

XIV. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik

# Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen

Die Ukraine aus globaler Sicht

München 02. – 05. November 2023

## Діалог мов – діалог культур Україна і світ

XIV Міжнародна наукова Інтернет-  
конференція з україністики



Universitätsbibliothek  
Ludwig-Maximilians-Universität München

Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik • 2023

# **Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik**

Herausgegeben von  
Olena Novikova und Ulrich Schweier

Band 2023

XIV. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik

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

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

XIV Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики

München  
02. – 05. November 2023



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.

© für alle Texte bei den jeweiligen Autoren 2024

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

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>

Druck und Vertrieb:

Buchschmiede von Dataform Media GmbH, Wien

[www.buchschmiede.at](http://www.buchschmiede.at)



Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-epub-122255-9>

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.122255>

ISBN 978-3-99139-317-7 (print)

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)

Prof. Dr. Svitlana Lens'ka (Ukraine)

Dr. Larysa Marčylo (Ukraine)

Dr. Tetjana Prokopovyč (Ukraine)

Prof. Dr. Svitlana Pryščenko (Ukraine)

Prof. Dr. Svitlana Romanjuk (Polen)

Dr. Svitlana Semenjuk (Großbritannien)

Prof. Oleksij Vertij (Ukraine)

## ЗМІСТ

### Передмова

### МОВА

#### **Юлія Браїлко, Наталія Кисла**

Обсценізми як засіб створення комічного (на матеріалі постмодерних і постфольклорних текстів) 12

#### **Людмила Зіневич**

Ілля Шраг: адвокат України та її мови 25

#### **Валентина Красавіна, Марина Редько**

Хроматичні кольороназви у фразеологічній картині світу українців 32

#### **Лариса Марчило, Ірина Дудко**

Архаїчні морфологічні форми в українських пареміях 39

#### **Анна Федорова**

Специфіка мовної особистості сучасних українських політичних експертів і технологів 49

### УМІ (українська як іноземна)

#### **Соломія Бук, Олег Нікішов**

Ukrainian club Jena: from idea to its implementation 58

#### **Ольга Гриценко**

Вивчення української мови в Польщі 68

### ЛІТЕРАТУРА

#### **Наталія Горбач**

“Опинитися не на тому боці історії”: тема Голокосту в романі Р. Зайферт “Хлопчик узимку” 76

#### **Андрій Гурдуз**

Концептосфера фентезійних романів Ярини Каторож і Артура Закордонця на тлі романів трансформації метажанрової парадигми ХХІ ст. 85

**Ілля Ісаєв**

Тема голодомору в збірці М. Лавренка “Два колоски” 97

**Юлія Курилова**

Збірки поезії я. Черногуз “як вигинається воєнне коло” і “[dasein: оборона присутності]”: війна як внутрішня перспектива і modus vivendi 106

**Олеся Лазаренко**

Василь Барка та Елізабет Коттмаєр: мистецький діалог автора і перекладача 116

**Валентина Ніколаснко**

Тема рятівництва в умовах політики насилля в романі Тимура та Олени Литовченків “Книга жахіття. 1932–1938” 126

**Ганна Овсяницька**

Вірш С. Поваляєвої “Дивись, каже вона, розмотуючи брудні бинти...”: поетика, топіка, інтертекст як увиразники межових інтенцій 134

**Ольга Смольницька**

Гіпотетичний образ Марії Магдалини та інших біблійних грішниць у творчості Лесі Українки і вибраній ліриці сучасних послідовників київських неокласиків: компаративний аналіз 143

**Ольга Шарагіна**

Художні образи війни та смерті в книзі В. Пузіка “З любов’ю, тато” 153

**Жанна Янковська**

Художня психологічна деталь у новелах Ірини Савки як маркер війни (за збіркою “Шипшинове намисто”) 160

**ОСВІТА ТА КУЛЬТУРА****Оксана Бобечко**

Вокально-інструментальна лірика як жанрова основа жіночого бандурного репертуару ХХ століття 172

**Олексій Вертій**

Бандурист Віктор Мішалов: штрихи до портрета 180



<b>Леся Горошко-Погорецька</b> Великодня обрядовість українців у фокусі російсько-української війни	195
<b>Ірина Дікун</b> “Пісня Пресвятої Богородиці в Бар граді” Миколи Леонтовича в культурному дискурсі Поділля	216
<b>Ольга Кульбака</b> Еволюція робочого простору та умов праці гончарів заводу “художній керамік” 1960-х – 1980-х років	226
<b>Олександра Німилевич</b> Мистецька співпраця Михайла Волошина і Густава Малера	234
<b>Ольга Новик</b> Повсякденність у приватному листуванні XVII-XVIII cc.	246
<b>Олена Серебрякова</b> Обряд вмивання “з грошей” на Бойківщині: різдвяно-водохресний цикл	254
<b>Кость Черемський</b> Кобзарський панотець Степан Пасюга	263
<b>ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ</b>	
<b>Олег Андрішко</b> Герменевтика, петиції та нав’язлива ідея змінити державний гімн	274
<b>Світлана Брижицька, Ірина Батеровська, Любов Сіленко</b> Концептуальні засади написання художньої біографії Тараса Шевченка українськими та зарубіжними авторами (XX–10-і pp. XXI cc.)	281
<b>Олександр Лук’яненко</b> Релігійне коріння мілітаризму в ідеології “русского міра”	294

**Роман Офіцинський**

Феномен героїзму в сучасній російсько-українській війні

308

**Лариса Підгірна**

“Білі росіяни” — “Beuzgus” чи українці: репрезентація української ідентичності у контексті діяльності “Стамбульської платформи” у 20-30 рр. ХХ ст.

319

**Сергій Піддубний**

Велесова книга – священний кодекс слав’ян

325

**Тетяна Прокопович**

Візія України у музичному мистецтві романтизму: пошук ідентичності

339

**КОНКУРС ПРОЄКТІВ****Світлана Прищенко**

Онлайн-глосарій для сучасної дизайн-освіти

347

**ТЕОРЕТИЧНИЙ СЕМІНАР****Олексій Вертій**

Впровадження результатів роботи інтернет-конференції “Діалог мов – діалог культур. Україна і світ” в практику наукових досліджень та навчально-виховний процес

356

**ВІДОМОСТІ ПРО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ**

369

## Vorwort

Am 2. – 5. November 2023 fand am Institut für Slavische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München erfolgreich die XIV. Internationale Konferenz der Ukrainistik *“Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht”* statt. Dass sie zum zweiten Mal während des blutigen Krieges gegen die Ukraine wieder stattgefunden hat, verdanken wir herzlichst vor allem unseren Teilnehmerinnen und Teilnehmern, die in dieser harten für die Ukraine Zeit über alle Hindernisse hinweg in einen offenen internationalen Dialog über die aktuellen Themen der ukrainischen Sprache, Literatur, Kultur und Bildung eingetreten sind, ihre neue Erkenntnisse ausgetauscht haben und weiterhin die Unabhängigkeit der Ukraine, die ukrainische Identität und das ukrainische Wort mutig verteidigen.

Wie es schon Tradition geworden ist, wurden die Ergebnisse der XIV. Konferenz auf einer Podiumsveranstaltung präsentiert, die am 12. Juni 2024 an der Ludwig-Maximilians-Universität München im on-line-Format stattgefunden hat. Im Zentrum dieser Veranstaltung standen die Vorträge unserer Gäste *Dr. Tetjana Prokopovyč* (Staatliche humanitäre Universität, Rivne) *“Zaporozher kosak jenseits der Donau’ – stiller Kampf gegen das Imperium auf der Opernbühne’* (Beitragswettbewerb) und *Prof. Dr. Svitlana Pryščenko* (Universität für Infrastruktur und Technologien, Kyiv) *‘Semantik der Farbe im Antikriegsplakat’* (Projektwettbewerb). Das große Interesse an den Vorträgen und an der Diskussion über die vielfältigen Themen, 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 Olena Bader*. Unser Dank gilt auch dem *Verlag Buchschmiede von Dataform Media GmbH Wien* sowie dem *Referat Elektronisches Publizieren der Universitätsbibliothek der LMU München*. Nicht zuletzt danken wir natürlich allen Konferenzteilnehmern für ihre Beiträge und ihre Teilnahme und freuen uns auf die geplante Fortführung der Konferenz der Ukrainistik im Herbst 2024.

Prof. em. Dr. Ulrich Schweier

Institut für Slavische Philologie  
Ludwig-Maximilians-Universität München

## Передмова

2 – 5 листопада 2023 року в Інституті слов'янської філології Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана була успішно проведена Чотирнадцята міжнародна науково-практична Інтернет-конференція *‘Діалог мов – діалог культур. Україна і світ’*. Те, що конференція була уже вдруге проведена у час кривавої війни проти України, ми щиро завдячуємо насамперед усім нашим учасницям і учасникам, які у цей складний для України час поза усіма перешкодами знову взяли участь у відкритому міжнародному діалозі про актуальні теми української мови, літератури, культури та освіти, запропонувавши результати своїх нових досліджень до обговорень, і які сміливо продовжують захищати незалежність України, українську ідентичність й українське слово.

За традицією результати XIV-ої конференції висвітлювалися на засіданні круглого столу, який відбувся 12 червня 2024 року у форматі онлайн у Мюнхенському університеті Людвіга-Максиміліана. У центрі уваги учасниць і учасників подіумної дискусії були доповіді наших гостей *др. Тетяни Прокопович* (кафедра історії, теорії музики та методики музичного виховання Рівненського державного гуманітарного університету) *‘‘Запорожець за Дунаєм’’: поєдинок з імперією на оперній сцені* (конкурс на кращу доповідь конференції) та *проф. др. Світлани Прищенко* (кафедра дизайну Київського державного університету інфраструктури та технологій) *‘Семантика кольору в антивоєнному плакаті’* (конкурс на кращий проект конференції). 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 особливо під час війни, а також у 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 щирю подяку пані *Олені Бадер*. Ми дякуємо також видавництву *Buchschmiede von Dataform Media GmbH Wien* та *Referat Elektronisches Publizieren der Universitätsbibliothek der LMU München*. 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 2024 року.

