному світі без заборон, цензури та боязні бути покараним, а також бажання допомогти українцям материкової України. Тому

почала створюватися англомовна преса та періодика українськими емігрантами. Окрім того, з плином часу, серед наступних поколінь перших емігрантів зростала кількість тих, хто не володів українською мовою та не завжди її розумів через процеси мовної та культурної асиміляції. Саме англомовні видання в цьому випадку ставали засобом збереження зв'язку з етнічною Батьківщиною. Особливу роль у цьому аспекті відігравали матеріали, які висвітлюють особливості побутування українських культурних традицій на теренах Північної Америки, зокрема, стан розвитку традиційного виконавства на народних інструментах. Бандурне мистецтво українців діаспори яскраво вирізняло їх з-поміж інших етнічних груп емігрантів Північної Америки.

Серед зразків англомовної преси української діаспори США та Канади варто відзначити тижневики “Ukrainian News” (виходив із жовтня 1977 р.), “The Ukrainian Weekly”, “Ukrainian American”, кварталник “The Ukrainian Quarterly”, а також англомовні додатки до основних видань – “Новий шлях” (“New Perspective”), “Гомін України” (“Ukrainian Echo”). Метою цієї роботи є аналіз музично-культурологічних публікацій тижневика “The Ukrainian Weekly”, які стосуються бандурного мистецтва, впродовж всього періоду його функціонування.

Актуальність роботи полягає у збагаченні джерельної бази дослідження історії кобзарства та сучасного функціонування бандури за кордоном, розширенні ракурсу вивчення кобзарства як національного феномену в компаративному аспекті.

“The Ukrainian Weekly” (The Ukrainian Weekly 2020) є одним із значних англомовних видань українців Північної Америки, яке виходить із 6 жовтня 1933 р. у Джерсі-Сіті (США) спочатку як 4-сторінковий тижневий додаток до щоденника “Свобода”, а з 1971 р. самостійно як тижневик, продовжуючи успішне функціонування й досі. Започаткував видання Український національний союз (УНС) із метою обслуговування молоді громади українських американців і функціонування як засобу спілкування цієї громади з іншими жителями США. Саме “The Ukrainian Weekly” стала першою англомовною періодикою американської молоді українського походження. Основною причиною створення видання 1933 р. був Голодомор, який шаленів у той час на материковій Україні. Український національний союз, який тоді випускав україномовну щоденну газету “Свобода” (заснована 1893 р.), вирішив публікувати таку ж англомовну газету, щоб розкрити світові правду про Голодомор, оскільки ті кілька повідомлень, які звучали в той час, були неправдиві.

Згодом видавництво розширилося аж до Канади і охопило всю Північну Америку. Сьогодні газета має багато передплатників по всьому світу, зокрема, у Індії, Пуерто-Рико, Австралії, Південній Америці і майже у всіх країнах Європи, включаючи Україну. З 1991 р. в Києві функціонує прес-бюро видання. Наразі діє широка кореспондентська мережа “The Ukrainian Weekly” в американських і канадських містах, а також видання має багато дописувачів, які пропонують новини і статті з інших країн. Складником

видання є аналітичні статті, що стосуються поточних новин в Україні (Савчук 2013, 135).

На сторінках “The Ukrainian Weekly” рясніють дослідження та статті, присвячені українській музиці, народним танцям, архітектурі, живопису, релігійному життю, етнографії. Саме це англomовне видання яскраво висвітлює культурно-мистецьке життя українців в іншому культурному середовищі. В полі зору дописувачів тижневика впродовж всього періоду його функціонування – музично-публіцистичні публікації стосовно бандурного мистецтва.

Основні жанри статей, проаналізовані за період діяльності тижневика, – короткі інформації, нариси про бандуру і відомих бандуристів, анонси, анотації, критичні рецензії, огляди, замітки стосовно концертних виступів бандурних колективів української еміграції, урочистих імпрез, вшанувань пам’яті видатних постатей української історії та культури.

Найбільш популярною на шпальтах газети після повоєнного періоду функціонування тижневика залишається Капела бандуристів ім. Т. Шевченка з Детройту (США) під керівництвом спочатку Г. Китастого, а потім й В. Божика. Оскільки пік популярності цього колективу припадає саме на 50-ті роки ХХ ст., переважна кількість публікацій – рецензії, відгуки, анотації, огляди концертів, які відбулися, та афіші про майбутні концерти чи тури, участь у фестивалях. У них подана інформація про створення колективу, історію функціонування, нелегкий шлях міграції, завжди відзначається неповторність і життєвість виконання, надзвичайне захоплення, яке викликає у глядачів гра і спів під дзвінкий супровід бандури, яскравість тембрових барв чоловіків-учасників, їхня майстерність володіння інструментами, сценічний вигляд і поведження, різноманітність репертуару, а саме народних пісень, епічних, духовних та патріотичних творів, які особливо вражаюче звучать і підкреслюють неабиякий талант і патріотизм українців, підкреслюють їх жадобу до волі і незалежності. В кожному наступному номері чи з різних куточків Європи (Інглоштадт, Амстердам, Лондон тощо), чи то з Америки (Нью-Йорк, Вашингтон, Пітсбург, Детройт, Буфало, Чикаго, Бостон, Філадельфія тощо), чи з Канади (Вінніпег, Монреаль тощо) лунають схвальні відгуки про концерти, а то й цілі тури, побажання успіху і процвітання, що пропагує бандурне мистецтво не тільки в США, а й сприяє її світовому визнанню і поширенню. Завжди відзначається особлива роль керівників та диригентів Г. Китастого та В. Божика. В одній із рецензій (1951, № 45) порівнюється запис виконання капели під керівництвом В. Божика і Г. Китастого. Підкреслюється професійність запису першого, оскільки другий був зареєстрований безпосередньо на концерті, відповідно містив багато шумових недоліків, але в той же час “живе” виконання вважається більш живим, емоційно насиченим, не таким статичним і рівним, як професійне. В іншій рецензії (1951, № 12) на концерт капели у Хатфорді під диригуванням В. Божика вказується на відсутність контакту між артистами та публікою, оскільки вся увага виконавців зосереджувалась на диригенті, на відміну від виконання

колективу під орудою Г. Китастого, що завжди сидів поруч з іншими бандуристами, грав та співав, і ніколи не диригував. Недолік формування концертної програми, зі слів рецензента, – початок виступу з акапельного духовного твору, який відзначає, що саме супровід бандури задає дух і настрої всьому концерту, зосереджуючи спочатку увагу слухачів. Бандура повинна бути не тільки супроводом, а повноправним складником виступу разом із голосом. Але все ж таки, незважаючи на деякі недоліки, у статті підкреслюється унікальність і неповторність капели. У статті за 24 квітня 1950 р. (№ 17) оглядається концерт капели бандуристів у Сенаті перед сенаторами, конгресменами і запрошеними на знак подяки за дозвіл на в'їзд у США.

У період 1950–1990-х рр. статті про діяльність колективу майже відсутні, окрім критичної статті А. Гофмана за 19 червня 1983 р. (№ 25) з позитивним відгуком на концерт капели у Пенсільванії, який відзначив високопрофесійну динамічну гру капелян. Після смерті Г. Китастого в 1984 р. капелу ім. Т. Шевченка очолює відомий диригент-хормейстер В. Колесник. Разом із концертмейстерами В. Мішаловим та О. Махлаєм В. Колесник спрямував всі зусилля на опанування капелянами тонкощів харківського способу гри, що були детально описані Г. Хоткевичем. Шедеври для “бандурної оркестри” Г. Хоткевича, такі, як “Байда”, “Буря на Чорному морі”, “Заповіт”, “Залізник” органічно ввійшли до репертуару капели.

1991 р. з'являються публікації про організацію колективом концертного туру Україною в червні цього ж року (№ 6), присвяченого проголошенню Дня незалежності. Твори капели – з козацького репертуару, які не виконувались в Україні. Мета концертів – возвеличення музичної діяльності Г. Хоткевича і Г. Китастого. Однією з головних цілей туру було побувати у тих областях України, де національна свідомість людей є найбільш “сплячою”, розбудити її, а також у містах, де раніше влада не дозволяла виступати. Головною проблемою в підготовці до туру вказується різний рівень підготовки учасників, оскільки з першого складу залишилися одиниці – тільки П. Гончар і П. Китастий.

Важливим є повідомлення про нагородження Капели бандуристів Шевченківською премією в Україні 21 вересня 1992 р. за збереження та популяризацію бандурного мистецтва (1992, № 51).

Основною частиною публікацій періоду 1990–2000-х рр. є інформація та афіші концертів чи турів (2003, № 16; 2004, № 10; 2007, № 10), нової концертної програми (1997, № 37; 2002, № 49), або відгуки чи рецензії на концерти, які відбулися (1999, № 46; 2001, № 35; 2001, № 46; 2004, № 23; 2005, № 15; 2007, № 43, 44), огляди новостворених звукозаписів, а також подана інформація про сучасний стан функціонування колективу, основні моменти з його життя, напрями діяльності, керівників, відзначається велика кількість виступів (1997, № 41; 2000, № 46).

Чимало дописів про капелу бандуристів зосереджують особливу увагу на творчій особистості Олега Махлая, значенні його діяльності для розвитку і процвітання колективу. Так, стаття за 1996 р. (№ 44) інформує про об-

рнання нового художнього керівника та диригента колективу – О. Махляя, якому тільки 26 років. Відзначено, що це наймолодший з усіх диригентів за 78-літню історію існування колективу і є її учасником з 1987 р. О. Махляй брав участь у 2 концертних турах Україною в 1991 та 1994 рр. Подана його творча біографія та описана діяльність в контексті розвитку бандурного мистецтва (лекції у школах та університетах, викладання в літніх бандурних таборах США та Канади тощо) попри основну юридичну зайнятість. Ю. Фединський (1997, № 41) підкреслює особливу відданість бандурній справі маестро та всіх учасників колективу, а також анонсує серію концертів, які розпочалися 3 жовтня у Північній Америці в містах Пітсбург, Вашингтон, Нью-Йорк, Баунд-Брук, Бостон, Нью-Гейвен, Філадельфія, Монреаль, Гамільтон, заключні відбудуться в Детройті та Клівленді 1 та 2 листопада. Саме в одному з відгуків (1997, № 44) на концерт у Нью-Йорку стверджується, що колектив не втратив свою “силу” та особливу привабливість попри зміну диригентів, а під молодим керівництвом його виконання стало енергійніше, більш дисципліноване та відшліфоване. Двогодинна програма підтвердила багатство та різноманітність репертуару – кийські наспіви, релігійні твори, думи та козацькі пісні, твори на слова Шевченка, “Чорнобильська коляда” Ю. Китастого, народні пісні тощо. Урізноманітнили програму солісти М. Фаріон, Ю. Китастий та ансамбль “Томін степів”. Автор підкреслив технічну майстерність та магнетизм виконання колективу. Саме згуртована робота О. Махляя та А. Мурфи пропагує бандурне мистецтво не тільки серед українців, а й на світовій мистецькій арені (стаття за 12 листопада 2000 р.). Пріоритетом діяльності художнього керівника є підвищення виконавської майстерності та артистизму капелян, урізноманітнення репертуару. ‘Старі’ твори вдосконалюються, нові створюються завдяки співпраці з сучасними композиторами, в яких спеціально замовляються твори для колективу, щоб яскраво продемонструвати його вокально-інструментальні можливості. Серед композиторів – В. Мішалов, Ю. Китастий, З. Лавришин, Л. Дичко.

1999 р. колектив відзначав 50-річчя творчої діяльності в Північній Америці, про що також йдеться у статті тижневика (1999, № 46). Відзначено, що натхненні діяльністю О. Махляя, учасники отримали необхідний поштовх до роботи. Концерти відбуватимуться в містах США Гамільтоні, Рочестері, Клівленді, Детройті, Саут Баунд-Бруці, Філадельфії та Пітсбурзі з 13 листопада до 5 грудня.

Допис за 2006 р. (№ 45) свідчить про присвоєння О. Махляю звання лауреата премії “Українець року” за значний внесок у розвиток та підтримку бандурного мистецтва та капели бандуристів, відданість українській музиці та культурі. Цю нагороду щороку присвоює організація українських випускників коледжів та університетів Детройта та Віндзору людям, які особливо активно працюють та розвивають українські громади США та Канади.

Постійними також є повідомлення про зібрання учасників капели кожного 2 року для переобрання керівного складу. 1998 р. новообраним дирек-

тором капели став її учасник з 1977 р. М. Фаріон (1998, № 28), досвідчений бандурист, соліст та викладач бандури, учень Г. Китастого, окреслена його концертна діяльність, організація і керівництво багатьма бандурними семінарами й літніми таборами (зокрема, як адміністратора табору “Кобзарська Січ”). Учасники також одногослосно затвердили маестро О. Махляя постійним художнім керівником. 2000 році М. Фаріона замінив А. Мурфа (2000, № 8), якого разом з О. Махлаєм обирали 2002 р. (№ 10), у 2006 р. (№ 15). О. Махлай і А. Мурфа, тісно співпрацюючи, досі залишаються керівниками колективу. На цих зустрічах проаналізовані останні проекти та обговорені плани на майбутнє.

У статті за 2000 р. (№ 22), 2001 р. (№ 43) і 2002 р. (№ 12) оголошується проведення прослуховувань для зацікавленої молоді різного виконавського рівня для підготовки та участі в турі Західною Європою (попередній був 1958 р.) у великих містах США і Канади, вимоги – виконання пісні під супровід бандури на вибір, інформування про музичні навички або освіту, читання нот із листа.

Також колектив афішував (2002, № 13) проведення 3-денного бандурного семінару для чоловіків-бандуристів у Торонто, зосередженого на харківській грі на бандурі та ознайомленню із новим репертуаром.

Стаття за 2003 р. (№ 46) присвячена огляду історичного європейського туру колективу з нагоди святкування 85-річчя творчої діяльності, якому передували концерти в Торонто, Віндзорі, Онтаріо, Детройті, Клівленді. Серед основних цілей музичної подорожі Європою, де капела востаннє концертувала 1958 р., було представити бандурне мистецтво і багату українську пісню європейській аудиторії, налагодити творчі зв'язки з іншими колективами та європейськими культурними інституціями. У турі брали участь 66 учасників, з яких 51 виконавець. Відбулися концерти в Манчестері, Лондоні, Парижі, Страсбурзі, Мюнхені, Регенсбурзі, Відні з 27 червня до 10 липня, які об'єднали старше й молоде покоління учасників. Самі ж капеляни стверджували, що ця поїздка стала справді історичною подією для виконавців – виступ у всесвітньо відомому соборі Нотр-Дам, Сент-Авольді, Регенсбурзі (де капела працювала до 1948 р.), зокрема, перед захопленою публікою неукраїнців. Репертуар – мікс традиційних творів із сучасними, виконували також німецькі, французькі, англійські пісні. Публіка в різних куточках світу була зачарована грою на бандурі і співом, неодноразово просила виконання на біс.

Грандіозне святкування 100-річчя капели бандуристів та підготовка до нього висвітлені в дописах за 2018 р. (12 липня, 1 листопада). За час своєї діяльності колектив дав понад 600 концертів і володіє репертуаром понад 600 творів. Капела створила благодійний фонд із метою реалізації планів щодо розробки нових мистецьких проектів, удосконалення конструкції бандури, розвитку освітнього складника, зокрема, запровадження програм міжнародного обміну. А з нагоди ювілею відбувалися виступи в США з червня до вересня 2018 р., а в жовтні 2018 р. – довгоочікувана 11-денна подорож до України в міста Київ, Чернігів, Рівне, Луцьк, Львів. У Києві

відбулася ще одна історична подія – спільний концерт із Національною заслуженою капелою бандуристів України ім. Г. Майбороди. Артисти капели також стали учасниками Міжнародного форуму бандуристів (19–22 жовтня, Київ).

Після повернення з туру Україною колектив активно концертував у США 2019 р., що підтверджується відгуками на концерти в Клівленді, Вашингтоні, Нью-Йорку, Філадельфії, Детройті (статті за 11 травня, 28 червня, 25 жовтня, 1 листопада). Підкреслена святкова атмосфера концертів та їх ідеальна підготовка і проведення – барвисті костюми виконавців, ідеальний стрій звучання бандур, які забезпечували супровід насиченим чоловічим голосам; програма переплетена інформативними коментарями та відео, які відображали історію колективу, ключові моменти його діяльності та перспективи подальшої роботи; буклети, де вміщена програма українською та англійською мовами, короткі анотації до пісень, інформація про ансамбль, солістів, диригентів; неймовірна організація за лаштунками. Артисти та інструменти – у відмінній виконавській формі попри транспортування та втому. Маєстро Махлай як завжди неперевершений – чуттєвий диригент та прекрасний соліст-бандурист.

Часто статті тижневика присвячені аналізу чи огляду репертуарних творів колективу. Так, стаття 1997 р. (№ 47) описує диск “Український степ” (1997), куди ввійшли твори Г. Китастого, А. Гнатишина, С. Людкевича, рідкісні твори, а також прем’єра п’єси “Чумаки” Л. Дичко. Вже на той час колектив мав 22 довгограйні платівки, 6 касет і компакт-диски. Автор пропонує перевидати твори в сучасних форматах, оскільки ці оригінальні записи є культурною спадщиною світового значення.

У статті 1999 р. (№ 46) характеризується захоплюючий звукозапис ‘живого’ виконання колективу під час туру в Криму, зокрема, “Херувимська пісня” Д. Бортнянського, “Грай, бандуро” І. Шамо, кримськотатарська пісня І. Башиша, “Нехай Бог благословить Америку” І. Берліна, “Впертий журавель” В. Ємця, “Вилітали орли” К. Стеценка, майстерні обробки Г. Китастого та авторські твори Г. Хоткевича тощо.

Р. Савицький (2003, № 25) аналізує перший акапельний запис колективу “Golden Echos of Kyjiv” (2002) – Божественну Літургію з творів М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Леонтовича, О. Кошиця, А. Гнатишина, О. Махлая, Г. Китастого. Митець підкреслює баланс 4-голосого музичного полотна, цілісне, спокійне, природне звучання капели, відповідну стилістику виконання обраного репертуару. Р. Савицький-старший у свій час вважав колектив найкращим українським колективом, цю думку беззаперечно підтримав його син.

Ще одна стаття за 2004 р. (№ 10) афішує випуск нового компакт-диску “European Tour: Historic Live Recordings” із вибраними творами концертного туру 2003 р. Європою в живому виконанні капели. Огляд творів компакт-диску “Байда” (2006) представлений у статті за 2006 рік (№ 52). Центральним твором є однойменний твір Г. Хоткевича з багатою і складною

інструментальною фактурою для бандури. Поряд із записами ансамблю представлені сольні виступи.

2018 р. в Пітсбурзі відбулася презентація фільму “Хоробра сімнадцятка”, який створив учасник капели Орест Сушко (його батько, Макар Сушко, був першим канадським учасником капели бандуристів ім. Т. Шевченка). Про це йдеться у статті за 20 квітня 2018 р. Фільм висвітлює історію 17 чоловіків, які створили ансамбль бандуристів в Києві в час німецької окупації, і які, об’єднавшись, витримали Другу світову війну, німецьку та російську окупації, та зберегли бандурне мистецтво. П. Китастий та М. Лісківський, як учасники першого складу, розповіли про події того часу та дали глядачам зрозуміти їхню мужність у справі збереження бандури та української культури.

Після аналізу всіх статей можна відзначити, що майстерність учасників капели у володінні харківським способом гри, оригінальний інструментарій, цікавий репертуар викликали значне зацікавлення серед зарубіжної аудиторії, а також бандуристів України, сприяли налагодженню творчих контактів представників бандурних осередків України діаспори. Концертні турне капели виконали свою місію у справі відродження національних духовних традицій, збереження кращих здобутків української культури, зокрема традицій і репертуару кобзарства, що не мали можливості для розвитку в Україні в попередні роки.

Важливим аспектом діяльності капели є фінансування, організація і проведення щорічних літніх бандурних таборів з 1983 р. – у Емлентоні (Пенсільванія) “Кобзарська Січ” і Лондоні (Онтаріо) “Україна”, основними напрямками діяльності яких є опанування техніки гри на бандурі, сольне і ансамблеве бандурне виконавство, спів (сольний і хоровий), історія бандури, елементарна теорія музики та педагогіка, для досвідчених виконавців – харківський спосіб гри і диригування. Кожного року завчасно запрошуються учасники різного віку і виконавських можливостей, оголошуються місцеві інструктори (Г. Китастий, Ю. Китастий, М. Фаріон тощо) та запрошені професійні бандуристи з України (О. Созанський, Т. Лазуркевич, Т. Яницький тощо), напрями діяльності, розклад роботи, сума оплати, організаційні питання (1983, № 21; 1990, № 25; 1997, № 18; 1998, № 23; 1999, № 18, 41; 2000, № 19; 2003, № 18; 2005, № 18; 2006, № 19; 2008, № 18; 2010, № 44; 2015, 2 травня; 2016, 29 квітня; 2017, 5 травня; 2018, 4 травня; 2019, 3 травня; 2020, 10 липня, 21 серпня тощо).

Також тижневик “The Ukrainian Weekly” пропонує увазі оглядові статті про інструменти бандуру і кобзу (1937, № 43; 1940, № 39; 1945, № 23). Співставляються припущення щодо їх походження, міграції і появи в Україні, історичний шлях цих інструментів, функціонування і значення їх в контексті кожного історичного періоду України. Порівнюються особливості конструкції, зовнішнього вигляду, звучання.

Деякі оглядові статті мають вигляд нарисів творчих портретів визначних бандуристів. Серед них стаття, де афішується концертний тур бандуриста-віртуоза Василя Ємця для українських американців (1941,

№ 50). Змальовані його перші досягнення й наступне визнання у виконавському мистецтві, створення ним бандурних оркестрів у Києві і Празі, науково-публіцистична діяльність (книга “Бандура і бандурист”, Україна, 1921). Згадуються міста й зали концертних гастролей Європою та Америкою. Також подані захопливі й емоційні нотатки щодо його діяльності, передруковані з численної американської та європейської періодики.

Багато висвітлена діяльність відомого бандуриста, диригента Капели Григорія Китастого, зокрема, у статті-нарисі 1950 р. (№ 29) – вагомий особистий внесок у культурне життя українських американців як керівника капели бандуристів. Також подані статті та рецензії про проведення першого сольного концерту української бандурної музики Г. Китастого в Нью-Йорку, де виконувалися сонати, думи, аранжування народних пісень і кілька квартетів (для соло і ансамблю бандуристів) (1951, № 38, 1952, № 5). Саме перший раз українсько-американська публіка мала можливість почути концерт такого типу. Відзначено професійне, емоційне і захопливе виконання, схвальне позитивне сприйняття публікою. Крім того, згадується проведення лекції Г. Китастим у Нью-Йорку про історію бандурного мистецтва і українських бандуристів (1953, № 10), афіша про можливість організації школи навчання гри на бандурі під керівництвом Г. Китастого (1953, № 11), про відкриття бандурної школи в Нью-Йорку (1954, № 36).

Ще однією статтю, про яку пише “The Ukrainian Weekly”, є один із небагатьох бандуристів Америки, майстер бандури Моріс Дяковський. В одній зі статей афішується проведення ним лекції в Нью-Йорку про українську народну музику, старовинне кобзарство (1957, № 33). Інша стаття (1958, № 49) висвітлює його діяльність як майстра, який сконструював 7 типів бандур, його співпрацю з З. Штокалком, С. Ластовичем-Чулівським. М. Дяковський розповідає про історію виникнення і становлення бандури, особливості будови та способи гри, приблизну вартість (близько 150 \$). Майстер прагнув розвинути і підтримувати виготовлення інструмента в Америці, пропагував бандурне мистецтво в радіомережі.

Багато статей видання присвячено діяльності Віктора Мішалова. Він завжди запевняє, що бандура – унікальний інструмент, який має багато виконавських можливостей. У ранніх статтях висвітлюється його недовгі перебування і рецензії концертної діяльності в США (1979, №5), підкреслюється неперевершеність різностильового виконання, гра на різних бандурах (1979, № 9; 2001, № 42). Найвний також огляд першого альбому звукозапису, що містить фольклор, класику і власні композиції (1982, № 47), другого альбому, де переважає класична музика, варіації на народні теми (1985, № 26), третього альбому (1990, № 48), куди включені твори Г. Китастого, Баха, Генделя, Мендельсона, власні композиції.

Після приїзду в Америку в полі зору видання – постать Олі Герасименко-Олійник. В одній зі статей (1990, № 14) розповідається про її життєвий шлях, навчання та родину (батько – професор Львівської консерваторії, майстер виготовлення бандур Василь Герасименко, сестра – композиторка, бандуристка Оксана Герасименко), участь в тріо “Львів’янки”, яке гастро-

лювало не тільки в Україні, а й за кордоном, її репертуар. Оля – дружина композитора Юрія Олійника і перша виконавиця його чотирьох концертів для бандури з оркестром (1990, № 37; 2002, № 24; 2004, № 3; 2005, № 1), саме у її виконанні бандура вперше представлена на американському континенті як сольний інструмент із симфонічним концертом (1993, № 5). Також тижневик містить огляд записів за участю бандуристки – “Українська бандура в концерті”, де виконує О. Герасименко та тріо “Львів’янки” (1992, № 43), компакт-диски із записами трьох концертів Ю. Олійника у виконанні О. Герасименко-Олійник та CD із записами колядок “На Різдво Христове” у виконанні Олі та Оксани Герасименко (2000, № 5).

Серед колективів, які згадуються у тижневику, – бандурний квартет із Нью-Йорка у складі В. Юркевича, М. Біленького, Р. Левицького, І. Івашко (1966, № 30), ансамбль сестер Шумилович (1974, № 24), капела бандуристів з Вашингтона, керівник І. Масник (1974, № 2), ансамбль бандуристок ОДУМу “Фіалки” під керівництвом П. Китастого (1974, № 12), капела бандуристів під керівництвом Б. Стахіва (1976, № 25), капела бандуристів СУМ з Детройта під керівництвом П. Потапенка (1977, № 43), квінтет бандуристів у складі П. Китастого, П. Писаренка, М. Сердюка, Ю. Китастого, В. Мішалова (1979, № 11), українська ВІА група “Кобза” (1982, № 39), ансамбль бандуристів “Червона рута” під керівництвом Л. Барабаш (1982, № 12), ансамбль бандуристів “Гомін степів” під керівництвом Ю. Китастого (1984, № 44; 1985, № 12), Експериментальне бандурне тріо у складі М. Андрека, Ю. Китастого та Ю. Фединського (2000, №№ 12, 17, 42), дует “Бандурна розмова” у складі О. Созанського та Т. Лазуркевича (2006, № 50).

Проаналізовано також діяльність солістів-бандуристів за кордоном і гастролерів з України: О. Станчак (1976, № 19), Л. Пастухів (1978, № 6), С. Пастухіва (1980, № 37), Я. Антоневича (1983, № 2), А. Пацеванюка (1984, № 15), А. Гончар (1985, № 50), Г. Менкуш (1989, № 34), В. Герасименка (1991, № 2), В. Горбатюка (1992, № 47), О. Стахіва (1995, № 10), О. Махляя (1997, № 38), Р. Гриньківа (1999, №№ 22, 23), О. Герасименко (1990, №41), П. Гончаренка (2000, №48), В. Нечепи (2002, №22), Ю. Фединського (2005, № 5; 2009, № 10), М. Коваля (2006, № 2).

В останні десятиліття значна частина публікацій стосується сучасних колективів та солістів. Серед них яскраво вирізняється особистість Юліана Китастого, який концертує по всьому світу та активно творчо співпрацює з канадськими, американськими, африканськими, бразильськими, китайськими, монгольськими, індійськими музикантами тощо, втілюючи у своїй творчості стиль world-music, що відображено у численних статтях. Описані різні види його діяльності як виконавця-бандуриста (1998, № 10; 1999, № 44; 2002, № 48; 2003, № 15, 43; 2015, 8 травня; 2016, 8 липня; 2017, 30 червня; 2018, 9 лютого; 2018, 30 листопада; 2020, 13 квітня; 2020, 11 вересня), директора Нью-Йоркської кобзарської школи та керівника Нью-Йоркського ансамблю бандуристів (2000, № 10; 2005, № 20), учасника Експериментального тріо бандуристів, керівника ансамблю бандуристів

“Гомін степів”. За словами етномузиколога М. Осташевського (2000, № 42) музика Експериментального бандурного тріо має давнє кобзарське коріння, яке емігрувало з бандуристами до Нового світу й під впливом сучасних віянь перевтілилося у концертній традиції. Також подані огляди його сольних звукозаписів (1987, № 32; 2002, № 18). В одній зі статей (2003, № 15) йдеться, що його життя, спрямоване на пропаганду сучасного бандурного мистецтва і української музики.

2016 р. на шпальтах тижневика з’явилася інформація про новостворений жіночий ансамбль бандуристок Північної Америки (Нью-Йорк). У статтях йдеться про перший успішний сольний концерт колективу у Нью-Йорку (2016, 22 квітня), а також концерти-презентації колективу в Детройті, Клівленді, Мідлтауні, Віппані (2016, 23 грудня), Чикаго (2017, 27 жовтня), та інших локаціях (2019, 11 травня; 2020, 31 січня), де ансамбль зарекомендував себе як професійною вокально-інструментальною підготовкою, так і артистизмом та динамічністю виконання, представляючи різнохарактерний репертуар. Колектив брав участь у концерті з нагоди відзначення 85 річниці Голодомору в Чикаго (стаття за 2018 рік, 22 червня), де, окрім сольних номерів, виконав твір із народною артисткою України Н. Матвієнко.

Дослідження вище згаданих статей дозволяє зробити висновок, що маловідоме бандурне мистецтво часто було темою статей тижневика і активно популяризувалося українським емігрантам і українським американцям, а особливо молодому поколінню, яке вже не володіло українською мовою і не було знайоме з українським музичним фольклором, цим самим утверджуючи їх національну самосвідомість. О. Гриценко у праці “Українська преса США і Канади – завдання та проблеми – на прикладі публікацій “Свободи” і “Нового шляху” зауважує, що “українська преса на заоканських землях була і залишається засобом зв’язку як всередині української імміграції, так і між нею та її батьківщиною. Вона (періодика) є важливим елементом духовного життя, який постійно працює на підтримку і розвиток етнокультурних традицій нашої діаспори. Ця преса прагне до того, щоб національні культурні цінності не згубилися в морі докочолишніх культур і не втратили свого коріння” (Гриценко 1995, 43).

Гриценко, О. (1995). *Українська преса США і Канади: Завдання та проблеми на прикладі публікацій “Свободи” і “Нового шляху”*. Філософська і соціологічна думка. 9–10. С. 42–49.

Губарець, В. (2007). *Українська етнічна преса США та Канади (1945–1994 рр.): особливості висвітлення україно-американських взаємин*: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ.

Савчук, Г. (2015). *Видавнича діяльність української діаспори у США та Канаді до Першої світової війни*. Наукові записки. Серія: Соціальні комунікації. 2. С. 312–319.

Савчук, Н. (2013). *Бандурне мистецтво на сторінках газети “The Ukrainian Weekly” (США)*. Тарас Шевченко і кобзарство: Друга

міжнародна науково-практична конференція (у рамках Четвертого міжнародного конгресу світового українства), 23–24 серпня 2013 р. Видавництво Львівської політехніки. Львів. С. 134–138.

Сковронська, І. (2016). *Українська еміграційна преса США і Канади як чинник утвердження української державності*. Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. Серія: Юридичні науки. 850. С. 361–366.

Чекалюк, В. (2009). *Преса української діаспори в минулому і нині*. Електронний ресурс: <https://cutt.ly/RzOKxoB>. [Дата останнього доступу 25.09.2020].

Чиж, Я. (1953). *Чужомовна преса в Америці*. Альманах Українського Народного Союзу. 1893–1953. Видання Українського народного союзу. Джерсі Сіті. С. 129–133.

Яблонський, М. (2020). *Стан і завдання преси української діаспори: погляд 1950-х рр.* Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Т. 31. № 1. Ч. 4. С. 177–182.

The Ukrainian Weekly. Retrieved from: <http://www.ukrweekly.com/wwwp/>. [Дата останнього доступу 25.09.2020].

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ‘ШКОЛИ МИКОЛИ БУДНИКА’ У РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Кость Черемський

(Україна)

Стаття присвячена емпіричним методикам зацікавлення творчих людей традиційною кобзарською спадщиною, які запропонував відомий старосвітський бандурист, майстер музичних інструментів і панотець Микола Будник. Зважений і практичний алгоритм М. Будника полягав у поступовому і послідовному проходженні учнем кількох етапів пізнання, які потребували непоказної, але доволі інтенсивної роботи щодо формування зорієнтованих на традиційну культуру світоглядних засад, практичних навичок і вмінь.

Ключові слова: традиційна культура, методика ‘пробудження’, ‘кобзарський інсайт’, емпатія, архетип.

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF THE ‘MYKOLA BUDNYK SCHOOL’ IN THE DEVELOPMENT OF MODERN PERFORMANCE ON THE TRADITIONAL KOBZAR INSTRUMENTS

Kost’ Čerems’kij

The article is devoted to the empirical methods that interest creative people in the traditional kobzar legacy, which was developed by well-known old-world bandura player, maker of musical instruments and kobzar master Mykola Budnyk. The weighted and practical algorithm used by Budnyk consisted of a gradual and consistent journey through several stages of knowledge by a neophyte, which required unpretentious, intensive work in the formation of world-oriented principles, practical skills and abilities oriented towards traditional culture.

Key words: traditional culture, method of ‘awakening’, ‘kobzar insight’, empathy, archetype.

Дослідження різноманітних аспектів виконавства на традиційних кобзарських інструментах лишається одним із актуальних і невід’ємних елементів сучасного етномузичного життя України.

Нині в українському посттоталітарному суспільстві після тривалої стагнації спостерігається поживлення громадського інтересу до традиційної культури. Набирає оберти процес формування цільової аудиторії любителів автентичної музики, успішно розвиваються спільноти сучасних виконавців, майстрів традиційних інструментів співоцького ряду

і, нарешті, активізується інтерес до фахового вивчення різноманітних, пов'язаних із кобзарством, тем. У цьому контексті в Україні все більшої актуальності набувають сучасні інтегральні розробки 'теорії народного відродження', які пояснюють феномени реконструкції елементів традиційної культури в глобалізованому суспільстві (Bithell, Hill 2014, 3–42). Зокрема, інтерес викликають практичні методики з відновлення природного й неупередженого сприйняття традиційної музики українців, її важливої складової – епічної спадщини. Детального аналізу потребують емпіричні напрацювання визначних подвижників традиційної культури, які містять у собі раціональні елементи щодо практичного поживлення громадського інтересу до автентичного виконавства, виробництва кобзарських інструментів, духовного і творчого набутку народних співців-музикантів тощо.

На часі зважено розглянути одну з дієвих 'методик пробудження' зацікавлення набутком традиційних українських співців – кобзарів, лірників, стихівничих, яку ефективно застосовував видатний подвижник сучасного кобзарства Микола Будник.

Постать талановитого старосвітського бандуриста, майстра народних інструментів, поета, художника й учителя – Миколи Петровича Будника – займає серед подвижників сучасного кобзарського руху в Україні одне із найповажніших місць. Про М. Будника розповідало багато сучасних авторів, зокрема Михайло Хай (Хай 2015), Катерина Міщенко (Міщенко 2012), Ренат Польовий (Польовий 2003), Назар Божинський (Божинський 2016), Кость Черемський (Черемський 2002) та інші. Він був одним із небагатьох творчих людей, які послідовно і твердо заперечували снобліві й нав'язані думки про приреченість в умовах глобалізованого світу традиційної культури, епічного жанру, кобзарського фаху тощо. Пан Микола (як його називали симпатики і друзі) був категорично незгодний із позитивістською теорією розвитку фольклору, яка заперечувала повноцінне відновлення притаманного українцям кобзарського феномену. Він цілком виважено й послідовно обстоював думку про вічність епосу як священного оберігача архетипів людства. На своєму особистому прикладі він довів можливість позасистемного існування сучасної творчої особистості, яка обрала для себе кобзарський триб життя й духовні цінності давніх співців.

На думку М. Будника, кожна людина має апіорні закладки щодо сприйняття традиційної музики народу, до якого вона належить. М. Будник експериментував, шукав і знаходив прості засоби відновлення серед людей природніх здібностей до народного співу й музикування. Адже на думку пана Миколи, основа традиційної народної музики корениться у первісній прамузиці, яку людина використовувала у повсякчасному побуті, і яка допомагала їй у щоденному житті. На основі народних емпіричних знань визначний подвижник виробив свій дієвий алгоритм активації вроджених здібностей людини щодо природнього сприйняття й розуміння традиційної музики.

М. Будник щиро вважав, що існують природні закономірності спонтанного продовження народної традиції і фізіологічна основа цього закладена в самому людському естві. Адже кожна людина підсвідомо шукає свій шлях до Бога й як 'блудний син' вона раніше чи пізніше повертається до сприйняття і Всевишнього, і рідної традиції. Тому кожному, хто хоче зреалізувати себе в царині народної культури, потрібно лише трохи допомогти зорієнтуватися й 'підштовхнути' на обраний маршрут.

Уважаючи, що існування традиції завжди йде поза логічними цивілізаційними стандартами, М. Будник заперечував тезу про невідвотню смерть традиційної культури в глобалізованому світі. Живучість і перспективу традиційної культури М. Будник стверджував власним прикладом, а також закладеним у кобзарському виконавстві й навколособзарських справах потенціалі (у т. ч. виготовленні музичних інструментів, емоційно-інтелектуальній праці над осмисленням кобзарських творів тощо). Урешті-решт Миколі Буднику вдалося робити незбагненну з прагматичної точки зору справу – відновлювати у нинішньому суспільстві щире сприйняття традиційної української музики, епічного жанру. При кожній можливості панотець активно демонстрував свою позицію щодо невичерпності можливостей кобзарського виконавства у трансляції надбань минулих віків і сучасних історичних подій тощо.

Сьогодні можна впевнено говорити, що М. Буднику вдалося емпірично віднайти й послідовно втілювати в повсякденній практиці методику емоційно-духовного побудження слухача до активного пізнання традиційної музики, й у першу чергу – народного епічного спадку (кобзарських дум, битовщин тощо). У середовищах, які досліджують і займаються відновленням традиційного кобзарського виконавства, згаданий феномен отримав назву 'кобзарського інсайту'.

'Кобзарський інсайт' – це феномен появи у мотивованої частини сучасної аудиторії слухачів неформального і усвідомленого ставлення до традиційного кобзарського набутку, розуміння епічних творів, сприйняття кобзарського світогляду і подвижництва.

За звичай, 'кобзарський інсайт' виявляється вже після певного, пройденого початківцем, пізнавального шляху, наприклад, у процесі виготовлення музичного інструменту, внаслідок тривалих переосмислень, внутрішніх пошуків, або після взаємодії зі спільнотами подвижників традиційного кобзарського виконавства. Нерідко 'кобзарський інсайт' може носити характер ланцюгової реакції і виявитися одразу в кількох неофітів як результат спільної дії (активного сприйняття кобзарського виконавства, колективного виготовлення музичних інструментів, під час кобзарських творчих акцій тощо).

Загалом, до визначальних характеристик 'кобзарського інсайту' належить:

1) легкий, ненав'язливий характер виявлення, що здебільшого відбувається поза інтелектуальним розумінням і суб'єктивно сприймається

учасником як спонтанне, раптове осягнення, просвітлення, навернення тощо;

2) романтичне наповнення, прив'язка до субкультур кобзарства, козацтва тощо;

3) залежність від репрезентанта кобзарської ідеї, його харизми, особистих якостей (у т. ч. делікатності, інтелігентності, здатності до тонкого відчуття аудиторії тощо).

М. Будником був запропонований досить зважений і практичний алгоритм пробудження інтересу симпатиків до традиційної кобзарської спадщини. Концепція М. Будника полягала в поступовому й послідовному проходженні неофітом кількох вузлових етапів пізнання, які потребували від нього прихованої, але доволі інтенсивної роботи над формуванням світоглядних засад, характерних орієнтирів духовного зростання, зокрема:

- 1). зацікавлення учасника традицією українських співців-музикантів;
- 2). позбавлення упередженості у сприйнятті епічної спадщини;
- 3). робота над власним вдосконаленням.

Коротко розглянемо кожен із зазначених етапів.

1. Зацікавлення

За переконанням М. Будника, пусковим механізмом будь-якої справи є зацікавлення. Створення умов, віднайдення підходів для привернення уваги учня, мотивація його пізнавальної активності в заданому напрямку є найпершим і найважливішим завданням учителя.