Проф. др. Ульріх Шваєр  
Інститут слов'янської філології  
Університету Людвіга-Максиміліана у Мюнхені

## **ОБСЦЕНІЗМИ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО (на матеріалі постмодерних і постфольклорних текстів)**

**Юлія Браїлко  
Наталія Кисла**

(Україна)

*У доповіді досліджено особливості функціонування обценізмів у художньому постмодерному та постфольклорному дискурсах. Хоча така лексика є їх нечастотним компонентом, але вона реалізує в тексті важливі експресивні функції, зокрема знаходить різний семантико-стилістичний вияв для створення комічного і набуває особливої значущості в час збройної агресії росії проти України як засіб мовного опору.*

*Ключові слова: обценізм, лексика, комічне, дискурс, функція.*

## **OBSCENEISMS AS A MEANS OF CREATING THE COMIC (based on the material of post-modern and post-folklore texts)**

**Julija Brajlko  
Natalija Kysla**

*The article examines the peculiarities of the functioning of obscenities in artistic postmodern and post-folkloric discourses. Although such vocabulary is their infrequent component, it implements important expressive functions in the text. In particular, it finds different semantic and stylistic manifestations to create a comic and acquires special significance during the armed aggression of russia against Ukraine as a means of linguistic resistance.*

*Key words: obscenity, vocabulary, comic, discourse, function.*

Українські обценізми є нечастотним, а тому великою мірою оригінальним мовним засобом творення художньої дійсності. Сьогодні відбувається активізація зусиль лінгвістів у напрямку вивчення табуйованих мовних одиниць (наприклад, дисертації С. Форманової “Інвективи в українській мові” (Форманова), О. Єловської “Табу в мовленнєвій практиці українців” (Єловська)), приділено увагу також їхній стилістиці й перекладу в рамках загальних досліджень зниженої лексики в художньому дискурсі (Ожигова, Ткачівська, Клепуц, Сніжинська, Харчук). Системного аналізу обценізмів у постмодерних художніх і постфольклорних творах досі не здійснено.

Термін “обценна лексика” українські мовознавці тлумачать по-різному. Нам імпонує визначення М. Ткачівської як найбільш ґрунтовне й мотивоване: “ <...> це грубі, вульгарні слова, зазвичай пов’язані із

статевими органами та процесами сексуальної діяльності, особами з аморальною поведінкою, екскрементами, а також матизми, визнані нормами етикету як недозволені для вживання у громадських місцях, експліцитно називають певні речі своїми іменами або ж імпліцитно приховуються в мові автора чи перебувають на межі між явним та уявним, посідають граничний ступінь табуйованості в умовній ієрархічній системі ненормативності” (Ткачівська 2021, 92–93).

Оскільки через свою табуйованість обценізма є нечастим і великою мірою небажаним елементом писемної комунікації, то з’ява таких одиниць у художньому тексті відразу ж привертає увагу. Українська академічна й мистецька спільноти вже не одне десятиліття дискутують про неприпустимість ужитку нецензурної лексики в художній літературі, про негативний вплив надмірної мовленнєвої розкутості письменників на читача. Схиляємося до тієї точки зору, що “в мові мають бути представлені всі лексичні пласти. Мова – це живий організм, а організм не може функціонувати без життєво важливого органу” (С. Оржеховський), що результатом уникнення обценізмів буде “«кастрована» література”, яка не описуватиме реальність (цит. за: Ткачівська 2021, 76). Герметичність, закритість художнього дискурсу від якихось мовних елементів є, без сумніву, його вадою.

Про те, що обценна лексика не чужа для українського комунікативного простору, що вона функціонує тут здавна, свідчать, наприклад, тексти сороміцьких пісень, записані М. Гоголем (“*За річкою, за Дніпром, / Загорівся пиздин дом, / Біжить хуй з відром / Заливати пиздин дом*”; “*Їбав козак Тетяну / Да і в пизду заглянув*” (Бандурка 2001, 67)); Т. Шевченком (“*В Переп’яті на валу / Єбалися помалу*”; “*В Переп’яті у ямі / Копали там хуями*”; “*Ой швець коло мене / Тебе їбуть, їбуть мене*” (Бандурка 2001, 70)); Ф. Вовком (“*Пизда кожух шила, / Нитки загубила, / А на хуя звернула*” (Бандурка 2001, 158); “*Ой казали, що попи не їбуться! / А де ж у їх тії діти беруться?..*” (Бандурка 2001, 159)) та ін. Як бачимо з наведених прикладів, українці у фольклорних піснях використовували обценізма не лише для опису інтимних фізичних стосунків, але й для метафоричного опису певних життєвих ситуацій або певних осіб, як-от називання хуем брандмайстера в синтаксемі “*Біжить хуй з відром <...>*” (на таке тропічне ототожнення вказано в примітці М. Гоголя). Таку лексику фіксуємо й, наприклад, у постфольклорних жаргівливих віршиках кінця ХХ століття: “*Відвезу тебе я в ліс, / Прив’яжу до дуба. / Хай єбуть тебе ведмеді, / Я єбать не буду*”; “*Ми сиділи удвох біля яру, / і дивились Полярну звізду. / Ти тримала мене за хуяру, / а я мацав тебе за пизду. / До пизди твої карії очі, / до пизди твоя руса коса, / я їбав тебе, вирячив очі, / аж на хуй намоталась трава*”; “*Весна прийшла, садки зелені, / коти їбуться, як скажені, / собаки з цєпу позривались, / неначе зроду не їбались, / кабан свиню відвів у гай, / корову виїбав бугай, / а я стою на кучі гною, / хруці їбуться наді мною. / У тебе платтячко рябе, / давай я виїбу тебе. / У мене шуба і пальто, / мене не виїбе ніхто. / Їбуться воші,*

*їбуться гниди, / їбеться баба Стефанида, / їбеться вся їбуча Русь – / і я потрошечку їбуть*” (з особистих архівів авторів доповіді). Саме завдяки обценізмам процитовані твори набувають комічного звучання, ступінь якого корелює не стільки з кумедністю описаних ситуацій, скільки з кількістю вжитих “сороміських” слів. Не цуралися таких лексем і українські класики. Наприклад, в інтернеті популярний приписуваний А. Малишкові чи М. Лукашу вірш викривального змісту про одного з радянських провідників русифікації України І. Білодіда: *“Говорила баба діду: / «К Белодеду я поїду, / Там найду двомовну мову / І домой вернуся знову!» / «Не їдь, бабо, не пизди, / К Белодеду нет їзди!»”*.

Загалом сучасний художній і постфольклорний дискурси позначені помітною активізацією вживання нецензурної лексики – “вибухом обценності”, за словами Л. Ставицької (Ставицька 2008, 55). І якщо відразу одним із його чинників була “естетика огиди як постмодерна реакція на баналізацію і нудьгу життя, освіжити яку може лише відразливе й монструозне” (Ставицька 2008, 55–56), “гра на публіку”, підвищення комерційності проєктів (Ткачівська 2021, 74), то нині функційне призначення таких табуйованих одиниць помітно ширше, за їх допомогою передають, наприклад, “психологічний стан героя, його емоційність, рівень спілкування і, зрештою, нерідко його правдиве обличчя” (Ткачівська 2021, 76), вони стали “найеластичнішим матеріалом для ліплення словесних фігур” і дають “авторові необмежену волю до створення нових емоційно наповнених слів, у всій повноті свого емоційного спектру – від максимально негативних до передання стану найвищого захоплення” (Клепуц 2009-1, 156). Письменники неодноразово висловлювалися на захист вияву своєї творчої свободи, як-от Л. Подерв’янський аргументує власний художній слововжиток так: “Для мене не існує нормативної і ненормативної лексики. Я не розділяю слів на погані і хороші. Саме життя наше ненормативне, і тому розмови про ненормативну лексику – це абсурд. Слово «х\*й» і слово «серце» для мене абсолютно однакові – це частини людського тіла. Не розумію, чому «серце» – це добре, а «х\*й» – погано. Що в «х\*ї» поганого?” (Подерв’янський 2021).

Л. Клепуц виокремлює такі функції ненормативної лексики в текстах художньої літератури: натуралістична, протиставлення високій культурі, мовної емансипації, експресивна, словесної карнавалізації, ігрова, демонстрація розкутості, наративна, естетична і стилетворча (Клепуц 2009-2, 108). Проаналізуємо їх на прикладі творів книжки І. Карпи “Добло і зло”. Оскільки цю письменницю критикують за погану звичку “матюкатися з приводу і без нього” для “піарності” стилю (Дігай 2008), її художні тексти є доволі показовими стосовно вжитку обценізмів.

Натуралістична функція, що, за Л. Клепуц, полягає в реалістичному відтворенні живого мовлення персонажів, є в І. Карпи провідною: *“– А кров би вас нагла заллела, а колька би вас сколола! – доносилося навздогін. – А я вже тепер бачу, хто тутка в мене красти ходит! Ану кидай то-то з рук!*

*Би-с тобі хуй не видіти!*” Ця функція традиційна для творчості й інших сучасних письменників: *“Пророк Микола: «<...> не люблю я / Тих блядських теревенів, бо не вірю / У силу слова я, а вірю / У силу піздюлей!»*” (Л. Подерв’янський); *“– А цей? – Тимофій кивнув на тіло з розмазаним, наче з пластиліну обличчям. – А хуй з ним. Хай валяється”*; *“– Ти, блядь, хто такий? – очі Фелікса розширилися, так, наче він хотів краще розвинути того, хто перед ним стояв”* (А. Чех); *“– Ах ти ж йоб! – погодилися реб’ята”*; *“– Думаю, заїбався від усього, ось і поїхав. Я теж поїду. Ось дороблю карбюратор одному хую з Краматорська і поїду. Аякже, – Травмований похмуро подивився навколо<...>”* (С. Жадан).