Найчастіше ефект 'кобзарського інсайту' виникає у цільовій групі 'пошукачів', які намагаються знайти своє призначення, прагнуть самореалізації у світі традиційної культури. Варто зазначити, що до М. Будника нерідко приходили люди, які активно шукали вирішення своїх духовних, світоглядних, творчих внутрішніх завдань. Подібна мотивована аудиторія й складала основу для вияву 'кобзарського інсайту'.

Завдяки своїм непересічним людським якостям, душевності, повсякчасній готовності до емпатії, тонкому психологічному настрою Микола Будник був здатним створити умови для розкриття неофітом свого внутрішнього світу. Ненав'язливо, м'яко й непомітно він наснажував шукача, зорієтовував його на освоєння кобзарського репертуару, виготовлення музичних інструментів, до самореалізації у співочому вимірі. Десятки людей, яким випала щаслива нагода вчитися у М. Будника, очевидно на все життя запам'ятали ту хвилину, коли прийшло раптове прозріння і з'явилася непереборна цікавість до кобзарського надбання, музичних інструментів і співоцького шляху загалом.

Микола Будник зацікавлював традиційним епічним надбанням людей, які до нього приходили, зазвичай, нестандартно, й у кожного бесіди з панотцем лишалися суто особистими. Одних він наснажував, мотивував, інших – розраював і, знову ж таки, – мотивував. Наприклад, шукачів екзотики пан Микола звертав на шлях дослідження 'модулюючих' звуків бандури й ліри. Нешчасливе кохання радив переосмислити медитуванням у супроводі бандури-'дружини-подорожньої'. Показовий патріотичний

настрій неофіта намагався спрямувати на конкретні досягнення в кобзарському виконавстві, виготовленні музичних інструментів, кобзарському подвижництві тощо.

Добре вивірені й доречно заведені майстром епічна співогра, роздум, дискусія зазвичай настроювали початківця на довірливу бесіду. І нерідко ставалося так, що не розуміючи спершу кобзарського виконавства, учень за деякий час міг вже вільно аналізувати зміст співаного, розвивати епічний настрій, пристосовувати його до власних душевних потреб тощо.

Характерно, що до одних шукачів ‘кобзарське озарення’ приходило мало не одразу після спілкування з панотцем, а для когось – був потрібен деякий період практичних занять із виготовлення музичних інструментів, уперте штудіювання кобзарського репертуару тощо. Ще одними ‘кобзарський інсайт’ досягався у колі однодумців, під час колективних заготовок майбутніх інструментів на лоні природи тощо. Варто відзначити, що сама по собі реактивність появи в учня ефекту ‘кобзарського інсайту’ ніколи не були для Миколи Будника пріоритетним завданням. Важливим уважалася лише глибина переконань, щирість і відкритість учня на шляху розуміння традиційного кобзарства.

Аналіз ‘техніки зацікавлення’ М. Будника переконливо доводить, що за зовні простими у виконанні завданнями таїлася цілісна, системна концепція ‘пробудження’ шукачів.

Микола Будник уважав, що налаштованість на традиційну народну музику є цілком природним станом кожної людини незалежно від віку, статі й національності. У цьому переконання М. Будника корелювалися з сучасними неоадаптаністичними доктринами щодо історичної ролі музики у суспільстві (Patel 2009), (Huron 2001). На думку М. Будника, сприйняття традиційної народної музики мусить входити до апріорних генетичних закладок людини. Переходячи від покоління до покоління у прихованому вигляді, ці здатності потребують лише вчасної і делікатної активації. На думку Миколи Будника, у людини, яка народилася й живе поза плином традиційної культури, особливо важливим є успіх ‘першого знайомства’ з явищем (так званий імпринтинг-феномен). Ось чому необхідно *вдумливо й відповідально* ознайомлювати сучасну людину з традиційним надбанням українських кобзарів і лірників. Адже перше негативне враження може сформувати стійке й упереджене ставлення людини до традиційної культури на все життя.

Микола Будник любив говорити, що душевні ‘вікна сприйняття’ традиційної музики відкриваються в людини кілька разів за життя, проте в молодості це відбувається на ‘пільгових’ умовах. Отже, краще починати знайомство з кобзарськими жанрами ще змалку. Водночас, на його думку, ступінь розуміння кобзарської музики залежить здебільшого від особистих якостей учня, його зацікавленості й попередньої обізнаності з матеріалом.

Під враженням одного з фільмів про американського автентичного співця, Микола Будник говорив, що якщо навіть індіанці не вважають відродження свого епічного виконавства приреченою справою, то українці

й поготів мусять думати про свою традицію лише позитивно. Тож, на думку панотця, відродження споконвічного ставлення українців до епосу серед сучасного покоління є цілком можливим. Звичайно, потрібно враховувати й ті можливі зміни у сприйнятті традиційної музичної спадщини, які можуть відбуватися у свідомості слухача через різноманітні поп-культурні нашарування, міксові уявлення, впливи іноземних доктрин тощо. Проте не потрібно з цього робити трагедії, адже природне розуміння епічного жанру завжди переможе штучні суспільні упередження й психологічні комплекси.

2. Позбавлення упередженості у сприйнятті епічної спадщини

Сформований за радянських часів стереотип меншовартості традиційної культури спонукав виникненню в суспільстві упередженого ставлення до кобзарів та їхнього надбання. Найболючіше це стосувалося епічної частини творчого набутку кобзарів, яка в радянський час подавалася на неакадемічний загаль як нецікавий, незрозумілий і непотрібний культурний артефакт. Рудимент, про який треба з показною повагою згадувати, проте на практиці – ігнорувати.

До наслідків такого ставлення Микола Будник відносив хибні уявлення про український епос, які нині продовжують побутувати у свідомості багатьох українських громадян, зокрема:

- епос є несучасним. Слухати українські думи нинішньому поколінню є нудним заняттям, яке відбирає непомірну кількість корисного часу;

- епос є примітивний у музичному плані. Його більш-менш адекватне сприйняття можливе лише при композиторському опрацюванні й осучасненні музичного тексту тощо;

- епос є нетолерантним до корінних народів України. Виконання українських дум в автентичному вигляді перешкоджає встановленню міжкультурного діалогу, міжнаціональної злагоди, міжнародного миру. Тому текстова частина історичних дум мусить піддаватися ретельній ревізії, а виконавство повного тексту є неприпустимим. Отже, для ознайомлення слухачів достатньо демонструвати лише цензуровані, політкоректні й толерантні купюри українських дум.

Поєднання таких шаблонів неодмінно вносить ніби запрограмовані психологічні труднощі і виконавцеві, і слухачам.

На переконання Миколи Будника, українські думи з початку минулого століття стали ‘неформатним’ матеріалом. Особливо у радянський час адепти режиму відверто або підступно намагалися український епос принизити, маргіналізувати, або й сфальшувати в потрібному для них напрямку. Виконавству дум було надано невластивих сценічних рис, фальшивої патетичності; модернізувалася мелодія, стилізувалася і змінювалася текстова частина, загальна ідея і настрій твору.

Щодо перелічених засторог на рахунок сприйняття епічних творів, панотець ставився критично, але спокійно. Мовляв, неможливо лише словами і агресією подолати комплекси, які десятиліттями нав’язувалися і пропагувалися в суспільстві. Потрібна довготривала і наполеглива праця з

вивчення та популяризації традиційного епічного надбання серед люду. Бо ніякі слова й переконання не замінять звичайного, природного впливу епічного виконавства на слухачів. *Надати можливість людям вільно і доступно слухати виконання дум, битовщин, старин, пам'ятниць – і тоді все знову повернеться на свої Богом призначені місця.* Розуміння в людей прийде само собою, невимушено і поза словами. А з часом – вже ніяке зовнішнє втручання не здолає життєстверджуючу силу, що закладена в українському ‘вустинському’ спадку.

Микола Будник вважав дуже важливою справою послідовну й цілеспрямовану популяризацію епічного кобзарського виконавства в різноманітних формах. Зокрема, – від виступів для людей у природних умовах ‘просто неба’ – на вулицях і площах міст, до виконавства у родинних середовищах, навчальних закладах, під час концертів, на фестивалях тощо.

Панотець щиро вважав, що кожна психічно здорова людина не може негативно сприймати традиційне кобзарське виконавство завдяки його природній безпосередності й щирості. На переконання панотця, несприйняття народної музики – це застарена хвороба, яку треба лікувати й можнавилікувати. Лікувати не агресивно, але поступово і наполегливо...

Саме епічне виконавство М. Будник ніколи не сприймав механістично. Він уважав епос переданим нам вищими силами джерелом натхнення, самопізнання, самореалізації. Він щиро припускав, що й у виспіві традиційної кобзарської спадщини, і в роздумах над нею кожен може знайти відповіді на всі життєві тривожні й нагальні питання, інтуїтивно віднайти свою творчу реалізацію та життєвий шлях. Не раз переживаючи екстремальні стани, пан Микола переконував, що найшвидше починаєш розуміти сутність епосу й відчувати пов'язані з цим психологічні й фізичні ефекти в нестабільних соціальних умовах, нестандартних і критичних ситуаціях. Згаданому феномену, очевидно, і завдячують факти поширення у давні часи епічної творчості в середовищах професійних воїнів.

Нині, при бажанні, кожна звичайна людина може самостійно активувати в себе настройки до адекватного сприйняття епічного надбання традиційних співців. Зважаючи на це, М. Будник рекомендував наступні прийоми самонастроювання.

А. Привчити себе до постійного слухання традиційної музики.

Максимально наситити свій життєвий простір звучанням старосвітської народної музики. При кожній нагоді намагатися відвідувати кобзарські концерти, фестивалі, виставки музичних інструментів та інші заходи, які відбуваються за участі подвижників традиційного кобзарського виконавства.

Б. Подолати психологічні бар'єри свого сприйняття.

З метою усунення або послаблення так званих ‘цензурюючих’ механізмів мозку, необхідно цілеспрямовано адаптувати своє сприйняття до звучання епічних творів. Доведено, що прослухана кілька разів мелодія, яка спершу начебто повністю не сприймалася і дратувала, незабаром

ставала звичною й зрозумілою. Зважаючи на специфічний формат епічних творів рекомендувалося використовувати їх також як фонову музику.

С. Активно включатися до процесу виготовлення музичних інструментів.

Микола Будник уважав виготовлення музичних інструментів неодмінною умовою для повноцінного становлення майбутнього виконавця, майстра. Разом із тим, М. Будник всіляко заохочував початківців до колективних цехових виїздів на так звані заготовлення музичних інструментів до лісу. У неформальній і дружній обстановці всі охочі могли видобути з дерева (зазвичай, верби, клена чи груші) заготовку під майбутній кобзарський інструмент – кобзу, бандуру чи ліру тощо. Весела й результативна праця на тлі цікавих оповідок, дискусій, співу, спільного чаювання наснажували новака романтикою й нерідко прихилили до кобзарської справи. Візьмемо до прикладу типовий випадок із Олександром Н.:

– Пане Миколо, при всій моїй повазі до Вас, української справи і того, що Ви робите, ну не можу я заставити себе вислухати 20-хвилинне одноманітне звучання бандури і тужливого голосіння... Я, бачте, програміст, у мене кожна хвилинка на вагу золота – тому і до музики я звик ставитися дуже оцадливо і раціонально. Мені глибоко імонує Ваша кобзарська ідея, але реалізуватися в ній я не зможу, бо оця Ваша розтягнутість, нелаконічність і, як Ви кажете, ‘епічність’ мене лякає невмотивованою розтратою часу... Колись слухав зі сцени виконавство сучасного дипломованого і поважного бандуриста – не зміг слухати більше 5 хвилин.

– Не варто, Олександр, себе напружувати неприємними очікуваннями. Світ кобзарства не зміг би існувати, якщо би будувався на примусі чи насильстві. Якщо хочете, давайте спробуємо – нічого не втрапивши, Ви зможете розпочати для себе незвичайно цікаву мандрівку. Мандрівку в інший світ, який поряд із нами, але про існування якого багато хто навіть не підозрює... Завтра наша громада їде у Голосіїв по заготовки... Там, в одному місці маємо аж дві столітні верби... Не поспішайте на час, вихідний усе-таки! Одягніться як для лісу, візьміть бутерброди до чаю і гайда з нами... Не обіцяю незвичайного, але добрий настрій і бадьорість гарантую!

Саме так, починаючи здаля, зі, здавалося б, механічного заготовлення деревини під майбутній інструмент, можна розпочати процес лікування й перевиховання заскорузлої у побуті людини... Мальовничі пейзажі лісу, добре товариство, злагоджена й затята робота над обробкою деревини, запашний чай, цікаві оповіді, побрехеньки... А ще – однодушно, природньо й до часу заспівана пісня нерідко розривала замкнутий простір стереотипів й уводила новачка в ламінарний світ сучасного кобзарства... І нерідко траплялося так, що людина, одного разу з’їздивши на заготовки, непомітно для себе починала по-іншому сприймати кобзарське виконавство, епічні твори і їхнє значення. Несподівано для самої себе їй неперекорно хотілося

їхати на кобзарські майстрові виїзди і наступного разу. А після заготовок – бажалося вже зробити власну бандуру і грати на ній самому...

Згаданий програміст Олександр уже через рік неформального знайомства з сучасним кобзарством ретельно розучував традиційний співоцький репертуар на виготовленій своїми руками бандурі.

3. Робота над власним удосконаленням

Для людей, які зацікавилися кобзарством, Микола Будник рекомендував наполегливо працювати над собою для поглиблення розуміння традиційних кобзарських творів, у першу чергу – псалм і дум. Для цього він пропонував навчитися правильно *слухати* співця. Слухати не механістично, не з позицій формального академізму, а на засадах давньої української традиції (Черемський 2017, 184–185).

В українській традиційній культурі практика осягнення слухачами епічних творів зазвичай відбувалася під час традиційних кобзарських виступів. Слухачам було заведено слідом за виконавцем-кобзарем пасивно (про себе) і активно (у півголос) супроводжувати співогру. У такій суголосній солідаризації відбувалося ефективне і досить продуктивне настроювання слухача, його ‘форматування’ й ініціалізація в епічному вимірі.

На переконання Миколи Будника, для осягнення кобзарської співогри початківцю необхідно було навчитися послідовно:

- слухати (уважно, вдумливо, образно);
- підспівувати за співцем про себе;
- підспівувати за співцем вголос (напівголос).

У зазначеному алгоритмі закладено природній процес поступового і послідовного засвоєння епічних творів, розуміння специфіки кобзарського виконавства.

Наступним кроком для початківця є завдання навчитися сприймати кожного посвяченого виконавця на традиційному кобзарському інструменті справжнім, легітимним епічним співцем. На думку М. Будника, незалежно від того, ким є виконавець у повсякденному житті і якими є його взаємини з майбутніми слухачами, під час виконавства він починає виконувати ті ж самі співоцькі функції, що й у давні часи. Отже, глибоке поважне ставлення до виконавця, коректність у взаєминах і щирість повинні бути визначальними рисами сучасного етикету послідовників і симпатиків традиційного кобзарства.

Таке особливе ставлення слухачів до кобзаря в поєднанні з сумлінною виконавською роботою самого виконавця, на думку М. Будника, здатні *активувати архетип традиційного співця*. Архетип, який радянська влада десятиліттями старанно вихолощувала й викоринювала зі свідомості українців. Намагатися активізувати архетип традиційного співця – означає спробувати реанімувати всю потужну систему реагування суспільства на постать носія традиції, якою вона була споконвіку. Успіх такого відродження поверне не лише традиційну повагу до співця-музиканта в

суспільстві, але й щире розуміння серед громадян його місії, духовного значення і творчого набутку.

На шляху до самовдосконалення учня черговий крок вимагав від нього внутрішньої дисципліни, розуміння необхідності досягнення позитивних результатів за рахунок максимального залучення уяви й фантазії. Власне уява й фантазія, на думку М. Будника, є тими природними руйнівниками психологічних комплексів, які дозволяють людині невимушено й вільно сприймати епічне надбання. Отже, ‘відпустивши’ свою уяву на волю, можна досить швидко опанувати специфіку думової мелодії, кобзарської співогри. Цьому сприяє також аритмічна мелодія думи, яка допомагає слухачу увійти в особливий медитативний стан, що ламає стереотипи, спонукає переоцінити власні комплекси, спосіб життя, модель поведінки. Загалом – ‘перенастроїти’, або ‘перезавантажити’ власну світоглядну програму буття.

За канонами епічного сприйняття і виконавцю, і слухачу потрібно розвивати *емпатичне розуміння* співаних образів, сутності та музичного оформлення кобзарського твору. Микола Будник делікатно спонукав слухачів до зовнішнього природного вияву своїх емоцій, почуттів, що виникли під час ‘епічного сеансу’.

Ще одним важливим кроком у розвитку традиційного сприйняття епічних творів М. Будник уважав виховання в собі неформального ставлення до кобзарського виконавства. У тому числі – вміння проектувати зміст співаного на нинішній світ, сучасні обставини життя. Для цього, на думку панотця, необхідно намагатися віднайти в епічних образах, сюжетах, діях героїв відповіді на нагальні життєві запити сьогодення. Нарешті, і виконавцю, і слухачу потрібно навчитися розвивати свій епічний стан, настрої, коригувати й пристосовувати його до власних душевних потреб, духовного й чуттєвого розвитку тощо.

Микола Будник цілеспрямовано працював із молодими подвижниками кобзарського виконавства, намагався прищепити їм необхідні кобзарські якості, вміння й розуміння перспективи своєї діяльності.

На думку Миколи Будника, відродження кобзарства – це не лише відновлення виконавства на традиційних інструментах, давнього репертуару й навіть самої співоцької субкультури. Важливим є також відновлення в суспільстві адекватності сприйняття кобзарського набутку та інтеграція виконавської спільноти традиційних співців до сучасних культурних процесів в Україні. М. Будник уважав, що реалії нинішнього часу, попри негативи, є цілком придатними для осягнення суспільством кобзарського духовного і творчого спадку.

Загалом, кобзарську співогру пан Микола вважав важливим засобом духовної самореалізації і творчого становлення кожного виконавця на традиційних інструментах. Через це – музичний інструмент (бандуру, кобзу чи ліру) потрібно використовувати в першу чергу для задоволення потреб власної душі, для власного самоврівноваження й наснаження. Виконавцеві необхідно навчитися отримувати внутрішню вітиху і спокій під

час гри ‘для себе’. Згодом музичний інструмент стане кобзарю-початківцю добрим і незрадливим помічником у прилюдному виступі. Загалом, кожному виконавцю на традиційному співоцькому інструменті варто засвоїти важливі правила сучасного кобзарювання:

1) у співогрі відштовхуватися лише від базових, перевірених автентичних взірців (зокрема, від виконавства Георгія Ткаченка);

2) навчитися перебувати у стані динамічної зосередженості на співоцькій справі, зануренні в епічні стихії (постійним прослуховуванням традиційної кобзарської класики, у т. ч. записів автентичних кобзарів і традиційних подвижників кобзарської справи; вивченням літератури, етнографічних та історичних матеріалів тощо);

3) спершу грати й співати лише ‘для себе’. Коли рівень виконавства дозволить – співати для вузького родинного кола чи кола однодумців. І лише згодом, коли виспів і виконавство стануть невимушеними й природними, – для загалу;

4) при знайомстві з новим твором одразу намагатися відчутти його емоційно, емпатично осягнути його сутність. Зрештою, шліфуючи виконання твору, дійти до рівня відстороненості: ототожнюватися не з героєм оспіваного твору, а зі співцем-сучасником оспівуваних подій);

5) для набуття виконавської практики кобзарю-учневі пропонується співати із заплещеними очима, не заглядати на струни, підбирати мелодію наосліп та інтуїтивно, інструмент тримати строго ‘притискаючи до серця’;

6) засвоївши модель класичної традиційної співогри, потрібно просуватися до власного, індивідуального виспіву живої історії. *“Не виспіване лишається для нас мертвою абстракцією, – говорив М. Будник. – Лише виплакана й виспівана історія є повноцінною”*;

7) пошук і віднайдення нових смислів епосу складає шлях розвитку традиції. Саме в інтелектуальному переосмисленні, чуттєвому його переживанні і традиційному, наближеному до автентичного, відтворенні відкривається перспектива подальшого існування цього важливого для людської цивілізації жанру.

І, нарешті, задля досягнення успіху сучасний кобзар повинен незламно вірити у власні сили, силу своєї уяви та свого виконавства. Така позитивна установка може долати навіть фатальну інерційність посттоталітарного суспільства, громадської упередженості та скепсису.

Отже, емпірична методика ‘пробудження’ Миколи Будника, яку він практикував протягом багатьох років, містить у собі чимало раціональних і вартих уваги елементів. Зважені й доступні для практичного втілення засоби пробудження інтересу до традиційної співоцької спадщини, досягнення ‘кобзарського інсайту’, підготовки майбутніх виконавців на традиційних співоцьких інструментах, очевидно, стануть у пригоді багатьом нинішнім подвижникам кобзарської справи та її симпатикам.

Божинський, Н. (2016). *Так казав Микола Будник (кобзарський самовчитель)*. Видавництво НЦНК “Музей Івана Гончара”. Київ.

Міщенко, К (2012). *Майстер Микола Будник. Спогади*. Електронний ресурс: <https://cutt.ly/pzmLgTb> [Дата останнього доступу 01.09.2020].

Польвий, Р (2003). *Кобзарський панотець Микола Будник*. Електронний ресурс: <https://cutt.ly/lzmLipg> [Дата останнього доступу 02.09.2020].

Хай, М. (2015). *Микола Будник і кобзарство*. Астролябія. Львів.

Черемський, К. (2002). *Шлях звичаю*. Глас. Харків.

Черемський, К. (2017). *Етномузичні аспекти практики українських співців-музикантів*. Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників: матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю. Видавець Олександр Савчук. Київ–Харків. С. 168–193.

Bithell, C. and Hill, J. (2014). *An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change*. In: *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford University Press. New York. P. 3–42.

Huron, D. (2001). *Is Music an Evolutionary Adaptation*. Retrieved from: <https://cutt.ly/yzmKFSt> [Дата останнього доступу 06. 09.2020].

Patel, A. (2009). *Music, Biological Evolution, and the Brain*. Retrieved from: <https://cutt.ly/qzmK0uN> [Дата останнього доступу 06. 09.2020].

ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК КЛЮЧОВИЙ ФАКТОР ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ ЗБРОЙНИХ СИЛ УКРАЇНИ

*Ольга Шелюх
Наталія Вовчаста
Ольга Андріянова*

(Україна)

У статті розглядається проблема розуміння поняття національна свідомість, національна ідентичність, самоідентифікація в сучасному молодіжному середовищі, а також важливість формування цих понять у вищих військових навчальних закладах. Крім цього, наведено результати опитування першокурсників Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного щодо розуміння таких важливих засадничих понять, як національна свідомість і національна ідентичність.

Ключові слова: нація, національна свідомість, національна ідентичність, когнітивний дисонанс.

NATIONAL IDENTITY AS A KEY FACTOR TRAINING THE FUTURE OFFICERS OF THE ARMED FORCES OF UKRAINE

*Ol'ha Šeljuch
Natalija Vovčasta
Ol'ha Andrijanova*

The article considers the problem of understanding the concept of national consciousness, national identity, self-identification in the modern youth environment, as well as the importance of forming these concepts in the higher military educational establishments. The results of freshmen's questionnaire of Hetman Petro Sahajdačnyj National Army Academy are shown. The meaning of key concepts such as national consciousness and national identity are presented in the article.

Key words: nation, national consciousness, national identity, cognitive dissonance.

Одне із першочергових завдань вищого військового закладу освіти – дати державі, її Збройним силам такого офіцера, який був би спроможним протистояти усім цивілізаційним викликам, зумовленим суспільно-політичними та військовими чинниками сьогодення. У зв'язку з цим потрібно ретельно й комплексно підійти до змістового наповнення системи під-

готовки майбутнього офіцера, від діяльності якого залежить не лише територіальна, а й національна безпека держави в цілому. У цій системі, крім професійно-зорієнтованого підходу до навчання, надзвичайно важливу роль повинна відігравати серйозна інформаційно-просвітницька робота, систематична й багатовекторна виховна праця (принцип “виховання через навчання”), яка стане основою для формування національної свідомості майбутнього офіцера, командира, а відтак для усвідомлення його власної національної ідентичності. Саме це дасть можливість кожному осмислено, аргументовано відповісти на архіважливе запитання щодо своєї приналежності або “національно-культурної тожсамості” (Андрусів 2000, 24).

Проблеми, пов’язані з формуванням національної ідентичності, духовного становлення й розвитку особистості загалом, були предметом дослідження багатьох українських науковців, зокрема М. Костомарова, В. Липинського, Д. Чижевського, П. Юркевича, чії праці не лише не втратили актуальності, а й набули нового звучання в контексті сьогодення. С. Андрусів, О. Вишневський, Я. Грицак, В. Кремень, С. Кримський, О. Пахльовська та ін. послідовно продовжують досліджувати окреслені проблеми. Учені вважають, що національна ідентичність передбачає самовизначеність особи в національному контексті, здатність усвідомлювати свою причетність до певної нації, до її основоположних модусів, зокрема мови, культури, релігії, філософії тощо. У наш час у суспільстві, обтяженому суспільно-політичними потрясіннями, сформульована проблема особливо актуальна для вищої школи, яка готує фахівців для Збройних сил.

Тому ставимо перед собою завдання – розглянути проблему розуміння поняття національна свідомість, національна ідентичність, самоідентифікація в сучасному молодіжному середовищі, а також показати, наскільки важливе формування цих понять у вищих військових навчальних закладах.

Сучасні дослідники, зокрема уже згадуваний філософ С. Кримський переконаний, що наш час, “коли філософія дедалі щільніше зрощується з людинознавством, соціальний інтелект епохи зацікавлений уже, перефразовуючи Ніцше, не стільки ниткою Аріадни і не маршрутом у лабіринті, скільки самою Аріадною. На перший план висувається персоноцентризм” (Кримський 2008, 9) Звідси розуміємо, що проблема національної ідентичності, самоусвідомлення кожного в тій чи іншій національній спільноті фокусується тепер в окремій людині, а від цього залежить і “ціннісно-смысловий універсум” (Кримський 2008, 9) усієї нашої Держави.

Міркуючи над механізмами національної ідентичності та над самоідентифікацією, науковці дійшли висновку, що національна (етнічна) ідентичність має той самий психологічний механізм, що й індивідуальна, зокрема Е. Фромм стверджував: “Ідентифікація – це процес емоційного та інших видів психологічного ототожнення особистості з іншими людьми, групою чи образом – один із механізмів досягнення власної індивідуальності, а також вираження прагнення «Я» до піднесення через Іншого” (Фромм, 1992, 79). Безсумнівно, насамперед саме в середовищі молодого покоління мають бути усвідомлені питання про своє місце у світі, саме молоді люди

мають відповіді на численні запити щодо приналежності самого себе до тієї чи іншої соціальної групи, національної спільноти: “Ким ми були, є і ким хочемо бути? Задля чого готові жити й віддати життя у разі потреби?”

Шукаючи відповіді на ці запитання, науковці використовують термін “проблематологія”. Уперше його вжив французький філософ Мішель Мес у праці “Про проблематологію” (1986). Отже, “проблематологія – це підхід до філософії, який зосереджує увагу радше на постановці проблем або запитань, ніж на розв’язаннях або відповідях” (Енциклопедія постмодернізму 1986, 339).

Україна не оригінальна у своєму прагненні власної національної ідентифікації, оскільки через розв’язання проблеми національної ідентичності пройшли майже всі європейські держави. Виходячи з історичного досвіду, за твердженням професора Карлового університету М. Хроха, сьогодні, як і сто років тому, знову поставило перед Україною ті ж завдання: спільна історична пам’ять, міцність та інтенсивність мовних і культурних зв’язків і, нарешті, загальна рівність людей, організоване громадянське суспільство (Хрох 2002, 124).

За останні більше, ніж двадцять років, розв’язання всіх трьох завдань – досягнення спільної історичної пам’яті, належної міцності мовних зв’язків, а також потужної розбудови громадянського суспільства – не були реалізовані й вимагають першочергового вирішення, оскільки проблема в нашій країні втратила ознаки громадського дискурсу й набула форми гострого конфлікту.

Іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет свого часу писав, що для нації важливіше мати не стільки спільне минуле, скільки спільне майбутнє, тобто перспективу розбудови спільного життя в соціальному довіллі.

Тому за час, відколи Україна здобула Незалежність, питання щодо формування національної ідентичності й виховання національної свідомості в молодого покоління українців не були ані поставлені, ані розв’язані. Хоча маємо кілька нормативних документів, у яких порушувалась проблема національного виховання молоді. Наприклад, у 2009 році була прийнята “Концепція національного виховання студентської молоді”, але, на жаль, результати її впровадження не були відчутними. У цьому контексті доречною нам видається думка німецького філософа М. Гайдегера, який стверджував, що “радикально нові події входять у наше життя на голубиних ніжках – тихо, непомітно, скромно і лише набравши сили, вони заявляють про себе громовими перекатами” (Кримський 2008, 9). Тепер же, коли під впливом активних військових дій суспільство змінюється надто кардинально й надзвичайно швидко: громові переكاتи чути відразу, а фази “голубиних ніжок”, практично, немає, настав час негайно розгорнути добре продуману, всебічно налагоджену роботу для заповнення цих лакун.

Перед українською освітою, як і перед українським суспільством, стоїть проблема формування національної самосвідомості населення. Крім цього, вона є вирішальним чинником впливу держави на цей процес. І відповідно до норм Закону “Про вищу освіту” навчальні заклади, отримавши

автономію, повинні впроваджувати й підтримувати політику ідентичності в освітянській галузі, а міністерства, що відповідають за освітню діяльність й уособлюють державу, повинні їм сприяти. Передаючи права на самоврядування навчальним закладам, держава повинна вимагати від них не лише підготовки професіоналів, а й патріотів. У законі читаємо, що в процесі навчальної діяльності потрібно забезпечити виховання гармонійно розвинутої людини, а завданням вищу є “формувані особистості шляхом патріотичного, правового, екологічного виховання, утвердження в учасників освітнього процесу моральних цінностей, соціальної активності, громадянської позиції та відповідальності...” й “збереження та примноження моральних, культурних, наукових цінностей і досягнень суспільства” (Закон України “Про вищу освіту” 2014).

У 2015 році Президент України підписав Указ “Про Стратегію національно-патріотичного виховання дітей та молоді на 2016–2020 роки” (Указ Президента України № 580/2015 “Про Стратегію національно-патріотичного виховання дітей та молоді на 2016–2020 роки”). Оскільки стратегія має на меті найперше патріотичне виховання громадянина зі стійкою національною ідентичністю, то її положення є актуальними не лише для сфери виховання й навчання, а й для всіх державних органів, інституцій громадянського суспільства. Гармонійний розвиток студента як особистості та формування його національної самосвідомості становить головну мету концепції сучасної освіти. Тому перед викладачами сучасної вищої школи, а військової й поготові, стоїть важливе завдання – не тільки дати ґрунтовні знання, а й виховати покоління патріотів своєї держави, спадкоємців і продовжувачів національно-патріотичних традицій.

Студент/курсант і викладач – дві сторони педагогічної взаємодії. І надзвичайно важливо знати, що обидві сторони однаково розуміють поняття ‘національна ідентичність, свідомість’. Звісно, для курсантів і студентів у наш глобалізаційний час найбільш доступним і бажаним джерелом інформації є Інтернет. Тому “Вікіпедія” – джерело, до якого зазвичай звертаються найперше, термін ‘національна ідентичність’ подає, так: “Національна ідентичність – це самовизначення особи в національному контексті. Усвідомлення власної причетності до певної нації та її системи цінностей: мови, релігії, етичних норм, культурної спадщини тощо” (Національна ідентичність).

Якщо звернути увагу на поняття ‘самовизначення’, то треба усвідомлювати, що, на відміну від етнічної ідентичності, коли людина не має вибору нації, бо це вже сформований для неї факт, і вона абсолютно свідомо, з власної волі, ідентифікує себе з тією чи іншою нацією. Безумовно, часто ці два параметри – ‘етнічна ідентичність’ і ‘національна ідентичність’ – збігаються. Від чого це залежить? Очевидно, від національної свідомості, що є “сукупністю соціальних, економічних, політичних, моральних, етичних, філософських, релігійних поглядів, норм поведінки, звичаїв і традицій, ціннісних орієнтацій та ідеалів, в яких виявляються особливості життєдіяльності націй та етносів” (Національна ідентичність). Звісно, тут мо-

жна було б почути сумніви щодо ступеня довіри до Вікіпедії. Проте видатний український мовознавець Іван Юшук вважає, що таке вкрай важливе поняття для національної ідентичності, як 'рідна мова', найбільш науково і повно сформульовано саме у Вікіпедії (Юшук 2012, 11–12).

Отже, загалом у вищій школі маємо справу зі сформованими особистостями, на світогляд яких уплинула сім'я, школа, оточення, засоби масової інформації, але водночас є й чимало засобів впливу, що їх молода людина сприймає, навчаючись у стінах вищого військового навчального закладу, зокрема. У процесі спілкування на рівні курсант – викладач, здобуваючи щоденний досвід пізнання нового, курсант інтенсивно збагачується, розширює свої світоглядні межі. І часто в цих межах виникає певна розбіжність між комплексом знань 'старих' і 'нових'. Причини зрозумілі. Оскільки у військових вишах навчаються курсанти з різних регіонів України, з інформаційним простором, у якому ведеться справжнє протиборство націєтворчих та імперських ідей. Це й певною мірою негативно впливає на молододу людину, яка вступила на навчання, змінила середовище, а відтак і питання щодо національної ідентичності та національної свідомості часто трактувалися як другорядні або й зовсім не розглядалися. Тому й виникає ця розбіжність, або так званий когнітивний дисонанс. Це стає своєрідним бар'єром у взаємодії, проте лише на початку спілкування.

Цьогоріч ми вирішили провести опитування першокурсників, майбутніх фахівців морально-психологічного забезпечення сухопутних військ. Своїм 110 респондентам запропонували пояснити, як вони розуміють поняття національна ідентичність, національна свідомість. Результати показали, що 75% (78 осіб) знають поняття 'національна свідомість' та 'національна ідентичність', 20% (23 особи) розуміють, але не можуть чітко пояснити й 4,5% (5 осіб) – ніколи над цим не задумувались. Очевидно, це і є підтвердженням виникнення когнітивного дисонансу. Додатково стояло завдання назвати чинники, що впливають на формування національної свідомості та усвідомлення ідентичності особистості й майбутнього захисника держави зокрема. 54% опитаних першій віддали мові, близько 17% вважають, що важливішою є церква й віра, 15% – на перше місце виводять знання історії, і 14% переконані, що свідомість формують звичаї і традиції. Отже, бачимо, що майбутні захисники держави так чи інакше розуміють основоположні поняття, такі важливі для національної свідомості.

Приємно вразило, що у формуванні національної свідомості саме мові вони віддають першочерговість.

На думку уже згаданого мовознавця І. Юшука, надзвичайно важливим чинником формування національної ідентичності особистості є мова (Юшук 2012, 11–12). Тому сьогодні мусимо враховувати, що комунікативна функція мови не найголовніша, що мова, слово є потужною зброєю – інформаційна війна набула нечуваної сили й впливає негативно не лише на мирне населення. Отже, виняткову увагу у військових закладах вищої освіти, де навчаються курсанти з різних регіонів України (і багато з них схильні вважати, що 'мовне питання' стало причиною ескалації не лише суспі-

льно-політичного, а й військового конфлікту в Україні), потрібно приділяти мовному середовищу як потужному вектору у формуванні національної ідентичності. Зважаючи на те, що саме у військовому закладі вищої освіти формується національно-патріотичний дух, науковий інтелект нації, а відтак і сучасної військової еліти, найбільш успішними в науковому, професійному вимірі стають ті, у кого високий рівень мовної компетентності, хто через мову усвідомив свою самодостатність, своє призначення, місію.

Ще в далекому XVIII ст. Феофан Прокопович, видатний педагог, наш колега-попередник, стверджував, що різні види зброї можуть мати владу над тілом людини, а от виняткову владу над її духом має слово, саме воно може укріпити або зламати його. У своїх лекціях він писав: “Стріли, мечі, тарани та інші види зброї можуть мати владу над тілом, можуть підірвати мури, але не можуть підірвати загартованого духу. Отже, якою повинна бути та сила, котрій міг би підпорядковуватись дух?” (Прокопович 1979, 108) І такою силою володіє красномовство, це духовний меч, який здобувають у навчальних класах та аудиторіях. Ще один видатний релігійних й політичний діяч доби Гетьманщини Лазар Баранович був не менш переконаним у силі Слова, яке називав мечем духовним. У своїх працях (“Меч духовний”, “Слова труб проповідних”) він неодноразово стверджував, що цей меч духовний сильніший від козацької шаблі. Відтак, надзвичайно важливим є мовленнєве середовище навчальних закладів, їх мовна синергетика, адже саме тут формуються умови для самоусвідомлення молоді як одиниці нації.

Учасники неоголошеної війни Росії проти України свідчать, що бойовий дух вселяє й підтримує у своїх підлеглих той офіцер-командир, який уміє налагодити особистісні стосунки зі своїм підрозділом. Той, хто вміє побачити в кожному з воїнів особистість, доброзичливо до них ставиться.

Командир будь-якої військової ланки має вміти обрати й підтримати для досягнення професійної мети найбільш адекватний у конкретній ситуації стиль спілкування. Тобто бути не просто мовцем, а володіти належною мовною та мовленнєвою культурою. Ці компетенції здобувають майбутні офіцери під час навчання у своїй alma-mater – військовій академії. І, у першу чергу, на заняттях з навчальної дисципліни “Українська мова за професійним спрямування”. Саме їй серед інших гуманітарних предметів належить пріоритетна роль. Адже вона, як жодна з-поміж інших, сприяє засвоєнню та виявленню знань, а пізніше доведенню цих знань до підлеглих уже в практичній сфері. Одним із розділів навчальної дисципліни є “Військова риторика”. Відповідно курс охоплює своїм змістом усі вагомні аспекти загальної й прикладної риторики – науки про красномовство. Для формування й розвитку практичних навичок розроблено різні за рівнем складності практичні вправи й завдання. Вони сприяють оволодінню методами риторичного аналізу текстів різних типів, використовуючи досвід відомих промовців. Це дає змогу тим, хто навчається, виробити уважне і критичне ставлення до свого мовлення та сучасної суспільної національно зорієнтованої мовної практики.

Тому, у цьому контексті про роль і силу слова як одного із чинників формування національно свідомої особистості офіцера, захисника своєї держави, не має права забувати науково-педагогічний персонал військових закладів вищої освіти – інша й дуже важлива сторона педагогічної взаємодії. Саме вони є основою того мовного середовища, що формує “гуманітарну ауру” захисника державних і національних інтересів, захисника свого народу, з мовою, історією, релігією і культурою якого він себе ідентифікує.

Розглядаючи проблему розуміння поняття національна свідомість, національна ідентичність, самоідентифікація в сучасному молодіжному середовищі, а також важливість формування цих понять у вищих військових навчальних закладах, і за результатами опитування курсантів ВВНЗ бачимо, що у формуванні національної свідомості першочергову роль відіграє мова, і саме мовному середовищу як потужному вектору у формуванні національної ідентичності потрібно приділяти виняткову увагу. Основою того мовного середовища, що формує гуманітарний світогляд захисника державних і національних інтересів, є науково-педагогічний персонал як одна з ланок педагогічної взаємодії.

Переконані, що комплекс гуманітарних дисциплін, визначений навчальним планом начального закладу, комплекс організаційно-виховних заходів і, найголовніше, морально-психологічне, духовне наповнення ‘гуманітарної аури’, його мовне середовище допоможуть усуненню когнітивного дисонансу й сприятимуть потужній розбудові національної свідомості кожного учасника процесу педагогічної взаємодії

Андрусів, С. (2000). *Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.* Джюра. Тернопіль.

Енциклопедія постмодернізму (2003). Відродження. Київ.

Закон України “Про вищу освіту” (2014). Відомості Верховної Ради. 37–38. Ст. 2004.

Кримський, С. (2008). *Під сигнатурою Софії*. Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”. Київ.

Національна ідентичність. Вікіпедія. Електронний ресурс: <http://uk.wikipedia.org/wiki>. [Дата останнього доступу: 29.09.2020].

Прокопович, Ф. (1979). *Про риторичне мистецтво*. У кн.: Прокопович Ф. *Філософські твори*: в 3 т. Т. 1. Київ. С. 118–149.

Указ президента України № 580/2015 “Про Стратегію національно-патріотичного виховання дітей та молоді на 2016–2020 роки”. Електронний ресурс: <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/580/2015#n16>. [Дата останнього доступу: 29.09.2020].

Протокол рішення Колегії Міністерства освіти і науки України № 7/2–4 від 25.06.2009 “Про затвердження Концепції національного виховання студентської молоді”. Електронний ресурс: https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/vr2_4290-09#Text [Дата останнього доступу: 27.12.2020].

Хрох, М. (2002). *От национальных движений к полностью сформировавшейся нации: процесс строительства наций в Европе*. В кн.: *Нации и национализм*. Праксис. Москва. С. 118–149.

Ющук, І. (2012). Рідна мова й інтелект. *Слово Просвіти*. № 43. С. 11–12.

‘РУССКИЙ МИР’ У ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

В’ячеслав Артюх

(Україна)

У доповіді розкривається розуміння Пантелеймоном Кулішем змісту понять ‘русский мир’ та ‘двуетодина Русь’. Доводиться, що феномен української ідентичності мислиться П. Кулішем як одна з двох частин ‘русского мира’.

Ключові слова: Пантелеймон Куліш, ‘русский мир’, ‘двуетодина Русь’.

‘RUSSIAN WORLD’ IN THE WORKS BY PANTELEJMON KULIŠ

V'jačeslav Artjuč

The report reveals Pantelejmon Kuliš's understanding of the meaning of the terms ‘Russian world’ and ‘two-united Rus’’. It is proved that the phenomenon of Ukrainian identity is conceived by Kuliš as one of the two parts of the ‘Russian world’.

Key words: Pantelejmon Kuliš, ‘Russian world’, ‘two-united Rus’.

Головна теза моєї доповіді: ідейний розвиток Пантелеймона Куліша (1819–1897) відбувався в межах автентичного йому тогочасного ідеологічно-політичного ‘общерусского’ контексту. П. Куліш був чітко вписаний в імперський ідеологічний порядок і будь-яка модернізація його поглядів, тобто їх розгляд крізь призму пізніших контекстів (‘самостійницьких’, приміром) приводить до конструювання смислів, невластивих поглядам самого письменника. Особливої актуальності ця теза набуває у зв’язку зі святкуванням 200-річного ювілею П. Куліша, коли навіть науковці вчоргове заговорили про те, що він розумів український народ як політичний феномен і, що нібито його думка рухалася в напрямку побудови української нації-держави. Обґрунтувати тезу я хотів би через вказівки на вживання та аналіз смислового наповнення такого важливого для П. Куліша поняття як ‘русский мир’. Ситуація з ‘русским міром’ добре характеризує той початковий синкретичний етап розвитку української національної самосвідомості, коли вона перебувала ще в складі ‘общерусскості’; їх розмежування на масовому рівні відбудеться вже у ХХ столітті.

У ХІХ столітті ‘русский мир’ як специфічний історично-релігійно-національний феномен у межах ідеологічного дискурсу розпочав в Російській імперії своє самостійне існування. Вважається, що в 30-х рр. ХІХ ст. його заактуалізував тодішній міністр народної освіти граф Сергій Уваров (1786–1855) (правда, ще без вживання самого терміна). Широке ж використання поняття ‘русский мир’ ми спостерігаємо вже в творах історика Миколи Устрялова (1805–1870), починаючи з його докторської дисертації

“О системе прагматической русской истории” (1836). Саме він став провідником тріади С. Уварова ‘православ’я-самодержавство-народність’ на рівні тогочасної історичної науки. А після виходу в світ праці М. Данилевського “Росія і Європа” (1869) про ‘русский мир’ можна говорити вже й як про специфічне цивілізаційне утворення⁵⁰.

Термін ‘русский мир’ (‘руський світ’) особливо часто П. Куліш використовує у своїх творах та листуванні, починаючи з 1874 р., коли він у результаті чергового світоглядного ‘повороту’, розчарувавшись у попередній українофільській діяльності, почав розуміти ‘правду’ російського монархізму і вписувати свої погляди в парадигму ‘общерусской’ національної ідеї.

Та вже й у попередній період в епілозі до роману “Чорна рада”, який називається “Об отношении малороссийской словестности к общерусской” (1857 р.), він пише про “первобытный русский мир” (Куліш 1989, 460)⁵¹, розуміючи під ним добу Київської Русі.

Давня Русь для П. Куліша – це ніби точка того міфічного Першопчатку, де ‘русский мир’ зароджується й існує в стані своєї первинної чистоти й нерозчленованості. Тому:

*Русь Древня – корінь і начало
Всього, чим дишем, живемо,
Що в нас величнього постало,
На чім у вірі стоїмо...*

(Куліш 1909, 398).

Ідеологема ‘русского мира’ у нього постає такою собі парадигмою-детермінантою, яка задає спільні умови існування українців (малоросів) і росіян (великоросів) у всі пізніші історичні епохи. У приписках до поеми “Грицько Сковорода”, написаній у 1890-х рр., П. Куліш і закликає сучасників будувати свої відносини за зразками такого нашого ‘правильного’ минулого:

*О, годі в видумках кохатись,
Сплітати лаври паліям,*

⁵⁰ Словосполучення ‘русский мир’ виникає в Давній Русі в межах православної християнської традиції. Уперше, мабуть, воно зустрічається у такій літературній пам’ятці як “Слово на оновлення Десятинної церкви” (II пол. XI ст.). Тут є такі слова, вкладені в уста князя Київського Ізяслава, в яких прославляється подвиг християнського святого Климента Римського (межа I–II ст.): “... иже умножи своего господина талант не токмо в Римѣ, но всему и вь Херсонѣ, еще и вь Рустемь мирѣ, ркуще къ нему ...” (Слово 1992, 110). Інший випадок вживання цього словосполучення зустрічається в “Киево-Печерському патерику” (в посланні суздальського єпископа Симона молодому ченцю Києво-Печерського монастиря Полікарпу) (перша третина XIII ст.). У цьому посланні про святителя єпископа Ростовського Леонтія, замученого язичниками, говориться: “и се... гражданин (небесный) Рускаго мира” (Киево-Печерський патерик 1991, 102). ‘Русский мир’ тут виступає аналогом терміна ‘Руська земля’. Малоросійський варіант вживання поняття ‘русский мир’ можна зустріти в тому ж “Киево-Печерському патерику”, але вже в його київській друкованій редакції 1661 р. Тут у такій складовій “Патерика” як “Житие преподобного отца нашего Нестора, летописца Росийского”, виходячи з грецької традиції вживання слова ‘Русь’, говориться про “Росийский наш мир”. На середину XIX ст. це словосполучення стало наскільки звичним, що в 1859 – на поч. 1863 рр. у С.-Петербурзі виходила навіть газета “Русский мир”.

⁵¹ Хоча схоже поняття ‘древний русский мир’ зустрічається і в того ж російського історика М. Устрялова, в його “О системе прагматической русской истории” (Устрялов 1836, 15, 17, 76, 81), а потім повторюється і в його навчальному посібнику “Начертание русской истории для средних учебных заведений” (Устрялов 1857, 12). Цю літературу П. Куліш, звичайно, добре знав.

*Та ницим Хмелем величатись!
Вертаймось до князів Варяг,
Під нероздільний руський стяг!
(Куліш 1909, 517).*

А наприкінці епілогу “Об отношении малороссийской словестности к общерусской” (первинна назва статті: “О духовном соединении Южной Руси с Северною”) П. Куліш постулює неприемний для носіїв сучасної української національної свідомості принцип про неможливість існування України як самостійної політичної одиниці. Детальніше він розвине його в багатьох подальших творах, серед яких і в трьох виданих томах багатотомної “Истории воссоединения Руси” (1874–877). Отже, в романі “Чорна Рада”, підсумовує він, “... я желал выставить во всей своей выразительности олицетворенной истории причины политического ничтожества Малороссии и каждому колеблющемуся уму доказать не диссертациею, а художественным воспроизведением забытой и искаженной в наших понятиях старины, нравственную необходимость слияния в одно государство южного племени с северным” (Куліш 1989, 476)⁵². Хоча, звичайно, у цьому конкретному випадку такі погляди можуть бути й моментом самоцензури.

‘Русский мир’ для П. Куліша – це те постійне східнослов’янське утворення, що об’єднує зараз всі ‘русські народності’ (включаючи русинів Австро-Угорщини), існування яких було започатковане добою Київської Русі. Тому ‘русский мир’ не тотожний Московщині чи Великоросії: в русинсько-малорусько-українського народу могли бути (і були) в минулому серйозні конфлікти з Московською державою, але це ніяк не могло похитнути існування єдиного ‘русского мира’ як рамкового концепту⁵³. Взагалі, П. Куліш досить боляче реагує на ті численні історичні факти, коли Північна Русь (Московія) намагалася показати свою вищість над Україною (Південною Руссю). Для нього такі факти ставали можливими лише за умови замикання в собі *партикулярного московського інтересу* і сприймалися ледь не як акт зради спільному ‘русскому миру’. П. Куліш різко не погоджується з тим, що царська бюрократія намагається зупинити розвиток української мови, мови тієї етнографічної України, яка широко розпростерлася, знову ж, – “серед Руського Світу” (Куліш 1998а, 405). А в листі до Сергія Аксакова від 28 листопада 1858 р., П. Куліш критикує політику мо-

⁵² Ще під час слідства над учасниками Кирило-Мефодіївського братства (членство в якому спочатку приписувалося і П. Кулішу) III жандармське відділення розглядало українофільство як регіональний вид слов’янофільства. Зближення ж П. Куліша з тодішніми російськими слов’янофілами відбувається в 1850-х рр. Не дивно, що і російський переклад роману “Чорна Рада”, і що післямову до нього він у 1857 р. опублікував у слов’янофільському часописі “Русская беседа”. Російський дослідник Андрій Тесля пише також про вплив теорії ‘землі і держави’ відомого слов’янофіла К. Аксакова на Кулішеву ‘хутірську філософію’ (Тесля 2019). Цей дослідник звертає увагу на те, що ‘хутір’ у П. Куліша протилежний ‘державі’, як і у слов’янофілів.

⁵³ До речі, Микола Костомаров теж вживає поняття ‘русский мир’ на означення історичного руху, хоча й самотніх, але внутрішньо зв’язаних частин – Великоросії й Малоросії (Костомаров 1991, 12). Україна – це, звичайно, особіне етнографічне утворення, але особіне рівно наскільки, щоб межі загальноросійської національної єдності (‘русского мира’) не розривати. Ні великоросі без малоросів, ні малоросі без великоросів існувати окремо не можуть. Обидві ‘русекі’ народності у нього з необхідністю доповнюють одна одну.

сковської централізації і небажання особисто С. Аксакова визнати українську народність окремою від народності ‘северо-русской’, але при цьому не забуває підкреслити, що “мы не перестали и не перестанем считать себя русскими” (Письма 1904, 705). Далі він пише, що “нам больно видеть ваши стремления обобщить обе Руси, пользуясь тем, что на вашей стороне административная сила”. Завершує ж абзац він ніби спеціально для нашого випадку: “Воля ваша, а это не по-русски – это по-московски” (Письма 1904, 706). І навіть мрії П. Куліша про ‘воскресіння’ України чи творення ним літературної української мови як вияву ‘словесної автономії’ не могли бути виходом за межі ‘русского мира’, бо він завжди є обрїй, за який вийти неможливо. Тому й поету Тарасу Шевченку немає рівних посеред “рідного миру Руського” (Куліш 1914, 31) (1858 р.), а українській літературі, на його думку, призначено було “спасати великий руський сьвіт від його політичної темряви” (Куліш 1909, 536) (1890-ті рр.). Отже, і українська мова, й література, й творчість Т. Шевченка постають елементами ‘русского мира’.

Інколи, особливо у своїх поетичних творах, П. Куліш вживає ще й таку романтичну метафору як ‘русский дух’. ‘Русский дух’ – це те глибинне організуюче начало, що проявляє себе на поверхні ‘русского мира’ як *типові* ознаки його історичного життя.

Ну, а історичним ворогом ‘русского мира’ постає країна з ширшого, ‘Слов’янського світу’, – Польща, яка колись “розлучила Русь з Руссю”. Не дивно, що одну зі своїх статей П. Куліш називає “Галицкая часть русского мира в начале казацко-шляхетской усьобицы” (Куліш 1876). Те ж саме і з Брестською унією 1596 р. Для нього, це просто ‘папісти’ “хотели уподобить всю Малороссию Польше и навсегда оторвать нас от великого Русского Мира” (Куліш 1998, 49). Інколи він ще вживає й термін ‘польский мир’. Так, серед листів до того ж слов’янофіла С. Аксакова є один цікавий для нас лист від 4 грудня 1856 р., в якому П. Куліш пише про вихід у світ польського часопису “Слово”, що повинен, на його думку, встановлювати ситуацію взаєморозуміння між ‘польским миром’ і ‘русским миром’. До речі, термін ‘русский мир’ в цьому листі вживається 4 рази (Письма 1904, 700–703). Взагалі, словосполучення ‘русский мир’ часто виникає в переписці з західноукраїнським культурними діячами 1870–80-х рр. (бо вони перебували під умовним ‘польським миром’), ніби як нагадування їм, що Східна Галичина через переполовинення державними кордонами є ‘відірваним’ шматком ‘русского мира’. З тим ‘русским миром’, який знаходиться в межах Російської імперії Галичину єднає не тільки релігія чи навіть мова, а ще й знання історії походження й усвідомлення місцевим населенням своєї ‘русскості’.

Із ‘русским миром’ у П. Куліша чільно пов’язаний ще один концепт – ‘двуетникой Руси’. Ідея ця повністю вписується в офіційну модель імперської ‘общерусской нации’, яка активно формується в середині XIX ст. і в якій було визначено Малоросію й Великоросію, за образним висловленням етнографа М. Надеждіна, як “два оттенка народности общерусской”. Щось подібне мав на увазі й історик М. Костомаров, коли писав про “две русские

народности”: хоча їх і ‘дві’, але ж вони в той же час і одне – ‘руськіє’. Та П. Куліш особливий наголос робить на рівності складових цієї ‘двуєдності’. Добре пояснює цю його ідею рівності назва вже згаданого Кулішевого історичного твору – “Воссоединение Руси”⁵⁴. Не ‘приєднання’ і навіть не ‘об’єднання’, бо воно передбачає (або може передбачати) смисли ‘більшої’ і ‘меншої’ Русі, а саме ‘воз’єднання’ двох рівновеликих цілісностей. *‘Русь-ка єдність’ може бути лише єдністю цієї двоїстості*. Україну і Росію він ще називає Старорущиною й Новорущиною. Україна – це ‘стара Русь’, вона історично первинна по відношенню до ‘нової Русі’. Українська розмовна мова (вона ж – ‘южнорусская речь’), яка походить прямо з часів Київської Русі також первинна по відношенню до російської, але, звичайно ж, саме в XIX ст. “слово пушкінське... дало нам силу знятись вище простолюдної пісні і повісти. Не вгасила пушкінська новорущина нашого староруського боянового духу, а воскресила його” (Куліш 1984, 266).

Він навіть інколи пише про ‘українську Русь’, але, знову ж, це поняття в нього є лише видовим по відношенню до родового – Русі (Куліш 1995). В уяві П. Куліша кожна з двох частин Русі в тій конкретній історичній ситуації виконує функції необхідні для збереження *‘общерусской’ цілісності*: Північна Русь (Великоросія) здійснює політичне керівництво, Південна Русь (Малоросія) як недержавне утворення опікується сферою духовності (моральності). Важливо, що сама ‘общерусскость’ не мислилась ним гомогенно, це швидше *суперечлива історично-духовна єдність* великоросів і малоросів (про білоросів мова ще не йде). А ще інколи П. Куліш вживає й термін ‘русская идея’, за аналогією з якою створив свою ‘українську ідею’, але розуміє під нею зовсім не “всеземную отзывчивость” ‘пізнього’ Федора Достоєвського чи перетворення “великого человеческого единства во вселенское тело Богочеловечества” Володимира Соловйова, а звичну ідею єдності двох частин ‘русского мира’.

Отже, за П. Кулішем український народ (а він одним із перших почав вживати термін ‘українці’ як етніонім), його культура – це поки що одна з двох гілок ‘общерусскості’, ‘русского мира’. Феномен ‘русского мира’ у нього, одного разу виникнувши в часі, потім постає утворенням надетнічним, надполітичним і навіть позаісторичним. Та ситуація, коли на середину XIX ст. в межах східного слов’янства постійно давали про себе знати мовні, культурні й етнічні розбіжності (і з цими реаліями було безглуздо сперечатись) змушує говорити його й про багатоваріантність самого ‘русского мира’: Старорущина, Новорущина. Потрібно також мати на увазі, що П. Куліш не ототожнює ‘русский мир’ з тогочасною російською державною імперською, між ними все таки лежить велика смислова прогалина.

Якщо в цьому питанні й є якась заслуга П. Куліша перед сучасним українством, то полягає вона в тому, що в 1850–60-х рр., коли ще не існувало ніякого українського самостійницького ідеологічного контексту, він

⁵⁴ Ще раз термін П. Куліша ‘воз’єднання’ був використаний комуністичними ідеологами в 1954 р. під час відзначення трьохсотріччя Переяславської угоди. Детальніше див.: (Тезиси 1954).

започаткував рух до творення сучасної української нації з постулювання ідеї неоднорідності, двобічності самої ‘общерусской’ нації та її культури. В тих конкретних політичних умовах взагалі поставити питання про якусь українську особність – було вже актом особистої мужності. Якщо ж говорити про 90-ті рр. XIX ст. – поч. XX ст., коли вже в українському національному дискурсі (‘українстві’) формується паралельний ідеї ‘общерусскості’ проект націєбудівництва і виникає рух до переходу українського етносу на новий рівень свого історичного існування – рівень самостійної державності, то погляди П. Куліша на ‘русский мир’ саме на тлі цих нових реалій повертаються своїм регресивним боком. Ще раз наголосимо, що погляд на ситуацію з концептом ‘русский мир’ (а він постійно його вживає в 1850–1890-х рр. із позитивними конотаціями) крізь призму сучасних національно-ідеологічних реалій, тобто проектування сучасного контексту на ідентичність П. Куліша – прийом хибний, бо не дозволяє зрозуміти того положення, що ідеологія модерного українства зароджувалася в межах іншої ідеології ‘парасолькового’ типу – ‘русского мира’.

Кисво-Печерський патерик (1991). За редакцією Д. І. Абрамовича. Час. Київ.

Костомаров, Н. (1991). *Две русские народности*. Майдан. Киев; Харьков.

Кулиш, П. (1876). *Галицкая часть русского мира в начале казацко-шляхетской усобицы*. Газета Гатчука. 5. С. 90–92.

Куліш, П. (1909). *Грицько Сковорода*. У кн.: *Твори Пантелеймона Куліша* : в 6 т. Т. 2. Просвіта. Львів. С. 285–386, 514–541.

Куліш, П. (1914). *Дві мові, книжнє і народнє*. Україна: науковий трьохмісячник українознавства. Кн. 3. С. 22–34.

Куліш, П. (1984). *Лист до М. Карачевської-Вовківни, 7 липня 1892*. У кн.: *Вибрані листи Пантелеймона Куліша, українською мовою писані*. Нью-Йорк; Торонто. С. 266–272.

Кулиш, П. (1989). *Об отношении малороссийской словестности к общерусской (Этилог к “Черной Раде”)*. У кн.: *Твори*: в 2 т. Т. 2. Дніпро. Київ. С. 458–476.

Куліш, П. (1995). *Гадки при святкуванні осьмих роковин Шевченкової смерті*. Україна. 14. С. 10–13.

Кулиш, П. (1998). *Владимирия, или искра любви*. Київська старовина. 1. С. 41–93.

Куліш, П. (1998а). *Зазивний лист до української інтелігенції*. У кн. *П. Куліш. Твори в 2 т.* Т. 1. Наукова думка. Київ. С. 400–412.

Письма А. А. Кулиша к С. Т. Аксакову (1904). Русская старина. Т. 120. С. 693–710.

Слово на обновление Десятинной церкви. По списку М. А. Оболенского (1992). Архив русской истории. Вып. 1. С. 102–112.

Тезисы о 300-летию воссоединения Украины с Россией (1654–1954 гг.) (1954). Госполитиздат. Москва.

Тесля, А. (2019). *“Истинно русские люди”*: история русского национализма. Рипол-Классик. Москва.

Устрялов, Н. (1836). *О системе прагматической русской истории*. Санкт-Петербург.

Устрялов, Н. (1857). *Начертание русской истории для средних учебных заведений*. Санкт-Петербург.

УРБАНІЗОВАНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО КОБЗАРСТВА НА ПРИКЛАДІ ХАРКІВСЬКОЇ АГЛОМЕРАЦІЇ

Назар Божинський

(Україна)

У статті розглянуто сучасну ситуацію із кобзарством у Східній Україні, порушено проблему існування кобзарства в урбанізованому середовищі міст Харківської агломерації

Ключові слова: кобзарство, урбанізація, традиції.

URBANIZED ENVIRONMENT AND RESTORATION OF TRADITIONAL KOBZARS ON THE EXAMPLE OF THE CHARKIV AGGLOMERATION

Nazar Bozhyn's'kyj

The article considers the current situation with kobza-playing in Eastern Ukraine, raises the problem of the existence of kobzarism in the urban environment of the cities of the Charkiv agglomeration.

Key words: kobzar, urbanization, traditions.

На жаль, у радянські часи, як і за царату, кобзарство зазнавало постійних гонінь, і до порогу середини 1930-х років було майже знищене фізично. Залишалися тільки окремі особистості, що несли цю давню традицію. Із найвідоміших це Єгор Мовчан із Великої Писарівки Сумської області, Анатолій Парфиненко з Миргорода, Оврам Гребінь із Чернігівщини, Петро Гузь із села Лютенки на Полтавщині, зрячий бандурист Георгій Ткаченко та інші. Наприкінці 1980-х років учні Георгія Ткаченка та інших представників традиційного кобзарства об'єдналися у неофіційне творче об'єднання на зразок давніх професійних цехів (братств, гільдій) незрячих кобзарів і лірників.

Попри те, що кількість цих людей була зовсім невеликою, поступово нововідновлюване традиційне кобзарство зайняло стійку нішу в українському суспільно-культурному середовищі (Божинський 2016, 101–105; 2017, 12–13, 214–217; 2019 175–177, 2–223; Грушевська 1926, 125–131; Квітка 1924, 114; Лавров 1980, 254; Логвиненко 2020; Луговський 1993, С.83–119; Малинка 1903, 60–68; Мартинович 2012, 128; Нолл 1999; Товкайло 1997, 38–40; Українські менестрелі 2017; Хай; Черемський 2002, 445; Mishalow 2019, 66–76; Mishalow 2018, 83–89; Сучасне кобзарство у Харкові. Проект Ukraïner 2019). Виходячи з давніх традицій, звичаїв та репертуару старовинних кобзарських цехів, новітні адепти кобзарства на сьогодні, на початку 2020-х років, намагаються відіг-

равати важливу роль у традиційному інформаційно-культурному середовищі українських міст і сіл.

На перший погляд вагомою проблемою цих процесів було те, що кобзарська культура з давніх часів була нібито виключно сільською, обмеженою територією маленьких населених пунктів дрібнодисперсного розселення. Але це не зовсім так. На теренах Центральної та Східної України різниця між селами, містами і містечками була не така велика. З описів у художній та науковій літературі XIX а іноді й першої половини XX століття українські міста часто склалися фактично із кільканацяти ‘злитих’ між собою сіл і хуторів, і тільки іноді центр міста був відзначений однією або кількома суто міськими будівлями (Миргород, Полтава, Харків, Краснодар тощо). Побут міст старої Східної України відзначався вечорницями, народними співами, півнями зранку, білими хатами із сірим солом’яним дахом та тинами з лози (Божинський 2019, 22–23). Традиційне кобзарство, як невіддільна складова культурно-соціального українського середовища, існувало в таких містах цілком природньо. Також надзвичайна мобільність кобзарів минулого дозволяла мандрувати на величезні відстані від дому, охоплюючи своїм впливом майже всі східноукраїнські етнічні землі, включно з Донщиною і Кубанню. Поширені на той час ярмарки по багатьох містечках і селах давали стабільну аудиторію і заробіток традиційним епічним виконавцям. Тиск царської московської влади наприкінці XIX століття особливо позначався на тім, що кобзарям забороняли ходити з бандурою або кобзою по центрах великих міст, а також відзначався арештами і доставкою у ‘місця постійної реєстрації’ (тобто додому), часто з далеких областей. І це одночасно з тим, що сербські, італійські, німецькі мандрівні музики ходили по Україні без будь яких обмежень, роблячи з українських міст центри не діалогу культур, а космополітичні і зденационалізовані осередки.

Кобзарі, особливо на Слобідській Україні, постійно намагалися уникати таких заборон і обмежень і все одно грали у містах. Навіть коли почався масовий фабрикантський рух, будівництво фабрик і заводів, витискання селян із власних одноосібних господарств, будівництво робітничих селищ – кобзарство, як ‘пластична’ система, легко витримувало цей вплив і знаходило виходи і в такій ситуації. Це навіть відбилося і в розмірі кобзарських інструментів – валківські ліри та харківські бандури відзначалися мініатюрністю та компактністю, що давало можливість грати і у потягах, і у тісній забудові центрів промислових міст. Гра на залізницях та станціях була новим відкриттям для кобзарів, але вони негайно пристосувалися і до цього. Є свідчення про те, як це відбувалося, як лірники і кобзарі грали просто у вагонах або долали відстані залізницею (Мартинович 2012, 128).

Усе це було свідченням надзвичайної пластичності і пристосованості кобзарської традиції до швидкозмінних умов життя, постійних війн, конфліктів, стихій тощо. Такою найстрашнішою катастрофою, яка поставила під загрозу існування всього українського народу, його

культури, стала окупація України московськими більшовиками у 1921 році. Численні репресії та знищення носіїв української культури поставили кобзарську традицію на межу зникнення вже у 1930-х роках (Черемський 2002, 445).

Можливо, неймовірна живучість кобзарства і його невіддільна роль в існуванні української культури дозволили відродити наприкінці 1980-х років принаймні уламки традиції (Товкайло 1997, 38–40). Складності від малої кількості людей, що взялися відроджувати цю традицію, з часом минули, хоч це і доси грає велику роль. Поступово, за 30 років існування нововідтвореного кобзарського цеху, вдалося зберегти в суспільному уявленні Східної України місце для кобзарів і лірників. Нехай не часті, але постійні традиційні кобзарювання, а також гра на різноманітних ярмарках (Сорочинський, Великий Слобідський ярмарок тощо), дні села, дні міста, концерти і зустрічі, – ось сьогоднішнє життя відродженого традиційного кобзарства (Божинський 2017, 12–13, 214–217; 2019 175–177, 22–23).

Не зайвим буде згадати про традиційні кобзарські інструменти – кобзу, бандуру і ліру. Через низку трагічних причин автентичних кобзарських інструментів залишилось надзвичайно мало, не більше кількох десятків по всьому світі. Вони здебільшого зберігаються в музеях України та РФ. Можливо, деякі екземпляри опинилися у приватних колекціях. Інструментів, які б належали саме незрячим автентичним виконавцям, залишилося ще менше. Це бандура Михайла Кравченка, що зберігається у Миргороді, бандура Степана Пасюги (зберігається у Києві), бандура Гната Гончаренка (у Переяславі), бандура Терентія Пархоменка, ліри Оврама Гребня, Івана Власюка, та декількох інших лірників.

Зважаючи на досить велике число традиційних виконавців ще наприкінці XIX століття, така мала кількість збережених інструментів свідчить про майже повне винищення не тільки нематеріальної спадщини кобзарства, а й матеріальної. В часи відновлення елементів кобзарської традиції постала проблема самих кобзарських інструментів – традиційних зразків вже фактично не було, радянські фабричні концертні інструменти з назвою “хроматична бандура” були непридатні для автентичного виконавства. Старих майстрів, що вміли робити бандури або ліри, після репресій і великого штучного Голоду, влаштованого окупаційною російською владою в Україні, також не залишилось. Адептам і активістам, що взяли на себе відповідальність відродження кобзарства, довелось виготовляти інструменти самотужки, спираючись на основи народної деревообробки, музейні зразки та описи минулих часів.

До сьогодні кобзарський цех, майже за 40 років діяльності, набув певного досвіду, як у відтворенні нових зразків традиційних кобзарських інструментів, так і в реставрації та реконструкції давніших традиційних, але пошкоджених чи спотворених невмілими

реставраторами інструментів. Так, автор цього дослідження, придбавши дещо перероблену і непридатну до гри кобзарську бандуру поч. XX століття з Харківщини, відновив її гіпотетичний первісний вигляд, та розпочав із нею традиційні вуличні кобзарювання, повернувши інструмент до життя та до функціонування у природньому середовищі. На жаль, це поодинокий випадок відновлення матеріальної частки традиції. Більшість виконавців традиційного кобзарського напрямку на початку 2020-х років грають на інструментах, зроблених наприкінці 1990-х та в 2000-х роках. Зрідка трапляються інструменти 1980-х років. Технології створення кобзарських інструментів ґрунтуються на давній народній традиції деревообробки в Україні та на набутому досвіді впродовж близько 40 років. Матеріали для майстрування традиційно беруть із місцевих природніх середовищ, зазвичай не використовуючи екзотичних порід дерев. Через радянську планову економіку екологічне середовище Харківської агломерації частково змінилося. Проте традиційні матеріали ще можливо знайти. Це червона верба, липа, клен, груша, сосна, тощо.

Через складність виробництва ліри та її менше інформаційне висвітлення в офіційних засобах масової інформації середини XX століття, виконавців на лірі на сьогодні набагато менше, ніж бандуристів, зокрема на Харківщині, – це одиниці людей. Також, слухачі кобзарювань не завжди можуть навіть впізнати ліру, не знають, що це за інструмент. Проте, слід відзначити, що з бандурою та кобзою справа трохи краща. Як свідчить досвід, люди, здебільшого, називають слова ‘бандура’, ‘кобза’. Не місцеві або відірвані від будь якої культури перехожі кажуть, буває, ‘балалайка’, ‘домра’, ‘арфа’ тощо. Заради справедливості слід сказати, що ще навіть у XIX столітті плутанина назв музичних інструментів була звичним явищем – слова ‘балабайка’, ‘етара’, ‘кобза’, ‘бандура’ могли позначати в устах перехожих слухачів один і той самий інструмент. Навіть в етнографічних записах можемо відзначити, що в одному реченні іноді ‘кобза’ і ‘бандура’ вживаються синонімічно, позначаючи одну річ (Мартинович 2012, 128). Це не є чимось дивним, адже для традиційного виконавця і традиційного слухача важливими були репертуар, стрій і спосіб гри інструмента, а не етнофонічна наукова класифікація і наукова термінологія. Тому вимагати від слухачів першої чверті XXI століття знання наукової класифікації традиційних хордофонів не видається потрібним. У Харківській агломерації використовуються 12-струнна кобза зразка інструменту Остапа Вересая, 21-струнна бандура зразка інструменту Георгія Ткаченка, ліра стандартного українського традиційного зразка і кілька схожих маловідмінних різновидів зазначених інструментів. Сьогодні у теплі пори року на вулицях Харкова найчастіше можна почути бандуру, в холоди – ліру.

Ще однією рисою традиційного кобзарства було те, що всі кобзарі, лірники та стихівничі були незрячими або слабкозорими (Грушевська 1926, 125–131). Зрячих людей серед цих традиційних виконавців практично не було. Дуже зрідка траплялися випадки якогось іншого

каліцтва, але це винятки. Деякі співці могли трохи бачити на одне око, або мати невеличкий відсоток зору (Божинський 2017, 12–13). Специфіка традиційного репертуару та гри на інструменті була пристосована до оптимізованого під невізуальну інформацію сприйняття незрячої людини. Засвоїти повноцінно всю традиційну інформацію могла тільки людина незряча. Зрячий, через перевантаження візуальної інформації, не в змозі обробити усний загал і уявну, не зорову, структуру кобзарського ‘всесвіту’. Спираючись на це, сьогоdnішній кобзарський цех намагається повернути кобзарську традицію у природне середовище незрячих людей. Це надзвичайно складне завдання тифлопедагогіки та традиційного навчання вимагає постійної зосередженої роботи досвідчених виконавців-практиків, знайомих з особливим світом незрячих людей. На сьогодні по всій Україні є кілька незрячих людей, які практикують традиційне кобзарство й лірництво. Це, наприклад, Тарас Дороцький, Олександр Триус, Лайош Молнар, Іван Попов та інші. Перспективним є напрямок реабілітації поранених під час українсько-російської війни на Донбасі вояків, що втратили або пошкодили зір.

Згадуючи досвід ‘пластичного’ і живого пристосування кобзарства до навколишніх умов, сповідуючи звичаї і правила традиційних кобзарів, сьогоdnішні братчики кобзарського цеху мають змогу, не вигадуючи нічого нового, відтворювати кобзарську традицію настільки повно, наскільки це дозволяють збережені знання та людський ресурс adeptів кобзарства. Автор цих рядків має досвід вільного кобзарювання просто неба по території північної частини Харківської агломерації, а також у Полтавській області, Києві та інших містах.

Цікавим феноменом є те, що сприйняття кобзарської гри на Слобідщині є дещо відмінним від київського чи правобережного. Час од часу, особливо біля церков, люди замовляють кобзарям молитися за померлих та хворих. Іноді, зокрема на Сумщині, сьогоdnішній кобзар на похороні може замінити священика.

Специфіка міського кобзарювання, виробленого ще 100 років тому, підкріплюється досвідом новітнього кобзарського цеху 1990-х та 2000х років. Гра на міському базарі, у парку, на сільському святі або на вулиці якогось містечка – усе це описано етнографами кінця XIX – початку XX століть (Мартинович 2012, 128). І сьогоdnі кобзарський цех в особі своїх братчиків апробує і продовжує цей досвід на практиці. Навіть гру на лірі в залізничних вагонах приміського потягу “Полтава–Харків” автор зміг реалізувати влітку 2006 року. А про гру на базарах Полтави і Харкова навіть говорити не доводиться. Поки що невідтвореною залишається специфічна харківська традиція гри по дворах, коли виконавець або гурт виконавців заходить у міський двір із кількох будинків і грає просто неба. Цьому трохи заважає сьогоdnішня структура розселення людей у містах Харківської агломерації і поки що мала кількість традиційних виконавців. Але є всі підстави сподіватися,

що і цей вид кобзарювання буде відновлений. Проблеми, з якими має справу сьогоднішній кобзар або лірник, аналогічні проблемам кобзарів минувшини. Злі охоронці, незадоволені чимось продавці, п'яниці і криміналітет, поліція тощо – це будні кобзаря на базарі як 100 років тому, так і сьгодні, у 2020-му році.

Але всі ці проблеми перекриваються неймовірним задоволенням від того, що кобзарська традиція знову живе, за неї, як у Т. Шевченка, дякують люди. Урбанізоване середовище великих міст безсиле проти давньої, але завжди нової і сучасної кобзарської традиції (Сучасне кобзарство у Харкові. Проект Ukraïner 2019). Прикро, а іноді й кумедно, що 'останнім кобзарем' за ці 100 років було названо десятки людей різного віку і вмінь. А кобзарство і зараз живе, і дасть Бог, останнього кобзаря не буде ніколи.

Божинський, Н. (2017). *Іван Кучугура-Кучеренко як ланка між традиційним кобзарством і українською інтелігенцією*. Тези Міжнародної наукової конференції “Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України”. ІМФЕ. Київ. С. 12–13.

Божинський, Н. (2016). *Наявний стан і напрямки розвитку виконавства на традиційних кобзарських інструментах*. Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (18–19 червня 2016 р.); упоряд. К. Черемський. Видавець Савчук О. О.; НМНК “Музей Івана Гончара”. Харків. С. 101–105.

Божинський, Н. (2019). *Традиційний епічний виспів сьгодні*. Кобзарсько-лірницька епічна традиція: Збірник наукових праць науково-практичної конференції з міжнародною участю (Київ, 15–16 червня 2019 р.); упоряд. К. П. Черемський. — Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук ; НЦНК “Музей Івана Гончара”, 2019. С 175-177.

Божинський, Н. (2019). *Традиційне предметно-просторове середовище та сьгоднішня синергія традиційного одягу, кобзарства та архітектури*. Дев'ять життів традиції: матеріали всеукраїнського форуму-семінару (13–15 вересня 2019, Харків). ФОП Шейніна О. В. Харків. С. 22–23.

Божинський, Н. (2017). *Вулишнє кобзарювання: як це буває 2017 р.* Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників: матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю (2 червня 2017 р.); упоряд. К. Черемський. Видавець Олександр Савчук; НЦНК “Музей Івана Гончара”. Харків. С. 214–217.

Грушевська, К. (1926). *До соціології старцівства*. Первісне громадянство та його пережитки на Україні: наук. щорічник. Київ. Вип. 3. С. 125–131.

Квітка, К. (1924). Професіональні народні співці й музиканти на Україні: прогр. для досліду їх діяльн. й побуту. Друкарня У.А.Н. Київ.

Лавров, Ф. (1980). Кобзарі. *Нариси з історії кобзарства України*. Мистецтво. Київ.

Логвиненко, Л. (2020). *Кобзарському роду нема переводу*. Електронний ресурс: <https://cutt.ly/gznEsa3>. [Дата останнього доступу 20.12.2020].

Луговський, Б. (1993). Матеріали до ярмаркового репертуару та побуту старцтва в Західній Чернігівщині. Родовід. № 6. С.83–119.

Малинка, О. (1903). *Кобзари и лирники Терентій Пархоменко, Никифорь Дудка и Алексій Побегайло*. Земській зборник Черниговской губернии. № 4. С 60–68.

Мартинович, П. (2012). *Українські записи*. Видавець Савчук О. О. Харків.

Нолл, В. (1999). Трансформація громадського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920–30 років. Центр досліджень усної історії та культури “Родовід”. Київ.

Товкайло, М. (1997). *Слово на захист народної (старосвітської) бандури*. Тези до науково-практичної конференції “Українське кобзарство в музичному світі. Традиції і сучасність”. Київ. С. 38–40.

Українські менестрелі (2017). Ред. тексту, авт. вступу Н. Божинський. Точка. Харків. [Віддрук. звич. та рельєф.-крапк. шрифтом Брайля].

Хай, М. *Реконструкція кобзарсько-лірницької традиції*. Електронний ресурс: <https://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=906>. [Дата останнього доступу 20.12.2020].

Черемський, К. (2002). *Шлях звичаю: монографія*. Видавництво “Глас”. Харків.

Mishalov, V. (2019). *Heorhiy Tkachenko and informed performance practice on the traditional Bandura*. Кобзарська-лірницька епічна традиція: зб. наук. праць науково-практичної конференції з міжнародною участю. 15–16 червня 2019 року. НЦНК “Музей Івана Гончара”. Київ. С. 66–76.

Mishalov, V. (2018). *The Bandura and Kobzardom in Ukraine Today*. Bulletin of the Kyjiv National University of Culture and Arts . Series in Musical Art. Issue 1. P. 83–89

Сучасне кобзарство у Харкові. Проект Ukrainer (2019). Електронний ресурс: <https://ukrainer.net/kobzarstvo-u-harkovi/>. [Дата останнього доступу 20.12.2020].

ДО 100-РІЧЧЯ ВСЕСВІТНЬОЇ ПОДОРОЖІ “УКРАЇНСЬКОЇ РЕСПУБЛІКАНСЬКОЇ КАПЕЛИ”

Анатолій Бурдейний

(Україна)

У статті докладно описано подорож створеної рішенням Директорії в Києві “Української республіканської капели” під керівництвом Олександра Кошиця. Подаються відгуки преси та спеціалістів, підкреслено роль інформаційно-пропагандистської кампанії капели у представленні України світові.

Подано історію перекладів і обробок “Щедрика” М. Леонтовича, здобуття ним популярності. Вказується на необхідність розширення кола українських мелодій у пропагандистській кампанії культурної дипломатії.

Ключові слова: Українська республіканська капела, Олександр Кошиць, українська пісня в світі, Григорій Нудьга, культурна дипломатія.

TO THE 100-TH ANNIVERSARY OF THE WORLD TRAVEL OF THE “UKRAINIAN REPUBLICAN CHAPEL”

Anatolij Burdejnyj

The article describes in detail the journey of the “Ukrainian Republican Chapel” created by the decision of the Directory in Kyjiv under the leadership of Oleksandr Košyc’. Reviews of the press and specialists are given, the role of the information and propaganda campaign of the band in presenting Ukraine to the world is emphasized.

The history of Leontovyč’s “Ščedryk” translations and adaptations and his popularity are presented. The need to expand the range of Ukrainian melodies in the propaganda campaign of cultural diplomacy is pointed out.

Key words: Ukrainian Republican Chapel, Oleksandr Košyc’, Ukrainian song in the world, Hryhorij Nud’ha, cultural diplomacy.