Функція протиставлення високій культурі полягає в запереченні постулату про те, що більше лаються менш освічені люди, а культура утримує людину від лайки: *“І ось стоять наші три голови – Крайлюкова, Шамали і моя (в сенсі, виліплені нами голови Лаокоона). <...> Ну і моя голова. Маленька, миришава, ніби вже давно задушена, висохла, і каже: «Бле!»*”; *“Це зараз я розумію, що на нього можна було би пожалітися за пресинг і непрямі домагання до малолітніх. А тоді було реально страшно, що це прочитає вся учительська. І Юля Марківна думатиме, що ми тікаємо з її математик, щоби десь їбатися безперерійно, мов швейні машинки «Зінгер» зразка 1930-го року”*; *“Того, з ким я ходила, звали Вася. Блазенське ім’я, знаю. Навіть в Яремчі «васілієм» чи «васьюю» називали тормозів. А це казали: «Алень твій тато» чи «Нюхай ногу». Це такі евфемізми замість банального посилання на хуй. І взагалі, дворові діти з просунутих сімей слово «хуй» в такому контексті не вживають – надто просто звучить. Найдивовижніше те, що фраза «Ти шо – всяя?» – є цілком нормальною образалкою для Прикарпаття, де василів-дмитровичів водиться, як псів нерізаних”* (І. Карпа).

Мовна емансипація – зняття з мови гендерних обмежень: *“Ну не йоб твою мати?! Я, правда, такими категоріями тоді не думала. Я думала так: – Срака!!! – кричала я Кропиві через двері ванної”*; *“Чим старше стаєш, тим менше схиляєшся до метафор. От зранку, підіймаючись ліфтом на роботу (а ліфт веде прямісінько в кав’ярню, і вже з неї треба йти до офісу), вже не скажеш, як сказав би в юності: «Ліфт щодня возив запах кави». Хоча так воно насправді й є. Кажеш: «Я знову не встигла поспідати. І випити кави. Тепер макітра болітиме цілий день. Йобанаврот”* (І. Карпа).

Експресивна функція пов’язана з можливістю передавати як вкрай позитивні, так і вкрай негативні емоції: *“– А у тебе теж таке буває, що купуєш собі нову шмугку і здається, що крім неї нічого кращого нема? – Да, у всіх буває, – розраджує мене Ведмідь. – Особливо коли щось придумуєш, а тобі його ахуєнно шиють”*; *“– Сука, бля, піздец! – кричала я. – Як все це тупо, мілко й дешево! Які, на хрен, люди? Яке Вручення?! Совок це все гробаний, де з нами поводяться, як зі скотами, бо ми з України і маємо молитися, шо нам показали чиясь стар-гримерку! Пішли ви всі на хуй зі своїм порожняком! Боже, нашо я так дешево марную свій час і вроджену*



харизму?”; “Піздеи, тьолки, де ми? – риторичне питання”; “Я не знаю, яку треба мати надлюдську витримку й пам’ять, яке дике бажання зберегти свій мозок ненатрудженим, щоби, як мої однокласники, записувати українською транскрипцією те, що я їм диктувала французькою, потім цю хуйню зазубрювати напам’ять і прикидатися перед вчителькою, що читаєш з оригіналу” (І. Карпа).

Словесна карнавалізація полягає у висміюванні сакрального, використанні низької мови у високому мистецтві: “У мультиках герої не думають: «Ну всьо, мені пизда...», вони там весело кажуть: «О-о» чи «Упс!» Або просто скрикують: «Мамма». А я подумала те, що подумала, і з якимсь нерéalним прискоренням видряпалася по тій драбині назад на балкон”; “О Україно, мати моя! / Стерпіла ти багато болю, / Та все ж здобула собі волю... Ну і те де. (От бля. Писала би собі таке й далі – хер би хто в бездуховності звинуватив. У спілчанські санаторії безплатно би їздила”); “Ми з тьолками, набравши вигляду конкретних сук, й собі випиваємо своє червоне вино. Йі заходимося обговорювати насущні проблеми: спідаращення тусовки, пошуки житла з високою стелею в історичному районі, дебільність корпоративної етики і те, що комуністично-тоталітарна дійсність – ось вона, під тонкою шкіркою зовнішніх маніфестацій” (І. Карпа).

Ігрова функція є втіленням мовної і культурної гри: “Ми з Діком, очевидно, з самого початку розуміли інтереси один одного. Недаремно ж його так і звали – ДІСК – «хуй» в перекладі з англійської”; “Підіймаємося з дядчиком на прозорому ліфті в захмарну даль цього Хуят-готелю. як читає його назву пересічний мешканець міста. Не від заздрості так читає, ні. А німці би теж так само прочитали цей У як «У»”; “Хто напоумив хуятських кухарів, ніби стейки бувають з мертвої свині з недосточеною кров’ю?”; “А ше був Вадік Шумахер. Дуже добрий і дуже високий. Його прізвище важко давалося викладачам на переключці. – Шума... – мружив підсліпуваті очі викладач спрорату. – Шума... – Хер! – викрикувала нагла Ленка, сестра Юльки” (І. Карпа).

Демонстрація розкутості, або мовно-стилістичне розкріпачення, полягає у звільненні від мовного й культурного табу, можливості застосовувати раніше заборонені слова і фрази: “– Цікаво, чи дрович той чувак на цю тьотю, коли пиздив бабло? – міркую я”; “Можже, він ні про що таке й не думав. А думав просто побути джентельменом, створити в моєму житті вишукану казку, вразити екстравагантністю, засліпити аристократизмом і тріумфально виїбати. Як на мене, то хотіти виїбати – це значно чесніше, ніж хотіти женитися”; “– Альо, альо!!! – гарчала я в трубку Кучерявому Хлопчику. – Де я, скажи мені? Ніхріна не роздуплюю поночі, куди тут пиздячити” (І. Карпа).

Наративна функція безпосередньо пов’язана з риторичними властивостями обсценної лексики: “І тут зненацька результатом мого надувательства постає не те, чого очікували ми, а якась повна хуйня – з

грижею посередині, з бильцями, з відкидною підніжкою і з фігурною спинкою. Ця хуйня, вся чорна і лисчуча. Типу, пад кожзаную мебель. Гумовий диван”; “Так от, мені було шкода Ніно. Він мав постійний синдром недоюбу і фотографію фарбованої білявки в гаманці” (І. Карпа).

Стилетвірна функція обценізмів часто є визначальною рисою творчості письменників-постмодерністів, адже завдяки “своєму” обширу вжитої в текстах ненормативної лексики вони стають упізнаваними: табуйована лексика надає ідіостилю І. Карпи помітної розкутості аж до відсутності будь-яких кордонів, С. Жадана – сарказму й сатири, Л. Подерв’янського – дотепної епатажності тощо, пор.: “Екс-коханець нічого не казав. Він був у сумному ахуї. Так що на ранок (чи не на ранок?) після того, як я набрехала, що в мене за дві години літак і зїбалася до Рибочки, а відтак до Алігарха, пішов і навіть двері не зачинив”; “Бо до ванної я пішла після чергового есемеса Рибочки. Дрочити пішла. І ви би пішли, якби цей есемес прочитали”; “Ми поїбалися в делійському «Інтер-Континенталі» і з того часу вже з Рибочкою не розлучалися” (І. Карпа); “Потім бачимо парламент: що це, сука, за дебїли? / Українська залізниця, гнуті рейки, / Стрьомні шпали... / За\*бали! За\*бали! За\*бали! За\*бали!”; “Нах\*я мені система, що працює проти мене?..”; “Не дивно, що в політиці виживають / Лише монстри типу міністра Цушка, / Або «педераста» типу / Позафракційного депутата Ляшка...” (С. Жадан); “– Слухайте сюди, – сказав оед. – А було це так: вони сидять під яблунею, коли оце Бог іде і каже: «Хлопці-дівчата, яблука немиті їсти не можна, бо будете потом срати». Сказав і пішов собі гулять. А та бл\*дь думає, що він не бачить. Взяла яблуко, надгрзла і чоловіку своєму дала відкусити. Коли Бог іде назад – і каже: «Ааа... п\*д\*раси, не слухаєтесь! То я вас тепер проклинаю! І за це ти тепер будеш носить штани, а ти, й\*бана праст\*тутка, труси і юбку. Ідіть нах\*ї звідси!»” (Л. Подерв’янський).

Л. Клепуц аргументовано назвала обценну лексику “своєрідним «законодавцем стилю»” (Клепуц 2009-1, 156). С. Жадан тосовно вживання таких одиниць у художніх творах говорить: “Література не займається пропагандою так званої ненормативної лексики і приписувати українській літературі пропагування ненормативної лексики – це теж, мабуть, неправильно. У більшості випадків використання так званої ненормативної лексики має свої стилістичні передумови, свої смислові передумови. Письменники не матюкаються просто так. Якщо вони вживають певну лексику, вони вважають це за необхідне” (Пеленська 2011).