Мова й пісня – два найважливіші ідентифікатори національної приналежності. У ХХІ столітті окрім побутової (звичаї, одяг, їжа, житло) відбувається і мовна уніфікація – більшість цивілізованого світу розуміє англійську. Тому для ‘молодих’ держав важливим є елемент однозначної ідентифікації (впізнаваності) у світі. Для України ним може бути пісня. Вона ніколи не обмежувалася географічними кордонами – наші пісні ‘завойовували’ інші країни у ‘безвізовому’ режимі. В добу інтернету процес набув лавиноподібного характеру через нові технології поширення інформації. Ми вважаємо це шансом для України сформуванню засади української національної ідентичності. Актуальність цього завдання впливає із геополітич-

них процесів, які торкаються безпосередньо України, і необхідності реагувати на них, сподіваючись на допомогу світової спільноти.

Гібридна війна на сході України вимагає розвитку засобів не тільки прямого збройного протистояння, але й відпрацювання нетрадиційних засобів ведення такої війни, зокрема в інформаційному просторі.

І тут слід приглянутися досвіду... столітньої давнини. Коли рішенням Директорії, за особистої ініціативи С. Петлюри, створили 16 січня 1919 року в Києві “Українську республіканську капелу” під керівництвом Олександра Кошиця. Сама ідея виникла не на порожньому місці, про її генезу написав О. Приходько (директор капели) у листі від 29 січня 1965 року до львівського диригента І. Майчика: “А чи співаєте Ви кардинальну композицію Леонтовича «Легенда» («Дівчину вродливу юнак покохав»)? Ця композиція зробила думку української влади 1919 р. послати У(країнську) респ(убліканську) капелу до Європи. Мусите це знати!”. (Нудьга 2006, 17). І ще треба відмітити внесок у цю справу М. Вороного, який прагнув поєднати в своїй творчості кращі традиції європейської лірики з новаторськими пошуками, збагатити українську лірику ідейно й тематично. Він був автором вірша “Легенда” і українського перекладу “Марсельєзи”, хорову гармонізацію якої здійснив О. Кошиць. Наскільки вражаючим був цей твір, дізнаємось зі спогадів самого О. Кошиця: “Пам’ятаю в Женеві, коли проспівали «Марсельєзу» в моєму аранжуванні, піднявся такий гвалт, що я прямо перелякався. Дами повискакували зі своїх місць і в екстазі ламали парасолі об естраду” (Кошиць 1952, 113).

Уже 24 березня 1919 року новостворена капела вирушила на гастролі країнами світу. Організацією поїздки займався Андрій Лівичський – громадсько-політичний діяч, сподвижник С. Петлюри, який згодом став Президентом УНР в екзилі. А на місцях – дипломатичні представництва УНР та українські емігранти. Рада народних міністрів УНР на створення Української республіканської капели в січні 1919 року виділила більше одного мільйона карбованців. Український карбованець того часу мав золотий еквівалент у 0,7666 грама чистого золота, тому навіть на сьогоднішній день це були значні кошти. Окрім цього, надано понад 1 млн. франків на гастролі колективу до Західної Європи. Чи такі значні інвестиції оправдалися? М. Грушевський позитивно оцінював цю зовнішньополітичну культурну ініціативу Уряду УНР: “Я не музикант і не уявляв собі, що наша пісня може робити таке сильне враження на чужинців. Визнаю, що така подорож нашого хору цілком себе оправдовує” (Пересунько 2019, 121).

У ті складні для України часи питання бути чи не бути українській державі залежало від європейської підтримки і розуміння тамтешніми політичними, медійними і культурними елітами справжньої суті подій, які відбувались в Україні, а також усвідомлення ними того рівня культурних надбань, якими володіли українці як питомо вартісна частина Європи. Капела мала прорвати російську інформаційну блокаду в Європі, об’їхати з українською піснею ключові країни Західної Європи і продемонструвати світові самодостатню силу української культури, а відтак, – політичну зрі-

лість українського народу, аби мати власну державу, незалежну від Росії. Капела мусила переконати європейські еліти, що Україна – це не Росія, і навіть не її колонія, а окрема самодостатня культурна нація, яка має право на власне політичне існування.

Спочатку капела змогла виїхати до Чехословаччини, де її виступи мали шалений успіх. Так, празька газета “Venkov” у номері від 10.05.1919 року в статті під гучним заголовком “Veni, Vidi, Vici” (прийшов, побачив, переміг) написала: “За оцінкою присутніх найславніших знавців, стоїть цей хор артистичним виконанням близько найліпшого, що ми коли-небудь чули...” (Українська пісня за кордоном 1929, 25). Диригент найвідомішого чеського хору в Європі “Глагол”, професор Празької консерваторії Ярослав Кржічка у великій статті для мистецького часопису “Hudebni Revue” (9–10.05.1919) відзначав: “Тяжко руці писати критику, коли серце співає хвалу... Українці прийшли, – і побидили. Я думаю, що ми мало про них знали і тяжко кривдили, коли несвідомо і без інформацій з’єднували їх проти волі в одне ціле з народом московським. Саме наше бажання «Великого Русска» («великої і неподільної Росії») є слабим аргументом проти природи цілого українського народу. Українці відрізняються від москалів, і я сказав би, що зі всіх слов’ян вони є найближчі нам...” (Українська пісня за кордоном 1929, 27). Визначний музичний критик, професор Карлового Університету Зденек Неєдлі (майбутній міністр освіти, науки і мистецтв (1948–1953) і президент Чехословацької академії наук (1953–1962) разом із дружиною і двома дітьми супроводжував капелян на всіх концертах у Чехії і згодом присвятив українському хору окрему книгу, резюмував: “Хто полюбив співи Української Республіканської Капели, не може не полюбити України всією душею” (Nejedlý 1921, 18).

Однак капела відряджалась передусім до Парижа, де після закінчення Першої світової війни вирішувалось питання щодо надання політичних прав колишнім постколоніальним народам. Але офіційна Франція, налаштована проросійськи, створювала перешкоди для в’їзду капели. Допомогло знайомство глави української делегації на переговорах у Парижі графа Михайла Тишкевича з працівниками французького посольства в Берні, які видали візи українцям. Концертний тур капели містами Франції (6, 12, 15 листопада – Париж; 18 і 19 – Бордо; 21 і 22 – Тулуза; 24 – Монпельє; 26 і 29 – Марсель; 30 листопада і 1 грудня – Ніцца; 3 і 4 грудня – Ліон), дає уявлення про інтенсивність праці хористів. Але ці зусилля оправдалися сторолицею – успіх української капели був приголомшливий попри всі старання росіян зірвати концерти. О. Кошиць пригадує концерт в Парижі: “Москалі готовили нам скандал: на нашому гімні повинен був піднятись крик і свист, потім повинен був встати промовець і, звернувшись до публіки, запропонувати їй покинути зал, бо концерт дають російські сепаратисти, вороги «єдиної неделимої», значить і вороги Франції” (Кошиць 1952, 125). Але вийшло навпаки. Після першого концерту капели в Парижі газета “Correspondance Navas” (07.11.1919) написала: “Концерт Українського Хору, який нам довелося вчора чути в залі Гаво, був таки справді одною з

найбільш оригінальних та найбільш видатних подій на ґрунті мистецтва” (Українська пісня за кордоном 1929, 95).

Жорж Перфіт емоційно писав в газеті “La Depeche” (23.11.1919): “Признаю своє безсилля висловити ті почуття, що я пережив під час цих двох концертів, які були для мене годинами найчистішої насолоди” (Українська пісня за кордоном 1929, 94). Цікавий відгук написала французька газета: “Наша пані географія! Чого ти нас вчила? Ти казала, що Україна це пасо-виська й отари, отари й пасо-виська, а не сказала, що там є нарід з такою душею, з такою піснею” (Кошиць 1952, 147). Французьке видання “L’avenir” у номері від 21 січня 1921 року відзначило: “Український хор не тільки досяг своєї поважної мети, давши докази античної цивілізації України, багатой національним фольклором, що підтверджує високу культуру народу, він дав більше – приклад надзвичайної досконалості” (Українська пісня за кордоном 1929, 95). Про успішне виконання капелю поставленого С. Петлюрою завдання дізнаємося з листа професора паризької Сорбонни Шарля Сеньбоса до О. Кошиця: “Вам заперечують існування Вашої нації, отже Ваші співаки доводять світові, що ця нація має незрівнянно могутню душу” (Українська пісня за кордоном 1929, 34).

На превеликий жаль, на момент приїзду капели “українське питання” було практично вирішене не на користь України. Територію, на яку претендувала УНР, поділили між Польщею, Чехословаччиною, Румунією та Радянською Росією. І сталося це, зокрема, через українську незгуртованість, зацикленість на внутрішній ворожнечі та наявність різних українських політичних груп та організацій, які часто фінансувалися нашими ворогами. Згадуваний вище граф Михайло Тишкевич, який був другим головою нашої дипломатичної місії на Паризькій мирній конференції (перший провалив роботу повністю), в силу своєї освіти, виховання, ерудованості добре розумів критичну роль інформаційно-пропагандистської кампанії і тому робив усе можливе для приїзду капели. В світлі цього негативного дипломатичного досвіду набувають особливої актуальності завдання комплексного підходу до так званої культурної дипломатії в сучасній Україні.

Що стосується капели, то вона виконала не лише свою культурну, але й політичну місію на сто відсотків. Французька газета “L’avenir” (25.01.1921) відзначила: “Український хор закінчив своє у нас перебування в обставинах дійсного апофеозу. Він не тільки досяг своєї поважної мети, давши докази античної цивілізації України, багатой національним фольклором, що підтверджує високу культуру народу, він дав більше – приклад надзвичайної досконалості” (Українська пісня за кордоном 1929, 97).

При заснуванні виступ Капели планувався на два місяці – виключно для дипломатичного виступу а Парижі, але згодом, упродовж 1919–1920 років, вона виступила з концертами в Бельгії, Голландії, Англії, Німеччині і дала понад 200 концертів. У результаті цього тріумфального турне Європою про Україну і її високу культуру заговорили не лише європейські композитори, музичні критики і перші шпальти ключових європейських видань, але й очільники європейських держав.

Зокрема, Королева Бельгії Елізабет про боротьбу українців за свою державу захоплено висловились: “Вперше в житті таке чую. Мої всі симпатії на боці вашого народу, я знаю як тяжко він здобуває собі волю” (Кошиць 1952, 71). Зрештою, свій підпис під справою схвалення української нації та її культури мусив поставити і проросійський міністр закордонних справ Бельгії (прихильник ‘єдиної неделимої Росії’). Взагалі за свідченням Пеленського, “з таким ентузіазмом ніде нашого хору не вітали” (Кошиць 1952, 55). Льєзьська газета “Journal de Liege” (08.01.1920) написала: “Душа екзальтується в тих місцях, які виявляють глибоку віру, гордість, пригодницький дух, погорду до грошей, культ жінки і танцю, а над усе – прагнення до свободи... Якщо спів має силу перемоги, брати українці можуть бути горді, – вони завоювали своїми піснями Льєж” (Українська пісня за кордоном 1929, 112). Їй вторить Брюссельське видання “La Nation Belge” (09.01.1920): “Без сумніву це все відкриє багатьом націю, яка до війни губилася серед великої земної плями, що на картах Європи означала Росію. Ми ж нічого не знаємо ані про драматурга Лесю Українку, ані про письменників-повістярів Коцюбинського та Кобилянську, ані про поета Івана Франка, ані Петлюрівського тодішнього прем’єра Винниченка...” (Українська пісня за кордоном 1929, 114). Захоплена Брюссельська «La gazette», 10 січня 1920 року пише: “Який успіх для народної пісні! Яке щастя бути українцем!” (Українська пісня за кордоном 1929, 115).

Відгуки голландських критиків суголосні в захопленні Капелою та її диригентом, але при цьому ще й пишуть про Україну як державу. Амстердамська “Algemeen Handelsblad” (25.01.1920) пише: “Новий світ перед нами відчинився, світ чудових мелодій, сугестивних ритмів, фантастичних акцентів. Сильна, одарена нація мешкала десь, в майже забутому нами закутку Європи і не могла бути сама собою” (Українська пісня за кордоном 1929, 117). Спеціальний тижневик мистецтв “De Hofstad” (24.01.1920) написав про значення мистецтва для держави: “Багато з нас дивиться на мистецтво як на предмет збитку, який може зробити життя більш приємним, але не є необхідним для нашого існування. У нас не хтять одверто зрозуміти, що воно може мати значіння для держави. Правда в останні часи маємо дані, що його становище починає кращати, але взагалі наші авторитети мусили б багато тепліше і енергійніше допомогти мистецтву, бо дійсно не лише гармати й багнети завойовують світ, а нарід, який хоче мати повагу у своїх сусідів, мусить ужити заходів, аби представники його мистецтва рівнялися або навіть перевищували його жовнірів... ми можемо вітати Українську Республіку з такими представниками, яких вона післала за кордон” (Українська пісня за кордоном 1929, 123).

Поряд із Францією Англія була головною ціллю виступів Української Республіканської Капели, щоб завоювати прихильність її народу і влади. І що це вдалося, свідчить цитата зі статті під заголовком “Козацькі співаки” в газеті “Daily Mail” (04.02.1920): “«Ще не вмерла Україна», проспівана капелею новооснованої держави ввечері в Квінс Гол. Якщо спів цих синів і дочок могутніх козаків їх національного гімну мають доказати живучість

раси, то Україна буде довго жити і процвітати. З огляду на драматичну силу і енергію, ці співаки не мають собі рівних” (Українська пісня за кордоном 1929, 137). Про рівень капели “Manchester guardian” (04.02.1920) написала: “Їх виступ можна прийняти як найвищу точку, до котрої хорова техніка може коли-небудь дійти” (Українська пісня за кордоном 1929, 141). Критично щодо своїх земляків висловився лондонський часопис “Truth” (11.02.1920): “Лондонці не повинні пропустити нагоди почути вісімдесят чоловік Українського Хору, хоч би для того, щоб не бути задоволеним Королівськими і Лондонськими хоральними товариствами, яких розстріпані сотні здаються в порівнянні з хором Кошиця, як не впорядкований натовп рядом з добре тренірованим військом” (Українська пісня за кордоном 1929, 152). Величезне політичне значення мав концерт Капели 27 лютого 1920 року для студентів і професорів Лондонського університету. Професор цього університету Bernard Pares поділився своїми спогадами з російського фронту і відзначив, що між українським і російським народами існують великі індивідуальні відмінності. У вітальній промові він закликав визнати той почин, який запровадили українці, показавши, що не лише мечем, але й культурною працею можна здобути симпатію і повагу для свого народу. А закінчив він свою промову вигуком на честь демократичної Англії і незалежної Української Республіки (Українська пісня за кордоном 1929, 154).

У кінці березня на загальних зборах Української республіканської капели постановили поїхати до Берліна, де дали 22 концерти, взяли участь у робітничих концертах. Газета “Berliner Zeitung Am Mittag” (29.04.1920) високо оцінила наших співаків: “Український хор завітав до Берліну. Мета його світової подорожі – здобути моральне завоювання для молоді Народної Республіки. Нас він завоював відразу. Як ми шануємо наші великі хори, але рівного цьому ми не маємо... Якби пісня була б державою, то Україна посіла б перше місце поміж народами” (Українська пісня за кордоном 1929, 173). Високий професійний рівень хору наштовхнув німецьку владу на ідею використати його в якості навчального. Міністерство освіти скликало з’їзд усіх учителів співу і диригентів із цілої Німеччини і попросили Капелу дати концерт, щоб ті навчились взірцевого співання й диригування.

Однак політичні події склалися не на користь Капели. В кінці квітня 1920 року існування УНР на українських землях було припинено. Директорія й уряд УНР виїхали в еміграцію до Польщі і не могли надати Капелі фінансову підтримку, а сама вона не могла себе утримувати. Члени Капели мали паспорти з дозволом на перебування в Німеччині до 20 липня 1920 року і до цієї дати частина членів Капели виїхали до Ужгорода, заснувавши там товариство “Кобзар”. Основна ж частина під проводом О. Кошиця, переїхала до Варшави, де створила Український національний хор, і в січні 1921 року уряд УНР в екзилі виплатив останню квоту хоровому колективу. Для подальшого турне взимку 1921 року Іспанією, Францією та Бельгією О. Кошиць оновив колектив і віддав його в руки професійних продюсерів. Цей крок керівника означав зміну статусу хору. Тепер це вже був не дер-

жавний проект підвищення закордонного іміджу українських державних інститутів, а, нехай і патріотична, але приватна організація.

Із середини 1922 року капелу взяв під своє крило американський продюсер Макс Рабінов. Будучи уродженцем Російської імперії, він спеціалізувався саме на організації турне колишніх земляків по країнах Північної і Південної Америки. Вже 5 жовтня 1922 року хор Кошиця, в який влилася ‘свіжа кров’ заокеанської діаспори, співав на сцені престижного Carnegie Hall у Нью-Йорку. У США від жовтня 1922 до березня 1923 хор дав 138 концертів, а згодом після великого туру – близько 900 концертів у Бразилії, Аргентині, Уругваї, на Кубі – хор повернувся до США. За порадою М. Рабінова до нової програми О. Кошиць ввів твори російських композиторів. Гімни співати перестали. У пресі в матеріалах про капелу раз у раз стало з’являтися словосполучення Little Russia (Малоросія) як синонім України. Імпресарію стверджував, що це піде лише на користь справі. Однак, це повністю знищувало ідентичність хору. Ні маестро, ні його хористи не змогли довго виступати в таких умовах – 7 травня 1924 року в Нью-Йорку хор дав свій останній концерт і припинив своє існування. Але пам’ять про його видатну місію залишилась.

Українське музичне товариство імені О. Кошиця в Парижі 1929 року видало книжку “Українська пісня за кордоном”, у якій було опубліковано цікаві рецензії на виступи українського хору під керуванням О. Кошиця зі вступною статтею О. Наддністрянської. Як визнало саме видавництво, при перекладах було допущено багато помилок, тому великий інтерес викликає друга частина книги, де рецензії подаються мовами оригіналів. Доповнює це видання книжка О. Пеленського (Пеленський 1933), де крім рецензій, листів і відгуків надруковано багато технічних подробиць (візові проблеми, орендування приміщень для виступів і т. ін.). Великою заслугою О. Пеленського є збереження архіву, зокрема, так званої ‘золотої книги’ і передача його до Наукового товариства імені Т. Шевченка. Очевидно, пізніше документи були передані до Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України. Два роки тому документи з цього архіву вийшли збірником (Світовий тріумф “Щедрика” 2018).

Вищезазначені дві книги про світове турне української республіканської капели разом із книгою спогадів О. Кошиця (Кошиць 1952) мали би бути перевидані в Україні в першу чергу. Великим успіхом було б залучити до цього видання відомого музикознавця зі США Романа Савицького-молодшого. На жаль, на сьогодні маємо лише видані польською мовою фрагменти спогадів О. Кошиця (Koszyz 2018).

Інтерес до історії з світовим турне української республіканської капели поживавився з настанням 100-річного ювілею її створення. З’явилося академічне видання (Пересунько 2019.), статті в пресі та на інтернет-сайтах. При цьому основна увага приділяється “Щедрику” М. Леонтовича.

Історія цієї мелодії дійсно варта уваги. 1922 року на концерті українського хору О. Кошиця в Нью-Йорку був присутній керівник студентського хору Пітер Вілговський. Захоплений мелодією, він дістав рукопис нот

“Щедрика”, і разом зі своїм хором розучив пісню українською мовою, а оскільки для хористів це було нелегко, П. Вілговський створив англійський текст, відтворюючи настрій пісні, залишаючи незмінною багату, красиву мелодію оригіналу. Відходячи від українського тексту, у якому так поетично передається щебет ластівки, зосереджує музичну увагу на веселому передзвоні дзвонів, що вчувалися у цій музиці. Десь перед 1935 роком хор виступив по радіо і проспівав пісню, названу «Колядка дзвонів», англійською мовою у перекладі П. Вілговського. Успіх був незвичайний, вся громадськість США зацікавилася небувало красивою і витонченою з мистецького боку музичною новиною. У 1936 р. у США виходить перше нотне видання “Щедрика” під таким титулом “Carol of the bells. Ukrainian Carol (Christmas)” (“Колядка дзвонів (українська різдвяна колядка)”). Надрукувало ноти зі словами П. Вілговського знане у світі видавництво Карла Фішера. Це не є переклад української пісні, а фактично новий текст, пристосований до американської дійсності й смаків публіки. Однак він ритмічно точно відтворює музичну структуру оригіналу, не руйнує мелодії, а гармонійно поєднується з нею, відтворює тональність та звукову єдність і функціональну досконалість української щедрівки. Автор, за походженням українець, проник у поетичну природу українського оригіналу і талановито відтворив його англійською мовою, що забезпечило успіх творові. Пісня стала однією з найпопулярніших у США і званою взагалі серед англomовного населення й інших країн, її аранжували, опрацьовували в різний спосіб близько трьох сотень відомих композиторів світу, тепер музикознавці нараховують до 600 різномовних редакцій цього ‘маленького дива’. Вона опрацьована по-різному для хорів, оркестрів, кіно, телебачення і т. ін. Та ж фірма Карла Фішера, яка здійснила 1936 року перше видання в США англomовного “Щедрика”, 1978 року видала партитуру цього твору для симфонічного оркестру в опрацюванні Рікарда Гаймана. “Щедрика” у цей час з успіхом виконували уже багато найкращих симфонічних оркестрів країни, їх постачали партитурами найсолідніші видавничі фірми США. У всіх виданнях подаються посилання на українське першоджерело.

При цьому в самій Україні “Щедрик” здобув популярність лише в останні 4–5 років. Справа дійшла навіть до внесення дати 100-річчя з часу створення Української капели під керівництвом О. Кошиця і започаткування культурної дипломатії УНР у Постанову Верховної Ради України “Про відзначення пам’ятних дат і ювілеїв у 2019 році”. Провели Всеукраїнський хоровий конкурс “Щедрик Фест” у місті Покровськ Донецької області в період з 26 по 29 грудня 2018 року. Комунальники Покровська заплатили за це 7 мільйонів гривень, які ‘роздерибанили’. Зате мер Покровська, довголітній член партії регіонів, Руслан Требушкін обрався до Верховної Ради. Переможць хорового конкурсу, поповнений учасниками з інших хорів (серед цих ‘вибраних’ чомусь виявилися по троє громадян з РФ і Німеччини!?) до рівня капели уже під назвою “Українська республіканська капела «NOW Кредо»” виступив 11 травня у Празі й перед Новим 2020 роком у Верховній Раді на презентації проекту “Через культурну ди-

пломатію до економічної незалежності України”. На цьому, схоже, ентузіазм і гроші скінчилися.

Та й на східного сусіда нинішня влада почала оглядатися. В такому ході справ нема нічого дивного, оскільки з самого початку існування незалежної української держави компартійна номенклатура на чолі з обраним тоді Президентом, колишнім секретарем ЦК КПУ з ідеології, зробила все можливе, щоб міцно прив’язати Українців до ‘руського міра’. Відповідним чином велася і ведеться до цього часу кадрова політика. В більшості закордонних представництв України (посольства, консульства, офіси компаній) ви не почуєте української мови, не кажучи вже про її пропагування. Тому то нам не доводиться очікувати суттєвої допомоги з боку Євросоюзу в конфлікті з РФ. Сила та підступ, насильство й хитрість – ознаки російської політичної культури. Вони були однаковими й у XVII столітті, й у XIX, й у XXI. І такою ж була безмежна європейська наївність щодо них.

Чи змінить заснований Кабінетом Міністрів України у 2017 році (нарепті!) Український інститут цю печальну ситуацію? Сумнівно, особливо якщо подивитися на склад його наглядової ради, де присутня скандальна экс-заступниця міністра культури молоді і спорту Ірина Подоляк, яка 26 лютого 2014 року, працюючи у Львівській міськраді, організувала акцію “Львов говорить по-русски”. Зате відсутні представники української діаспори, науковці. Не думаю, що в такій раді є розуміння стратегії культурного представлення України в світі як засобу національної безпеки, особливо, зважаючи на війну з російськими окупантами.

Якщо ж говорити всерйоз про відпрацювання концепції культурної дипломатії України, а тим більше про стратегію у гібридній війні з Росією, то потрібно задіяти не лише одну, нехай і всесвітньовідому пісню. Потрібен більш фундаментальний підхід до теми поширення українських пісень у світі, заснований на наукових фактах.

Основа для цього вже є. Ще далекого 1860 року Микола Закревський у вступній статті до свого “Старосвітського бандуриста” написав: “Нагадаємо... давно і всім відому істину, що наші українські народні пісні своєю різноманітністю змісту, легкістю і правдивістю викладу думок, багатством почуттів, поезії і дотепністю можуть сміливо змагатися з усякими подібними творами усіх найосвіченіших народів... Багато композиторів, імена яких так яскраво сяють на музичному горизонті, наприклад: Обер, Россіні, Роде, Вебер, Гайдн, Керубіні і ін.— часто запозичували з українських мелодій мотиви для своїх славних композицій, таких чарівних для слухачів” (Нудьга 2006, 17).

У XX столітті першим оригінальним виданням на цю тему була брошура музикознавця Б. Кудрика “Українська народна пісня і всесвітня музика” (Кудрик 1927), написана популярно, для масового читача, але наповнена мало знаними на той час фактами про використання українських пісенних мелодій найвизначнішими композиторами світу. Б. Кудрик тримався тієї думки, що українські пісні й народні мелодії завойовували увагу Європи ще у XVIII ст. і від тих часів окремі мотиви з них починають проникати у

творчий доробок Й. Баха, Л. Бетховена, Р. Вагнера, К. Вебера, Й. Гайдна, Ф. Ліста, С. Монюшко, В. Новака, Ф. Шуберта, П. Чайковського та інших композиторів, які здобули собі світову славу. Праця Б. Кудрика була цікава як перша спроба виявити факти впливу українських мелодій на творчість світових митців, але, на жаль, автор обмежився тільки констатацією поодиноких фактів, не розгорнувши її у дослідження.

Перша ґрунтовна публікація в цій галузі – стаття Г. Нудьги “Українська пісня за кордоном” (Нудьга 1958, 171–181) – з’явилась 1958 року. У ній йшлося про поширення й оцінку українських народних пісень і дум у країнах Європи від XVI до XX століття. Це дослідження, доповнене значною кількістю фактів і матеріалів, побачило світ окремою брошурою в 1960 році: у цьому виданні чітко простежується загальна структура майбутньої великої наукової праці (Нудьга 1960, 40). Бо розкидані по різних виданнях матеріали не вважалися вагомим аргументом на користь самотності української нації з її оригінальним, барвисто-поетичним, часом драматично-трагічним сприйняттям дійсності, що викликав замилювання і справжнє збентеження всього світу, однак зібрані в одну книгу, ці факти авторитетно заговорили б про Україну – незалежну, вільну, величну, культурно й духовно багату, з неймовірним потенціалом, викликаючи страх і заціпеніння в радянської влади перед такою поетичною могутністю, мистецьким талантом світового рівня. На поданий до друку 1972 року рукопис перші два рецензенти від імені Інституту мистецтвознавства й фольклору дали таку оцінку: “Книжка ідеологічно шкідлива, друкувати не можна”. Найбільше рецензентів налякала цитата з італійського журналу, що “поетична Україна зробила величезну помилку, поєднавшись з Росією” (Нудьга 2006, 27). Потім книга пройшла коло різних бюрократичних випробовувань (безпрецедентним є факт рецензування кожного розділу) і вийшла в світ лише в 1989 році в дуже скороченому вигляді (із 1250 сторінок викреслили 700) (Нудьга 1989). І лише після смерті вченого праця побачила світ у всій своїй повноті, у 1997–1998 роках стараннями Фондації імені Григорія Нудьги та Міжнародного фонду “Відродження” вийшла монографія “Українська дума і пісня в світі” у двох книгах (Нудьга 1997). Праця містить зібрані з малодоступних іноземних джерел теоретичні узагальнення авторитетних зарубіжних учених і висловлювання відомих культурних діячів щодо мелодики та поезики української народної пісні. Фондацією спільно з ЛНУ ім. І. Франка було видано адаптований варіант монографії (Нудьга 2006), який Міністерством освіти і науки рекомендовано для вивчення у вишах і в середній школі.

Наскільки назріла ця тема для української держави, ми переконалися під час проведення у січні 2013 року Всеукраїнської наукової конференції “Світові виміри української культури” з нагоди 100-річчя Григорія Антоновича Нудьги. Як відомо, в кінці того року розпочалася Революція Гідності через нехтування влади стремліннями українців інтегруватися з близькою їм історично та культурно Європою.

Цього року ситуацію докорінно змінила пандемія і турне хорового колективу поки що є неможливим. Тим більшої ваги набуває поширення відеокліпів з українськими піснями в мережі інтернет, видання аудіо- та відеодисків з українськими піснями в обробці знаменитих композиторів, великих брошур, присвячених поширенню українських пісень в кожній країні. Зрештою, сама обстановка вимагає підключити до інформаційно-пропагандистської кампанії українську діаспору, студентську молодь.

Доповідь написана для того, щоб дати можливість учасникам конференції, прочитавши таку історичну довідку, обговорити майбутнє національної ідентичності українців. Усі зауваження, нищівна критика і прискіпливе прочитання, з заувагами, а особливо пропозиції, будуть прийняті з вдячністю.

Кошиць, О. (1952). З піснею через світ (Подорож української республіканської капелі). Перший том. Новий Шлях. Вінніпег.

Нудьга, Г. (1958). Українська пісня за кордоном. Вітчизна. 11. С. 171–181.

Нудьга, Г. (1960). Українська пісня серед народів світу; за ред. О. Мазуркевича. Київ.

Нудьга, Г. (1989). Українська пісня в світі: дослідження. Музична Україна. Київ.

Нудьга, Г. (1997). Українська дума і пісня в світі: у 2 кн. Інститут народознавства НАН України. Львів.

Нудьга, Г. (2006). У колі світової культури. ЛНУ ім. І. Франка. Львів.

Пересунько, Т. (2019). Культурна дипломатія Симона Петлюри: “Щедрик проти «руського мира»”. Місія капелі Олександра Кошиця. Інститут української історіографії НАНУ; АртЕк. Київ.

Світовий тріумф “Щедрика” – 100 років культурної дипломатії України: зб. архівних документів (2018). АртЕк. Київ.

Українська пісня за кордоном. Світова концертна подорож українського національного хору під проводом Олександра А. Кошиця. (Голос закордонної музичної критики) (1929). Париж

Nejedlý, Z. (1921). Ukrajinska republikanska Kapela. Praha.

Oleksandr Koszyc i jego dziennik “Z pieśnią przez świat”; red. W. Sobol. (2018). Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa.

ОСНОВОПОЛОЖНІ ПІДСТАВИ ПІДГОТОВКИ І ВИДАННЯ “ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО КОБЗАРСТВА ТА СВІТОВОГО БАНДУРНОГО МУЗИКУВАННЯ”

Олексій Вертій

(Україна)

В статті йдеться про кобзарство та бандурне музикування як про неповторне і знане у всьому світі мистецьке явище. Хоча цій проблемі присвячені праці Б. Кирдана, А. Омельченка, Б. Жеплинського, В. Дутчак, В. Мішалова, К. Черемського, Д. Ковальчук О. Савчука та інших авторів, все ж таки гостро назріло питання про формування основоположних підстав підготовки і видання “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування”. З цією метою запропоновано систему вивчення побуту та громадського становища кобзарів, їх духовного світу та світогляду, закономірності виникнення, становлення і розвитку самого явища, розробку проспекту видання.

Ключові слова: кобзар, бандурист, лірник, національна самосвідомість, типи народних співиців-музикантів, імпровізаційність, історія.

BASICS OF PREPARATION AND PUBLICATION OF “HISTORY OF WORLD UKRAINIAN KOBZAR AND BANDURA MUSIC”

Oleksij Vertij

The report deals with kobzardom and bandura music as a unique and world-famous artistic phenomenon. Although the works of B. Kyrdan, A. Omel'chenko, B. Žeplyns'kyj, V. Dutčak, V. Mišalov, K. Čerems'kyj, D. Koval'čuk, O. Savčuk and other authors are devoted to this question, there is a need to model basics to prepare and publish the “History of World Ukrainian Kobzar and Bandura Music”. With this aim, the system of studying the life and social status of kobzars, their spiritual world and worldview, patterns of origin, formation and development of the phenomenon, the development of the prospectus of the publication is given.

Key words: kobzar, bandurist, lyre player, national self-consciousness, types of folk singers-musicians, improvisation, history.

У світовому духовному просторі Україна утверджує себе непересічними явищами, до яких у першу чергу слід віднести кобзарство та мистецтво бандурного музикування. Ось кілька переконливих свідчень цього. “Українські пісні та думи з їх скорботами – зрозумілі всім народам, вони мають великий загальнолюдський зміст” (цит. за: Нудьга-2 1998, 149), – писав В. Ролстон (Англія). Німецький учений-філолог Р. Вестфаль ще в

1879 році наголошував, що “літературна естетика, прийнявши українську пісню в коло своїх порівняльних досліджень, визначить їй, безумовно, перше місце між народними піснями цілого світу” (цит. за: Нудьга 1998, 73). Про глибинний інтерес до української народної пісні та кобзарства в Італії свідчить той факт, що на сторінках періодики цієї країни вже в другій половині XIX ст. час від часу з’являються статті та відгуки про українських кобзарів, а проф. А. де Губертані просив М. Драгоманова “надіслати йому для розповсюдження серед італійців 600 фотопортретів Остапа Вересая, слава про якого як рапсода тоді уже витала й в Італії” (Нудьга 1998, 283).

Необхідно відзначити, що зацікавлення українським кобзарством зростало постійно не тільки у Європі, а й країнах Америки, Азії та Австралії і то не лише упродовж XIX ст., а й у наступні часи. Так, у 1958 році М. Рильський узяв з собою кобзаря Єгора Мовчана із Сумщини супроводжувати його доповідь про героїчний епос українського народу на IV Міжнародному з’їзді славістів у Москві. Тоді Єгора Мовчана слухали вчені з Румунії, Франції, Англії, Данії, США, Австралії та цілого ряду інших країн світу. Згодом М. Рильський розповідав, що деякі з делегатів з’їзду порівнювали мелодії дум у виконанні Єгора Мовчана з музикою Бетховена, були й такі, які стверджували думку, що взагалі важко порівнювати українські народні думи будь з чим. Фольклорист, дослідник творчості кобзаря Ф. Лавров також розповідав, що учені з Болгарії плакали, слухаючи “Невільницький плач”, адже відчули в ньому подих драматичної історії й свого народу. Індійський же професор С. К. Чаттерджі просив подарувати для Академії наук Індії (можливо, в ньому також відгукнулось щось рідне й дороге) магнітофонні записи українських народних дум і пісень у виконанні Єгора Мовчана, що й було виконано з вдячністю. Теплі відгуки про кобзаря залишили тоді вчені й інших країн (Лавров 1980, 240-242).

Характерно, що пам’ять про кобзарів і до сьогодні свято зберігається у найглибших верствах українського народу. І не просто зберігається. Вона є дієвим чинником збереження звичаїв духовного життя нації, формування національної самосвідомості. Зі спогадів земляків Єгор Мовчан та Євген Адамцевич, наприклад, постають як друзі й порадники, як близькі й дорогі люди, як взірці моральної досконалості і духовні провідники народу. Зазнаючи утисків, переслідувань з боку комуністичної влади, вони ніколи не скорялися їй і тим самим завжди знаходили повагу та підтримку серед свого народу. “Влада не приділяла Єгорові Мовчану якоїсь особливої уваги. Жив здебільшого за рахунок людей... У Великій Писарівці прості люди його завжди любили, запрошували до школи, на концерти, часто можна було зустріти на весіллях. У святкові дні, як правило, люди збирались на вулиці, і коли Єгор Хомич проходив поблизу, запрошували до гурту, щоб загравав. Його пісня була така зворушлива, що дехто пускав сльозу” (Остапенко 1999, 12), – згадує пенсіонерка Г. Остапенко. Такі ж щирі, задушевні спогади маємо і про Євгена Адамцевича. Ось один із них. “А ще, і на сьогодні, – пише М. Полуян з Ромна, – мене вражає мужність цієї людини. Він

співав те, що боялися говорити навіть пошепки. І коли у мене виробилося у житті почуття власної гідності, сформувалася система етичних і моральних устоїв, то цим і завдячую сліпому кобзареві, який зробив мене зрячим” (Полюян 1999, 24).

Звичайно, таких та подібних фактів можна наводити без кінця, але й сказаного достатньо аби задуматися над проблемою: кобзарство самотутнє і знане у всьому світі явище. А чи осмислили ми його саме таким? На жаль, – ні! Отож, зробити це маємо у ході підготовки та видання “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування”, для чого необхідно, насамперед, виробити сукупність її основоположних підстав. У пропонованій статті автор подає свої міркування з цього приводу, які й вносить на обговорення.

Для розв’язання цього надзвичайно важливого завдання, у першу чергу, необхідно чітко визначитися і розрізнити зміст понять ‘кобзар’ як народний співець-музикант і ‘бандурист’ як представник академічного чи самодіяльного побутового мистецтва, адже сьогодні кобзарями нерідко називають будь-кого з музик, які чи то скільки-небудь, чи то віртуозно володіють грою на бандурі. В результаті маємо по суті знецінювання як кобзарства, так і професійного та самодіяльного мистецтва бандурного музикування. Справді, за всієї своєї спорідненості ці види мистецтва розвиваються за своїми внутрішніми законами, і колись тим, хто грав на бандурі, яка була невід’ємною складовою українського побуту, й на думку ніколи не спадало відносити себе до кобзарів, бо ж такий статус останніх визначався громадою, народом. Професійні ж та самодіяльні бандуристи також, як-то кажуть, робили свою справу: формували, так само як і кобзарі, на національному ґрунті духовний світ сучасників, зберігали і розвивали національні звичаї як у повсякденному побуті, так і в житті загалом. Так створювалася гармонія, виникала потреба у спілкуванні, в обміні моральними, етичними, естетичними цінностями і т. д. Кожен сповна використовував свої можливості для загальної справи утвердження національних основ в усіх сферах духовного буття нації. І робилося те без будь-яких вимог своєї вишости та винятковості.

Отже, кобзарство як вияв народної творчості характеризується, насамперед, побутовою сферою свого виникнення, становлення та розвитку. Битий шлях, козацька могила, ярмарковий майдан, козацьке військо, дозвілля молоді, сільська вулиця – то найпоширеніші місця, де народні співці-музиканти виконували переважно думи, історичні та соціально-побутові пісні, формуючи тим самим національну звичаєву свідомість свого сучасника. Тому в “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування” побут та громадське становище кобзарів мають стати одним із висхідних джерел вивчення їх світогляду, життєвих принципів та ідеалів, виконавської манери і т. д.

Фольклорно-етнографічні розвідки, спогади, листи, художні твори засвідчують, що побут і громадське становище лірника Архипа Никоненка, кобзарів Андрія Шута, Миколи Ригоренка, Остапа Вересая та інших вияв-

ляють у них типово традиційні риси народних співців-музикантів. Вони, насамперед, байдужі до всього корисливого, їм не властиві будь-які хтиві прагнення. Придбати бодай драний кожушок аби якось захиститись від осінніх та зимових холодів, а також мати у цю пору можливість заробити грою та співом шматок насущного для Остапа Вересая є чимось таким, що задовольняє найгостріші його побутові потреби. Звичайно, це зовсім не говорить про якесь самозречення кобзарями усього того, що властиве людині. Той же таки Остап Вересай дбав про господарство, на зароблені гроші побудував хату, повсякчас виявляв піклування про сім'ю. Андрій Шут, ставши незрячим, також жив на власний кошт. Він навчився сукати мотузки та в'язати з конопель різне начиння. У праці завжди був затятий, наполегливий, чесний. Назбиравши таким чином грошей, він збудував собі хату, одружився і зажив не гірше зрячого. Прикметна й така деталь: на свій кошт Андрій Шут навчив грамоти свого сина.

Як бачимо, в побуті кобзарі та лірники були скромними і разом з тим розсудливими людьми. Часто терплячи матеріальні труднощі, вони долали їх власними зусиллями, надаючи при тому перевагу не матеріальному, а духовному. Про Андрія Шута Пантелеймон Куліш, наприклад, писав, що за силою поетичного та філософського обдаровання цей сивий старець навряд чи мав собі рівних серед людей свого соціального стану. “Незрячість, – читаємо в “Записках про Південну Русь”, – розвинула в ньому природний потяг до пісні, і він, наділений незвичайною пам'яттю, засвоїв усе, що чув. З його працювитістю та здібностями йому неважко було здобути собі бандуру і перейняти мистецтво підігрувати на ній під голос. За недовгий час він став улюбленим музикантом і співаком у всьому Сосницькому повіті, а можливо й далі, і випускав із рук бандуру тільки під час постів, змінюючи музику іншим, значно скромнішим ремеслом” (Записки о Южной Руси 1856, 44). Так завдяки багатству та благородности внутрішнього світу, як свідчить П. Куліш, зростав і його авторитет у сільській громаді.

Глибоко, усім серцем сприйнявши народну мораль, Андрій Шут, наприклад, вважав, що “на те й існує, щоб нагадувати людям про Бога та про благодать” (Записки о Южной Руси 1856, 44). Тому й “Історія українського кобзарства та світового бандурного музикування” має бути зорієнтована на саме такі підстави побутування кобзарства, бо ж одним із її завдань є не лише вивчення кобзарських звичаїв, а й відродження їх класичних основ сьогодні. Йдеться, зрозуміло, не про якісь підробки, а, насамперед, про підстави побутування, тобто нерозривний зв'язок з повсякденним життям найширших мас, про кобзарство як невід'ємну і природну складову щоденного їх буття, яке, в свою чергу, стає джерелом формування високости та благородности внутрішнього світу самих кобзарів, епічно-філософського складу їх мислення, послідовности та непримиренности у ставленні до зла і неправди, глибоке співпереживання явищ дійсности, що й забезпечувало їм особливе становище в сільській громаді, суспільстві в цілому.

Кобзарі та лірники як типи народних співців-музикантів визначаються і своєрідністю свого морально-етичного світу. Покликані формувати високі національні ідеали, передаючи з покоління в покоління народні думи та історичні пісні, поетичні розповіді про добро і зло, благородність, черствість та жорстокість, про людську красу і потворність, вони й самі у повсякденному житті до найменших дрібниць були живим втіленням найвищих людських чеснот, не зраджували своїх принципів навіть за найскладніших обставин та найсуворіших випробувань. Те, що проповідували в думах та піснях, у них не розходилося з власною поведінкою, власними життєвими принципами та ідеалами. У цьому й був один із секретів впливу кобзарів, бандуристів та лірників на маси.

Скажімо, відомий французький учений А. Рамбо відзначав, що пісня “Нема в світі ніде правди” у виконанні Остапа Вересая викликала у свідомості слухачів враження бурі, грізного заклику, який, як військові труби, закликав до походу проти зла, попереджав соціальний вибух неймовірної сили. “Для селян України, – писав він, – це не просто образ правди, яку потоптали пани, а заклик до боротьби” (Нудьга 1985, 170). Важливість такого свідчення для вивчення психології кобзарської творчості полягає у тому, що кобзар як тип народного співця-музиканта постає в ньому як людина виняткової моральної чистоти і громадянської гідності, яка завдяки цьому могла поєднати в слові, музиці та співі особисте і загальнонародне, моральне і соціальне і з такою силою заявити почуття свого обов’язку перед усіма покривдженими та приниженими, перед сильними світу цього. Усе те суть кобзарського єства, і воно підвладне лише таким людям, яким був Остап Вересай, – незгідливим, по-життєвому мудрим, сильним і скромним. Будучи незрячим, терплячи нужду і горе, вони словом і піснею ставали на захист інших.

Слід сказати про ще одну суттєву особливість внутрішнього світу кобзарів, бандуристів та лірників як типів народних співців-музикантів, їх життєвих принципів та ідеалів, характеру в цілому, а саме – уміння відкривати в буденному явищі, факті загальнозначиме, пов’язати його з сучасністю, надавши йому яскраво вираженого морально-дидактичного спрямування. Той само Остап Вересай під час виконання дум і пісень надавав перевагу змістові, а не мелодії. Тому гру і спів він часто переривав роздумами з приводу тієї чи іншої події, про яку йшлося в творі, вдавався до її своєрідного коментування, іноді супроводжуючи його мовчазним перебиранням струн. Усе це було схоже на розповідь, а саме виконання – не лише передачею змісту, а швидше процесом художньо-філософського осмислення явищ повсякденного буття у всій різноманітності та багатогранності його взаємозв’язків. Тому й дума виходила в нього справді думою.

Так, наприклад, виконуючи думу “Проводи козака” кобзар кілька разів переривав гру і спів. Характерно, що такі паузи робилися у найбільш драматичних місцях – там, де найменша сестра, випроводжаючи брата, гірко ридала, промовляючи до нього словами, сповненими любові, жалю болю, про те, що він уже ніколи не повернеться до рідної хати, до батьківської

родини і т. д. Завдяки таким паузам виконавець виділяв найголовніше в смислового відношенні, давав слухачам можливість зібратися з думками, настроюючи їх на відповідний емоційний лад, у ключі якого розгорталася подальша оповідь.

Про те, що у процесі виконання думи Остап Вересай глибоко, усім серцем відчував і співпереживав долю її героїв, засвідчує й інтонаційна строкатість мелодії та співу. Після слів:

*Уже о Петрі, сестро, рікам не замерзати,
Калині у лузі обь Різді не процвітати,
А обь Василлі ягодь не зростати,
И жовтому піску на камені не сходжати,
Хрищатим барвінкомь камень не устілати...
Да такь-то, мені, сестро, у вашому домі гостем не
бувати...*

– кобзар довго грав мовчки. Це справляло гнітюче враження на слухачів, збуджувало увагу. Л. Жемчужников стверджує, що в такому разі почуте його уява малювала, мов на картині, усе ніби стояло перед очима, “а струни тим часом розмовляли з серцем, доповняли словес... глибоко в душу входило кобзарське сумовите гранне” (Остап Вересай 1868, 203). Далі Остап Вересай грав то швидше, з притиском, ледве не рвучи струни, то знову замовкав. Після глибокої емоційної насиченої паузи починав співати стиха, а далі усе голосніше і голосніше, аж рвав струни, наче хапаючи слухача за серце:

*Якь-то трудно риби на суходолі,
Звіру, птиці безь поля и безь діброви,
Да такь-то трудно на чужій стороні пробувати –
Безь роду і безь сердешної родини
.....
Якь-то трудно изь землі білий камінь изняти,
То такь-то тяжко-важко у чужій стороні
Безь роду, безь сердешної родиньки помірати...*

Потому він замовкав і довго перебирав струни, які рокотали сумно, сумно. А далі тихим молитовним голосом кобзар закінчував думу:

*Услиши, Господи, у просьбах й у молитвахъ,
Люду царському
И народу християнському
И усім головам слушающим
На многі літа,
До конца віка,
На многі літа,
До конца віка...*

(Остап Вересай, 1868, 203).

Таке виконання справляло глибоке враження, і слухачі надовго завмирили від почутого і пережитого, часто було чути тільки схлипування.

Поданий опис виконавської манери Остапа Вересая має винятково важливе значення для вивчення психології кобзарської творчості, а відтак і для уточнення та конкретизації змісту понять ‘кобзар’, ‘бандурист’ як тип народного співця-музиканта і ‘бандурист’ як тип професійного та самодіяльно-побутового виконавця. По-перше, що маємо тут відзначити, так це те, що виконання кобзарем того чи іншого твору позбавлене будь-якої сталості, будь-якої унормованості.

Саме виконання, на відміну від академічного виконавства, у кожному разі є новий твір; суто особистим поясненням та викладом його змісту, що ґрунтується на глибокому співпереживанні подій та доль героїв на підставах народної моралі та етики, в їх оцінці як способу всебічного самовираження виконавця. Разом з тим під час виконання формується і своєрідна система: кобзар (лірник) - слухач - кобзар (лірник).

Своєрідність ця полягає, насамперед, у тому, що силою емоційного впливу на слухача виконавець викликає відповідні почуття, переживання в останнього, збуджує його уяву і робить таким чином не просто слухачем, а співучасником самого виконання, який сприяє своєю участю творчій дієвості самого кобзаря чи то лірника. Таким чином, виконання думи перетворюється у складне ідейно-естетичне, психологічне та морально-етичне утворення в цілому, виняткове за силою ідейно-сміслового та емоційного впливу на формування національної та громадянської свідомості людини. Секрети такого впливу слід шукати, насамперед, у природності почуттів та переживань виконавця. З цього погляду значний інтерес викликає розповідь П. Куліша про зустріч із старцем у Лубенському повіті. Тут старці співали, а не говорили своє благання. Лубенський же повіт славився особливою схвильованістю цих наспівів. “Ми, мешканці Петербургу, старців не зносимо і не зносимо підробок, але наспів лубенського старця так проник у моє серце, що я зупинив коней на горі і збіг униз, щоб подати йому милостину. Трапилося так, що слідом за нами їхали з ярмарку ще кілька підвід. Старець, чуючи перестук коліс, не перестав наспівувати своє благання-співчуття ближніх, і я записав його плач до своєї книжки” (Шенрокь 1901, 193-194), – писав він. Далі, пояснюючи естетичну та психологічну природу цього явища, П. Куліш говорить: “Мене полонила ця природна поезія почуття, яка не вдається ні до яких прикрас. Старець сповідує вам свою душу благородно і переконує вас виділити зі свого надлишку з такою гідністю, як і ті люди, які стали злидарями для спасіння світу від згубного егоїзму. У крайньому разі я був вражений людяністю його плачу” (Шенрокь 1901, 194).

Навіть побіжне зіставлення виконання Остапом Вересаєм думи “Проводи козака” та щойно описаного плачу лубенського старця має усі передумови для ствердження, що визначальними естетичними підставами виконавської манери кобзарів та лірників є, насамперед, поєднання ліричного та епічного начал у передачі змісту почуттів та переживань, що йдуть з глибини душі і серця виконавця, тому вони позбавлені будь-якого спотворення, штучності та удаваності і виражають не лише стан душі виконав-

ця, а й природу самого явища, події, факту. Цим зумовлена людяність і ненав'язливість самого співу. Виконавець нікому і нічого не нав'язує, ні перед ким нічого не демонструє, він повідує свою душу ближньому, сподіваючись на його чуйність і благородство.

Важливим щодо психології творчості народних співців-музикантів є й ті спостереження П. Куліша, які стосуються їх мислення, пам'яті та уяви. Скажімо, Андрій Шут, виконуючи той чи інший твір, не лише глибоко емоційно переживав те, про що співав, а й нерідко малював його в своїй уяві. Так, читання псалмів, молитов і церковні співи підносили його душу над потребами та бідами повсякденного життя, і душа його тоді прагнула чогось вищого, безкінечного. Це було характерно не лише для Андрія Шута. Тому П. Куліш неодноразово підкреслював, що кобзарі та лірники виділяються із звичайних умов сільського побуту для того, щоб розвинути мислительські здібності, вносити у свідомість своїх слухачів релігійно-філософську стихію і таким чином утримувати їх моральне життя на відповідній висоті. Разом з тим учений також вказував, що істинно народні співці відрізняються від інших людей свого стану “вищим складом розуму або рідкісною благородністю, або врешті-решт здатністю до фантастичних уявлень” (Записки о Южной Руси, 965).

На підтвердження своїх висновків П. Куліш наводить цікаву розповідь кобзаря Миколи Ригоренка, якому ще в його молодості один запорожець продав свою бандуру. Вона була для нього часткою життя, а нерідко і єдиною розрадою. Тому, продаючи її, запорожець уявляв прожите і пережите, оплакував бандуру як померлого. Наведемо це примовляння повністю, оскільки воно характерне для розуміння поставленого нами питання. “Ти ж була мою втіхою, – говорив він, – ти ж розважала мене у всякій пригоді. Багато людей вельможних, багато лицарства славного і всякого народу православного слухали твоїх пісень! Де ти не бувала, якої пригоди не дознавала? Чи раз же ти мою голову із шинку визволяла? Чи раз же ти в заставі лежала, та й ніде ж ти не застряла! А тепер довелось мені з тобою розлучатись, за чотири карбованії рублі тебе в чужії руки віддавати та й повік вічний, може, тебе не видати!” (Записки о Южной Руси, 65). Справді, потрібно мати неабияку силу внутрішнього чуття та уяву, щоб намалювати словами ось таку картину. Зауважимо, що уява, фантазія тут мають реальне підґрунтя. Беручи факт повсякденного життя, народний співець осмислює його у тісному діалектичному зв'язку з іншими, подає його в різних емоційно-сміслових вимірах та зв'язках і таким чином творить поетичний і цілком природний у своїй суті художній образ, надаючи йому неповторного забарвлення.

Кобзарі також мали універсальну пам'ять і швидко запам'ятовували почуте. Остап Вересай, наприклад, міг виконувати новий твір уже після другого прослуховування. Така деталь зовсім не другорядна у з'ясуванні поняття ‘кобзар’. Вона вказує на те, що учень запам'ятовував твір не дослівно, а в першу чергу його зміст, основний мотив, уникаючи унормованості тексту й мелодії. Тим самим він залишав для себе багаті можливості

для вияву власної творчої особистості, власного світосприйняття. Поза всяким сумнівом, це також одна з характерних рис кобзарів та лірників як народних співців-музикантів.

Суттєво відрізняється від кобзарства самодіяльно-побутове та професійно-академічне мистецтво бандуристів. Побутове воно переважно на естраді і не знає речитативу та імпровізаційності у виконанні в такій мірі, яка властива класичному кобзарському звичаю. Академізм у навчанні позбавляє варіантності тексту, натомість унормовує постановку голосу, спосіб гри і т. д. Коли історія кобзарства не знає ансамблів, капел, оскільки не можна виконувати одночасно в усталеній манері, скажімо, одну й ту ж думу в кількох варіантах, то самодіяльні і професійні бандуристи об'єднуються в такі колективи. До того ж, як вважає К. Черемський, на відміну від кобзарства, бандурне музикування, “залишаючись лише мистецтвом співогри, не зобов'язувало до сприйняття філософсько-світоглядного комплексу, притаманного кобзарсько-лірницькому стану, й існувало (в аматорській чи професійній формі) паралельно, але завжди окремо” (Черемський 1999, 8). Отже, охоплюючи ширші кола виконавців, мистецтво бандурного музикування залишається вужчим у своєму філософсько-світоглядному аспекті.

Розробляючи концептуальні основи “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування”, необхідно мати на увазі й тенденцію до ‘оновлення’, ‘універсалізації’ бандури, яка нерідко призводить до виродження бандури як українського національного музичного інструмента. Аналізуючи естетичні основи кобзарського виконання Зіновія Штокалки, А. Горняткевич зокрема підкреслює, що “бандура зі своїм первісним діатонічним строем ідеально надається до тієї музики, яку скомпоновано саме на ній і для неї, зокрема всі козацькі думи, а спроби ‘універсалізувати’ бандуру суперечать специфіці інструмента і його музики” (Горняткевич 1994, 72), адже вони стоять на перешкоді розвитку усіх його виконавських можливостей. Це важливо, насамперед тому, що за справу ‘удосконалення’ часто беруться люди, які добре не знають класичного кобзарського звичаю, особливостей бандури як національного інструмента і тому пропонують різного роду струнні щипкові інструменти як ‘удосконалену’ бандуру, хоча з останньою вони мають мало спільного, а то й зовсім відмінні від неї. Те ж стосується й виконавства на цих інструментах.

Чітко визначившись таким чином з поняттями ‘кобзар’, ‘бандурист’ як народний співець-музикант і ‘бандурист’ як представник самодіяльно-побутового чи то професійно-академічного мистецтва, маємо змогу перейти до розгляду питань власне історичних.

На нашу думку, висвітлення історії кобзарства та бандурного музикування необхідно розпочати з докладного огляду звичаїв, які передували власне кобзарству, зумовили і підготували ґрунт для його появи. Йдеться, насамперед, про язичницьких волхвів, пісні “Ригведи”, ліро-епічний звичай Київської Русі і т. п., адже саме там, а не в чужоземних впливах, слід шукати спадкоємне коріння нашого народного мистецтва загалом і кобзарства

зокрема, саме там криються джерела його становлення і розвитку. На це вказує суспільна роль і призначення волхвів у житті наших предків, праукраїнське коріння древньоіндійського епосу, зображення кобзо- та лютнеподібних інструментів на фресках Софіївського собору в Києві, назви 'кифаристи' (лексично і фонетично близьке до 'бандуристи'), якими іменували скоморохів у Київській Русі. Роль, яку відігравали народні співи у давні часи, спосіб їх життя, музичні інструменти досить-таки споріднені з мистецтвом кобзарів, бандуристів та лірників. Вивчення цього питання у контексті міжнародних взаємозв'язків може дати багатющий матеріал на доказ того, що не лише українське, а й праукраїнське музичне мистецтво – мистецтво самобутнє і, більше того, справило значний вплив на культуру інших народів.

Вивчаючи еволюцію цих явищ у їх взаємозв'язках і взаємообумовленостях, доходимо і до власне кобзарського звичаю у пізніші часи та наші дні. На сторінках "Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування" цей звичай повинен висвітлюватися діалектично, тобто у взаємозв'язках та взаємозумовленості явищ внутрішніх (еволюція інструмента, навчання, манери виконання і т. д.) та зовнішніх (роль у суспільстві, становлення кобзарства та бандурного музикування у зарубіжжі, зацікавленість і відгуки як вітчизняних, так і зарубіжних діячів науки і культури, національна самобутність у взаємозв'язках з культурами інших народів тощо).

Картина такого становлення, зародження і розвитку має постати з історико-теоретичних оглядів та ґрунтовних творчих портретів найвидатніших представників цього мистецтва того чи іншого періоду як в історичному, так і філологічному та музикознавчому аспектах. Сама ж періодизація в такому разі відобразатиме не хронологічні відтинки історії (століття, десятиліття), а виникнення, становлення і завершальний розвиток відповідних періодів розвитку кобзарства та мистецтва бандурного музикування, включаючи й найвагоміші моменти як історичного, так і суспільно-політичного характеру, наприклад, княжий період, піднесення кобзарства і його роль у періоди Національно-Визвольних Змагань українського народу, переслідування, зародження і розвиток у зарубіжжі.

Цілісності "Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування" надасть і висвітлення питання про кобзарство та бандурне музикування у зарубіжжі як природної складової українського національного мистецтва. Отже, їм має бути відведено не окремі розділи, у такому разі вони, на нашу думку, повинні подаватися у загальноукраїнських історико-культурних взаємозв'язках.

Досі в працях з історії кобзарства та бандурного музикування здебільшого оминалась і замовчувалась проблема їх впливу на формування українського культурного звичаю, духовного світу та національної свідомості українців загалом. Висвітлення ж цих питань тісно пов'язане з історією національно-визвольної боротьби українського народу в різні періоди нашої історії, соціально-політичними рухами, утвердженням

національних основ у духовному, морально-етичному, культурному та побутовому житті широких верств населення України. За того також важливо уникнути як опоетизованого сприйняття кобзарства, так і зведення його до рівня національного замилювання, а відтак і спрощення як суспільно-побутового та культурно-мистецького явища. Справді-бо, нерідко кобзарі, особливо в козацькому середовищі, були високоосвіченими людьми, речниками національної ідеї. Разом з тим у повсякденному бутті українця вони – прості люди, без будь-яких вимог на винятковість, навіть жебраки, але жебраки, як про це ми уже говорили вище, з особливим духовним світом, особливими морально-етичними нормами, життєвими принципами та ідеалами, що й забезпечило їм також особливий статус в сільській громаді, в різних сферах буття нації. Нищення гайдамацьких кобзарів і утиски та переслідування за часів московського комуністично-тоталітарного режиму – переконливе свідчення тому, і пояснюється одними ж і тими причинами, що формувало в народних масах прямо протилежні позиції, а саме – любов і святість у ставленні до народних співців, усіяку їх підтримку, прагнення не дати загаснути тим ідеалам, які вони сіяли по містах і селах, у воїнському середовищі, різного роду громадах і т. д. Тож в “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування” їх необхідно подати як національно-духовні та історико-культурні типи.

Підготовка такого видання, зрозуміло, має цілий ряд труднощів. По-перше, на сьогодні немає єдиного узгоджувального центру, який би організував і скерував діяльність учених у цьому напрямку. По-друге, досі спостерігався однобічний – або суто філологічний, або суто музикознавчий – підхід до вивчення названих явищ, відтак відбувалося й однобічне осмислення їх тоді, коли до такого осмислення необхідно підходити різносторонньо, системно і об’єднавчо, аби сформувати містке і цілісне уявлення про ці види українського національного мистецтва. По-третє, заборони кобзарства в материковій Україні і розпорошеність осередків бандуристів у зарубіжжі ускладнює збирання і упорядкування відповідного матеріалу. І, зрештою, по-четверте, це – відсутність сформованої сукупності поглядів та основоположних підстав підготовки цього видання.

Щоб вийти із обставин, що склалися, і здійснити задум, на наш погляд, усю роботу необхідно організувати поетапно. На першому етапі, початок якому може покласти обговорення даної статті, буде вироблено і сформовано сукупність поглядів та основоположні підстави підготовки і видання “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування”. Наголошую, вони, ці погляди та підстави, повинні виходити з національної природи явищ і ні в якому разі не повторювати західноєвропейські чи то будь-які інші чужоземні, починаючи від понятійно-категоріального апарату до проблематики, ідей, узагальнень. Різного роду ‘дискурси кобзарства’, ‘модерне бандурне музикування’, ‘кобзар-наратор’, ‘бард’, ‘рапсод’ і т. д., і т. п. лише затуманюватимуть національну природу явищ, не відповідатимуть їх природі і суті, отже будуть штучно пристосовані до них і спотворюватимуть їх національний зміст. Маємо сформувати такий порядок

національних ознак і понять, такі основоположні підстави і сукупність поглядів, які б не підганяли кобзарство під чужоземні уявлення, розуміння, основоположні підстави і сукупність поглядів, а утверджували їх у світовій спільноті як істинно українські, національні явища і тим самим викликали нове поглиблене зацікавлення ними. Тим паче, що прикладів такого зацікавлення упродовж століть маємо досить. Розвивати і примножувати ці звичаї – наше першочергове завдання.

На основі вироблених основоположних підстав і сукупності поглядів на другому етапі доцільно розробити ґрунтовний проспект видання, а далі, виходячи з цього, підготувати і видати серію пробних збірників, документів, спогадів, статей та інших матеріалів, які б послужили свого роду прообразом фундаментальної “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування”. Усебічно обговоривши їх, викристалізувавши сукупність поглядів та основоположні підстави, сформувавши колектив авторів, можна буде перейти до завершального етапу роботи – написання самої “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування”.

Горняткевич, А. (1994). *Кобзарська слава Зіновія Штокали*. Народна творчість та етнографія. 5-6. С. 70–72.

Жеплинський, Б., Ковальчук, Д. (2011). *Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник*. Галицька видавнича спілка. Львів.

Записки о Южной Руси (1856). Издатель П. Кулишъ. Санктъ-Петербургъ, Т. I.

Лавров, Ф. (1980). *Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України*. Мистецтво. Київ.

Лозко, Г. (1994). *Українське язичництво*. Український центр духовної культури. Київ.

Наливайко, С. (2000). *Таємниці розкриває санскрит*. Просвіта. Київ.

Нудьга, Г. (1985). *Слово і пісня*. Дніпро. Київ.

Нудьга, Г. (1998). *Українська дума і пісня в світі. Кн. 2*. Інститут народознавства НАН України. Львів.

Остан Вересай, скоиренський кобзар (Написав Микола Воловід) (1868). Правда. 18. С. 201–204.

Остапенко, Г. (1999). *В атмосфері любові та поваги*. Єгор Мовчан. Спогади. Статті. Матеріали. Собор. Суми. С. 11–12.

Полуян, М. (1999). *Згадка про кобзаря*. Євген Адамцевич. Спогади. Статті. Матеріали. Собор. Суми. С. 22–24.

Силенко, Л. (10.979 рік Дажбожий). *Мага Віра*. Велика Британія-США-Канада-Австралія-Західна Німеччина;

Черемський, К. (1999). *Повернення традиції. З історії нищення кобзарства*. Центр Леся Курбаса. Харків.

Черемський, К. (2002). *Шлях звичаю*. Глас. Харків та інші джерела.

Шенроць, В. (1901). *П. А. Кулишъ*. Киевская старина. – Т. LXXII. Май. Киев. С.193–194.

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ НА ЗОРІ 100-РІЧНОГО ЮВІЛЕЮ

Лариса Корж-Усенко

(Україна)

У статті на основі опрацювання широкого спектру джерел розкрито становлення та розвиток Українського Вільного Університету впродовж 100-річної історії діяльності, окреслено сучасний стан і перспективи закладу. Особливу увагу приділено трансформації змісту, форм, методів навчання та виховання молодого покоління українських інтелектуалів.

Ключові слова: Український Вільний Університет, модель університету, україністичні студії, освітній процес, українська інтелігенція, інтелектуальна еліта.

UKRAINIAN FREE UNIVERSITY ON THE VERGE OF ITS 100TH ANNIVERSARY

Larysa Korž-Usenko

Based on the wide range of studied literature the authors explore formation and development of Ukrainian Free University during almost 100 years of its history, the current state and future prospects of the organization are revealed. The main focus is made on the transformation of content, forms, methods of teaching and education of the young generation of Ukrainian intellectuals.

Key words: Ukrainian Free University, university model, Ukrainian studies, educational process, Ukrainian intelligentsia, intellectual elite.

На зорі сторічного ювілею Українського Вільного Університету (УВУ), історія, сьогодення і перспективи закладу викликають активізацію наукового інтересу дослідників. Як стверджувала професор Н. Полонська-Василенко, УВУ дав поштовх до створення вільних університетів в Європі (Полонська-Василенко 1971, 17). Проте навіть чисельній російській діаспорі не вдалося забезпечити діяльність власного національного університету, що засвідчує здатність українських інтелектуалів та інституцій громадянського суспільства до продукування оригінальних освітніх зразків в екстремальних умовах інокультурного середовища. Архівні джерела з історії УВУ зберігаються в зібраннях України, Чехії, Німеччини, Росії. Суттєвим доповненням джерельної бази слугують періодичні видання та мемуари сучасників. Історіографічна база з обраної проблеми представлена працями вчених із країн Європи та Америки (Т. Берднарджова, Г. Васькович, Ї. Вацек, С. Віднянський, В. Власенко, Р. Голіант, О. Даниленко, Б. Єржабова, Б. Зелінський, І. Мірчук, А. Муравкова, М. Мушинка, С. Наріжний, М. Нервлий, У. Пацке, Н. Полонська-

Василенко, В. Потульницький, Л. Рудницький, Т. Сидорчук, В. Стойко, В. Ульяновський, О. Франко, М. Шафовал, В. Янів, Р. Яремко), більшість з яких сконцентровані на певних періодах діяльності УВУ або персоналіях видатних діячів науки і культури. Вивчення архівних фондів УВУ здійснювали Г. Боряк, Л. Дубровіна, О. Кириленко, О. Яценко.

Мета розвідки – здійснити узагальнюючий аналіз особливостей діяльності Українського Вільного Університету у провідних освітніх осередках Європи (Відні, Празі, Мюнхені).

Український Вільний Університет визрів як продукт приватної і громадської ініціативи представників національної інтелігенції: вчених, митців і студентства. З поразкою українського державотворення національно-визвольні змагання було переміщено в площину підготовки високоосвічених фахівців для майбутньої Української Держави. Ідея створення української вищої школи за кордоном була оприлюднена професором О. Колессою на засіданні Українського наукового товариства в 1919 році, а юридично засновником проекту став Союз українських журналістів і письменників у Відні (СУЖіП) на чолі з В. Кушніром та О. Олесем, академічну секцію в якому очолив О. Колесса (*Universitas* 2011, 7–9). Масштабна програма діяльності СУЖіП, розроблена О. Олесем (Кандибою) та ухвалена 22 жовтня 1920 року, передбачала заснування Українського Вільного Університету з організацією на його базі курсів іноземних мов, гігієни, кооперації, а також створення Вільної академії наук і мистецтва, Інституту технічних знань і початкової школи (Власенко, Битюк 2009). Символічно, що саме корифей української ліричної поезії, О. Олесь (Кандиба) розкрив у низці установчих документів актуальність відкриття українського університету, відповідного духові і потребам часу, та зробив вагомий грошовий внесок для реалізації цієї мети, віддавши під заставу весь наклад своїх книг (Власенко 1999). Тому саме О. Олесь (Кандибу) в 1930 року обрано першим почесним доктором УВУ, а в 1938 року ювілейним комітетом вирішено заснувати фонд імені О. Олесь-Кандиби для студентів УВУ, які відзначилися в літературній творчості (Лисенко 2009).

Співзасновниками УВУ виступили Українське товариство прихильників освіти під керівництвом професора С. Дністрянського і Соціологічний інститут (директор – професор М. Грушевський). Після апробації задуму у формі окремих академічних лекцій з українознавства на нараді Союзу в жовтні 1920 р. було вирішено започаткувати у Відні систематичні виклади. Обов'язки ректора українських наукових курсів виконував М. Грушевський, заступника – Д. Антонович, деканів україністичного відділу – О. Колесса і соціальних наук – В. Старосольський (*Universitas* 2011, 10). Модель майбутнього осередку вищої освіти стала результатом дискусій між прихильниками відкритого університету під егідою М. Грушевського та зразком приватної вищої школи на засадах класичного європейського університету, яку захищав О. Колесса. Через перемогу позиції О. Колесси М. Грушевський відмовився від участі в починанні. Якщо інноваційна модель М. Грушевського була пок-

ликана сприяти демократизації вищої освіти, то О. Колесса передусім переймався набуттям рівноцінного статусу серед університетів Європи.

Символічно-соборницького сенсу набула присутність серед фундаторів УВУ представників академічних середовищ з різних берегів Дніпра: Львівського університету, Київського та Кам'янець-Подільського українських університетів. Адже “Відозву про заснування УВУ” (1921 р.) підписали представники адміністрації закладу (ректор, професор О. Колесса, професори І. Ганицький, С. Дністрянський, В. Старосольський, керівництво “Союзу українських журналістів і письменників” (СУЖіП) – доктор В. Кушнір і О. Олесь, секретар О. Баранів і студентське самоврядування – голова академічного товариства “Січ” І. Федів, студенти М. Обрізків і Б. Скорик). Вважаємо, що фіксація в установчих документах делегатів студентства як повноправних суб’єктів заснування університету є свідченням утвердження студентоцентричного підходу, актуального для УВУ і в наступні періоди. У меморандумі керівництва закладу до земляків наголошувалося, що заснування Українського Вільного Університету в Празі є маніфестацією культурної самостійності і суверенності нашої нації (Відозви *ЦДАВОВУ*, 1–2). Важливим було включення до професорської колегії тільки професорів і доцентів вищих шкіл, автономне вирішення закладом наукових питань, допущення до навчання після іспитів усіх охочих, попри формальну підготовку вступників (що, певно, було кроком назустріч М. Грушевському). Фундаторам довелося замість запланованих трьох факультетів обмежитися відкриттям двох: філософічного (з історико-філологічним та природописним відділом) та права і суспільних наук, адже для природничо-математичного факультету бракувало необхідної матеріально-технічної бази.

Відкриття Університету 17 січня 1921 року у Палаці Австрійської спілки інженерів та архітекторів за участі представників влади, науково-педагогічної громадськості, численних зарубіжних делегацій та студентства стало знаковою подією в житті української еміграції, що викликала значний суспільний резонанс. Першим ректором Українського Вільного Університету було обрано професора О. Колессу, а до складу Ради (Сенату) УВУ, крім ректора, ввійшли І. Ганицький, С. Дністрянський, В. Старосольський та ін. (Книга *ЦДАВОВУ*, 38–40). Серед професорсько-викладацького складу були талановиті вчені, академіки і професори: Д. Антонович, І. Горбачевський, С. Дністрянський, Д. Дорошенко, О. Колесса, О. Одарченко, С. Рудницький, С. Смаль-Стоцький, В. Старосольський, С. Шелухин, Ф. Щербина. Викладання здійснювалося відповідно до останнього слова науки на основі впровадження українського матеріалу в дискурс загальноєвропейських досліджень. З дозволу магістрату Відня, УВУ послуговувався приміщеннями двох шкіл. В умовах еміграції вкрай важливим був факт безкоштовності навчання. Упродовж віденського періоду в УВУ здобували освіту 315 студентів, які переважно водночас навчалися у Віденському університеті. Академічний випуск започатковано габілітацією І. Мірчука, який пізніше став ректором УВУ.

Згідно з рішенням Міністерства освіти Австрії, диплом УВУ було нострифіковано (Сидорчук 1998, 150).

У цей час у демократичній Чехо-Словаччині завдяки створенню сприятливих умов для емігрантів з Російської імперії та СРСР, особливо студентства і національної інтелігенції, засновано багато наукових і культурно-просвітницьких товариств. Прагнучи до охоплення ширшого загалу потенційних студентів і вирішення фінансової кризи, у травні 1921 року делегація О. Колесси і С. Дністрянського звернулася з меморандумом до Президента Т. Масарика (Мірчук 1948, VIII; Єржабкова 2011, 188–209). Передислокація УВУ до Праги стала знаковою подією в житті української академічної громади, сприяючи активізації співробітництва слов'янських народів. Статут Українського Вільного Університету від 5 жовтня 1921 року врегулював порядок забезпечення закладу, можливість УВУ здійснювати викладання в приміщенні Карлового університету, окреслив права та обов'язки викладачів і студентів тощо. Орієнтуючись на нормативні документи Європи, новий статут передбачав адаптацію організації закладу до зразку Карлового університету. Структура УВУ охоплювала філософічний факультет (з поглибленим вивченням українознавства на історико-філологічному і природничо-математичному відділах) та факультет права і суспільно-економічних наук. Цікаво, що у 1922 році в УВУ планувалося відкриття технічного факультету, проте згодом було засновано окрему вищу школу – Українську господарську академію (*Українська*, 1923, 5). У 1923 році розроблено проект включення УВУ до складу Карлового університету (*Український* 1996), проте згодом вирішено зберегти чинний статус закладу.

Український Вільний Університет мав на меті “творчу позитивну працю”, спрямовану на служіння науці та культурі рідного народу викладами і науковими працями рідною мовою, підтримуючи зв'язки з усім науково-культурним світом (*Український* 1931). Важливим було впровадження в освітній процес широкого спектру університетських курсів з україністики, що, за винятком української історії та літератури, в інших університетах не викладалися. Тільки впродовж празького періоду діяльності (1921–1945 рр.) було розроблено 41 програму курсів із української історії, історіографії, джерелознавства, мови, літератури, філософії, етнографії, географії, краєзнавства, історії мистецтва, права, церкви, театру, тощо, багато з яких вирізнялися науковою і методичною оригінальністю. В УВУ практикувалися лекції, семінарські й лабораторні заняття, екскурсії, вправи. З метою розвитку критичного мислення передбачалася обов'язкова участь в обраних просемінарах і семінарах, на яких оприлюднення результатів досліджень з певної проблематики здійснювалося у формі рефератів, контрефератів та дискусій (Неврлий 1992, 212). Студентська молодь залучалася до гурткової роботи, засідань наукових товариств на базі УВУ, публікації розвідок, організації вечірок, публічних доповідей, інших заходів, що відбували студенти інших вищих шкіл.

Статутом УВУ передбачено безкоштовне навчання і стипендії для студентів, більшість з яких одночасно навчалися у Карловому університеті,

інших вищих школах Чехо-Словацької Республіки (Наріжний 1942, 75). Молодь відповідально ставилася до навчання в УВУ, як до священного патріотичного обов'язку. Студентський контингент, що в 1923 року охоплював 874 особи – представників 25 національностей, з часом внаслідок низки чинників (передусім матеріальної скрути) значно зменшився. Проблемами академічної молоді переймався Чесько-український комітет допомоги українським і білоруським студентам у Празі, що здійснював розподіл стипендій, допомагав ліками, літературою, організовував екскурсії за кордон, опікувався студентськими спілками, зокрема, Українським студентським кооперативом у Празі.

У празький період кадровий склад поповнився знаними вченими, серед яких О. Андрієвський, В. Біднов, Л. Білецький, І. Борковський, С. Бородаєвський, П. Ковалів, В. Кубійович, З. Кузеля, В. Липинський, О. Лотоцький, О. Оглоблин, Л. Окіншевич, Я. Пастернак, Н. Полонська-Василенко, В. Тимошенко, Д. Чижевський, О. Шульгин та ін. Лекторками іноземних мов були доктор С. Дністрянська, О. Косач-Шиманович – сестра Лесі Українки, М. Носкова, М. Славінська, Л. Шульгина. Для підготовки нової генерації науково-педагогічних кадрів засновано інститут професорських стипендіатів. Серед стипендіатів УВУ були майбутні професори (І. Борковський, О. Гайманівський, С. Наріжний, В. Січинський, Ф. Слюсаренко) і доценти (О. Баранів, І. Бочковський, В. Орлецький, С. Росоха, Ю. Русов, С. Чернявський, К. Чехович) та ін. Наймолодшим докторантом, який успішно захистив в УВУ дисертацію, став син О. Олесь Олег Кандиба (Ольжич). Серед вихованців закладу, яким вдалося здобути ступінь доктора філософії або права – М. Антонович, М. Аркас, М. Бойко, І. Буждиган, П. Вергун, І. Вітвицький, О. Гайманівський, М. Залізник, Є. Камінський, Х. Кононенко, І. Лоський, І. Мазепа, М. Мандрика, Г. Мельник, М. Михальчук, С. Наріжний, П. Пархоменко, В. Пачовський, Є. Приходько, А. Равич, Є. Томашівський, П. Феденко, В. Січинський, С. Туркевич-Лісовська (Лук'янович), Л. Чикаленко та ін. (З діяльності 1942). Проте деякі випускники не могли знайти відповідну роботу; їм довелося перебралися до країн, що визнали дипломи Українського Вільного Університету (Словаччина, Югославія, Канада, тощо). Понад 20 абсолювентів пов'язали свою науково-педагогічну діяльність з українськими вищими школами Чехо-Словацької Республіки. Багато вихованців стали освітянами, службовцями, журналістами, кооператорами, громадськими діячами.

Першими почесними докторами УВУ в празький період стали визначні репрезентанти національної культури і науки: письменники О. Кобилянська, Б. Лепкий, О. Олесь-Кандиба, В. Стефаник, композитори В. Барвінський, О. Кошиць, вчені А. Волошин, І. Горбачевський, Д. Дорошенко, О. Колесса, А. Марголін, Дж. Сімсон. Свідченням наукової активності колективу УВУ є факт, що тільки за перше десятиріччя діяльності закладу викладачі долучилися до роботи понад 20 конгресів, зокрема представницьких Українських наукових з'їздів у Празі 1926 і

1932 років. Серед наукових осередків УВУ (хіміків, медиків, інженерів, природників) високою продуктивністю вирізнялося Історично-філологічне товариство, яким було видано 5 збірників праць і прочитано 500 доповідей (Holiat 1964). Видавнича продукція закладу (зокрема й підручники) надходила до всіх найбільших бібліотек і наукових установ світу. Ознайомленню широкої громадськості з Україною сприяли публічні лекції викладачів та відкриті засідання факультетів. Академічною корпорацією систематично видавалися праці, влаштовувалися урочисті збори до річниць проголошення Чехо-Словацької Народної Республіки і дня народження “хрещеного батька УВУ” Т. Масарика.

За участі Українського Вільного Університету та Українського громадського комітету в Чехо-Словаччині засновано такі вищі школи, як Українська господарська академія в Подебрадах, Український високий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, Українська студія пластичного мистецтва, де викладали багато професорів УВУ. Для посилення виховання молоді непересічне значення мав музей Визвольної Боротьби України, заснований у 1925 році з допомогою викладачів і вихованців УВУ (Мушинка 2005). Відзначимо чільну участь представників Українського Вільного Університету в активізації молодіжного й жіночого руху, роботи «Червоного Хреста», волонтерської та добровільної діяльності, спрямованої передусім на підтримку колег, інвалідів-захисників України, жертв голодомору 1933 року в Україні. Викладачі УВУ взяли участь у республіканських і міжнародних виставках у Празі. Для ознайомлення з українською історією та культурою в 1923 році організовано виставку експонатів музею Визвольної Боротьби України, а в 1938 році – виставку українських мап (Бирич 1949). Український академічний комітет на чолі з ректором УВУ був визнаний міжнародною Комісією для інтелектуальної співпраці в Лізі Націй (Смаль-Стоцький, Горбачевський 1931). Центральний союз українського студентства (ЦеСУС), лідерами якого були активісти УВУ, об’єднавши українських студентів з Європи та Америки, став членом Міжнародної студентської конфедерації (Антонович 1976). Пріоритетом для українських інтелектуалів стало викриття антигуманної політики тоталітарних режимів, підтримка нової демократичної Європи, розвиток української культури, захист прав таємного Українського університету у Львові, трансляція світовій спільноті достовірної інформації про Україну. Права молоді енергійно обстоювали громада українських студенток і Український жіночий союз, інтегрований у міжнародні структури. Чільною була роль українського жіноцтва в розвитку “Соколу” і “Пласту”. Самореалізації студентів сприяла участь у різних товариствах (загальностудентських, фахових, мистецьких, просвітницьких, ідеологічних, спортивних, кооперативних), особливо активно – в “Просвіті”.