Естетична функція обценізмів, як уже зауважено вище, є спірною, адже естетика є наукою про прекрасне, а ненормативна лексика для більшості людей позбавлена цього прекрасного. Однак у різні часи розуміння прекрасного в художньому тексті було неоднаковим: те, що для одних було вершиною майстерності, для інших не мало жодної художньої цінності, оскільки шарм, як і вульгарність, дуже важко визначити. Використання обценізмів у художньому дискурсі дозволяє авторові максимально повно

самовиразитися, висловити різноманітний спектр почуттів. Ненормативна лексика, вкладає в уста персонажа літературного твору, має зовсім інше смислове й естетичне навантаження, ніж та сама лексика в мовленні представників соціального дна, адже виконує зовсім інші функції, має інших адресатів тощо. Якщо у творі описано, як персонаж перечіпається й падає, то нелогічна вербалізація його мовлення такими фразами: “Який я неухажаний”, “Ой, леле! Що зі мною трапилося...” або “Ой, як незручно вийшло”. Цю очевидну думку підтверджує й С. Жадан: “Ні, це все дурниці, всі ці фрази про те, що письменники вживають ненормативну лексику для епатажу чи для привернення уваги. Це все, мені здається, наївно звучить. Для мене в цьому є певне стилістичне завдання. Якщо я описую середовище якихось кримінальних елементів чи контрабандистів, то описувати їхні діалоги мовою, скажімо, Олеся Гончара чи Павла Загребельного означає автоматично ніби брати якусь фальшиву ноту. Тому, що, якщо ти хочеш передати не суто формально, а навіть стилістично емоційно передати це середовище, то ти мусиш так чи інакше користуватися їхніми мовними засобами” (Шах і мат... 2012). І навряд чи хтось буде сперечатися з тим, що, наприклад, у фонетичній грі (“<...> і бавить дітей переливами крапель води / на якійсь там мажорній майорці / на якійсь там ібічеській ібіці <...>” (Ю. Іздрик)) чи при творенні okazіonalіzmів (“Світає. / Край неба палає. / Наш Залужний казятізьдам / Добре насипає!” (нар. тв.)) обценізми виконують естетичну функцію.

У поетичному постмодерному дискурсі обценізми здебільшого, за нашими спостереженнями, реалізуються для створення естетики комічного, однак ступінь вияву смішного може бути різним. Якщо таке слово мало контрастує із загальним змістом і лексикою тексту (просторічною, вульгарною та ін.), то воно лише трохи оприявнює гумористичний потенціал, адже разом з іншими одиницями утворює відповідне розмовне тло: “<...> буду я прикольний мальчик / із усміхненим їблом / тільки перш ніж підписатись / ти подумай харашо / патамушо hotosapiens – / нев’єбенне чорті-шо”; “<...> шиза у паніка їбать! – шиза і паніка / бо цього літа все дістало й остопизділо <...>”; “<...> дилера здав не вернув іпотеку / заборгував від різдва комуналку / спиздав дві книжки з бібліотеки...” (Ю. Іздрик). Комічний ефект може досягатися навіть за експлікації табуїованої лексеми в підтекстових авторських примітках: “Мій товариш схуднув, збліднув – / Схибився, їй-бо\*. \*Первозданний варіант: «Йо...нувся, їй-бо»” (О. Ірванець).

Ю. Іздрик часто застосовує обценізми в екзистенційних розмислах, чим досягає виразного експресивного ефекту: їхній традиційно “високий” зміст контрастує з “низькою” формою вираження: “<...> життя це така недолюблена їбнута панна / винятково уперте немудра настирна і хтива <...>”; “Роз їбошити б нахуй усесвіт цей блядь! / розхуярити б стіни між нами!”; “<...> а все що довкіл – розкладається тихо / неначе господь демонтує меблі / а світ так уривчасто й важко віддихує / немов дідуган

*після гострої еблі <...>”; <...> весь наш світ – то фейсбук їбучий <...>”; “<...> коли бачиш що вся біганина твоя – / нелюдська і безжальна програма / нахуя тобі це? І ти сам нахуя / коли твого у цьому – ні грама?”; “<...> я чорним лебедем хотів би просто зникнути / і світ цей вимкнути їбать! – узяти й вимкнути / <...> / я зупиняю downbeat і зупиняюся / і вимикаю світ їбать! – і вимикаюся”. Табуйована лексика у поезіях цього письменника стає й засобом характеристики ліричних героїв, так само, як і в попередніх прикладах, виконуючи функцію контрастивного компонента: “<...> новітні бари і менестрелі / виблядки часу генії місяця”; “<...> у пошуках хавчика еблі й понтів / здається що їбнувся мало не кожен <...>”; “<...> над нами – вогні пожеж / за нами – розруха попіл / не знаємо власних меж / а межі чужі нам похуй <...>”; “<...> та нам не страшна розлука вічна / і нас не страшать прощання жодні / а просто тому що ми – космічні / і ахуєнні / і надприродні <...>”; “<...> нашіптують сніг і зітхають безсило / і сольвейг співа така нев’єбнна <...>”; “<...> я – сакура-вишня нахуча і пишна / я – неперевершений гендерний хуй <...>”; “<...> і вийдем на берег крайній / і світ цей пошлемо нахуй / увійдемо у нірвану / повільно і обережно <...>”.*

Граючись зі словом, Ю. Іздрик досягає помітної іронічності завдяки дисонансу обценізмів із художнім описом сакрального: “<...> читайте коран і співайте коани / на коду хороший хорал – саме те / походу прощайте! Бувайте походу! / і будьте з собою добрішими блядь!”; “<...> господь прикидається що божевільний / інакше відпиздять і виженуть нахуй <...>”. У вірші “Ascent” прийом насичення табуйованою лексикою супроводжує інтертекстуальні зв’язки зі Святим Письмом та екзистенційні розмисли, вибудовуючи авторську концепцію протесту, а вживання заключного слова “блядь” відсилає до вигука “амінь” – традиційного кінцевого “замка”, який скріплює й потверджує сказане в християнській молитві. Письменник майстерно обіграє амбівалентність заключного обценізма:

*<...> та найважче було нам повірити  
у малі чудеса і в приватні знамення малі  
тільки кількість чудес вже зійшла в нейбічеську якість  
а відвертість знамень просто іноді ставить в тупик  
і скрадається літо – невтомно нечутно і м’яко  
приберіг я для нього в коробці останній сірник  
ми запалимо свічку на пам’ять пройобаних буднів  
ми закуримо джойнт на пошану придуманих свят  
буде хліб і вино та ніхто з нас не вимовить “будьмо!”  
просто будемо ми  
просто будемо  
будемо  
блядь*

Письменник в останньому обценізмі майстерно обіграє і план вираження, і план змісту: протиставляє сакральному найнижче профанне та

актуалізує семантичну амбівалентність цієї лексеми, адже вона може як заперечувати сказане перед цим, контрастуючи із сакральним “амінь”, так і виражати істинність сказаного чи захоплення ним, тобто корелювати з молитовним “замком”.

Часто обценізви в поезії Ю. Іздрика використано для зображення неадекватності сьогодення, кризового стану людського суспільства, тоді ці мовні одиниці реалізують сконцентровану в них прагматику божевілля, абсурдності, шоку, краху, катастрофи: “літо здуріло / це – стопудово / їбнулось нахуй злетіло з катушок / «літо» вже неадекватне як слово / і неадекватне як сутність <...>”; “новини тримають в постійному ахуї <...>”; “<...> гуляють за вітром реклама і спам / пиздець в головах і пиздець головам <...>”; “<...> навал катастроф моровиці війни / всього що було у блокбастерах модних / всього що лякало в кошмарах нічних / зустріти пиздець всі давно вже готові <...>”. Табуйована лексема відіграє особливо цікаву стилістичну роль в останньому прикладі завдяки тому, що є варваризмом: уживання спотвореного російського “пиздець” актуалізує в тексті значення “війна з Росією”, а також “катастрофа”, “кінець світу”.

Від початку збройної агресії російської федерації в українському дискурсі яскраво виявилася ще одна функція обценізмів – функція мовного спротиву. Нецензурні лексеми певною мірою легалізувалися в комунікативному просторі із часу набуття миттєвої популярності наспіву “Путін хуйло!”, створеного фанагами харківського футбольного клубу “Металіст”. У період повномасштабного вторгнення крилатими стали вислови “Рускій военний корабль, іди нахуй!” та “Їбаш їх, Вова!”. Звісно, усе це не могло не позначитися на художньому та постфольклорному дискурсах, у яких спостерігаємо зниження рівня табуйованості обценізмів, особливо тих, що використані для створення образу ворога.

Наприклад, дражнилка “Путін хуйло!” стала всесвітньо відомою та дала поштовх до появи й активного входження в узус нової власної назви – антропоніма *Хуйло*, яким маркують президента рф в. путіна. Цей пропріатив, який містить виразні негативні конотації та водночас саркастичну експресію, використовують і в художніх творах, ним активно послуговуються і творці постфольклору. Насамперед проєктуються ситуації насильницької чи будь-якої смерті головного ворога українців: “*Ти чує Хуйло помер від якогось пердячого газу <...>*”; “*Ще одна версія смерті Хуйла в Раїщі від бойових українських гусей. Їх було викрадено мародерами з РФ і приготовано родині Хуйла на обід. Але українські бойові гуси мають в крові ціаніди і ненависть до всього російського*” (Н. Блок); “*Яблчка зріють / Скоро зима / Гарних новин / Про х..йла ще нема(((*”; “*Підслизнувся на підлозі. / Не тримають х#йла носі... / Хай частіше ловить гав, / Щоб упав, та вже НЕ встав!*”; “*Тости на сьогодні: / 1. Перший тост – за кримський мост! / 2. Тост номер два – за крейсер москва! / 3. Третю повну – за бавовну! / <...> / 7. Раз хазяйка наллА – не чокаєсь За х@йла!*” (нар. тв.). Популярним є прийом пароніміїної атракції, завдяки якому за пейоративною ознакою

‘мерзенність’ установлюють асоціативний зв’язок В. Путіна з ескрементами: “*Замуруйте в клозеті скелета, / У лайні поховайте хуйла*” (О. Черногуз); “<...> *запах від лайна отруїв Хуйла* <...>” (Н. Блок).

Лесь Подерв’янський в оповіданні “Візит дами” (Подерв’янський 2022) творить комічний образ Хуйла, спочатку через характеристику та самохарактеристику головного персонажа обіграючи внутрішню форму антропоніма для актуалізації сем ‘нікчемність’, ‘нищість’, ‘гидота’, ‘погань’, ‘підлість’, ‘непорядність’, ‘непотріб’:

“– *Просьпайся, гавнюк, – пролунав низький, як у Аманди Лір, жіночий голос.*

– *Я не гавнюк, я Хуйло, – ображено пробурчав він <...>.*

– *Ти даже не хуйло, ти біомусор, – сказала курва*”.