Перлинами національних свят і культурних заходів (День соборності України, Шевченківські свята, День матері, вшанування видатних українських діячів та професорів) стали виступи вихованки УВУ, першої української жінки-композитора, доктора С. Туркевич-Лук’янович, почесного доктора УВУ, композитора В. Барвінського, викладачки УВУ

С. Дністрянської, капели бандуристів “Кобза” під орудою В. Ємця, створеної з ініціативи УВУ. Разом з інтересом до народної пісні, танцю, української вишиванки, особливе захоплення чеської публіки викликало виконання твору “Ян Гус” (слова Т. Шевченка, музика М. Лисенка). До усвідомлення громадянського обов’язку спонукали цикли вечорів “Apollo Militans” у новаторському стилі героїчного театру під керівництвом доктора О. Кандиби. Про інтенсивне життя української молоді свідчить творчість репрезентантів плеяди празьких шкіл (поетичної, мистецької, композиторської, історичної, археологічної), успіхи в змаганнях із мистецтва і спорту республіканського та світового рівня. Тріумфальною стала перемога Українського академічного хору під керівництвом першої української жінки-диригентки П. Щуровської-Россіневич (соротниці славетного О. Кошиця – почесного доктора УВУ) на фестивалі слов’янської пісні з нагоди 10-річчя проголошення Чехо-Словацької Республіки (Божок 1974).

Зближення Чехо-Словацької Республіки з СРСР та Польщею на початку 1930-х років призвело до звуження прав української еміграції, скасування низки пільг викладачам і студентам, урізання субсидій, закриття Високого педагогічного інституту імені М. Драгоманова, перетворення Української господарської академії на інститут. Уникнути закриття Українського Вільного Університету вдалося завдяки І. Горбачевському – Президенту Чехо-Словацької академії наук і ректору УВУ. Вирішенню матеріальних проблем сприяли урядові дотації, субсидія Т. Масарика, компенсація владою витрат на видання підручників, організацію наукових заходів, діяльність Кураторії і Допомогового фонду української університетської науки на чолі з І. Горбачевським, проте викладачі отримували вдвічі меншу платню, порівняно з колегами із Карлового університету. Гідним прикладом є добровільна відмова І. Горбачевського і О. Колесси, від своєї платні на користь УВУ (Наріжний 1942, 134). Розпочате в 1938–1939 роках перетворення закладу на державний університет Карпатської України було перервано Другою Світовою війною. Підпорядкування УВУ німецькому куратору призвело до обмеження прав закладу, а з наступом Червоної Армії більшість викладачів ув’язнено та розстріляно. Проте невеликій групі професорів вдалося до кінця 1945 року відновити роботу закладу в Мюхені.

У Статуті 1948 року акцентовано на націотворчій меті Українського Вільного Університету (Статут 1985). У спогадах вихованця і професора УВУ О. Воропая, метою УВУ визначено підготовку висококультурних фахівців і патріотів-українців, носіїв ідей гуманізму і соціальної справедливості (Воропай 1970, 255). Ректором закладу було обрано професора В. Щербаківського, деканом філософського факультету – професора І. Мірчука, правничого – професора Л. Окіншевича (Полонська-Василенко 1971, 22–23). Наприкінці 1940-х років в УВУ навчалося понад 500 студентів, а кількість професорів досягла 70 осіб, зокрема представників “нової” хвилі еміграції (Ю. Бойко-Блохин, Ю. Бурггардт-Клен, Г. Ващенко, В. Державін, П. Зайцев, О. Кульчицький, П. Курінний, М. Міллер, В. Міяковський, Ю. Шевельов-Шерех, В. Янів). Міністерство

Баварії дозволило користуватися приміщенням школи. Певну матеріальну допомогу надавали Американські організації УНРРА (UNRRA – “Адміністрація Організації Об’єднаних Націй для допомоги і відбудови”) та ІРО (ІРО – “Міжнародна організація у справах біженців”), український кооператив “Єдність”, уряд Баварії. Декретом баварського Міністерства освіти й віровизнань 16 вересня 1950 року УВУ визнано приватним університетом з відповідними академічними правами; означений статус підтверджено у Законі Баварії “Про вищу школу” 1978 року (Лопушанський 2007). Для розширення кар’єрних перспектив докторантів важливим було підтвердження прав нострифікації та промоції університетами Канади і США.

За визначенням професора Р. Смаль-Стоцького, історичне значення УВУ полягає в тому, що це перший університет, який постав “як протест проти поневолення академічних вільностей та деформації наукової істини” в умовах СРСР (Смаль-Стоцький 1991). Певний час в УВУ діяв Інститут вивчення проблем національностей. У складі закладу працювали знані вчені – борці з національною дискримінацією: керівник відділу білоруської філології, професор, доктор Я. Станкевіч і фахівець із кавказології, доктор Н. Накашідзе. Після Другої світової війни чисельність українців, які відмовилися повертатися до СРСР, значно зросла. Українську вищу освіту в повоєнній Західній Німеччині представляла ціла мережа створених або відновлених закладів: Український Вільний Університет, Українська економічна висока школа і Українська богословсько-педагогічна академія в Мюнхені, Український технічно-господарський інститут у Регенсбурзі й Мюнхені (на основі колишньої Української господарської академії в Подебрадах), Інститут живих мов в Аугсбурзі, Український народний університет в Зальцбурзі, проте тільки трьом із них вдалося домогтися визнання дипломів. На думку Н. Полонської-Василенко, УВУ дав імпульс до створення вільних університетів, зокрема Балтійського університету в Гамбурзі, Німецького вільного університету в Берліні (Полонська-Василенко 1971, 17).

Проте в умовах економічної кризи і з початком масової еміграції для пошуку сприятливих умов самореалізації за межами Німеччини довелось внести корективи в організацію освітнього процесу. Замість лекцій в УВУ активніше практикувалися консультації та семінари, що згодом призвело до десятирічної перерви в реалізації стаціонарної форми навчання (1956–1966 рр.). Рішенням Сенату УВУ засновано Інститути заочної освіти в Сарселі (1948–1955 рр.), літературознавства (1954–1955 рр.), психології (1954–1955 рр.), відкрито представництва (делегатури) УВУ в Канаді, США і Франції, що функціонували до 1990-х років. Україн важливим був вихід у світ англomовного збірника “Україна та її народ” за редакцією професора І. Мірчука, видання підручників і посібників Г. Ващенко, К. Кисілевського, П. Коваліва, О. Кульчицького, П. Курінного, І. Мірчука, Н. Полонської-Василенко, Я. Рудницького, Ю. Старосольського, Ю. Шереха-Шевельова, В. Щербаківського та інших. Викладачі УВУ оприлюднювали результати своїх розвідок в університетських “Наукових записках” і “Наукових збірниках”.

Через вимогу нового закону про усунення зі шкільних споруд усіх інших установ у 1960-х роках виникла проблема пошуку нового приміщення. Завдяки створенню Товариства сприяння українській науці заклад отримав помешкання і скромні субсидії від Федеративної Республіки Німеччини (до 1996 р.) і Вільної Держави Баварії (до 2006 р.). Попри обмеження контингенту слухачів, УВУ продовжив налагоджувати зв'язки із зарубіжними осередками україністики в США, Канаді, Франції, Бразилії, Австралії, Аргентині, інших країнах, здійснюючи роботу з дослідження історії, культури й господарства народу України; вивчення його взаємозв'язків з іншими народами; надання вищої університетської освіти новій українській генерації дослідників, політичних і громадських діячів; ознайомлення широкого світового загалу з об'єктивними відомостями про Україну та її народ (Корчемна 2014, 159). Професори УВУ викладали в різних країнах світу: Д. Чижевський у Гарварді, Я. Рудницький у Манітобському університеті, О. Прицак в Гамбурзі і Парижі, Ю. Шевельов і М. Ветухів у Колумбійському університеті, Р. Смаль-Стоцький у Маркет-університеті, О. Андрушків у Seton Hall University, О. Горбач в університетах Геттінгена та Марбурга. До читання лекцій в УВУ залучалися професори Й. Армстронг, Г. Іберсбергер, Г. Кох, П. Рорбах (Кучер 2006).

Пріоритет надавався видавництву наукової і навчально-методичної продукції та докторизації здобувачів, більшість із яких навчалися в УВУ і працювали у вищих школах країн Північної Америки. У 1965 році декан УВУ, професор П. Зайцев запросив митрополита Іларіона (І. Огієнка) увійти до складу Комісії з відбору кандидатів на здобуття наукових ступенів в Українському Вільному Університеті та висловив останньому вдячність за читання лекцій докторантам УВУ, які навчалися в Колегії Св. Андрія у Вінніпезі (Іларіон 1965). Аудиторні заняття відновлено з 1965 року (літні й зимові курси українознавства, педагогічні та мовні курси для початківців під керівництвом Г. Васьковича та англомовні курси сходовознавства, організовані спільно з Центральним Мічиганським університетом). Оскільки більшість слухачів знаходилися за межами Європи, лекційний час обмежено двома літніми місяцями, а програму викладів – двома докторськими семестрами. Доброю традицією стало влаштування курсів для вчителів і вихованців молодіжних організацій з акцентом на національно-патріотичному вихованні, на яких плідно працювали такі висококваліфіковані фахівці, як Г. Васькович, Г. Ващенко, А. Животенко-Піанків, О. Кисілевська-Ткач, Н. Пазуняк-Ішук (Кисілевська-Ткач 1963).

У програмі урочистостей з нагоди золотого ювілею УВУ, влаштованих у Торонтському університеті в 1971 році, було передбачено доповідь ректора, професора В. Янева, панель представників ЦеСУС, УСК, СУСК на тему “Український студент вчора і сьогодні”, виставка наукової продукції, святкове богослужіння і банкет. Родзинкою відзначення 60-річного ювілею УВУ стало влаштування масштабної мандрівної виставки. Активізації діяльності закладу сприяло придбання у 1974 році будинку для потреб УВУ, що здійснено за сприяння Патріарха Йосипа Сліпого. Важлива місія закладу поляга-

ла в розширенні географії україністичних студій на основі створення поважних осередків не тільки в Європі, але й на американському континенті, передусім Канадського інституту українських студій в Едмонтоні (з 1973 р.), Українського наукового інституту Гарвардського університету в США (з 1976 р.), навколо яких гуртувалися наукові та просвітницькі товариства (УВАН, НТШ, Просвіта тощо).

Як стверджував Курт-Марія-Руда, професура і студентство УВУ здійснили справжній моральний подвиг, показавши можливості вільного духу, здатного протиставляти сумління фізичній силі (Янев 1987, 11). Систематичного характеру в УВУ набули наукові сесії і конференції на пошану “великого гуманіста і демократа, президента-засновника Т. Масарика”, влаштовані спільно з університетами Штудгарта, Ерлянгена, інститутом наукових студій при Сорбонні, на честь видатних чеських творців (А. Дворжака, Я. А. Коменського, Б. Сметани, Л. Яначека), українсько-чеські та українсько-німецькі мистецькі виставки (Янев 1987, 4).

Повне навчання в Українському Вільному Університеті відновлено у 1993 році, у 1992 році було визнано правочинність дипломів УВУ в Україні, а в 2000 році засновано третій факультет – україністики. Нині до структури УВУ входять Інститут дослідження українсько-німецьких відносин, Інститут ринкової економіки та Педагогічний інститут, що забезпечує підвищення кваліфікації вчителів українознавчих предметів. Сьогодні УВУ має на меті формування представників національної еліти, “виховання нового покоління лідерів та професійних кадрів, здатних будувати здорове, справедливе та економічно життєздатне громадське суспільство” (Український Вільний Університет). Зростає роль закладу як посередника в інтеграції України до європейського і світового науково-освітнього простору з перспективою перетворення на міжнародний університет. УВУ поглиблює програму з міжнародного права шляхом додавання нових курсів з права людини і законодавства Європейського Союзу, розширює педагогічні курси з фокусом на соціальну педагогіку, щоб краще підготувати студентів до розуміння проблем біженців, дітей з числа переміщених осіб і з психологічно травмованих сімей (Пришляк 2017). Оригінальною формою наукової роботи стали “університетські п’ятниці” – семінари на актуальні теми, що є популярним серед української громади в Мюнхені. Систематичного характеру набула міжнародна науково-практична інтернет-конференція “Діалог мов – діалог культур. Україна і світ”. Доброю традицією є організація міжнародних наукових конференцій з нагоди ювілеїв Українського Вільного Університету, в роботі яких беруть вчені-україністи з різних країн світу.

Таким чином, УВУ став єдиним у світі університетом, що культивував національну ідентичність і репрезентував українську науку, долучившись до появи україністичних осередків в країнах Європи, Америки та Австралії, розвитку плеяди наукових шкіл, захисту інтересів України на міжнародній арені.

Антонович, М. (1976). *Нарис історії Центрального Союзу Українського Студентства (1922–1945)*. Мюнхен. Нью-Йорк. Торонто.

Бирич, Я. (1949). *Сторінка з чесько-українських взаємин: український музей у Празі*. Накладом видавництва “Тризуб”. Вінніпег.

Божок, Г. (1974). *Конкурсний виступ українського академічного хору в Празі*. Новий обрій: Альманах. Література, мистецтво, культурне життя. 5. С. 252–256.

Відозви, протоколи засідань ради Українського вільного університету про його заснування. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВОВУ). Ф. 4373. Спілка українських журналістів та письменників у м. Відні. Оп. 1. Спр. 3.

Власенко, В. (1999). *Олександр Олесь й Український вільний університет*. У кн.: *Олександр Олесь. Творча спадщина і сучасність*. Козацький вал. Суми. С. 181–186.

Власенко, В., Битюк, І. (2009). *Союз українських журналістів і письменників у Відні: мета, створення і завдання*. У кн.: *Актуальні питання історії та культури: матеріали науково-теоретичної конференції викладачів, аспірантів та студентів*. Суми. С. 17–22.

Воропай, О. (1970). *В дорозі на Захід. Щоденник утікача*. Українська видавнича спілка. Лондон.

Єржабкова, Б. (2011). *Томаш Гарріг Масарик та початок діяльності Українського Вільного університету у Празі*. У кн.: *Діалог культур. Україна–Чехія–Німеччина*. Кн. 2. Про-Графіка. Кременчук. С. 188–209.

З діяльності Українського Вільного Університету в Празі за друге десятиліття існування. (1942). Науковий збірник Українського Вільного університету у Празі. III. С. 7–94.

Іларіон. (1965). *Великодні привіти: Український Вільний Університет*. Віра й Культура. 7 (139). С. 18–20.

Кисілевська-Ткач, О. (1963). *Педагогічні студії в Українському Вільному Університеті*. Наукові записки УВУ. 7. С. 479–488.

Книга вхідних та вихідних документів. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВОВУ). Ф. 3859. Український вільний університет в м. Празі. Оп. 1. Спр. 139.

Корчемна, І. (2014). *Архів Українського Вільного Університету в Мюнхені у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: історія, структура, науковий опис*. Рукописна та книжкова спадщина України. 18. С. 158–168.

Кучер, В. (2006). *З історії діяльності Українського науков. інституту в Берліні та Українського вільного універ-ту в Мюнхені*. Електрон. ресурс: <http://inb.dnsgb.com.ua/2006-1/06kvinib.html> [Дата остан. доступу 20.11.2020].

Лисенко, Н. (2009). *Емігрантські ювілеї О. Олесь*. Слово і Час. 1. С. 16–24.

Лопушанський, І. (2007). *Український Вільний Університет (УВУ) як провідний діаспорний навчальний заклад світу*. Вісник Таврійської фундації. 4. Електронний ресурс: <https://prosvita-ks.co.ua/visnik-tavriyskoyi->

fundaciyi-vipusk-4/ivan-lopushinskiy-ukrayinskiy-vilniy-universitet-uvu-yak [Дата останнього доступу 20.11.2020].

Мірчук, І. (1948). *Український Вільний Університет*. Науковий збірник Українського Вільного університету. V. С. VII–XXVII.

Мушинка, М. (2005). *Музей визвольної боротьби України в Празі та доля його фондів: історико-архівні нариси*. Київ.

Наріжній, С. (1942). *Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами*. (Ч. 1). Прага.

Неврлий, М. (1992). *УВУ – база незалежної української науки у вільному світі (1921–1945)*. У кн.: *Від Науков. товариства ім. Шевченка до Українського вільного універ-ту: матеріали міжнар. наукової конференції*. Київ. Львів. Пряшів. Мюнхен. Париж. Нью-Йорк. Торонто. Сідней. С. 209–212.

Полонська-Василенко, Н. (1971). *Український Вільний Університет (1921–1971)*. Український історик. 1–2 (29–30). С. 17–27.

Пришляк, М. (2017). “Український Вільний Університет – це європейська інституція, яка формує майбутніх лідерів інтеграції України в Європу”. *Універсум*. 5–6. С. 25–28. Електронний ресурс: <http://universum.lviv.ua/data/magarticles/files/2350.pdf> [Дата останнього доступу 20.11.2020].

Сидорчук, Т. (1998). *Культурная, образовательная и религиозная деятельность украинской эмиграции в Австрии в межвоенный период*. *Acta Slavica. Iaponica*. 16. С. 146–157. Електронний ресурс: https://eprints.lib.hokudai.ac.jp/dspace/bitstream/2115/40149/1/16_146-157.pdf [Дата останнього доступу 20.11.2020].

Смаль-Стоцький, Р. (1991). *Український Вільний Університет (Доповідь з нагоди його 30-річчя, виголошена в Нью-Йорку 24.XII.1951 року)*. Свобода: український щоденник. ХСVIII, 105 (5 червня). С. 4.

Смаль-Стоцький, С., Горбачевський, І. (1931). *Український Академічний Комітет для міжнародної інтелектуальної співпраці при Лізі Націй*. Тривуб. 6 грудня (чис. 46). С. 21–22.

Статут Українського Вільного Університету. Правила студій на Філософічному Факультеті. Правила студій на Факультеті Права і Суспільно-Економічних Наук. Ординація доцентів (Габілітація). (1985). Мюнхен: Український Вільний Університет.

Українська господарська академія в Ч. С. Р. (1923). Прага.

Український Вільний Університет. Електрон. ресурс: <https://www.ufu-muenchen.de/uk/university/goal> [Дата останнього доступу 20.11.2020]

Український В. Університет в Празі, в роках 1926–1931. (1931). Прага: Державна друкарня в Празі.

Український музей у Празі (1659). 1925–1948. Опис фонду. (1996). Упорядн.: Р. Махаткова. Київ, Прага.

Янев, В. (1987). *Між розпачем і надією – виставка українських і чеських митців в УВУ 1979 р.* Мюнхен: УВУ Varia.

Holiat, R. (1964). *Short history of the Ukrainian Free University*. New York. *Universitas Libera Ucrainensis: 1921–2011*. (2011). За ред. У. Пацке, М. Шафовал, Р. Яремко. Мюнхен.

ЖІНОЧИЙ РУХ В УКРАЇНІ У КОНТЕКСТІ ПОСТУПУ ФЕМІНІЗМУ ТА ЖІНОЧОЇ ЕМАНСИПАЦІЇ В ЄВРОПІ

Вікторія Солошенко

(Україна)

У статті з'ясовано складники становлення й еволюцію жіночих протестних рухів в Європі та боротьбу жінок за свої права в історичній ретроспективі й в сучасному періоді. У даному контексті проаналізовано внесок українського жіноцтва в розвиток політики і суспільства, виявлено особливості українського фемінізму, успіхи та невдачі жіночого руху в Україні. Окреслено напрями боротьби за права жінок у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття.

Ключові слова: фемінізм, жіночий рух, витоки, рівноправ'я, боротьба, Європа, Україна, ФРН.

THE WOMEN'S MOVEMENT IN THE CONTEXT OF PROMOTING FEMINISM AND WOMEN'S EMANCIPATION IN EUROPE

Viktorija Sološenko

The article deals with the components of European women's protest movements establishment and evolution, as well as with the struggle of women for their rights from a historical perspective and in modern times. In this context, it was analyzed in the research for the contribution of Ukrainian women to the policy and society development; the features of Ukrainian feminism, successes, and failures of women's movement in Ukraine were revealed. The elements of the struggle for women rights in the mid-XX-th – early XXI-st century are characterized.

Key words: feminism, women's movement, origins, equal rights, struggle, Europe, Ukraine, FRG.

Дослідження витоків фемінізму й емансипації дозволить краще зрозуміти внесок жінки в розвиток політики і суспільства, а звернення до історії цього питання відкриває нові сторінки для проведення аналізу розвитку жіночих протестних рухів, боротьби за права у попередні історичні епохи та за сучасної історичної доби. Так, приміром, кмітливою і талановитою була цариця Єгипту Клеопатра, вона вміла переконувати людей. Жінки довгий час виборювали право здобувати освіту та громадянські й публічні права. Адже навіть у демократичних країнах європейсько-атлантичного ареалу право обиратися і можливість обрання жінок було досягнуто лише у ХХ столітті, а боротьба за право на рівнозначну з чоловіками роботу у провідних сферах діяльності та одержання нарівні з ними оплати за свою працю продовжується й на сучасному етапі.

Фемінізм уперше почали досліджувати наприкінці XVIII ст. Первинний інтерес до гендерних студій виник в європейських країнах. Проте головна увага була зацентрована в першу чергу на жіночих протестах. Завдяки фон Гіппелю у 1792 р. було розпочато дослідження німецької феміністичної думки. Жіноча тематика залишалася найважливішою в історичних, філософських та літературних працях, наприклад, Ш. Фур'є, А. Сен-Сімона, Ж. Ж. Руссо, їхні теоретико-світоглядні концепції відкрили нові можливості для подальшого розвитку феміністичної думки. Починаючи з раннього середньовіччя, можна вести мову про суперечки щодо місця і ролі жінки у суспільстві. Великий слід в історії європейських країн у XIII–XIV ст. залишила непроста і сповнена величезних випробувань та жертвовності боротьба еретичок. Перші жінки, які виступили на захист жіночих прав в Англії XVII ст. були відомі письменниці-памфлетистки. Це Афрі Бен і Мері Естел, які боролися і відстоювали право жінок на рівність із чоловіками, а також почуватися вільними і повноправними громадянками тогочасного суспільства.

Протягом XVIII ст. прогресивні жінки європейських країн брали активну участь у суспільному житті. Вони здебільшого мали роботу чи власну справу, були економічно незалежними, створювали свої салони, де обговорювали політику та інші важливі справи і події. Прогресивні жінки намагалися звільнитися від тягара деспотизму, наполягали на визнанні своїх прав здобувати освіту, працювати, на ввічливе ставлення і пошану (Степанянц 1993, 236).

Декларація Олімпії де Гуж була спрямована на відстоюванні прав жінок та визнанні рівними із чоловіками їх соціальних та політичних прав. Активною була діяльність новоствореної першої жіночої політичної організації “Суспільство жінок – революційних республіканок”, однак її діяльність у 1793 р. була заборонена Конвентом, а Олімпія де Гуж страчена. Вона мала тверді переконання, що жінка гідна й членства у французькому парламенті. З цією думкою вона й зійшла на ешафот. У 1795 р. для жінок Франції було введено заборону навіть з'являтися у громадських місцях. Наполеон декларував указом 1804 р. наступне: жінка не мала жодних прав, а жінкою повинен опікуватися чоловік.

Підкреслю, що праця Готтліб фон Гіппеля “Про поліпшення цивільного становища жінки” (1792) започаткувала дослідження історії фемінізму в Німеччині. Автор відстоював дотримання рівності прав між чоловіками і жінками (Успенская 1996, 71).

В Україні до проблематики гендерної рівності все частіше звертаються й науковці: М. Богачевська-Хом'як, Н. Грицяк, М. Гавришко, М. Дядюк, О. Кісь, Т. Орлова, Л. Смоляр та інші дослідниці. Ще в давні часи українські жінки були досить активними в суспільному житті, підтримували і боронили інтереси нації в цілому. Свідчення тому – діяльність Галшки Гулевичівни, Магдалени Мазепи та інших яскравих постатей з історичного минулого. Жіночий рух розвивався і міцнішав на західноукраїнських землях, в Галичині та на Буковині з кінця XIX століття. Навчаючись за кордоном,

головним чином в Австрії чи Швейцарії, жінки, яких переслідували вдома, де вони не мали жодних прав, змогли реалізувати своє право на освіту. Для того, щоб провести аналіз феномену українського жіноцтва, важливо розглядати обидва рівні: колективний та індивідуальний. Це дозволяє більш повно дослідити картину жіночого руху. Хоча український жіночий рух був подібний до загальноєвропейського, він також мав свої національні особливості, пов'язані з історичними традиціями. Жіночий рух в Україні не ставив за мету суцільну феміністичну перебудову всіх суспільних відносин (як це притаманно фемінізму англосаксонського типу).

Одна з прогресивних особистостей, відомих на той час і давно забутих в Україні, Софія Окуневська-Морачевська – перша жінка-лікар в Австро-Угорщині, Галичині та Буковині, перша галичанка, яка, попри заборону, здобула університетську освіту. За тринадцять років до офіційного дозволу вона вже вивчала лікарську справу та здобула ступінь доктора медицини. За щире співчуття до хворих та її готовність допомагати пацієнти називали її “Святою Софією”. Вона заснувала акушерську школу та відкрила перші курси медсестер на Західній Україні. На сьогодні найвища нагорода для медсестер в Україні носить ім'я Софії Окуневської-Морачевської. Однак у цьому зв'язку виникає питання: чому не жінкам-лікарям, а лише медсестрам присвоюється ця нагорода? Десятки жінок пішли її шляхом, імена яких досі майже невідомі в Україні. Ці прогресивні та цілеспрямовані жінки мають право на своє місце в історії.

Варто підкреслити, що здійснення в країнах Європи та Америки демократичних реформ не забезпечило рівності за статевими ознаками. Це було поштовхом для створення низки організацій локального і міжнародного масштабу, їх діяльність зосереджувалася на розширенні і зміцненні політичних прав жіноцтва, розвитку емансипаційного руху на політичній арені.

Жіночі організації вперше почали з'являтися на українських землях у другій половині XIX ст. Наталія Кобринська стала піонером феміністичного руху в Галичині, її розглядали як борця за рівні права та проти дискримінації жінок. У 1884 р. у м. Станіславі вона заснувала “Товариство руських женщин”. Разом з Оленою Пчілкою у 1887 р. Наталія Кобринська опублікувала альманах “Перший вінок”, де були зібрані твори, написані жінками. Сімнадцять авторок альманаху звернулися до українців із закликом “об’єднуйтеся, сестри!”. У 1915 р. Наталію Кобринську звинуватили як російського агента та ув'язнили. Завдяки зусиллям відомого українського письменника й адвоката А. Чайковського їй не довелося закінчувати своє життя в австрійському концтаборі.

У 1884 р. у Києві під керівництвом громадської діячки О. Доброграєвої почав свою діяльність перший жіночий гурток. З 1867 р. жінки розгорнули широку добротинність у Товаристві Червоного Хреста та інших організаціях, допомагали нужденним їжею, одягом.

Слід також згадати Уляну Кравченко (уроджена Юлія Шнайдер) – першу жінку-поетесу на заході України, чії твори були дуже популярними, активістку галицького жіночого руху. Ольга Шухевичівна займалася етно-

графією, а також проводила агітацію за те, щоб жінки в гуцульських селах Коломийської області займалися ткацтвом. Вона навчала сільських дівчат жіночій праці, даючи їм освіту – основи русинської історії.

Іванна Блажкевич створювала осередки “Просвіти”, виховувала в людей почуття національної гідності, боролася з неписьменністю, пияцтвом, вчила розумно господарювати і культурно жити. Вона влаштувала дитячі садки, гуртки художньої самодіяльності, боролася не лише за викладання українською мовою у школах, а й за її право функціонувати у повсякденному житті. Громадська діячка активно виступала проти ополячення та русифікації, формувала у жінок громадянську активність, організовувала курси кулінарії, рукоділля, ведення домашнього господарства, гігієни та санітарії. У статтях до газет “Жіноча доля”, “Громадський голос” вона заохочувала розводити сади, давала корисні поради як кваліфікований агроном. Іванна вивчала і застосовувала у своїй діяльності кращі досягнення європейської культури. Під час фашистської окупації вона організувала садівничо-городню школу, аби юнаків та дівчат не вислали до Німеччини на каторжні роботи. Безперечно, вона мала поетичний талент, писала п’єси, вірші, прозу. За комуністичної влади перебувала під постійним наглядом, а її твори були цензуровані. Іванна Блажкевич була членом Спілки українських письменників і належала до сузір’я знаменитих українських жінок свого часу – Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Уляни Кравченко, Олени Кисілевської, Олени Кульчицької, Ірини Вільде (Федик, 10.02.2014). Молоді жінки привозили з Європи, окрім здобутих в університетах знань, нову моду і прикраси. Одяг відображав політичні і ідеологічні погляди, цінності і стиль життя свого господаря.

Важливо підкреслити, що представниці українських жіночих організацій певною мірою впливали на міжнародний жіночий рух. Прикладами є Олена Кисілевська – вона була депутаткою польського Сенату, Олена Сепарович, котра захищала права українських жінок на міжнародних конгресах у Відні, Берліні та інших європейських містах. Іванна Блажкевич керувала “жіночою спільнотою”, була засновницею 140 дитячих садків на Західній Україні. Союз українських жінок, заснований Міленою Рудницькою, професоркою Львівського педагогічного інституту, відіграв важливу роль в Галичині, налічуючи 60 000 осіб. Тоді він був однією з найбільших жіночих організацій у Європі (Гавришко).

У дискусіях про роль жінки в історії, які відбулася після Другої світової війни та актуальні й сьогодні, залишається багато невирішених питань.

Першою в СРСР жінкою-дипломатом була Олександра Коллонтай (Kol-lontai 2003, 703). Вона була прихильницею фемінізму, обстоювала думку про те, що держава має створити умови для самореалізації жінок, переклавши частину обов’язків на державу. Варто зазначити, що багато кампаній використовували гасло емансипації за здобуття рівноправ’я жінок у різних сферах (Gleichstellung von Frauen und Männern).

Боротьба за права жінок та їх реалізацію продовжувалася після завершення Другої світової війни. Засновницею другої хвилі жіночого руху була

Симона де Бовуар, філософиня-екзистенціалістка, авторка праці “Друга стаття” (1949). У цей час в Європі та в США розвивався протестний феміністський рух, що набирав обертів і у 1960–70-х рр. став масовим явищем. Філософиня стверджувала, що ставлення до жінок є упередженим, а нові успіхи жінок спричиняють незадоволення і виступи проти них. На початку 1960-х рр. феміністки висловили свою спільну важливу вимогу щодо надання жінкам права входити до органів влади, мати право голосу у виборчих кампаніях. Емансипація і нині посідає важливе місце у суспільстві, емансиповані жінки вже добилися виборчого права та рівноправ’я. Варто зазначити різницю у політичному словниковому запасі жінок та чоловіків. Так, для чоловіків типовими є розмови про технології, партнерство, перемовини, НАТО тощо. Словниковий запас прекрасної статі суттєво відрізняється від чоловічого, жінки дуже часто вживають такі лексеми, як ‘діти’, ‘дитсадок’, ‘будинок’, ‘родина’, ‘турбота’.

Важливо підкреслити, що у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. було суттєво переосмислено роль жінки у суспільстві. Підтвердженням цього є прорив жінок у владні структури. Так, в Україні у 1994 р. було створено Всеукраїнське жіноче товариство імені Олени Теліги, вона була Головою першої Національної жіночої ради, провідником соціального партнерства між чоловіками і жінками (ЕГУ 2005, 672). Серед великої кількості феміністичних організацій слід назвати “Союз українок”, який займався проблемами малого бізнесу, “Ділові українські жінки”, “Жіночий консорціум України”.

В нових історичних умовах жіночий рух в Україні не змінив своїх основних рис. На перший план вийшли соціальні питання: це боротьба проти торгівлі жінками, захист від СНІДу, домашнього насилля тощо. Жіночі організації створювали вагомий вплив на розвиток громадянського суспільства і відігравали роль стабілізуючого чинника в Україні. Їхня діяльність має свої досягнення і недоліки. Підґрунтям для виникнення жіночого руху стали політичні, економічні та соціальні зміни в Україні в другій половині 1980-х рр. Першими на цей шлях став відновлений у 1989 році “Союз українок”, “Жіноча громада”, “Всеукраїнське жіноче товариство імені Олени Теліги” (брало участь у розробці Національної програми збереження репродуктивного здоров’я) та інші.

Більшість жінок як в Україні, так і за кордоном, займаючись господарством і виховуючи дітей, не мають можливостей далі розвиватися і самореалізуватися, застосовувати здобуті знання і розкривати свій потенціал.

Захист прав жінок здійснюється згідно з нормативно-правовими актами, регулюється на національному й міжнародному рівнях. Розробка єдиного стандарту у цьому питанні є необхідною. Цими питаннями опікується ЄС. Також однією з важливих проблем є різниця в оплаті праці за гендерними ознаками, розв’язувати її потрібно на законодавчому рівні. За висновками Єврокомісії, європейські чоловіки заробляють у середньому на 15 % більше жінок. У цьому зв’язку варто навести показовий приклад, який свідчить про те, що за останні двадцять п’ять років розрив у зарплатах чоло-

віків і жінок скоротився лише на 2%. Спираючись на підрахунки експертів, оплата праці обох статей зрівняється лише через 187 років (Кузнецов 2005, 36–37). Тож таку ситуацію потрібно виправляти.

Основоположні документи ЄС, підписані у Люксембурзі в 1997 р., в Лісабоні в 2000 р., визнають і декларують право на гендерну рівність. Важливим пріоритетом, виходячи зі стратегії Євросоюзу, є подолання дискримінації за статевою ознакою.

Безперечно, що проблема гендерної рівності і нині є важливою як для провідних держав Європи, так і інших країн світу. Так, у ФРН 5 % представниць жіночої статі обіймають посади бургомістрів у німецьких містах із населенням понад 10.000 мешканців. Існує низка питань стосовно жінок, які посідають найважливіші державні пости: чи впливають жінки на політику, коли перебувають при владі? Це потребує вичерпної відповіді і ґрунтовних досліджень соціологів, політологів, юристів (Polke-Majewski). Політика щодо встановлення рівноправності ситуацію не дуже змінила, хоча до 2006 року кількість жінок на керівних посадах в Німеччині дещо збільшилася (Иудин, Шпилёв 2011, 80-86).

Фемінізм набирає обертів. Ще в 2012 р., за даними журналу “Forbes”, Ангела Меркель була названа найвпливовішою жінкою світу. Аналізуючи її політичну діяльність, кар’єру, яка будувалася переважно в чоловічому колективі, дослідниця Т. Юдіна зазначає, що Ангела Меркель стала канцлером об’єднання держави, символом нової Німеччини (Юдіна 2010, 175).

У Німеччині існують професії, які вважаються винятково чоловічими. Відсутність цієї співмірності представлення жінок і чоловіків в окремих галузях виробництва чи відсутності достатньої кількості жінок-керівників можна пояснити тим, що жінки йдуть у декретну відпустку та переривають професійну кар’єру заради сім’ї і дітей. У ФРН у чоловіків-батьків останнім часом все більше виникає бажання брати активну участь у вихованні дитини, бути “активним батьком” (Кузнецов 2005, 38).

Всі ці та багато інших важливих питань стоять на порядку денному уряду і громадянського суспільства Німеччини. Доволі активною є діяльність неурядових організацій, пріоритетом яких є захист жінок, їхніх прав. Серед великої кількості таких організацій назовемо “Німецьку Раду жінок” – об’єднання, що має особливий дорадчий статус в Економічній та Соціальній Радах ООН (Deutscher Frauenrat).

Втілюючи на практиці гендерну політику, держава вбачає пріоритетом підтримку і розвиток дитячих установ, внесення змін до закону про дитячу грошову допомогу (1986, 2007), які дали можливість батьку, який взяв відпустку по догляду за дитиною, отримувати 67% від свого останнього чистого доходу. Однак нині до таких батьків, які просять відпустку для догляду за дитиною, спостерігається поки що негативне ставлення з боку роботодавців і колег (Кузнецов 2005, 38).

Фемінізм продовжує розвиватися у творчості німецьких письменниць, наприклад, популярною на німецькомовних теренах, однак маловідомою в Україні, є Гера Лінд, вона не тільки пише романи, а є жінкою-політиком –

послом Хосе Каррераса у Німеччині. Німецькі телеканали ZDF та ADR трансливали її захоплюючі ток-шоу, майже кожен її роман був екранізований, і всі вони є бестселерами. Це і “Das Superweib”, “Frau zu sein bedarf es wenig”, “Über alle Grenzen”, “Vergib uns unsere Schuld”, “Seine Handvoll Heldinnen”.

Отже, здійснений аналіз свідчить, що роль жінки у сучасному суспільстві поступово зростає. У більшості країн неухильно збільшується їх питома вага в економіці, політиці, культурі, суспільному житті. В Україні, як і в інших європейських країнах, є політики-жінки, які проявили себе як професіонали і є визнаними лідерами. Наша країна може пишатися своїми жінками, які за складних умов, у різні історичні періоди зуміли знайти своє місце і докласти всіх можливих сил для діяльності заради України, її утвердження у світі.

Проте навіть побіжний погляд на ту чи ту сферу дає чимало підстав бачити нерівноправне становище українського жіноцтва. Саме тому вітчизняному політикуму варто було б узяти до уваги досвід впровадження гендерної політики у ФРН та деяких інших країнах-членах Європейського Союзу. Можна з упевненістю стверджувати, що гендерна рівність є своєрідним мірилом демократичного поступу. Водночас практика засвідчує, що існує і проблема захисту чоловіків: у країнах Заходу через феміністський рух чоловіки піддаються дискримінації. Тому статево збалансованість у суспільстві проголошено одними з основних принципів стратегій розвитку європейських держав ХХІ століття.

Богачевська-Хом'як, М., Веселова, О. (2005). *Жіночий рух в Україні*. У кн.: Енциклопедія історія України: Т.3: Е-Й /Редкол.: В.А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Наукова думка. Київ. Електронний ресурс: [http://www.history.org.ua/?termin= Zhinochy_rukh_v_Ukraini](http://www.history.org.ua/?termin=Zhinochy_rukh_v_Ukraini) [Дата останнього доступу 22.01.2021].

Гавришко, М. (2010). *Галицькі феміністки 1930-х: нацистське “Кухня-церква-діти” не для нас*. 29.12.2010. Електронний ресурс: https://www.istpravda.com.ua/articles/2010/12/29/11244/view_print/ [Дата останнього доступу 24.01.2021].

Иудин, А., Шпилёв, Д. (2011). *Германия: гендерная политика как основа гендерной культуры*. Женщина в российском обществе. С. 80-86. Електронний ресурс: http://www.hse.ru/data/2011/11/14/1272851411/Gendr_shrt_1.pdf [Дата останнього доступу 22.01.2021].

Кузнецов, Г. (2005). *Евросоюз: женщины и работа*. Человек и труд. 5. С. 36–40.

Степанянц, М. (1993). *Феминизм: Восток, Запад, Россия*. Наука. Москва.

Успенская, В. (1996). *Стереотипы на пути женщин к лидерству*. Феминистская теория и практика: Восток-Запад. Материалы международной научно-практической конференции. ПЦГИ. Санкт-Петербург.

Федик, Я. (2014). *Носити ім'я Іванни Блажкевич – велика честь*. Електронний ресурс: <http://slobidka.ol-te.com/?p=419><http://svoboda.te.ua/novyny/posyty-imja-ivanny-blazhkevych-velyka-chest.html> [Дата останнього доступу 25.01.2021].

Юдина, Т. (2010). *Германия. Новая политэстетика*. Российская политическая энциклопедия. Москва.

Deutscher Frauenrat e.V. Bundesvereinigung der Frauenverbände Online verfügbar unter URL: <http://www.frauenrat.de/> [Дата останнього доступу 22.01.2021].

Gleichstellung von Frauen und Männern. Online verfügbar unter URL: http://europa.eu/legislation_summaries/employment_and_social_policy/equality_between_men_and_women/index_de. [Дата останнього доступу 24.01.2021].

Kollontai, A. (2003). *Mein Leben in der Diplomatie*. Karl Dietz Verlag Berlin GmbH. Hrsg. von Heinz Deutschland.

Polke-Majewski, K. (2012). *Wie Frauen die Politik verändern?* URL: <http://Zeit.online.de> [Дата останнього доступу 25.01.2021].

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНО-ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ПРОСТІР ЧАСІВ ДІ-ПІ-ТАБОРІВ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЛИСТУВАННЯ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА ТА ЮРІЯ ШЕВЕЛЬОВА

Тетяна Шестопалова

(Україна)

У статті актуалізоване вивчення епістолярію українських інтелектуалів, змушених емігрувати з України під час та після Другої світової війни. Стаття присвячена листуванню Ю. Лавріненка і Ю. Шевельова, що тривало на теренах повоєнних Австрії та Німеччини. Автографи листів зберігаються в Музеї-Архіві УВАН у Нью-Йорку, де мурівський епістолярій, рукописи, організаційні матеріали складають фонд XL “Мистецький Український Рух”. Усе листування разом охоплює 82 листи (№№ 539-621).

Ключові слова: листування, газета, “Українські вісті”, Мистецький український рух, “Арка”.

UKRAINIAN LITERARY AND JOURNALISTIC SPACE OF DIPI CAMPS TIME THROUGH THE PRISM OF CORRESPONDENCE OF JURIJ LAVRYNENKO AND JURIJ ŠEVEL’OV

Tetjana Šestopalova

The article actualizes the study of the epistolary of Ukrainian intellectuals forced to emigrate from Ukraine during and after the Second World war. In particular, this article is devoted to the correspondence between Jurij Lavrynenko and Jurij Ševel’ov, which continued in post-war Austria and Germany. The autographs of the letters are kept in the “UVAN” (Ukrainian Academy of Arts and Science) in New York, where the “MUR”’s epistolary, manuscripts, and organizational materials make up the XL Art Ukrainian Movement Foundation. All correspondence together covers 82 letters (№№ 539-621)

Key words: correspondence, newspaper, “Ukrainian News”, Art Ukrainian Movement, “Arch”.

Метою статті є актуалізація вивчення епістолярію українських інтелектуалів, змушених емігрувати з України під час та після Другої світової війни. Зокрема, ця стаття присвячена листуванню Ю. Лавріненка і Ю. Шевельова, що тривало на теренах повоєнних Австрії та Німеччини. Автографи листів зберігаються в Музеї-Архіві УВАН у Нью-Йорку, де мурівський епістолярій, рукописи, організаційні матеріали складають фонд XL “Мистецький Український Рух”. Усе листування разом охоплює 82 листи (№№ 539–621).

Тисячі українців, що опинилися в цих країнах після радянських і нацистських концтаборів, засланы, переслідувань, почали спільно налагоджувати побут, навчати дітей, влаштовувати культурно-мистецькі акції. Тимчасові поселенці в непевних обставинах Ді-Пі-таборів вчилися самі й учили інших, мали виступи мистців, літераторів, науковців, обговорювали гарячі теми життя й повертали собі відчуття причетності до нього. Ю. Лавріненко, який перед тим відбув ув'язнення й заслання за політичними звинуваченнями, згадував⁵⁵: “По українських таборах мав численні доповіді перед палко-зацікавленою в ті часи аудиторією знекорінених в Україні людей. Говорив про те, що їх, як і мене, цікавило найбільше – головню в циклі тем «Українська інтелігенція в боротьбі за духове самоздійснення». Опісля дещо з того зрадагував під псевдонімом Юрій Дивнич (дівоче прізвище моєї матері). І опублікував під заохотою незабутнього трибуна свободи і гідности підсоветської людини Івана Багряного, керівника УРДП і її газети Українські Вісті [Підкр. Ю. Лавріненка. – *Т. III.*] в числах за роки 1947–48. Тим часом, щоб надолужити прогаліни у своїй радянській освіті- [Нерозб. слово. – *Т. III.*] й думанні, творив собі щось як «Університет надому», студіюючи днями й ночами раніш недоступні мені праці М. Драгоманова, В. Липинського, М. Грушевського, а про Українську революцію 1917–21 – Кучабського, Д. Дорошенка, Лозинського, Христюка та інші можливі матеріяли. Захопив дещо також із західно-европейської новітньої філософії (Н. Гартман, Ясперс, Шпенглер, філософ естетик Кроче, Ортега і Гасет, з українських авторів – Дмитро Чижевський). Тут допомагав мені книжками й іншим один цінний освічений по-европейськи приятель” (Лавріненко б.р.).

Ю. Шевельов уник долі в'язня радянської системи. До війни він був викладачем технікуму, а потім – ХППО (Харківського педагогічного інституту професійної освіти – наступника ХІНО). У 1945 р., вже будучи в Німеччині, навіть отримав посвідку працівника Наукового інституту при Ерлянгенському університеті, а у 1949 р. йому було присвоєно докторат з мовознавства в Українському університеті в Мюнхені. Проте свої тогочасні лінгвістичні праці він згодом назвав “нетворчими” й “неоригінальними”. Його цілком захопила література й критика. Відтак і написане про українську літературу (про “Вертеп” Аркадія Любченка, поезію Олени Теліги, про “Старший боярин” і про “Поет” Т. Осьмачки, про поезію Миколи Зерова, про “Повість про Харків” Л. Лимана, про “Доктор Серафікус” В. Домонтовича” (Шевельов 2001, 66) у своїх спогадах оцінював значно вище. Можливо, захоплення сучасною літературою й академічний досвід у сукупності якраз і витворили піднесене уявлення Ю. Шевельова про необхідність мати у Західній Європі організацію українських письменників (відому тепер, як “Мистецький Український Рух” – МУР), як “палац духу, новий і звужений варіант Платонової республіки мужів розуму й хисту”,

⁵⁵ Тут і далі в цитатах зберігаємо правопис автора листа.

до якої згодом долучаться представники інших мистецьких форм, щоб “збудувати батьківщину в наших душах” (Шевельов 2001, 58).

Дізнавшись про місцеперебування Ю. Лавріненка в Австрії, Ю. Шевельов першим написав йому як потенційному односторонцю в справі Мистецького Українського Руху, давньому другові й доброму літераторові. До арешту й ув’язнення Ю. Лавріненко вже був відомий як критик, автор досить вдалих і проникливих літературних портретів В. Еллана-Блакитного, В. Чумака та П. Тичини, які імпонували Ю. Шевельову за стилем і схопленими рисами таланту кожного поета. Таким чином, романтик з академічним досвідом був щиро радий запросити до ‘Платонової республіки’ модерного українського мистецтва романтика з досвідом критика, чий талант розуміти, поцінувати й захищати справжню літературу був добре відомий. Така коротка передісторія цього листування.

Перший лист Ю. Шевельов відправив із Фюрту. Тут була й радість від нагоди писати близькій людині, з якою подолали не одне життєве випробування, і новина про заснування “Мистецького Українського Руху” (МУРу), й палке запрошення до праці разом (“...а Вас тут треба, аж кричить” – лист Ю. Шевельова (Шереха) від 18.1.46⁵⁶), і перейнятість подальшою долею літературного таланту Ю. Лавріненка: “Статті Ваші мене дуже цікавлять, хоч і боюся, що Ви занадто пустилися в публіцистику. А я добре знаю, що в літературі як такий Ви теж могли б багато людям доброго сказати” (лист Ю. Шевельова (Шереха) від 26.3.46).

Ю. Лавріненко в цей час перебував на горі Більдштайн, у бауерському господарстві. Його відповідь, щира й сердечна, несла в собі кілька застережень і порад. Він не був певний успіху майбутнього об’єднання письменників, мало знав тих, хто підписав Декларацію МУРу, турбувався, чи не загрожуватиме МУРові масовізм і чи не буде таке об’єднання анахронічним у світі, разючо зміненому II Світовою війною. Цей лист позначений боєм пережитих Україною катаклізмів 1920–30-х років і подальшого зникання модерної культури нашої нації в жорнах російського більшовизму й німецького нацизму. Перед нами людина цінностей та ідеалів М. Хвильового, свідомо незворотності як історії, так і людей, але спрагла “романтики вітаїзму” як основної архетипної сутності українського мистецтва. Ось уривок із цього листа: “Все ж було б прикро, якби ми мали в сорокових роках якийсь рецидив «хатянства». Хвильовому, який був просто «вагітний» революційною добою 1917–1927 рр., цей рецидив не загрожував, хоч його й обвинувачували дурні у формалізмі і т.ін. Але нам – це загрожує. Якби я складав Декларацію, то певен, що не зміг би утриматися зазначити в ній, що МУР діє в добу війн і революцій..., що є основним для нашого часу, а саме національне і соціальне визволення українського народу – і їже з ним щось на кшталт «азійського ренесансу», хоч і не в таких може (з тактичних міркувань) парадоксально-гострих виразах – щось таке не міг утаїти і не сформулювати. Про той Вітер? [Унизу сторінки листа є

⁵⁶ Дату тут і далі подаємо так, як вона зазначена в оригіналі листа.

Лаврінченкове пояснення смислу цього запитання: “Тичинівський «Вітер з України», наприклад” – *Т.Ш.*], що надимає вітрила мистецького корабля...” (лист Ю. Лаврінченка від 21.11.1945 р.).

Літературні теми витворюють одну з магістралей листування. “Ідейність літератури”, “театр ідей та його інтелектуально-світоглядний контекст”, “специфіка донесення критичної думки до читача”, “роль критики в суспільстві”, “роль періодики в повноцінному літературному житті”, “проблема інтеграції материкової та еміграційної літератури в процесі написання історії української літератури ХХ ст.” – це низка питань, винесених із листів цього часу й відбитих у пізніших критичних працях і Ю. Шевельова, і Ю. Лаврінченка.

У цей час визначилися пріоритети їхньої діяльності. Ю. Шевельов запалився МУРОм, в якому вбачав порятунок для української літератури, що втратила автентичний ґрунт. Ю. Лаврінченко, всіляко підтримуючи МУР і ідею вільної літератури, зосередився на політиці й публіцистиці. При тому, що Мистецький Український Рух (Німеччина, 1945–1948) назагал є осмисленим і певною мірою уніфікованим явищем української літературно-мистецької дійсності (Грабович 1993; Лисенко-Ковальова 2006; Павличко 1999; Самчук 2017 та інші), листування відкриває його внутрішні сюжети й факти. У них МУР стверджує себе як, з одного боку, цілісний літературно-мистецький феномен української дійсності ХХ ст. З другого ж, рельєфно виявляються гостродраматичні розбіжності в поглядах, характерах, долях, а також політичних, соціокультурних, літературно-мистецьких концептах діяльності особистостей, причетних до МУРу.

Серед тем, що обговорюють в листах співрозмовники, є організація мурівських з’їздів і конференцій, опозиційні сили в МУРі, особисті стосунки між літераторами, робота над “Аркою”, укладання “Сучасника”, задум циклу Ю. Лаврінченка “Україна – Схід”, робота Ю. Шевельова над публіцистичними есеями, зникнення В. Петрова, підготовка українознавчої енциклопедії. Також листи відбивають спробу здійснювати єдину видавничу політику української еміграції в Ді-Пі. Особливий інтерес викликає задум створити перше міжконтинентальне українське періодичне видання шляхом об’єднання видавничих можливостей і людських ресурсів кількох еміграційних часописів, пов’язаний із цим розрив між Ю. Лаврінченком та І. Багряним, УРДП й “Українськими вістями”. У листуванні надзвичайно цікаво простежується динаміка ставлення Ю. Шевельова до МУРу й уявлення про свою роль у ньому.

Сконцентрований зміст листів, складне нюансування взаємних психологічних стосунків в динаміці листування показує, що поза “злобою дня” – суспільно-культурною необхідністю – існували й глибші причини писати один до одного. Щоб наблизитися до їх розуміння, уважніше поглянемо тільки на один епізод епістолярію, пов’язаний із мурівською пресою. На той час саме періодика відіграла головну роль у збереженні й розвиткові національно-культурної, літературно-мистецької, громадсько-політичної активності українців Ді-Пі.

Надзвичайним із погляду сьогодення видається факт наявності українських видань у Німеччині, коли взяти до уваги відсутність стабільного поштового зв'язку, дефіцит видавничо-друкарських можливостей, приспану роками воєнних поневірянь читацьку активність. Проте й за цих складних обставин газети й журнали виходили, хоч нерідко не втримувалися й півроку. Водночас не секрет, що найбільш потужні з них мали фінансову підтримку політичних партій, і це не могло не відбиватися на редакційній політиці. Повноцінну позапартійну пресу, вільну від політичної кон'юнктури, відкрито до всіх талановитих, захоплених творчістю людей, назалежно від їхніх ідеологічних позицій і переконань, створити було вкрай важко. Приміром, будучи членом-співзасновником МУРу, Ю. Лавріненко виконував обов'язки одного з редакторів журналу “Звено”, загально редагованого В. Кримським. Журнал створювався як друкований орган Мистецького Українського Руху, а В. Кримський мав марку “Золота Брама” для мурівських творів, уміщуваних на сторінках часопису. Але видання було досить слабким як із технічного, так і з формально-змістового боку (про це в листі Ю. Шевельова від 09.06.1946), відтак його існування виправдовувалося виключно “зональністю нашого буття” (лист Ю. Лавріненка від 07.08.1946)⁵⁷.

Можливість створити добре позапартійне періодичне видання (хоч і на базі партійного) для творчо-організаційних потреб МУРу з'явилася наприкінці 1947 р. Спершу постала ідея журналу “Україна і світ” на базі газети “Українські вісті” – друкованого органу УРДП. Над назвою й концепцією видання Ю. Лавріненко і Ю. Шевельов спочатку працювали разом. Трохи згодом Ю. Шевельов прийняв рішення відійти від цього задуму та очолити журнал “Арка”, який контролювали націоналістичні кола, зосереджені навколо “Української трибуни”.

Домігшись від партійного керівництва “Арки” гарантії цілковитої свободи діяти як редактору на власний розсуд, Ю. Шевельов написав 26.12.1947 р. про своє рішення Ю. Лавріненку: “Щодо «Укр[аїни] і світу». З мене там все-одно не буде великої користи. Якщо воно виходитиме, я обіцяю бути справним співробітником (якщо взагалі зможу писати). Коли потрібне моє ім'я в складі редакції, воно може лишитися. Мої «умнення» і поради – до Ваших послуг. Подумайте об'єктивно, і Ви визнаєте, що тип «Арки» мені підходить більше, – а це для мене тепер теж дуже важить [Підкр. Ю. Шевельова. – *Т. III.*], з моїм серцем і головою”.

Як ми сьогодні знаємо, “Арка” в редакторському тандемі Ю. Шевельова й В. Петрова в історії української літературно-мистецької періодики залишається по-своєму неперевершеною. Журнал перестав бути додатком до “Української Трибуни”, набув самостійності. У ньому друкувалися різножанрові твори, дискусійні статті з мистецтва, спогади, літера-

⁵⁷ Детальну характеристику української періодики в часи Ді-Пі-таборів подав Р. Ільницький (Hnytzkyj R. 1992, 271–291).

турно-критичні матеріали, які викликали інтерес у читачів незалежно від їхніх партійних і політичних симпатій.

Погоджуючись редагувати “Арку” як літературно-мистецький і критичний часопис, Ю. Шевельов був майже впевнений, що разом із Ю. Лавріненком, який продовжував працювати для “України і світу” (на ділі журнал отримав назву “Сучасник”), вони створять добрі умови для повноцінного функціонування української літератури й публіцистики в Ді-Пі-таборах. Організаторські здібності Ю. Лавріненка, його талант “бачити” українську ситуацію в комплексі внутрішніх потенцій і зовнішніх обставин, розуміти її історичні й суспільно-політичні передумови, його відчайдушне прагнення поновити в житті гвалтовно знищені радянською владою грандіозні здобутки “відродженців” українського модернізму не могли не забезпечити професійного й читацького успіху “Сучаснику”.

Ю. Шевельов пише: “А подумайте: було б саме добре мати такі 2 журнали в наших руках: один літ[ературний], а другий публ[іцистичний]. А якби їх згодом об’єднати, – було б саме те, що треба. А до цього може прийти, бо наші б[андерівці], як бачите, такі перелякані опозицією, що йдуть на всі поступки, отже – фактично зливаються [підкр. Ю. Шевельова. – Т. III.] з опозицією. Принаймні в потенції. Чекаю відповіді. Привіт Вашим. Ваш Ю.Ш.” (лист Ю. Шевельова від 26.12.1947). Проте планам не судилося бути втіленими. Грошова реформа в Німеччині, весь комплекс заходів окупаційної влади, спрямований на “звільнення” Німеччини від десятків тисяч переміщених осіб, призвів до того, що друге число “Сучасника” до читачів не дійшло.

З другого боку, Ю. Лавріненку було непросто прийняти працю Ю. Шевельова в “Арці”. Ідеологія її спонсорів давала якнайменше надії, що журнал (навіть із Ю. Шевельовим) розвинеться на всеохопне демократичне видання нового типу. Його лист від 05.01.1948 р. емоційно окреслює ситуацію: “...я переконався, як міцно б[андер]івці всмоктують Вас (а за Вами і через Вас почали були й мене всмоктувати)”. Водночас він свідомий, що видання “Сучасника” на фінансовій базі УРДП теж ховає в собі перешкоди для незалежного модерного періодичного видання: “...повірте, що без Вас я не взявся б робити десант у ворожому запіллі...”.

04.02.1948 р. Ю. Лавріненко сповіщає Ю. Шереха про те, що найближчим часом здаватиме матеріали до “України і світу”, хоч і не певен саме цієї назви журналу, та просить дати свої матеріали до запланованого періодичного видання: “Бо це значить, що Ви підтримуєте те, з чим – Ваше серце. ...Якщо мої плани здійсняться хоч на 1/10, то Ви перший потиснете мою руку. Та, з другого боку, і я потиснув би Вашу – коли Ви хоч чимнебудь підтримаєте в найтрудніші теперішні хвилини”. Лист відкриває глибоку схвильованість долею не тільки вистражданого періодичного видання, а й цілої української національної справи серед вигнанців. За лаконічним зверненням до Ю. Шевельова стоїть колосальна ентузіастична праця Ю. Лавріненка (агітація й залучення потенційних авторів нового журналу, широке листування з ними, редагування отриманих рукописів та багато

іншого) зі створення конче необхідних українцям, позбавленим батьківщини, умов для функціонування актуальної культурної думки, ствердження її в тодішньому суспільно-політичному й літературно-мистецькому просторі Європи.

Але тепер уже Ю. Шевельов застерігає Ю. Лавріненка (Дивничка) від змішування культури й політики. Питання, наскільки він мав рацію, заперечуючи зв'язок літератури з політикою, варте окремої розмови. Тут тільки наведемо цитату: “Назву на журнал я Вам відступаю, бажаю, щоб це був гарний журнал, і щоб він був справді «Україна і світ», бо мені здається, що Ви останнім часом відірвали перше від другого. Я і писатиму до нього охоче, якщо тільки він не буде спеціально східняцький, з чим я ніяк погодитися не можу” (лист Ю. Шевельова від 25.02.1948).

Дискусія продовжилася в листах і навіть на шпальтах газети “Українські Вісті”, яку редагував І. Багрянний. Ю. Лавріненко обстоював думку, що консолідації нації (у тому числі в її літературно-мистецькій дійсності) передує глибока критика ідеологій. Як наслідок, в “Українських Вістях” з'явилася його гостра рецензія на “дошерехівську” “Арку” під назвою “Орган культурної безпринципності”. Рецензія була підписана псевдонімом “Христофор Стерн”⁵⁸.

Ю. Шевельов виступив в обороні теперішньої концепції видання з тезою про критику, яка засадничо спрямована в майбутнє. “Тому я можу погодитися, що Вашим обов'язком було б говорити про хиби «Арки», якби вона лишалася старою, але в сучасних обставинах ця рецензія була виразом (хоч і стриманого) ресентименту. Інша річ, що психологічно Ви мали на нього всі права і підстави, але ж не можна в публіцистичній діяльності керуватися своїми почуттями”, – писав Ю. Шерех (лист від 25.02.1948 р.).

Оглядаючи позиції, діяльність, долі обох інтелектуалів із висоти сьогодення, можемо твердити, що Ю. Лавріненком рухала не образа, а прагнення екзистенційної рівноваги, втраченої у вигнанні: “Ви придириливо тепер поглядаєте скоса на мої східняцькі статейки, і навіть ще ненароджений журнал той називаєте авансом східняцьким. Не ображаюся, бо вірю, що пишете те, що думаєте – тобто щиро. Але ще не пройде і кілька років цього вигнання, як Ви... може подумаєте й інакше. Може Вам здасться тоді, що це була обґрунтована чи необґрунтована спроба затриматися на корені життя – українського життя, а значить і взагалі життя. Не датися, щоб вітер

⁵⁸ Витоки псевдоніма “Христофор Стерн” (у картках трапляється “Христофор Стерно”) наразі залишаються невідомі. Але це ім'я з'явилося і в листі редактора “Українських вістей” І. Багряного до Ю. Шереха, де адресант кількаразово й не без внутрішнього задоволення згадує виступ Стерна, даючи йому оцінку, прямо протилежну Шереховій: “Не гнівайтесь на мене за те, що стаття Стерна таки видрукована. Сталось так, що лист з вимогою зняти прийшов уже тоді, коли газета була в ротативній машині... І я Вам скажу цілком щиро, – то добре, що Ваш лист прийшов з запізненням. Стаття прекрасна, потрібна, має велику функцію і добре її виконує. А решта... ну що ж... Що ж до Стерна, то я думаю, що це ім'я треба закрити ще кількома статтями. Дебют дуже добрий і шкода буде як такий гарний публіцист зійде з коню... Ще раз перепрошую за того Стерна (скажемо, що це англійське прізвище!) і хай Ваш гумор буде незатьмарений” (лист до Ю. Шереха (Шевельова) [б. д.], Іван Багрянний. Музей-Архів УВАН. Ф. ХЛ (МУР). № 26. Нью-Йорк, США).

Цим ім'ям також підписано статтю Ю. Лавріненка “Три громи оплесків”.

покотив тебе сухим і бездиханним листком по смітниках чужини” (лист Ю. Лавріненка від 20.03.1948 р.).

Саме тут, здається, слід шукати відповіді на запитання про нереалізованість (якщо її розуміти як нездатність до цілковитої соціальної й культурної адаптації в чужорідному середовищі та невміння знайти своє місце в системі його прагматичних відносин) Ю. Лавріненка в еміграції, його зауреність в український світ під час перебування в США. Він усвідомлював себе частиною трагічної історії України 1920–30-х років, ніс у собі міф Розстріляного Відродження, не міг і не хотів його позбутися, назавжди залишився Романтичним Лицарем своєї молодості – “сіроокої гарячої юнки” М. Хвильового, “з багряною полоскою на простріленій скроні”, що “затулила рану жмутом духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безмертя”...

Ю. Шевельов пішов відмінним шляхом, осмислюючи й репрезентуючи в публіцистиці модерну українську проблематику. Досить звернутися до написаного в 1947 р. “Триптиху про добу, про мистецтво, про провінційність, про призначення України, про голуби і інші речі”, щоб зрозуміти, наскільки принциповим був поворот Ю. Шевельова від “наївного романтизму” до модерністського світогляду. Принциповим, але не позбавленим ностальгії за “наївним романтизмом”, морально-етичною традицією українського ментального мислення, адже саме вона цілковито визначала концепт національно-органічного стилю української літератури, обстоюваний Ю. Шевельовим у МУРі, і відхилений ним пізніше.

Показово, що Ю. Лавріненко залишив нам унікальні за силою романтичного впливу на читача спогади про молоді роки, де описав героїку української людини “на межі” її існування (“Чорна пурга та інші спогади”). На відміну від нього, Ю. Шевельов унікав романтизації спогадів, а свою молодість називав “фантастично сліпою” (Шевельов 25.01.1987). Відхід від “наївного романтизму” дав Ю. Шевельову властивий йому в подальшому професійному житті “зір”: перевіряти очевидне, вивчати предмет так, ніби до нього цього ніхто не робив, у знайомому й зрозумілому бачити загадки, проблеми, так само, як і нові інтелектуальні можливості, розв’язувати ці проблеми для себе й наступників.

Згодом, властива модерністському дискурсу настанова на елітарність творчих досягнень призведе Ю. Шевельова до сумнівів і розчарування в літературній та літературно-організаційній діяльності⁵⁹. Згуртувати письменників у модерну українську “Платонову республіку” не вдалося, гучні “входи” і “виходи” деяких письменників до і з МУРу знесилювали. Зрештою, збентежений тим, що мурівці, отримуючи документи на виїзд до інших країн, навіть не прощалися, задався риторичним питанням (лист Ю. Шевельова від 27.04.1949): “Все смертельно набридло. Хіба вийти для оригінальності з МУРу?”. У цей час Ю. Шевельов починає віддалятися від літератури й МУРу та відновлює заняття лінгвістикою. У листах є цікаві

⁵⁹ Ю.Шевельов у спогадах “МУР і я в МУРі” не говорить про це (Шевельов 2009).

автокоментарі, де зміну предмета діяльності він пояснює досить прагматично. Так, 25.11.1948 р. пише: “З мовознавства я маю надію видати три книжки, критика обіцяє тільки газетні можливості. Хіба ж можна вагаться між книжкою і газетою? Дайте мені змогу видати книжку з критики, – буду зацікавлений критикою. Річ проста”. За півроку знов повертається до цієї розмови: “В кінці Ви можете запитати, чим же я займаюсь. Мовознавством. Це для мене те, що для Вас городництво. І не лайтесь, бо нічого не допоможе. Набридло” (лист Ю. Шевельова від 25.05.1949 р.).

Можна дискутувати про те, наскільки щирим є Ю. Шевельов, коли прагматичними підставами пояснює свій перехід від організації літературного життя й мистецької критики до мовознавства. Але факт залишається фактом, що в цей час він приймав важливе для себе рішення дистанціюватися від “злоби дня”, працювати не з людьми з їхніми хибамі, достоїнствами, змінами настрою, поглядів, інтересів (суб’єкт-суб’єктні відносини), а з історичними й науковими фактами, мовними явищами (суб’єкт-об’єктні відносини), які мають свої межі, і краще, ніж живі люди, надаються до пізнання, систематизації, концептуалізації тощо.

Багатьом із нас відомо, що проблема непорозуміння з оточуючими на бере максимальної гостроти в 1956 році, коли Ю. Шевельов проголосить літературну смерть Юрія Шереха-критика. Здолати цей конфлікт (який, з одного боку, був конфліктом із самим собою, а з другого, – конфліктом “елітарника” з “провінціалізмом” і “кочубеїщиною” в оточенні) він зміг лише 1989 р., “повернувши” Ю. Шереха до життя.

Ю. Лавріненко незмінно обстоював морально-етичні й естетичні ідеали “Розстріяного відродження” з його глибокою закоріненістю в українські національні традиції й модерністські історико-політичні реалії 1920–1930-х років. Був переконаний, що поступ нації потребує повсякчасної самовідданості всіх і кожного. Можливо, це й убезпечувало його від подібної долі, що переживав Ю. Шевельов, автоалієнації та алієнації щодо загалу.

Характеризуючи специфіку критичного мислення Ю. Лавріненка, І. Кошелівець писав про “майже безпомилкову інтуїцію, за допомогою якої він, на подобу французького палеонтолога Жоржа Кюв’є, з одного малого деталю міг відтворити складне ціле. Ця метода має й свої небезпеки тим, що часом заносить на несподівані висновки не туди. Але як таке іноді й траплялося Лавріненкові⁶⁰, його роботи завжди були хвилююче цікаві й куди цінніші тих, що непомильні, але нічого до вже відомого не додають” (Кошелівець 1985, III). Дещо курйозною, але такою ж виразною є принагідна заувага І. Костецького в його листі часів МУРу-ОМУСу (“Об’єднання митців української сцени”) до Ю. Шевельова (Шереха): “Посилаю Вам оригінал Дивнича, який прошу передрукувати (= правописно) виправивши, і якомога скоріше переслати до “Часу”. Важливо, щоб це пішло до статті

⁶⁰ Відомим прикладом критичної невдачі Лавріненка є його робота про поему-симфонію П. Тичини “Сковорода” (Лавріненко 1980).

Ізарського, яка буде, мабуть, ґрунтовніша – і дурніша. Оригінал же Дивнича не відмовте привезти мені до Ульму (куди я Вам привезу спиначі!)” (Костецький б.д.). Ю. Шевельов, отримавши статтю від Ю. Лавріненка, визнає (лист від 08. 12. 1948): “Вона піде двома уривками, бо дуже довга, хоч як звичайно всі Ваші статті – цікава”.

Отже, літературна інтуїція – своєрідний талант критика – переважно робила його спостереження над творами надзвичайно точними й глибокими. Читацький успіх забезпечували як актуальні теми, так і їхнє живе, позитивне предствлення кризь призму майстерних критичних ходів, у своєму естві пов’язаних із “романтикою вітаїзму” М. Хвильового та його прагненням передати “запах слова”.

Можливо, саме там, у “ренесансному” просторі українського модернізму 1920-х років, із властивими йому жителюбством, творчим оптимізмом і романтичним авантюризмом, полягає джерело наполегливості, з якою Ю. Лавріненко, визнаючи недосконалість організації письменників, відступати й зрікатися вже зробленого в МУРі, на відміну від Ю. Шевельова, не хотів, і був переконаний, що “МУР треба мурувати далі”.

Архів залишив нам свідчення, наскільки складним, контроверсійним, багатим на психологічні й емоційні нюанси було майже п’ятирічне листування Ю. Шевельова й Ю. Лавріненка часів Ді-Пі-таборів і МУРу. Незмінними в листах були самовіддана праця, чесність і відкритість по відношенню один до одного. Це й дозволило їм зробити так багато для збереження й розвитку української культури. Тому листи є не лише історико-літературним фактом української модерної дійсності, а й прикладом для нас, теперішніх, як в інтересах спільної справи шукати шляхів до об’єднання й взаємопідтримки, долаючи ілюзію власної винятковості, правоти й непогіршимості.

Ю. Лавріненко тяжів до українського ґрунту, прагнув піднести “на дусі” із небуття романтичну й героїчну історію України, бути захисником традиції в її пізнавальному, моральному, ідейному і духовному сенсах.

Ю. Шевельов поставив за мету модернізувати культуру України й прищепити відповідне уявлення про оновлену Україну світові. Його досягнення унікальні й становлять одну з найбільших вершин української гуманітаристики ХХ століття. Цей шлях нібито має найменше спільного з оспівуванням романтики національної боротьби й українським ґрунтянством... Доки ми не згадаємо слова самого Ю. Шевельова, що модернізація – це тільки необхідне ускладнення традиції в часі.

Жоден із цих шляхів не є самодостатнім. Перший сам по собі замикає людину в минулому, зменшує діапазон її поступального руху в майбутнє, консервується цим минулим. Але другий без першого взагалі неможливий. І цей глибинний зв’язок двох шляхів, мабуть, і дає відповідь, чому, попри розбіжності в поглядах і завданнях, взаємні претензії й непорозуміння, що час від часу виникали між інтелектуалами, їхнє листування тривало п’ять років у Західній Європі й продовжилося в Америці.

Опосередковано це підтвердив і Ю. Шевельов, написавши спогад “З повісти про двох Юрків”, де визнав “героїзм Юркового [Ю. Лавріненка. – *Т.Ш.*] шляху” і його беззаперечні досягнення в українській культурі ХХ століття. Визнав і задався питаннями, що, безперечно, не були в його розумінні одномоментними: “Чий шлях, отже, був помилкою? Хто з нас часом не журився тим, що він утратив на тому шляху, яким він пішов? На кого з нас не чигала самота?”. Питання вічні. Питання риторичні. Питання життєві. Маємо змогу знайти на них власні відповіді, занурившись в епістолярний діалог непересічних людей.

Грабович, Г. (1993). *У пошуках великої літератури*. Ін-т укр. археографії, Гарвард. ун-т, Укр. наук. ін-т. Київ.

Костецький, І. (без дати). [*Лист до Ю. Шереха*]. Ігор Костецький. Музей-Архів УВАН. Ф. XL (МУР). № 994. Нью-Йорк, США.

Кошелівець, І. (1985). *Спогад про спогади*. У кн.: Лавріненко Ю. *Чорна пурга та інші спомини*. Сучасність. Мюнхен.

Лавріненко, Ю. (1980). *Павло Тичина і його поема “Сковорода” на тлі епохи (спогади і спостереження)*. Сучасність. [Б. м.].

Лавріненко, Ю. (без року) *Із писаннів Юрія Лавріненка (підготовчі записи до інтерв'ю з нагоди 75-ліття з дня народження)*. У кн.: Jurij Lavrynenko Papers. — Series II: Biographical Materials and Documents. Box 13, folder 7. Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.

Лисенко-Ковальова, Н. (2006). *Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм*. НАН України. Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка. Київ.

Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі*. Либідь. Київ.

Самчук, У. (2017). *Планета Ді-Пі*. В-во Національного університету “Острозька академія”. Острог.

Шевельов, Ю. (2001). *Я – мене – мені... (і довкруги)*. Т. 2. : [В Україні]. Видання часопису “Березіль”. Видавництво М.П. Коць. Харків–Нью-Йорк.

Шевельов, Ю. (25 січня 1987 р.). [*Лист до Б.Рубчака*]. Bohdan Rubchak Papers. Unprocessed material. Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.

Шевельов, Ю. (2009). *МУР і я в МУРі*. У кн.: Юрій Шевельов. *Літературознавство*. Упор. І. Дзюба. ВД “Києво-Могилянська академія”. Київ. С. 559–592.

Шестопалова, Т. (2010). *На шляхах синтезу думки (теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка)*. Альма-матер. Луганськ.

Ilnytzkyj, R. (1992). *A Survey of Ukrainian Camp Periodicals, 1945–50*. У кн.: *The Refuse Experience (Ukrainian Displaced Persons after World War II)*. Ed. by W. Isajiw, Y. Boshyk, R. Senkus. Edmonton. P. 271–291.

ПРОСТОРОВІ ВИМІРИ РОМАНУ У ВІРШАХ ЛІНИ КОСТЕНКО “МАРУСЯ ЧУРАЙ”

Жанна Янковська

(Україна)

Роман у віршах Ліни Костенко “Маруся Чурай” – неординарне й багатогранне явище в українській літературі. У представленій статті зроблено спробу простежити просторові виміри твору, оскільки вони окреслені дуже виразно, вражають різноманітністю, точністю, вигідно обрамлюють описану подію, буквально візуалізують її, гармонійно вписуючись у сюжет, а тому викликають окремий науковий інтерес.

SPATIAL DIMENSIONS IN LINA KOSTENKO'S VERSE NOVEL “MARSJA ČURAJ”

Žanna Jankovs'ka

The verse novel “Marsja Čuraj” by Lina Kostenko is a unique and multifaceted phenomenon in the Ukrainian literature. In this study, the attempt has been made to analyze the spatial dimensions of the work, since they are particularly clearly outlined, are impressively varied, accurate, help frame the narrated event, literally visualizing it, harmoniously fit into the plot, thus evoking a special research interest.

Роман у віршах “Маруся Чурай” Ліни Костенко – не просто твір, який фактично від часу його видання став класикою української літератури. Це визначне, епохальне явище в нашій словесності, яке (як і загалом творчість поетеси), попри помітну увагу літературознавців, має невичерпний ресурс для майбутніх досліджень, оскільки смислотворчий “простір” зазначеного твору широкий і багатовимірний.

До творчості Ліни Костенко неодноразово зверталися у своїх працях С. Барабаш, І. Дзюба, П. Іванишин, М. Ільницький, Г. Клочек, М. Коцюбинська, І. Кошелівець, В. Панченко, О. Пахльовська, Т. Салига, В. Сулима та багато інших дослідників. Письменниця належить до славної когорти “шістдесятників” і багато в чому донині оберігає їхні ідеї, що залишаються актуальними й сьогодні. Історизм окремих її творів беззаперечний, але вона уміє ‘наближати’ й ‘оживлювати’ історію, робити її ‘екзистенційною’, ‘своєю’. С. Барабаш, спираючись на думку Є. Гуцала, що Ліна Костенко – це “глибоко сучасна, глибоко українська поетеса, та наддивовижу це не те, що не заважає, а, навпаки, допомагає бути відкритою, як у космос український, так і в космос історії наших народів, в космос загальнолюдської історії; і та історія в неї – не скам’янілі чи спорохнявілі релікти, а живе дійство, яке начебто продовжує звершуватися й сьогодні, все ще

перебуває у творчому світі, й так само часто певна подія нинішнього дня в її сприйнятті та під її пером виглядає не локально й самодостатньо, не ізольовано, а пропонується в єдиному потоці світової історії, сповнюється масштабності й значення історичного”, пише про її неповторний “художній світ” в історичному бутті українців (Барабаш 2004, 2).

Метою цієї статті є окреслення семантичних локусів простору роману “Маруся Чурай”. Трактування його далеко не однозначне. Простір у творі ‘активний’, він не лише й не стільки передає тло або місце тієї чи іншої події, але й вступаючи в складні відносини із екзистенційними константами особистості, історичними вимірами епохи, творить гармонійну єдність природи, подій, обстановки, почуттів, переживань.

Сьогодні, аналізуючи просторові виміри художніх творів, більше прийнято говорити про хронотоп (часопростір) як один із проявів його художності. Звичайно, час і простір, особливо у творах епічних, тісно пов’язані. Не є винятком й аналізований роман Ліни Костенко. Можемо говорити, що історичний час зображених у творі подій відомий, а його окреслення, художнє відображення та філософські виміри (“від миті до вічності”) заслуговують на окреме дослідження.

Простір у зазначеному творі зображено набагато складніше, він, як згадувалося, багатовимірний та вступає у смислові зв’язки з іншими сюжетно-змістовими константами. Кожен із розділів твору тяжіє до визначеного простору: Полтава, тюрма, дім, степ, Україна, Київ, монастир. Власне, тут погоджуємося із думкою Р. Мариняк, що “позиція авторки загалом співзвучна з прийнятими в літературі принципами побудови авторського мікро- і макросвіту” (Мариняк 2005, 9). Специфіка зображеного поетесою простору загалом полягає у тому, що тут він завжди ‘відкритий’, навіть той, що міг би мислитись як ‘закритий’.

Найперше таким простором є Україна загалом, її природа, історичні місця та місця, де відбуваються козацькі битви за волю, а також Полтава, Київ як її органічні складники. Із них, власне й постає збірний образ, “авторська модель” тогочасної України як такої: безмежної, мальовничої, стражденної, випаленої – різної, багатоликої. Показовим у цьому плані є зовнішнє сприйняття й через нього відчуття рідного краю головною героїнею під час подорожі до Києва (розділ “Проща”):

Буває, часом сліпну від краси.
Спинюсь, не тямлю, що воно за диво, –
оці степи, це небо, ці ліси,
усе так гарно, чисто, незрадливо,
усе як є – дорога, явори.
усе моє, все зветься – Україна.
Така краса, висока і нетлінна,
що хоч спинись і з Богом говори (Костенко 1990, 98).

Поетеса дуже часто в романі змальовує природу. І щоразу вона чи то співзвучна з почуттями героїв, суспільною ситуацією, гіркою дійсністю

людського життя, чи протиставляється їм, як, знову ж таки, під час подорожі Марусі до Києва:

Як глянеш упростяж – дорога в намисті.
Ці барви черлені і жовтогарячі,
ці щедрі сади у багрянному листі! –
а люди бредуть і бредуть, як незрячі (Костенко 1990, 99).

Такими високопоетичними ‘образками’ змалювання рідного етнічного простору рясно наповнені всі розділи роману, утворюючи його досить барвисту канву, основу для розкриття сюжету. У зображенні такого природного простору авторка досягає найвищого апогею метафоричного мислення, як скажімо у рядках із розділу “Дідова балка”:

Ген хуторів причаєність глибока.
Он хтось іде в Полтаву з клумаком.
І далина на всі чотири боки
перехрестилась чорним вітряком (Костенко 1990, 128).

Особливо теплі спогади вкладає Ліна Костенко у уста героїні про рідний їй простір батьківського подвір’я на околиці Полтави (розділ “Сповідь”), коли вона, сидючи за ґратами, “згадала все, кожнісіньку дрібничку”:

Той берег наш, урослий очеретом.
І наш лелечий, наш лелечий двір,
де на гнізді з вербовим мінаретом
старий лелека молиться до зір (Костенко 1990, 59).

Таких просторово-пейзажних описів у романі досить багато. Як написав С. Кримський, рідна природа є архетипом, що символізує “материнське родове начало” і в українській культурі “має позитивний смисл”, вона “наповнюється символами життя і підноситься над пантеїстичною поетизацією зовнішнього буття тим, що є резонатором людської душі” (Кримський 2008, 312). Це визначає екзистенційний зв’язок людини з природою на рівні почуттів, світогляду, навіть повір’їв, як, наприклад, у спогадах героїні про “хату нашу, і оту криничку, і над вікном гніздечко ластовине, що щастя принести було повинне” (Костенко 1990, 59). Світ близької людині рідної природи як “один із найпотужніших каталізаторів духовних глибин особистості”, на думку С. Барабаш, “в українській словесності, як і в музиці чи в живописові, завжди формував ту сферу, в котрій національний менталітет оприявнювався якнайповніше” (Барабаш 2004, 18–19). Дослідниця зазначає, що “якби довелося артикулювати основну його рису, ми визначили б її як ліричне світосприймання української душі. Не тільки світосприймання, а й світоословлення і світоословлення. Маніфестація відвічної єдності духу людського з духом довкілля в етиці українців – основоположна” (Барабаш 2004, 18–19).