Ці конотації автоматично актуалізуються далі при експлікації власної назви “Хуйло”. Примітно, що автор не послуговується жодними іншими антропонімами чи апелюваннями для позначення її референта-учасника діалогу з Курвою (світовим злом), що було б природним для уникнення повторів. Вони в тексті є цілком виправданими, оскільки посилюють експресію сарказму:

“– *А что тебе нужно? – запитав Хуйло.*

<...> *Вона рвучко висмикнула з папки стос паперів і поклала перед Хуйлом.*

– *Можна я хатя би прачітаю? – прохрипів Хуйло.*

<...> – *А еслі я не падпишу? – запитав Хуйло.*

<...> *Вона цапнула Хуйла за руку, витягла з зачіски шпильку і встромила її в подушку його вказівного пальця. Зачекала, поки Хуйло підпишеться кров’ю, згребла папери й вилетіла в вікно <...>. Хуйло боязки озирнувся навкруги. <...> Вікно було зачинене. Хуйло навіть підійшов і помацав шпінгалет”.*

Нібито алогічність використання обцененого прізвиська “Хуйло” в мовленні сакральної особи – Ісуса Христа – є провідним засобом створення комічного в постфольклорному анекдоті, який з’явився в інтернеті 2022 року. Відсилання до біблійної події (розп’яття Сина Божого) тут відбувається завдяки моделюванню сучасної ситуації із сучасними персонажами (Дж. Байденом, В. Зеленським та В. Путіним), однак найвиразнішим викривально-саркастичним засобом стає саме обценізм, яким дано нищівну характеристику очільникові рф:

“*Йдуть пустелею Байден, Зеленський і путін. Бачать хрест з розп’ятим Ісусом.*

– *Ісус, в чому моє щастя? – питає Байден.*

– *Твоє щастя, – відповідає Ісус, – в тому, що ти керуєш країною з величезним військовим потенціалом, з розвинутою економікою, користуєшися довірою усього світу.*

– *Ісус, в чому моє щастя? – питає Зеленський.*

– *Твоє щастя в тому, що ти маєш шанс увійти в історію, побудувати*

демократичну країну, у тебе найбільша підтримка серед населення.

– Ісус, в чому моє щастя? – питає путін.

– Твоє щастя, х\*йло, що в мене руки зараз прибиті”.

Для розкриття задуму твору значущим може ставати і прийом нульової онімізації, як-от у постфольклорних замовлянні “Повітряна тривога, перейди до Таганрога, з Таганрога до Пітера та на бункерного під@ра” та загадці: “А чиєї страшною смерті хоче місто і село? / Він потвора, він падлюка! А зовуть його?..” Для очевидності відгадки в другому творі застосовано узвичаєний засіб – риму (село – Хуїло), а перспективне нагромадження пейоративних сем, актуалізованих конструкцією “чиєї страшною смерті хоче місто і село”, лайливими лексемами “потвора”, “падлюка”, спонукає читача / слухача ще до моменту безпосереднього встановлення звукової подібності активно декодувати висловлене. Схожий прийом замовчування обценізмів застосовує Ю. Позаяк, створюючи комічний ефект завдяки контрасту традиційної фольклорної й поетичної лексики з табуованою: “Співа соловейко, / Бо хоче самку, / Тільце гаряче, / Серденько б’ється! / Мудрий, прекрасний / Закон природи: / Хто не співає, / Той не ...”.

Як сказано вище, у поетичних текстах уже саме оприявлення обценної лексеми зазвичай спричинює певний комічний ефект. Той же процес відбувається й у разі експлікації евфемізма замість оніма “Хуїло”: “Пуйло успадкувало все те зло <...>”; “І в пуйла: розсоюзитись марить, / дич азійську тримає<...>” (В. Пащенко); “<...> закрийте небо, щоб Пуйло дрижав / у бункері, далеко за Уралом – / там смерть його ганебна вже от-от...” (Я. Ткачівський). Обценною лексикою активно послуговуються також для творення неперсоналізованого образу ворога, зокрема такі одиниці стають засобом:

а) номінації ворога: “Хто тривожить раз у раз? / Це російський...” (нар. тв.); “Слухай, підхуйленок, ти тут сам заблукав, чи це твої є?” (Н. Блок);

б) епітетної характеристики ворога або його атрибутики: “Вони реально й...бнуті: пертися ВНОЧІ на ТРОСЦИНУ” (нар. тв.); “Ракетами ударте по Москві, / Хай розлетяться йобані куранти” (Я. Черногуз);

в) позначення виконуваних ворогом дій: “Не мала баба клопоту, так @бнувся сусід” (нар. тв.);

г) позначення дій, об’єктом яких є ворог: “Ой ти, мотлох / Генетичний / Та й зі східної сторони, / Ти навіщо / Мене кличеш / До кривавої війни? / <...> / Геть вали / В свою сторонку / К мілої к любушкє своєї, / Бо від нас / Тобі, подонку, / Ой же ж буде піздюлей!..” (А. Полежака); “Московія стверджує, що це не війна, а «ваєнная аперация». Це, певно, перша операція, під час якої пацієнт встав і почав п...здити хірурга”; “Вчителька викликає до школи батька Петрика: – Ваш син на уроці сказав: «А давайте їб@нем по кримському мості...» Батько вислухав її уважно і каже: – Ну якщо не хоче по мості, то давайте їб@нем по червоній

площі!"; "Їбашити русню треба так, щоб Талібан хрестився" (нар. тв.);

г) позначення результату дії, об'єктом якої є ворог: "Шановні батьки! Як класний керівник, мушу нагадати, що «Коляд-коляд-коляда, Хай русні прийде ти\*да» НЕ Є КОЛЯДКОЮ!!!" (нар. тв.);

д) вербалізації марності ворожих зусиль та/або висловлення грубої відмови йому: "– А у нас в квартирі газ, а у вас? / – А у нас ленд-ліз – х...й вам в ніс!"; "Котик лапку замочив в золоте чорнило / І на небі написав: «X@Й РУСНІ НА РИЛО!»" (нар. тв.).

Найекспресивнішим виразником негативного ставлення українців до російської федерації та її громадян є, на нашу думку, відома фраза оборонця острова Зміїний, процитована або видозмінена в тексті. У її обсценному компоненті зосереджено широкий спектр значень: презирство, смерть, знищення, категоричну вимогу піти з території України, припинення відносин, категоричне небажання мати будь-що спільне з ворогом та різкий контраст між ним і всім цивілізованим світом, зокрема й українською нацією: "А ворог нехай тремтить від жаху, / Коли почує біля порога: / «Русский корабль, иди нахуй!» / За сльози матуся, що тануть від горя, / Б'ємо ворогів, не знаючи страху. / І знову на хвилях Чорного моря: / «Русский корабль, иди нахуй!»" (Р. Любарський); "Ти, сука, здохнеш в цім краю / У небі, в полі, у гаю. / Де йдуть без зброї на броню. / Де кажуть на хуй кораблю" (А. Дмитрук); "Лесі Українки слово – тверда криця! / Від навали орків гідна вакцинація. / Хай крокує нах.й рашистська федерація! / <... > / Стрій тримають краці в нашої генерації. / І крокує нах.й рашистська федерація! / <... > / Ви за Україну, діти, помоліться, / І в підвалах темних і в евакуації. / Хай крокує нах.й рашистська федерація! / <... > / Всесвіт волонтерить, шлють коктейлі "братцям", / І крокує нах.й рашистська федерація! / <... > / Люди всього світу врешті мають рацію – / І крокує нах.й рашистська федерація! / <... > / Потяг у майбутнє, ним прямує нація – / А крокує нах.й рашистська федерація!" (А. Пермяков).

Несподіване обігрування цієї крилатої фрази, пов'язане з експлікацією семи 'дім' та пейоративних конотем у замовчуваному обсценізміві спостерігаємо в постфольклорному жарті – діалозі мами із сином:

– Мам, а куди повинен іти руський корабль?

– Ммм, додому.

– А я чув інше слово...

– То дім у них такий, синку".

Отже, обсценна лексика є нечастотним, але важливим експресивним компонентом художнього постмодерного та постфольклорного дискурсів. Вона знаходить різний семантико-стилістичний вияв для створення комічного й набуває особливої значущості в час збройної агресії російської федерації проти України як засіб мовного опору.

Бандурка: Українські сороміцькі пісні (2001). Дніпро. Київ.

Блодід Іван Костянтинович. Вікіпедія. Електронний ресурс: <http://surl.li/>



qhrbf [Дата останнього доступу 15.01.2024].

Дігай, Т. (2008). *ДеДоблоБілізація: рецензія на 'Добло і Зло' Ірени Карпи*. Електронний ресурс: [https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2008/11/081130\\_review\\_karpa\\_dihay\\_sp](https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2008/11/081130_review_karpa_dihay_sp) [Дата останнього доступу 15.01.2024].

Словська, Ю. (2017). *Табу в мовленнєвій практиці українців*. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Кривий Ріг.

Клепуц, Л. (2009). *Естетика художнього слова та соціокультурні табу*. Вісник Львів. ун-ту Серія філол. Вип. 46. Ч. 1. С. 155–161.

Клепуц, Л. (2009). *Функціональна парадигма ненормативної лексики в постмодерній літературі*. *Studia Methodologica: науковий збірник*. Вип. 29. ТНПУ. Тернопіль. С. 107–112.

Лесь Подерв'янський (2021). Електронний ресурс: <https://www.facebook.com/podergviansky/photos/a.808464475966835/2678544902292107/?type=3> [Дата останнього доступу 15.01.2024].

Лесюк, М. (2010). *Еротизм в українському пісенному фольклорі: лінгвістичний аспект*. Місто НВ. Івано-Франківськ.

Оржеховський, С. (2012). *Політика лайки: чи можливий мат у солов'иній мові?* Електронний ресурс: <https://archive.prostory.net.ua/de/articles/481-2012-01-23-12-58-29> [Дата останнього доступу 15.01.2024].

Ожигова, О. (2003). *Стилізація усно-розмовної мови в текстах сучасної україн. драматургії*. Автореф. дис. на зд. наук. ступ. канд. філ. наук. Київ.

Пеленська, О. (2011). *Сергій Жадан: вся біда України від її політиків*. Радіо Свобода. 31 травня 2011. Електронний ресурс: <https://www.radiosvoboda.org/a/24211369.html> [Дата останнього доступу 15.01.2023].

Подерв'янський, Л. (2022). *Два оповідання написані на початку війни (Live)*. Електронний ресурс: <https://www.youtube.com/watch?v=nWWt1q8E5M0> [Дата останнього доступу 15.01.2023].

Сніжинська, М. (2016). *Лексичні особливості роману “Ворошиловград” С. Жадана*. Мовний простір слов'янського світу: досвід і перспективи. Національний Університет “Києво-Могилянська академія”. С. 52–56.

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

Ткачівська, М. (2021). *Культурно-емотивні закономірності відтворення лексики обмеженого вжитку в українсько-німецькому художньому перекладі*. Дис. на здоб. наук. ступеня кандидата філологічних наук. Харків.

Форманова, С. (2013). *Інвективи в українській мові*. Дис. на здоб. наукового ступеня доктора філологічних наук. Одеса.

Харчук, В. (2021). *Мовна багатогранність поетичної збірки “Меланхолії” Юрія Издрика*. Мовні виміри світу. Житомир. С. 120–124.

*Шах і мат літературній цнотливості* (2012). Електронний ресурс: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/04/09/144243.html> [Дата останнього доступу 15.01.2023].

## ІЛЛЯ ШРАГ: АДВОКАТ УКРАЇНИ ТА ЇЇ МОВИ<sup>1</sup>

*Людмила Зіневич*

(Україна)

*Стаття присвячена висвітленню громадської та професійної діяльності Іллі Шрага, спрямованої на захист української мови доби царату. Адвокат Шраг домагався скасування заборон на вживання української мови в різних сферах суспільного життя й відстоював права українців на навчання рідною мовою, видання українськомовних підручників, запровадження народних бібліотек. Шраг став одним із фундаторів громадського руху в Чернігові та засновником “Просвіти”, яка давала можливість демократичній інтелігенції легально працювати на користь свого народу.*

*Ключові слова: мовозахисна діяльність, право на мову, національно-визвольний рух, національна самосвідомість, статус української мови.*

## ILLJA ŠRAG: AN ADVOCATE FOR UKRAINE AND ITS LANGUAGE

*Ljudmyla Zinevyč*

*The article is focusing on Illja Šrag’s public and professional activities defending the Ukrainian language of the imperial era. The lawyer Šrag sought the abolition of bans on the use of Ukrainian in various spheres of public life and defended the rights of the Ukrainians to study in their native language, publish Ukrainian-language textbooks, and establish public libraries. Šrag was one of the pioneers of the civic movement in Černihiv and the founder of “Prosvita”, which enabled democratic intellectuals to work legally for the benefit of their people.*

*Key words: Language Protection activity, the right to language, national liberation movement, national identity.*

Однією із засадничих підвалин формування української нації, національної свідомости, а згодом і державности, беззаперечно, була українська мова. В умовах колоніального становища боротьба за українську мову з різною інтенсивністю тривала століттями. До найвизначніших діячів українського національно-визвольного руху другої половини ХІХ – початку ХХ ст. належить чернігівський юрист, громадський діяч, науковець Ілля Шраг. Німець за походженням по батькові й українець по матері, яка походила з роду Колодкевичів, він велику частку життя присвятив справі поширення й утвердження національної свідомості українського народу та

<sup>1</sup>З доповненнями і змінами до статті, опублікованої в Збірнику наукових праць Інституту української мови НАНУ “Культура слова”.

відстоюванню прав українців на свою мову. Серед сучасників Шрага здобув високий авторитет правозахисника і був визнаний одним із найавторитетніших сподвижників української культури. Науковець Сергій Єфремов писав про нього: "...не було на Україні такої громадської справи, до якої не пристав би Ілля Людвігович і в якій не брав би він найдіяльнішої участі. ... Не було, певне, на Україні свідомої людини, яка не знала б Шрага й не поважала його..." (Шраг 1997, 162). Діяльність пана Іллі була надзвичайно багатогранною, проте виокремимо ті аспекти, що закріпили за ним звання найбільш послідовного борця за права української мови, впровадження її у шкільництво, державний апарат та судочинство.

Формування українофільських переконань Шрага почалося ще в дитячі роки. А народився він 23 серпня 1848 року в містечку Седнів. "Автобіографія" відкриває нам знакові події й окреслює коло особистостей, що вплинули на світоглядні переконання Іллі і пробудили в ньому "свідомого українця". Одним із таких визначальних факторів він вважав близьке знайомство змалечку з родиною Лизогубів, у якій жив "дух українства": це й жива українська мова, народна пісня та вільнолюбні антиімперські погляди: "Взагалі в ті часи, в дідичих та попівських колах ще яскраво відбивалася українська стихія..." (Шраг 1997, 40). Другим важливим етапом світоглядного становлення стало навчання в Чернігівській гімназії та знайомство з такими поборниками українства, як Леонід Глібов, Микола Вербицький, Опанас Маркович, Олександр Тищинський, Дмитро Дорошенко, Степан Ніс, для яких українська справа – піднесення і відродження української культури, освіти, захист рідної мови – стала справою всього життя. Згадуючи гімназійний період життя, Шраг як особливу подію відзначив перегляд вистави "Наталка Полтавка", поставленої чернігівським товариством "кохаючих рідну мову". Він писав: "Під впливом «Наталки-Полтавки» я і деякі з товаришів захопилися українством, – звичайно, більш з околишнього боку, поробили собі українське убрання" (Шраг 1997, 53). Відданість українській справі не обмежилася лише національним вбранням – це була і гурткова робота для укладання українського словника, знайомство з тогочасною українською періодикою ("Основа", "Помийниця") та її дописувачами.

Остаточне усвідомлене долучення до українського руху у Шрага відбулося на початку 1890-х, коли він повернувся до Чернігова вже як знаний фахівець з юриспруденції й активно долучився до громадського життя. "Тільки з початку 90-х років я почав наближатися до українського руху, який, нарешті, цілком захопив мене, тоді я вельми зацікавився ним та уживав усіх заходів, щоб його краще пізнати та стати ближче до нього" (Шраг 1997, 55). Пан Ілля глибоко вивчав національне питання у Галичині, в інших країнах та зі знанням справи взявся до його вирішення в підросійській Україні.

Реакційні роки тотальних заборон усього українського, що розпочалися Валуєвським циркуляром 1863 року, підсилені Емським указом 1876 року

та іншими заборонами, звели нанівець здобутки “старих громад” у відстоюванні прав української мови і призвели до майже повного “обрусення України”. Борис Грінченко у “Листах з України Наддніпрянської” з боєм зауважував: “Інтелегенція вся у нас змоскалена. Вчиться вона по-московському, читає по-московському, завсігди говорить сама і завсігди чує круг себе мову тільки московську; рідну ж мову в мужичих устах вважає за «хохлацкій жаргон». Історичних українських традицій ніяких – замість них або московський патріотизм, або нічого не вартий хисткий та мінливий лібералізм, або просто ніщо...” (Грінченко 2013, 22). У таких складних умовах, маючи неабияку сміливість і патріотичні почуття, Шраг взяв на себе роль адвоката української мови у протистоянні з імперським державним апаратом. Так, у 1893 році він подав на розгляд Чернігівського губернських земських зборів доповідь, у якій “пропонував прохати Уряд, аби: 1) дозволено було вживати народню мову по школах Чернігівської губернії, 2) дозволено було виданне українських учебників і народних читанок, 3) дозволено було мати українські книжки по шкільних бібліотеках” (Шраг 1997, 96).

У доповіді він обґрунтовує свої вимоги, спираючись на найновішу на той час європейську педагогічну думку, зокрема Дістервега, Песталоцці, Ушинського та інших, які вважали, що повноцінний інтелектуальний і творчий розвиток дитини можливий лише на основі рідної мови. Тому, на думку автора, “сучасна школа на Україні зовсім не відповідає потребам народу, чужа народові...” (Шраг 1997, 95). Також він спростовує закиди противників про відсутність українськомовних підручників та непридатність української мови для наукового вжитку і як доказ наводить приклад освіти в Галичині, де “викладова мова не тільки по сільських школах, а й по гімназіях і семінаріях учительських і навіть університетах – українська” (Шраг 1997, 95). Безумовно, більшість гласних Чернігівського земства відреагувала на цю заяву гостро негативно, внаслідок чого розгляд питання затягнувся на багато років. Але Ілля Шраг не відступив і, заручившись підтримкою поступових депутатів, знову подав свої пропозиції. Лише у 1900 році земство таки ухвалило їх і подало до вищих інстанцій.