Іноді описи такого простору дуже лаконічні, проте поетеса виступає у них творцем семантично значимої деталі. До прикладу, вкладаючи в уста Феська, “млинів дозорця”, розповідь про зустрічі Марусі з Грицем Бобренком біля млина, авторка таким чином етнізує цей простір, робить його символічним:

Над Ворсклою з небіжчиком стояла.

Ну тобто він ще був живий тоді.

І що воно, гадаю, за проява –

дві тіні, млин і місяць на воді (Костенко 1990, 8).

“Біля млина” – одвічний український простір кохання, пристанище мельника, нечистої сили; біля річки – верби. І топилася з розпачу Маруся тут же, у цій річці, у “згиблому” місці, де зустрічалася з коханим.

Таким же значимим простором, як “біля млина” чи “біля води”, є степ, в обширі якого головна героїня знаходить усамітнення; зустрічає мандрівного дяка, який стає для неї “людиною-храмом”; там відбуваються козацькі битви за волю; козацькими могилами та хрестами оживає історія; цим степом стрілою мчить Іван Іскра “із України в Україну”, аби визволити Марусю, своє нерозділене кохання, врятувати “пісню від петлі”; там у балці живе “старезний”, але “немрущий” “полотняний” дід Галерник:

Пустеля, степ...

ворон голодні гвалти...

Нема кому із ким заговорить.

Лише димок із Дідової Балки

курить собі у небо та й курить (Костенко 1990, 130).

Стосовно інтерпретації таких просторових образів С. Барабаш написала: “Універсальність окремих образів природи – степу, води, неба, дороги – в мистецькому оприявленні безнастанно нарощує свою значимість від фольклорних інтерпретацій до авторських моделей світобудови. Образи позначені особливою органічністю буття в українському поетичному світі завдяки сталій архетипічній основі й здатності модифікуватися в нових контекстах” (Барабаш 2004, 19). Для головної героїні степ став своєрідним простором повернення до життя, до самої себе. Дистанціюючись від місця трагічних подій, що відбувалися з нею, вона ніби переступає межу “небуття”. Деталі, які наповнюють простір, роблять його непорожнім, промовисто засвідчують, що Маруся принаймні почала все навкруги помічати, відчувати вібрації цього світу природи, буквально лікувального для її душі простору, а відстороненість від усього та усіх допомагає героїні повернутися до себе:

... Учора вмилась в річці Полузір'є.

Дивилась в небо – пролітає птах.

Така безмежність і таке безмір'я!

Мій біль в мені. А я у цих степах (Костенко 1990, 98).

Або:

Легенький вітер трави хилитає.

Пасе корову тітка на межі.

Ніхто мене нічого не питає.

Я всім чужа, і всі мені чужі (Костенко 1990, 98).

Аналізуючи цитовані рядки твору, знову знаходимо суголосні думки в дослідженні С. Барабаш, яка пише, що “екологізований тип духовності як основа самовизначення людини у сучасному світі означає прийняття лю-

диною відповідальності за буття як своєї онтологічно зумовленої місії. Цей тип духовності передбачає розширення людського «Я» до глобальних масштабів, подолання замкненості на самому собі, залучення до вищої, надлюдської реальності, через відношення до якої набуває смислевизначення й людське існування” (Барабаш 2004, 18).

Мандрівний дяк – теж частина цього простору. Вона зустрічає його в степу, долає з ним нелегкий шлях до Києва, під час якого він не раз допомагає їй буквально вижити й ожити, є духовною підпорою. І зникає він теж несподівано (хоч і попереджав, що піде), коли Маруся заснула на світанку під мурами Лаври, залишивши на спомин “в червоні квіти хусточку тернову” як символ надії та жіночого щастя. Загалом цей образ викликає неоднозначні асоціації. З одного боку – він дуже нагадує Григорія Сковороду із поезії Ліни Костенко “О ні, ще рано думати про все”, якого “світ ловив. але не спіймав”, де лірична героїня подумки іде “удвох із ним. Шепоче ліс: – Жива із кам’яним!”. Маруся дяка називає “сивесеньким спудеєм”. І говорить він теж майже сентенційно, як Г. Сковорода. Але, з іншого погляду, – це дуже прозорий архетип (у художньому творі – архетипний образ) Мудрого Старого. У романі навіть не названо його імені. Він з’являється майже непомітно там і тоді, де конче потрібно, і так само непомітно зникає, виконавши свою місію. Цей архетип К. Юнг пов’язував із “шаманами примітивного суспільства” (Юнг 1991, 57). Про нього вчений написав: “Старий завжди з’являється в той момент, коли герой потрапляє в безнадійну ситуацію, коли врятувати його можуть лише ґрунтовні роздуми над ситуацією або щасливий випадок, тобто те, що складає функцію духа, або певного роду внутрішньо психічний автоматизм. Але оскільки через зовнішні чи внутрішні перешкоди герой не в змозі сам знайти вихід із ситуації, то знання, необхідні для цього, приходять до нього у вигляді персоніфікованої думки, тобто в образі Мудрого старого чоловіка, здатного дати героєві добру пораду й допомоги” (Юнг 2004, 298).

Героїня роману навіть розгубилася, коли проснулася й не побачила поруч свого супутника. Вона розуміє, що повертатися додому буде сама, і простір, який чекає її, спершу розсипається на друзки-образи, як скельця калейдоскопа, постаючи в уяві лише окремими об’єктами, з яких складеться потім у цілісний візерунок. Ця мить повертає її до гіркої реальності:

Пора й мені. Пора й мені. Пора.

Піски, піски... і синій плин Дніпра...

і ліс... і шлях... і явір... і криниця...

Куди іду?!

Хто жде мене, крім Гриця? (Костенко 1990, 127).

Через просторові образи поетеса показує психологічний стан Марусі її душевний біль. С. Барабаш називає такий прийом “культурою чуттєвості”, що є “глибоко особистісна, пронизана розумінням усього живого й співчуттям до нього. В такому разі пейзаж стає призмою для самохарактеристики авторки як репрезентанта свого суспільства, свого часу. Філософсько-естетична рефлексія на оточення вербалізована прозоро і впізнавано” (Ба-

рабаш 2004, 20–21). У “Марусі Чурай” Ліна Костенко ніби намагається показати всю різноманітність природи України, зробивши її внутрішньо-сутнісним простором душі (екзистенційний вимір простору роману – це ще одна тема для студіювання).

Глибоко символічно зображено авторкою простір *тюрми*, межі якої мисляться дуже умовно. Найбільше уваги приділяє поетеса опису в’язниці як останнього пристановища тіла й душі, у якому думки та спогади героїні, здається, б’ються й розбиваються об стіни у своїй безвиході:

Ніхто до тебе не озветься,
хоч би й покликала кого.
Лише об стіни обіб’ється
луна од голосу твого (Костенко 1990, 86).

“Із кам’яних мурів кам’яная хата”, “Старий кожух...Солома...”, “Стіна. Стіна. І ґрати. І стіна” (Костенко 1990, 36), “Лише цеглина до цеглини, та дві худенькі бадиліни, віконце з виямком низьким” (Костенко 1990, 86), а у вікні – “...Шматочок неба і шматочок двору...” та ще казковий Хо з дитинства “на ґратах хвостиком завис...” (Костенко 1990, 70) – оце й увесь простір на три дні для тіла. Але ці стіни не існують для душі, снів, думок, спогадів. Своєю замкнутістю цей простір ніби приглушує душевні муки, тут Маруся змирилася із неминучістю, в’язниця звільнила її від шквалу поглядів, сховала від людського поговору, тому, як осяяння, оприявлюється змістовно-смысловий оксиморон: “А ця тюрма – оце і є свобода, бо я вже тут нічого не боюсь” (Костенко 1990, 38).

За стінами тюрми – життя, події, відлуння яких сягають навіть сюди і до яких Маруся вперше відчуває болючу непричетність: там “коні ржуть і глухо грають сурми”, бо “полтавський полк виходить у похід” (Костенко 1990, 37). Цей простір сковує її тіло, а “душа рвонулась – і застряла в ґратах, прозорі руки з ґратами сплелись” (Костенко 1990, 37). Звукове ‘розмикання’ простору відчувається, коли героїня чує, що “дзвонять дзвони, дзвонять, дзвонять дзвони по всій Полтаві, по усіх церквах” (Костенко 1990, 37). Нагнітання звуку [дз] разом із ритмомелодикою вірша ніби розтинає цей ‘замкнутий’ простір, дробить його на скалки, які лунко розсипаються по всій Полтаві, тому через стан тіла й душі, думки, звуки героїня перебуває у фізично-психологічній дихотомії “замкненості-відкритості”:

А дзвони б’ють. а дзвони калатають!
Здається, небо й землю розхитають.
І тут, і там, і десь аж на горі
далекі дзвони б’ють в монастирі (Костенко 1990, 38).

До ‘закритого’ можна було б віднести у романі простір *Дому* – не просто як хати чи оселі, а як найріднішого, найближчого власного простору буття. Проте Ліна Костенко щоразу по-особливому підходить до його зображення, так що локальність не заважає усвідомлювати цей простір у цілісності світобудови, суспільних відносин, історичних подій. У цьому контексті найбільш чітко можна говорити про дім самої Марусі Чурай, оселю

діда Галерника та пусту хату, в якій героїня з дяком зупиняються на ночівлю під час подорожі до Києва.

Найперше – рідний дім головної героїні. В аналізованому творі ми не знайдемо опису інтер'єру, етнографічно-побутових обставин оселі Чураївни. У її спогадах він загалом мислиться набагато ширше. Деякі риси цього простору постають фрагментарно: “Хати у нас, і справді-то, не хвацькі. Присілок давній, хто яку змостив” (Костенко 1990, 61); “От що в нас гарне, так ото садочки” (Костенко 1990, 61), а на хаті живуть лелеки (“де на гнізді з вербовим мінаретом старий лелека молиться до зір”, “...та всі лелеки крила як розправлять! – здається, й хата в небо полетить” (Костенко 1990, 59), а на городі “соняхи гудуть, як тулумбас” (Костенко 1990, 39). Дещо ширше поетеса описує цей простір, коли Маруся, сидячи в тюрмі, уявляє самотню матір та дім, де уже не буде її:

Порожня хата і порожній двір...

Дильований хлівець, соломою пошитий...

Старий лелека молиться до зір.

Цвіте шпориш і заростає стежка.

Тому двору не треба вже воріт (Костенко 1990, 60).

Але сталося навпаки: врятована Іваном Іскрою, у цій оселі вона доживає свій час, хвора, без матері. І картина рідного закутка в її останню люту зиму облоги Полтави – гнітючий простір самотності й смутку:

А десь окремо, як болюча згадка,

стоїть за зиму нахолола хатка.

Над Ворсклою, під тими яворами,

де вже ніхто не світить вечорами (Костенко 1990, 146).

У всіх інших спогадах Марусі про дитинство та юність її *Дім* ‘не поміщається’ у стіни замкненого простору, він набагато ширший і характеризується в основному через дію або розширені номінативи: “лущимо квасолю”, “...щедруєм. Низочкою ходим, тонкими голосочками виводим”, “на Ворсклі хрест вирубують опішнями”, “летять з гори санки і гринджолята, в очах мигтять занесені тини”, “не було вже тата”, “мені зробила мати ковзани” і т. д.; “дрібний ромен, як вижовкла мережка, красолька, мак і королевий цвіт”, “монастир”, який “недавно збудували”, гребля, “матір молодю”, “ночі на Купала” та школа:

Козацька школа, крита очеретом.

благенькі стіни, плетені з лози,

на піввікна заплющена заметом,

три лави, стіл, псалтир і образи (Костенко 1990, 41).

Тобто, можна говорити про те, що, не вдаючись до деталізованих описів дому героїні, поетеса дуже лаконічно зазначає, чим він був наповнений, власне, наповнене її життя, а тому таких нечітких просторових обрисів він набуває, позначаючи загалом простір буття.

Цікаво, що у поглядах на дім як не тільки оселю, але й на життєві цінності, у романі чітко простежуються ‘чураївський’, ‘бобренківський’ та ‘вишняківський’.

‘Чураївський’:

Чурай, той так: побачив свою долю, –
ось ти, ось я, тепер нас буде двоє.
А що у мене стіни голі, –
повісим костю саджені пістолі
та килим з дірком. І у курені
з тобою буде солодко мені (Костенко 1990, 44).

‘Бобренківський’:

Багатоми і діти чорт колише,
а бідному і янгол не рідня.
А як землі нам мати не одпише?
А ще ж стягтися треба на коня.
Подбати мушу про якусь копійку.
Весілля мушу справити, ая.
То ж був один, тепер нас буде двійко (Костенко 1990, 44).

‘Вишняківський’:

Йому добро саме іде у двір.
І сад рясний, і нива хлібодарна.
Він не який визискувач чи звір,
він просто вміє взяти запівдарма (Костенко 1990, 47).
...Вся Україна полум’ям горить,
він і на цьому теж нагріє руки (Костенко 1990, 47).
...У них криниця під дашком лускатим
і добра хата вікнами в базар (Костенко 1990, 47).
...Там поля шмат, там хата закаблуком,

там ступа, винокурня і млини (Костенко 1990, 66).

Мабуть, доречним тут буде згадати ще й про погляд Івана Іскри (найбільш співзвучний із ‘чураївським’), який усе життя вірно й щиро любить Марусю й не зраджує своїм почуттям навіть тоді, коли вона хвора повертається із прощі:

– Ходім зі мною, доленько, ходім.
Якби мені ти стала за дружину,
яка б то радість увійшла в мій дім! (Костенко 1990, 147).
...Дозволь мені лишитися з тобою.
Отак, як є. Без змовин і сватів (Костенко 1990, 148).
...Як не полюбиш, в мене вистачає
на двох любові. Якось проживем (Костенко 1990, 148).

Ліна Костенко у цих лаконічних характеристиках передає не тільки бачення простору дому як ареалу місцезнаходження людини, а як загалом філософію життя й людських відносин, власне, екзистенційний вимір цього життєвого простору, вибудовуючи таким чином і “систему персонажів, що дають можливість відтворити духовне «двосвіття», що склалося на той час у суспільстві” (Маринюк 2008, 155).

У “Марусі Чурай” є ще один ‘теплий’ простір дому. Це дім діда Галерника, який також за всіма ознаками відображає у творі архетип Мудрого

Старого. Маруся із Грицем в дитинстві бігали у “дідову Галерникову балку”. Той простір з дідовими розповідями “про Кафу, полонянок” був для них казкою:

У нього там і зарості ожини,
і таємнича ниточка стежини,
і вулики, і в жолобі водичка,
і вплетений у верби живопліт,
і хата, як старенька рукавичка, –
в ній кіт живе, цвіркун живе і дід (Костенко 1990, 40).

Так поетеса описує цей простір, коли героїня у розділі “Сповідь” згадує своє дитинство, і цей спогад є його частиною. Але не менш фактурно й душевно він постає у розділі “Дідова балка”. Перед навалом ворогів цей ‘вічний’ дід не вперше “у своїй ярузі на цілий степ залишився один”:

У хаті тепло. Пахне деревиною.
Коріння повно, всякої різьби.
Під зволоком, між маком та калиною,
шматки сухої липи і верби (Костенко 1990, 135).

Вирізаючи із дерева посудини, він робить їх схожими до галер, на яких провів свою молодість в турецькій неволі:

...Мигтіли різні в полум’ї химери,
різець блищав у діда у руці.
Пливли по хаті крихітні галери –
ковганки, салотовки, поставці... (Костенко 1990, 135).

Дім діда Галерника у степу знаходиться ніби між світами, “своїм” і “чужим”. Він першим зустрічає ворогів та останнім проводить полтавський полк у похід. І коли кругом “пустеля, степ... ворон голодні гвалти...”, то “димок із Дідової Балки” сприймається як символ тепла, добра, надії, символ *Дому*.

Опис ще одного *Дому* знаходимо у розділі “Проща”. Зображуючи знищені села, у Семенівці пусту домівку, в якій заночували Маруся і дяк, авторка вдається до прийому змалювання як внутрішнього простору хати, так і зовнішнього, та подвір’я через деталі (“...дах із просвітком аршинним”, “ветхі двері”, “обтулена потрухлим кияшинням”, а “в хаті пуста, аж земля на споді. І кріт нарив, і піл уже сторчма” (Костенко 1990, 103)):

...Уранці вийшли. Тиша серпанкова.
І павутиння вже, мов ятері.
Та на поріг наживлена підкова,
та заржавіле рало у дворі (Костенко 1990, 103).

‘Рало’ та ‘підкова’ свідчили, що господарське подвір’я залишене не добровільно. Як повідав дяк, “тікав по трупах Єремія звідси”, тому й лишилися “села удовині. Та назви сіл, побільшості з імен...” (Костенко 1990, 103). Загалом предметний світ, художній опис речей у творах словесності дуже промовистий. В аналізованих рядках об’єктно-предметний континуум (‘дах’, ‘двері’, ‘кияшиння’, ‘піл’, ‘павутиння’, ‘поріг’, ‘підкова’, ‘рало’) уже самим номінативним рядом спонукає до уяви, візуалізації картини по-

кинутої й спустошеної оселі. О. Манойлова у статті “Художній предмет як наукова проблема: історія та перспективи” вказувала на те, що зображення предметів служать для повнішого й правдивішого відображення світу, “тому неодмінною і достеменною складовою [...] художнього універсуму” письменника, на її думку, є “предметно-речовий окіл героя, антураж дії (місце, тло, обставини, умови, побутові дрібниці, предмети, речі, архітектурні об’єкти, споруди, будівлі тощо)” (Манойлова 2009, 84).

Гнітюче враження на героїв під час подорожі справляє й палац Єремії Вишневецького:

Де був палац – лежать одні руїни,
стирчать уламки обгорілих стін.

Усе сумує смутками своїми...

Душа Руїни квилить між руїн (Костенко 1990, 102).

Із таких описів Ліна Костенко ‘складає’ портрет тогочасної України загалом.

Знаходимо у творі й описи міського простору. Це в основному Полтава та Київ.

Під час суду над Марусею до Полтави прибуває гонець із Січі. Дізнавшись про справу, над якою засідає суд, він протиставляє Полтаву із її судом – Україні (“у нас” – “у вас”, “там” – “тут”), тим самим ніби змізернюючи саму подію:

Той засміявся: – Отакої к бісу.

Під Білу Церкву стягнуто полки.

Палає Київ, знищено Триліси.

У вас же он як гинуть козакі! (Костенко 1990, 21).

У коловороті віднайдення сутнісно-головного, важливішого регулюючою є думка, в якій читається авторська позиція:

Там бій гримить. Там гине наша воля.

Там треба рук, і зброї, і плечей.

І що там варт чиясь окрема доля,

той тихий зойк у безмірі ночей?.. (Костенко 1990, 30).

Цими словами поетеса дає зрозуміти, що “там”, у вирах боїв, де щодня гинуть сотні й тисячі козаків, захищаючи рідну землю, на тих терезах насправді “окрема доля” знецінюється. Але “тут” для неї не байдужий “той тихий зойк у безмірі ночей”.

Січ, а разом із нею й уся Україна, сприймається як інший простір, який пов’язаний через козаків із Полтавою, оскільки полтавський полк бере постійну участь у походах. Другий розділ розпочинається описом часу і простору, який усіма вібраціями передає тривожний настрій міста – воно збирає у похід полтавський полк:

Багряне сонце. Дужка золотава
стоїть над чорним каптуром гори.

На п’ять воріт зачинена Полтава
ховає очі в тихі явори.

Спадає вечір сторожою, помалу,

Довершують образ спаленого міста підземні людські оселі. Це “землянки покопали погорільці”. Героїні від цього “дивно”, бо “у вечірній млі то там, то там димок із-під землі” (Костенко 1990, 119).

Ще один підземний простір – це лаврські печери, які являють собою не просто підземні лабіринти. З усього, що описує авторка в Києві, вони найбільш наповнені й олюдені, й не тільки впокореними постатями прочан і ченців-проводжаних, але й моцями святих, їх незримою присутністю, історіями, незвичними Марусі іменами (Агапіт, Нестор, Мардарій, Пафнутій, Силуян, Сисой, Софроній, Пимен та ін.), сподвижництвом. Їхні моці “печерський старчик” прочанам “в щілину показує” (Костенко 1990, 120). При Лаврі є й “странноприймний” дім, де ночують прочани. Його дяк характеризує дуже влучно і лаконічно – “лахмітяний вертеп” (Костенко 1990, 123), тому вони “свободу обрели”, ночуючи в сухому листі просто неба. Надзвичайно містким та символічним у просторовому відношенні в романі показано образ *дороги*, який служить єднальною ‘ниткою’ між усіма об’єктами і разом з тим є глибоко знаковим у житті самої героїні. Ми неодноразово зустрічаємося з цим образом у творі: це шлях Марусі з тюрми у степ, на страту, туди, де “стоять оті ворота в небуття”, дорога “із Полтави у Рокитне”, якою мчить Іван Іскра, аби врятувати її; степовим шляхом прибувають до Полтави посланці від гетьмана. Але найбільш знаковою бачиться “дорога-безконечниця”, якою йде героїня на прощу до Києва:

...І знову шлях. Тополи та могили.

Артемівка. Григорівка. Панфили.

Остапівка. Карпилівка. Тишки... (Костенко 1990, 106).

На цій дорозі з допомогою дяка вона осягає гірку історію та долю України. Це не просто дорога до Києва. Це дорога піснярки до самої себе: “Ніхто мені не дивиться у спину. Я йду. Людина. Я така, як всі” (Костенко 1990, 98). Як пише К. Козачук, “однією з внутрішніх Марусиних мотивацій того, чому вона іде на прощу, є прагнення стати такими, як усі, а отже, знову знайти себе”, і ця дорога ніби “випростує все, що в її долі було невірного, покрученого, все, за що вона могла б почуватись винною” (Козачук 2008, 123).

Власне, від часу першого знайомства героїня постійно бачиться в дорозі: до смерті, до Києва, до себе... Це та лімінальна зона, яку їй довелося перейти кілька разів, тому її стан нею ж самою усвідомлюється як межовий: “Я й сама вже не знаю, жива я чи ні» (Костенко 1990, 97). По дорозі на страту вона, відсторонена від соціуму та всього навколишнього світу, внутрішньо ‘вмирає’, а дорогою на прощу, на думку Я. Голобородька, готова “безкінечно вбирати в себе всі очевидні і приховані вияви зовнішнього макросвіту” (Голобородько 2012, 115), повертаючись таким чином до життя. Тому, як продовження, слова С. Барабаш: “Вічний образ дороги, як смислетворча вісь, мислиться багатоаспектно в континуумі романного дійства. Дорога – це і жива об’єктивна реальність, і філософська площина самопривняння кожного з героїв” (Барабаш 2004, 16). У цьому проявляється архетипна сутність цього образу, який розмикає всі межі простору і ча-

су, містить універсальну семантику втілення індивідуальної та колективної долі.

У своїй праці “Час і простір у мистецтві слова” Н. Копистянська написала: “Кожна епоха, кожний мистецький напрям, течія мають певну основу в розвитку філософії свого часу і одночасно митці стають співтворцями цієї основи, нерідко і її зачинателями” (Копистянська 2012, 35). Аналізуючи роман Ліни Костенко “Маруся Чурай” та подумки звертаючись до інших творів української літератури різних періодів, можна говорити, що поетеса за допомогою “гетерогенних естетичних форм, несподіваного поєднання й переплетення жанрових модифікацій” (Саєнко 2003, 8) сказала своє вагоме слово не тільки в галузі жанротворення, але й постає як живописець простору, дуже різного й водночас єдиного – етнічно реального українського світу.

Заявлену тему, на жаль, не можна вичерпати однією розвідкою. Мабуть, про кожен із аналізованих топосів за твором можна було б написати окрему статтю, але їх окреслення видається значимим.

Барабаш, С. (2004). *Творчість Ліни Костенко в ідейно-художньому контексті літературної доби*. Автореферат дис-ції на здобуття наук. ступеня д-ра філолог-них наук. Львівськ. націон. універ-т імені Івана Франка.

Голобородько, Я. (2012). *Вербалізація вічності: філософські інкрустації Ліни Костенко*. Слово і час. № 7. С. 111–117.

Кримський, С. (2008). *Архетипи української культури*. У кн.: *Під сигнатурою Софії*. Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”. Київ. С. 301–319.

Козачук, К. (2008). *Проща Марусі Чураївни: версія Ліни Костенко*. Вісник Запорізького національного університету. № 2. С. 121–124.

Копистянська, Н. (2012). *Час і простір у мистецтві слова*. ПАІС. Львів.

Костенко, Л. (1990). *Маруся Чурай*. Веселка. Київ.

Манойлова, О. (2009). *Художній предмет як наукова проблема: історія та перспективи*. Слово і Час. № 6. С. 83–90.

Маринюк, Л. В. (2008). *Специфіка жанру та стилю історичного роману у віршах “Маруся Чурай” Ліни Костенко*. Вісник Запорізького національного університету. № 2. С. 153–156.

Мариняк, Р. (2005). *Історіософія поезії Ліни Костенко*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

Саєнко, В. (2003). *У просторі мета історії*. Українська мова і література. № 17. С. 8–12.

Юнг, К.-Г. (1991). *Архетипи и символи*. Издательство “Ренессанс” СП “ИВО-СиД”. Москва.

Юнг, К.-Г. (2004). *Душа и миф. Шесть архетипов*. ООО Харвест. Минск.

ВІДОМОСТІ ПРО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ

Світлана Адаменко -

кандидат філологічних наук, доцент,
Семинар слов'янської філології,
Гетингенський університет імені Георга Августа,
Німеччина;

Ольга Андріянова -

кандидат філологічних наук, доцент,
професор кафедри гуманітарних наук,
Національна академія сухопутних військ
імені гетьмана Петра Сагайдачного;

В'ячеслав Артюх -

кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії,
Сумський державний університет;

Евеліна Балла -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури
Ужгородський національний університет,
доцент кафедри української мови та культури,
Ниредьгазький університет, Угорщина;

Оксана Бобечко -

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка;

Світлана Богдан -

кандидат філологічних наук,
професор кафедри історії та культури української мови,
Волинський національний університет
імені Лесі Українки;

Назар Божинський -

кандидат архітектури,
доцент кафедри містобудування та урбаністики,
Харківський національний університет
будівництва та архітектури;

Ірина Божко -

кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри теорії
та практики романо-германських мов,
Сумський державний педагогічний університет
імені А.С. Макаренка;

Галина Бокшань -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри іноземних мов,
Херсонський державний аграрний університет;

Світлана Бородица -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри теорії і методики української
та світової літератури,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка;

Ірина Брага -

кандидат філологічних наук,
старший науковий співробітник,
Інститут української мови НАН України;

Світлана Брижицька -

кандидат історичних наук,
заступник генерального директора
Шевченківського національного заповідника
з наукової роботи,
Шевченківський національний заповідник;

Анатолій Бурдейний -

кандидат хімічних наук,
Голова правління БФ “Фундація імені Григорія Нудьги”
м. Львів;

Ольга Вержанська -

кандидат філософських наук, доцент,
кафедра мовної підготовки 2,
Навчально-науковий інститут міжнародної освіти,
Харківський національний університет
імені В.Н. Каразіна;

Олексій Вергій -

доктор філологічних наук,
Сумський державний педагогічний університет
імені А. С. Макаренка;

Наталія Вовчаста -

доктор педагогічних наук, доцент
ІТ СТЕП Університет (Львів);

Ірина Воловенко -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови,
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова, м. Київ;

Мар'яна Вотьканич -

аспірантка кафедри української літератури,
Ужгородський національний університет;

Наталія Горбач -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури,
Запорізький національний університет;

Галина Городиловська -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови,
Національний університет “Львівська політехніка”;

Володимир Грисюк -

аспірант Інституту журналістики,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка;
асистент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Волинський національний університет імені Лесі Українки;

Світлана Дворянчикова -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри іноземних мов,
Київський національний університет
технологій та дизайну;

Володимир Демченко -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри державного управління
і місцевого самоврядування,
Херсонський національний технічний університет;

Іван Дзира -

кандидат філологічних наук, доктор історичних наук,
професор кафедри професійної освіти
в сфері технологій та дизайну,
Київський національний університет технологій та дизайну;

Олеся Дзира -

кандидат історичних наук,
завідувач відділу зарубіжної україніки,
Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського;

Лариса Дуда -

кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ;

Ірина Дудко -

кандидат філологічних наук,
професор кафедри української мови,
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова, м. Київ;

Віолетта Дутчак -

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ);

Марія Єфімова -

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну,
Волинський національний університет
імені Лесі Українки;

Інна Жукович -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри германських мов і переклад,
Київський міжнародний університет;

Галина Зимовець,

кандидат філологічних наук,
старший науковий співробітник,
Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України;

Ганна Карась -

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри методики музичного
виховання і диригування,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ;

Лариса Колібаба -

кандидат філологічних наук,
старший науковий співробітник
відділу граматики та наукової термінології,
Інститут української мови НАН України;

Лариса Корж-Усенко -

доктор педагогічних наук,
доцент кафедри менеджменту освіти
та педагогіки вищої школи,
Сумський державний педагогічний університет
імені А. С. Макаренка;

Наталія Костюк -

молодший науковий співробітник,
науково-дослідного сектора “Музей кобзарства”,
Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”;

Ольга Кубік -

магістр музичного мистецтва,
аспірантка кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ;

Оксана Кузьменко -

доктор філологічних наук,
старший науковий співробітник
відділу соціальної антропології,
Інститут народознавства НАН України;

Юлія Куманська -

здобувач кафедри української літератури,
Волинський національний університет
імені Лесі Українки;

Тетяна Лагута -

кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра мовної підготовки 2,
Навчально-науковий інститут міжнародної освіти,
Харківський національний університет
імені В.Н. Каразіна;

Олеся Лазаренко -

кандидат філологічних наук,
науковий співробітник,
Європейський Університет Віадрина,
м. Франкфурт-на-Одері, Німеччина;

Світлана Ленська -

доктор філологічних наук,
доцент кафедри української літератури,
Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка;

Тетяна Марчук -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської філології,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ;

Наталія Міллер -

учитель-краєзнавець,
керівник гуртка літературного краєзнавства
районного Будинку дитячої та юнацької творчості
Шосткинської районної ради Сумської області;

Елла Мінцис -

старший викладач,
кафедра англійської філології,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ;

Віктор Мішалов -

кандидат мистецтвознавства,
Заслужений артист України
Торонто, Канада;

Марина Набок -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри мовної підготовки іноземних громадян,
Сумський державний університет;

Валентина Ніколаснко -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури,
Запорізький національний університет;

Олександра Німилевич -

доцент кафедри музикознавства та фортепіано,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка;

Роман Офіцинський -

доктор історичних наук,
професор кафедри суспільно-гуманітарної
та етико-естетичної освіти,
Закарпатський інститут післядипломної педагогічної освіти;

Надія Пашкова -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української філології та славістики,
Київський національний лінгвістичний університет;

Людмила Підкуймуха -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови,
Національний університет “Києво-Могилянська академія”;

Тетяна Прокопович -

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії, теорії музики
та методики музичного виховання,
Рівненський державний гуманітарний університет;

Віра Просалова -

доктор філологічних наук,
професор кафедри теорії та історії української
і світової літератури,
Донецький національний університет імені Василя Стуса;

Марія Редьква -

кандидат філологічних наук,
асистент катедри україністики,
Інститут східнослов'янської філології
Ягеллонського університету (Краків, Польща);

Людмила Ромащенко -

доктор філологічних наук,
професор кафедри української літератури
та компаративістики,
Черкаський національний університет
ім. Богдана Хмельницького;

Олена Руда -

кандидат філологічних наук,
старший науковий співробітник відділу стилістики,
культури мови та соціолінгвістики,
Інститут української мови НАН України;

Оксана Румянцева-Лахтіна -

аспірантка кафедри української літератури
та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова,
Харківський національний педагогічний університет
імені Г.С. Сковороди;

Ольга Смольницька -

кандидат філософських наук, член ICOM,
провідний науковий співробітник,
Київський літературно-меморіальний музей Максима Рильського;

Лілія Солодка -

магістрантка,
Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка;

Вікторія Солошенко -

кандидат історичних наук, доцент,
заступник директора з наукової роботи
Державна установа “Інститут всесвітньої історії НАН України”;

Катерина Сопіна -

аспірантка кафедри української мови,
Харківський національний університет
ім. В. Н. Каразіна;

Ольга Стадніченко -

кандидат філологічних наук,
доцент, завідувач кафедри українознавства,
Запорізький національний університет;

Світлана Сухарєва –

доктор філологічних наук, доцент,
професор і завідувач кафедри полоністики і перекладу,
Волинський національний університет імені Лесі Українки;

Акмал Таїров -

студент навчально-наукового інституту права
Сумський державний університет;

Світлана Тетеря -

завідувач науково-дослідного сектора “Музей кобзарства”,
Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”;

Уляна Тиха -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської філології,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ);

Тетяна Тарасюк -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри історії та культури української мови,
Волинський національний університет
імені Лесі Українки;

Оксана Туркевич -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри українського прикладного мовознавства,
Львівський національний університет
імені Івана Франка;

Ольга Фабрика-Процька -

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ;

Наталія Федорняк -

кандидат мистецтвознавства,
концертмейстер кафедри музичної україністики та
народно-інструментального мистецтва,
Прикарпатський національний університет
імені В. Стефаника (м. Івано-Франківськ);

Тетяна Хомич -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови і літератури,
Національний університет “Чернігівський колегіум”
імені Т. Г. Шевченка;

Іванна Цар -

кандидат філологічних наук,
молодший науковий співробітник,
Інститут української мови НАН України;

Наталія Чаура -

викладач кафедри української літератури
Херсонського державного університету;

Кость Черемський -

кандидат мистецтвознавства,
заслужений працівник культури України,
віце-президент Фонду національно-культурних ініціатив
імені Гната Хоткевича;

Лілія Чикур -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури,
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова;

Андрій Чуй -

кандидат філологічних наук,
ст. лаборант кафедри слов'янської філології,
Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки;

Ольга Шарагіна -

кандидат філологічних наук,
викладач української мови та літератури,
ПЗЗСО “Ліцей Київського міжнародного університету”;

Ольга Шелюх -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри гуманітарних наук,
Національна академія сухопутних військ
імені гетьмана Петра Сагайдачного;

Тетяна Шестопалова -

доктор філологічних наук,
професор, завідувач кафедри української філології
та міжкультурної комунікації,
Чорноморський національний університет
імені Петра Могили;

Максим Яблонський -

кандидат наук із соціальних комунікацій,
старший викладач кафедри соціальних комунікацій,
Волинський національний університет
імені Лесі Українки;

Жанна Янковська -

доктор філологічних наук,
професор кафедри культурології та філософії,
Національний університет “Острозька академія”;

Алла Ярова -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри мовної підготовки іноземних громадян
Сумський державний університет.

**I. – XI. Internationale Online-Konferenz der Ukrainistik
„Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen.
Die Ukraine aus globaler Sicht“**

Oktober 2010 – November 2020

- Sektionen mit den Themenschwerpunkten:
 - Sprache
 - Literatur
 - Bildung
 - Kultur
 - Grundlagen der ukrainischen nationalen Identität
 - Ukrainisch als Fremdsprache
- Projekt- / Beitragswettbewerb
- Podiumsgespräch
- Veröffentlichung des Jahrbuches der Konferenz



Personenkreis der Teilnehmer:

Sprach- und Literaturwissenschaftler, Ukrainisten, Nachwuchswissenschaftler, Dozenten, Methodenforscher, Kulturwissenschaftler sowie Vertreter von wissenschaftlichen Einrichtungen und gesellschaftlichen Organisationen, die sich mit der Erforschung, Verbreitung und der Förderung der ukrainischen Sprache, Literatur und Kultur in der Ukraine und darüber hinaus beschäftigen.

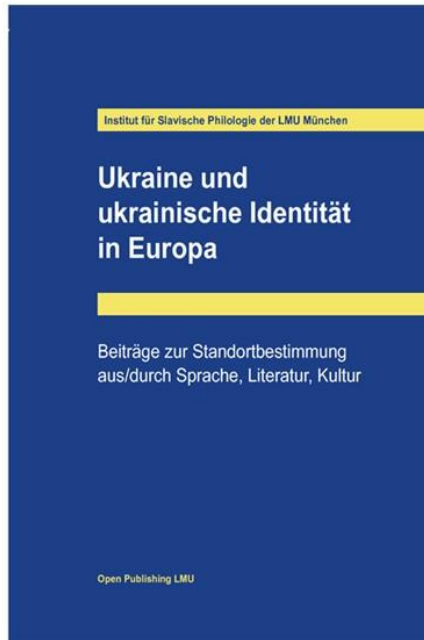
Organisatoren:

**Institut für Slavische Philologie
der Ludwig-Maximilians-Universität München**
<http://www.ukrainistik-konferenz.slavistik.lmu.de/>



**UKRAINISCH >>>
DEUTSCHES
SPRACHENJAHR
2017/2018**

**УКРАЇНА ТА УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ В ЄВРОПІ
КРИЗЬ ПРИЗМУ МОВИ, ЛІТЕРАТУРИ ТА КУЛЬТУРИ**



**Herausgegeben von
Olena Novikova, Oleksandr Pronkevych, Leonid Rudnyc'kyj, Ulrich Schweier**

readbox unipress · Open Publishing LMU

**ISBN 978-3-95925-047-4 (Druckausgabe)
978-3-95925-048-1 (elektronische Version)**

Gefördert durch die *Münchener Universitätsgesellschaft*
und das Institut für Slavische Philologie der LMU München

**INSTITUT FÜR SLAVISCHE PHILOLOGIE
LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN**

*Die Sprache ist der Spiegel einer Nation;
wenn wir in diesen Spiegel schauen, so kommt uns
ein großes treffliches Bild von uns selbst daraus entgegen.*
Friedrich Schiller

**INTERNATIONALES ZENTRUM FÜR UKRAINISCH
ALS FREMDSPRACHE**

Eine virtuelle Brücke, die alle Interessenten und Engagierten verbindet



<http://www.ukrainisch-zentrum.slavistik.lmu.de/>

Віртуальний міст, який поєднує всіх небайдужих і зацікавлених

МІЖНАРОДНИЙ ЦЕНТР УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ

*Мова – це дзеркало нації.
Коли ми дивимося у це дзеркало,
нам являється великий істинний образ нас самих.*
Фрідріх Шіллер

**ІНСТИТУТ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ
УНІВЕРСИТЕТ ЛЮДВІГА- МАКСИМІЛІАНА, М. МЮНХЕН**

Schiller, F., Sämtliche Werke, München 1960, Bd. 1, S. 474 f.

НЕЗАБАРОМ:

колективна монографія

«СИЛЬНІ ЖІНКИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ І ОБРАЗ НОВОЇ ЄВРОПИ»

В уяві людини XXI століття Середньовіччя постає чимось далеким і майже забутим. Але насправді воно виявляється інтегрованим у сьогодення. Історії людей, які жили в ті далекі часи, продовжують доходити до нас, як світло далеких зірок. Опоетизовані і почасти міфологізовані, вони зберігають актуальність унаслідок прихованого в них загальнолюдського сенсу, вічних морально-етичних цінностей. Саме так відбувається і з образами видатних жінок, які жили багато століть тому. Серед них одне з чільних місць посідають, зокрема, дочка київського князя Ярослава Мудрого Анна, яка стала королевою Франції, її дочка Свята Едігна з невеликого містечка Пух під Мюнхеном й українка Анастасія Лісовська – Роксолана. Історія зберегла імена багатьох інших видатних жінок середньовічної Європи. Їхні постаті були не тільки заново відкриті упродовж останніх десятиліть, але й стали невід’ємною частиною сучасних ідеологій і повсякденних практик, які формують образ нової об’єднаної Європи.



ПРОЕКТ

Інституту слов'янської філології університету імені Людвіга-Максиміліана (Мюнхен, Німеччина),
Кафедри україністики Варшавського університету,
Інституту філології Чорноморського національного університету імені Петра Могили (Миколаїв, Україна)

**Institut für Slavische Philologie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU)**

Ukrainische Sprache, Literatur und Kultur sind am Institut für Slavische Philologie der LMU seit langem in Forschung und Lehre verankert. Das Institut wirkt durch Kooperationen mit anderen Universitäten bzw. Slavisten in Deutschland und im Ausland sowie mit Ukraine-Netzwerken. Um dies gezielt zu erweitern und die Ukrainistik in Deutschland, der Ukraine und anderswo zu fördern, bieten seine Internetkonferenzen ein geeignetes Forum.

Internet: www.slavistik.uni-muenchen.de
www.ukrainistik-konferenz.slavistik.lmu.de

69,90 €
ISBN: 978-3-487-16073-3