Цікаве й актуальне донині твердження Шрага про русифікаційний вплив чужомовного виховання: “навіть найкращі книжки для народу, писані російськими педагогами, зовсім не здатні і не зрозумілі українцям, бо писані про великоросів [...] сьогочасна школа, де викладова мова московська відрізняє учнів від сім’ї, від народу, навчає їх так, що більшість мандрує з села, не вертається до землі, іде на писарів, на помічники до крамарів, розповсюджує всяке крутіїство і, замість користі народові, шкодить йому, деморалізує його” (Шраг 1997, 96). Крім того, пан Ілля окреслив і настанови для самих українців: по-перше, не бути пасивними (“...щоб підносити угору нашу національну справу, не забувати про неї та нагадувати і другим: хто мовчить, той сам винен, коли про нього забувають, коли його негують...”);

по-друге, розширити сфери вжитку української мови (“...час вже і в звичайному житті завести у зносінах українську мову, починаючи із своєї сім’ї і поступово захоплюючи все ширші й ширші райони. Таке поведження запомогло б поставити нашу справу в Росії на певний ґрунт і дало б змогу за малий час завоювати чималі простори громадського життя, але на це треба сміливости, впевнености, видержаности, а се треба в собі виробити” (Шраґ 1997, 103)). Адже послідовне і повсюдне вживання української мови тоді сприймалося або як свідчення найнижчого соціального походження, або як свідомо опозиція до російської мови, що було досить небезпечно. За свідченням Євгена Чикаленка, небагато інтелігентних родин мали таку мужність, “бо тоді ж за українську мову позбавляли людей посад не тільки державних та земських, а часом й приватних” (Шевельов 2008, 36). Пан Ілля належав до останніх і свої настанови підкріплював власним прикладом: у публічних виступах, у приватному листуванні він послуговувався українською мовою. Публічне святкування ювілею його адвокатської діяльності через мовне питання перетворилося на політичну акцію, “хохломанську демонстрацію”, що викликало невдоволення губернатора Андрієвського.

Відомо, що Шраґ письмово звертався до Комітету грамотности при Імператорському вільному економічному товаристві з обґрунтуванням необхідности розширення прав української мови та скасування цензурних утисків. На жаль, сам лист не вдалося знайти, а от реакція на нього Олександра Кониського була такою: “Дякую Вам не тільки за себе, а за цілий гурт людей, що, перечитавши Вашого листа до Комітету, сказали мені подякувати Вам! От коли б хоч здебільш у наших українців почуття національного достоїнства і свідомости горожанина рідної землі – стояло отак як у Вас!.. О-го-го!... «не плакала б мати» і «комитети» не вдавались би до українців з такою нахабною експлуатацією!!” (Листи 2011, 73).

У 1906 році Іллю Шраґа обрали головою Української фракції І Державної думи, про створення якої Євген Чикаленко писав: “Але самий факт існування української фракції в Думі мав величезне значення: він показав світові, що “русскій народ” не моноліт, як запевняли москалі, а існує і український народ, що домагається своїх прав на існування, на самостійне культурне життя. А для нас цей факт мав величезне агітаційне значення, як серед обмосковленої інтелігенції, так і серед несвідомого селянства, бо всім показав, що українці вважають себе окремою нацією” (Чикаленко 2003, 294).

“Маючи всі зовнішні дані для публічних виступів – талант промовця, чарівний баритон, імпозантну постать, він з великим успіхом виступає на захист різних українських справ...”, – так охарактеризував діяльність Шраґа як лідера національної фракції О. Лотоцький (Лотоцький 1966, 42). Вперше національне питання політичних прав та громадянських свобод українців зазвучало відкрито на такому високому рівні.

Для набуття досвіду парламентаризму та представлення інтересів соборної України І. Шраг листувався з керівником об'єднання послів-українців у Галицькому крайовому соймі Євгеном Олесницьким: “Певний, що Ви, вельмишановний добродію, не відмовите допомагати нам своїм досвідом; найтісніші зв'язки між Вами і нами тепер більш потрібні, ніж коли-небудь, бо можуть обставини так скластися, що нам і в парламентській боротьбі треба буде єднатися; наші інтереси спільні і в Австрії, і в Росії” (Ісаїв 1967, 83).

Як голова української парламентської фракції І Державної думи Ілля Шраг неодноразово порушував питання скасування заборон та впровадження української мови у шкільну освіту. За його підтримки почав виходити друкований орган фракції “Український вісник”, що сприяв ширшому висвітленню проблем українства. Цей тижневик мав служити, як згадує Д. Дорошенко, українською трибуною для цілої Росії і “згуртував біля себе цілий ряд добрих співробітників – фахівців від політики, народного господарства, справ освіти й культури” (Дорошенко 1949, 81). У ньому друкували свої статті такі визначні сили, як І. Шраг, проф. М. Грушевський, проф. М. Туган-Барановський, проф. О. Овсяннико-Куликовський, І. Франко тощо.

Хоча думська діяльність Шрага була нетривалою через розпуск законодавчого органу, а його численні мовні клопотання залишилися без розгляду, проте сам факт порушення цього дискусійного питання став свідченням розвитку та дозрівання мови і привернув до себе увагу як однодумців, так і противників, змусив ще раз замислитись над цією проблемою й актуалізував її на державному рівні, а також розбивав імперські стереотипи сприйняття й трактування української мови. Загалом існування української громади мало велике історичне значення. Перш за все українці заявили про себе як нація, отримали можливість легально відстоювати свої права, набувати політичного і парламентського досвіду для подальшої боротьби за свої права з імперською владою.

Із інших важливих фактів у мовозахисній діяльності Шрага часів російської революції 1905–1907 рр. варто відзначити й такі. 26 лютого 1905 року в Києві на вечорі, присвяченому Тарасові Шевченку, українська інтелігенція ухвалила два адреси: один на ім'я міністра внутрішніх справ – “Про потреби української мови” і другий на ім'я міністра освіти – “Про потреби української школи”. Їх підписали 99 осіб, серед яких, окрім Шрага, були такі представники української культури і національного руху, як Микола Лисенко, Сергій Єфремов, Борис Грінченко, Іван Нечуй-Левицький тощо. В адресах вимагалось зняти всі обмеження української мови, надати можливості користуватися рідною мовою в усіх галузях літератури і науки, у періодиці, запровадити викладання дисциплін у початкових класах українською мовою, у середні й вищі навчальні заклади ввести українську мову, українську літературу та історію України як обов'язкові дисципліни.

Варто наголосити ще на одному напрямку діяльності Шрага. Він переконливо доводив потребу перекладу Святого письма українською мовою, засвідчуючи тим право українців послуговуватися рідною мовою і в духовній сфері. Саме ця сфера ще з часів Петра I й до антиукраїнських заяв Струве та Плеве про те, що українська мова “савершенна непригодна для вираження високих істин Аتكравенія”, боронилася найбільше.

Українська мова, на думку Шрага, мала запанувати у всіх сферах суспільного життя. У зверненні Тимчасового Крайового судового комітету до правників і судових діячів (1917 р.) пан Ілля закликав колег-юристів усіма засобами сприяти впровадженню в судочинних установах України ведення справ українською мовою, зазначаючи при цьому, що “вживання рідної мови на рідній землі усюди і скрізь – є наше право, і ніяка сила, ніяка влада не може зламати цього права” (Шраг 1997, 33).

Як співзасновник першої в Чернігові громадської бібліотеки Шраг також опікувався тим, щоб, попри заборони, українська книжка надходила до народних читалень, що сприяло популяризації українських авторів, і відповідно національної тематики, а також розширенню читацької українськомовної аудиторії. Відомо також, що Шраг матеріально підтримував Товариство ім. Шевченка, Товариство прихильників української науки, літератури, передплачував українську періодику, надсилав гроші для допомоги письменникам, зокрема Володимирові Самійленку, Олександрові Кониському, Євгенові Тимченку, Борисові Грінченку, Іванові Франку та іншим, виділив кошти на пам’ятник Тарасові Шевченку тощо.

Не можна залишити поза увагою і саму мовну практику Шрага: його спадок – епістолярний, публіцистичний, науковий – став зразком вироблення “інтелігентної української мови”, пересипаної народними фразеологізмами, барвистої, емоційної. Водночас листування вражає коректністю висловлювань, багатством форм мовного етикету, підкресленою ввічливістю, а також наявністю форм західноукраїнської мови (падолист, цвітень), що є свідченням зближення східної і західної мови та вироблення норм загальнонаціонального мовного стандарту. Науковий доробок засвідчив легалізацію *defacto* української мови як мови наукових творів та фахової юридично-правової мови. Проте цей аспект діяльності визначного українського правника і захисника прав українського народу на рідну мову найменш вивчений і чекає на свого дослідника.

Грінченко, Б. (2013). *Листи з України Наддніпрянської*. Бібліотека газети “День”. Пр. АТ “Українська прес-група”.

Дорошенко, Д. (1967). *Мої спомини про давнє-минуле (1901–1914)*. Виннипег.

Ісаїв, П. (1967). *Недруковані листи Івана Франка та Іллі Шрага до Євгена Олесницького*. Український історик. № 1–2 (13–14). С. 83.

*Листи Олександра Кониського до Іллі Шрага* (2011). Просвіта. Чернівці.

Лотоцький, О. (1966). *Сторінки минулого*. Ч. 3. Вид. Укр. Православ. Церкви в США.

Чикаленко, Є. (2003). *Спогади (1861–1907): Документально-художнє видання*. Київ.

Шевельов, Ю. (2008). *Вибрані праці: У 2 кн.* Кн. I. Мовознавство. Вид. Дім “Києво-Могилянська академія”. Київ.

Шраг, І. (1997). *Документи і матеріали*. РВК “Деснянська правда”. Чернігів.



## **ХРОМАТИЧНІ КОЛЬОРОНАЗВИ У ФРАЗЕОЛОГІЧНІЙ КАРТИНІ СВІТУ УКРАЇНЦІВ**

*Валентина Красавіна  
Марина Редько*

(Україна)

*У статті досліджено структурно-семантичні та функційні особливості фразеологічних одиниць української мови з хроматичним кольоративним компонентом, окреслено їхню лінгвокультурну специфіку. Наголошено, що символіка кольороназв фразеологічних одиниць є етнокультурними маркерами, які кодують інформацію про національні риси характеру, психологічні особливості народу, його образне світосприйняття, культурно-історичні традиції тощо. Кольоративи проаналізовано також із погляду їх вагомості в ціннісній фразеологічній картині світу українців, яка відображає своєрідність ментально-моральної сфери окремої нації і є складником мовної картини світу.*

*Ключові слова: фразеологічна одиниця, кольороназва (кольоропозначення, кольоратив), хроматонім, семантика, фразеологічна картина світу.*

## **CHROMATIC COLOR NAMES IN THE PHRASEOLOGICAL PICTURE OF THE WORLD OF UKRAINIANS**

*Valentyna Krasavina  
Maryna Red'ko*

*The article examines the structural-semantic and functional features of phraseological units of Ukrainian language with a chromatic colorative component. Their linguistic and cultural specificity is highlighted. The article examines the structural-semantic and functional features of phraseological units of Ukrainian language with a chromatic colorative component, outlines their linguistic and cultural specificity. It is emphasized that the symbolism of the color names of phraseological units are ethno-cultural markers that encode information about national character traits, psychological features of the people, their figurative worldview, cultural and historical traditions, etc. Coloratives are also analyzed from the point of view of their importance in the valuable phraseological picture of the world of Ukrainians, which reflects the uniqueness of the mental and moral sphere of a separate nation, and is a component of the linguistic picture of the world.*

*Key words: phraseological unit, color name (color designation, colorative), chromatonym, semantics, phraseological picture of the world.*

Через колір ми сприймаємо навколишній світ. Колірна гама суттєво впливає на наш настрій, психоемоційний стан, самопочуття тощо. Кожен із нас, будучи по-своєму неповторним, – зі своїми життєвими цінностями, смаками, – віддає перевагу певним кольорам у виборі одягу, авто, в оформленні інтер'єру квартири, офісу, демонструючи таким чином свою індивідуальність, темперамент, характер тощо. Колір, починаючи від первісного суспільства і до сьогоднішнього інформаційного, відігравав і відіграє значну роль у культурному житті соціуму. На початковому етапі історичного розвитку людства колір був тісно пов'язаний із магією та релігією. Кожен етнос протягом тисячоліть створював свою колірну образну символіку. “Символи мають національний характер: вони творять мову смислів, незрозумілу для представників інших культур, передають особливості національного характеру, своєрідність світосприйняття, логіку національної естетики” (Чорнопиский 2008, 351).

У сучасній українській мові кольороназви є однією з найбагатших лексико-семантичних груп, яка й далі поповнюється як за рахунок метафоричних новотворів, так і запозичених кольоронайменувань, що передають нововиявлені відтінки. Існує чимало різних класифікацій кольорів. Досліджуючи фразеологічні одиниці з кольористичним компонентом, поділяємо їх на дві групи (за теорією Й. Ітена): ахроматичні, до яких належать білий і чорний кольори та всі проміжні між ними відтінки; і хроматичні – це ті кольори та їхні відтінки, які ми розрізняємо в спектрі (червоний, жовтогарячий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий). Учених-мовознавців насамперед цікавить мовна картина кольору, яка відбиває глибинний історичний та культурний досвід нації, несе важливу етнокультурну інформацію.

Науковці вивчають кольоропозначення в різних аспектах. Назви кольорів були об'єктом наукових студій у галузі порівняльного мовознавства (О. Коваль-Костинська, Н. Пелевіна); етнолінгвістики (А. Вежбицька, Г. Яворська); психолінгвістики (Т. Ковальова, С. Григоров, Л. Лисиченко, Р. Фрумкіна); перекладознавства (І. Ковальська); історичної та описової лексикології (Н. Бахліна, В. Мур'янов, М. Чікало); семасіології (Р. Алімпієва, О. Вербицька, О. Дзівак, А. Кириченко, Т. Семашко).

Мета нашої статті – дослідити структурно-семантичні й функційні особливості фразеологічних одиниць української мови з хроматичним кольоративним компонентом, окреслити їхню лінгвокультурну специфіку, проаналізувати з погляду вагомості в ціннісній фразеологічній картині світу українців.

Лінгвісти, дослідивши десятки мов, дійшли висновку, що існує низка універсальних рис у системі кольоропозначень. Проте кожен народ по-своєму сприймає світ, кольори, їхні відтінки, що й зафіксовано в образних висловах, ідіомах, прислів'ях, приказках, оскільки в них найбільшою мірою акумульовано соціально-історичну та культурну інформацію національного характеру. Одним із підходів у вивченні кольору в різних мовах світу є

принцип поділу всієї колірної лексики на номінації основних та неосновних кольорів. Таке розмежування мотивоване цілим рядом факторів, наприклад, основні кольори мають відповідні прототипи (вогонь, сонце, день, ніч, небо, земля, рослини). Ця думка превалює у роботах таких лінгвістів, як А. Вежбицька, Б. Берлін, П. Кей, М. Ампель-Рудольф, Р. Фрумкіна та багатьох інших.

Зіставляючи систему кольорів у різних мовах, дослідники відзначають, що на сучасному етапі група основних кольорових позначень в індоевропейських мовах включає 11 слів: чорний, білий, червоний, зелений, жовтий, синій, коричневий, фіолетовий, рожевий, жовтогарячий, сірий. В українській мові таких назв 12, особливість полягає в тому, що для позначення синього кольору в нашій мові існує дві основні назви – синій та блакитний. Отже, лексика кольоропозначень як елементів словника конкретної мови є особливою мікросистемою, її опис має значну історико-культурологічну цінність: фіксує інформацію про колорит навколишньої природи, вказує на його унікальність, етнічні традиції, звичаї, обряди, вірування, особливості пізнання світу й відображення його у фольклорі, у художніх творах.

Переосмислення семантики основних кольорів у зв'язку зі звичними поняттями, явищами широко відображено в образній системі фразеологізмів, яка формувалася під впливом етнокультурних чинників і демонструє рівень свідомого відображення дійсності. Як зазначає Л. Ковбасюк, “фразеологізми з компонентом «кольороназва» належать до тієї частини номінативного складу мови, яка характеризується яскраво вираженою культурно-національною самобутністю” (Ковбасюк 2005, 268). Асоціативно переосмислюючи значення кольорової гами навколишнього світу, попередні покоління зіставляли його з манерою поведінки й вчинками людей, а потім узагальнювали це засобами мови відповідно до комунікативної ситуації, супроводжуючи оцінними конотаціями і таким чином створюючи ціннісну картину світу окремої нації.

Фразеологізми, в яких наявний колірний компонент, мають різні джерела походження. Серед них можна виділити дві основні групи: споконвічно українські фразеологічні одиниці та запозичені з інших мов. Більшість фразеологізмів, як і слів, за походженням є питомо українськими: серед них виділяємо спільнослов'янські та власне українські. Найбільше фразеологічних зворотів українська мова засвоїла з народної мови. В українських фразеологізмах відображено найрізноманітніші сфери життя народу: його історія, культура, суспільні відносини, виробнича діяльність, морально-етичні норми, погляди, вірування, прагнення. Порівняймо: *дурень червоному радий; сон рябої кобили; нудить білим світом* тощо. Одним із джерел української фразеології є також виробничо-професійні вислови, що прижилися в народній мові як фразеологізми з образним значенням, пор.: *чорним по білому; білими нитками шито; у коваля руки чорні, а хліб білий*. Із розвитком науки й техніки українська літературна мова поповнилася

новими фразеологізмами, які виникли внаслідок переносного вживання термінологічних словосполучень, напр.: *червона зона, жовта картка, зелене світло*. Чимало фразеологічних одиниць української мови має книжне походження. Після прийняття християнства українська мова збагатилася біблійними фразеологізмами. Широко використовуються в українській мові фразеологізми античного походження – старогрецькі, латинські, усталені звороти із західноєвропейських мов – німецької, французької, англійської, італійської та ін. Іноді встановити джерело походження фразеологізму важко, оскільки можливе існування семантично й структурно подібних стійких одиниць в інших мовах, що свідчить про схожість сприйняття певних явищ навколишнього світу різними народами.

У фразеологізмах колоронімі об'єктивують національно-культурні компоненти, розкривають ментальні особливості народу, відтворюють фрагменти фразеологічної картини світу, специфічні для певного етносу. Серед фразеологічних одиниць можемо виділити порівняльні конструкції, метафоричні, метонімічні тощо.

Компоненти-кольоропозначення фразем можемо поділити на такі основні групи: назви, що всебічно характеризують людину, сукупність людей (антропоцентричні), номінації природного чи соціального явища, символічні назви, терміни, у складі яких закріпилися лексеми, що номінують колір, тощо.

Найбільше асоціацій, наповнених різним емоційним змістом, викликають сонячні кольори: червоний, жовтий, жовтогарячий, – які символізують саме життя. Наприклад, у свідомості більшості людей червоний колір в основному пов'язаний із такими явищами й поняттями, як вогонь, кров, війна, енергія, сонце, мак, кохання, щастя, пристрасть, агресивність, гнів, злість. Для українського народу це улюблена гама кольорів, на що вказує забарвлення козацького одягу, вишивка святкової сорочки, розпис писанок тощо. Часто у фразеологізмах колоратив *червоний* асоціюється із чимось значущим у реальності, напр.: *проходити червоною ниткою (стрічкою), червоний день календаря/червоне число* (великі релігійні свята), *червоний куток* (так називають покуття, де стоять ікони, освячені реліквії), *за тиждень Великдень – недалеко червоне яєчко*. Пор.: *На печі завжди червоне літо* (вдома завжди затишно й тепло). Для дівчини, жінки споконвіків важливо було бути вродливою, красивою, привабливою, пор: *червона як ягода, червона як калина, червона як рожда, гарна, як червона писанка/як червона маківка*. Порівняймо в паремії: *червоне лице в серце пече*. Прикметник *червоний* вживається в значенні “красивий, гарний”, напр.: *Вересень червоне літо проводить, золоту осінь зустрічає*. Компаративні фразеологізми часто характеризують фізичний або психічний стан людини, її поведінку: *червоний як буряк, червоний як кармазин, червоний як рак, червоний мов жар; червоніє, як дівчина, розцвів, як червоний мак/зацвів червоним вогнем* (сором'язливий). У деяких фразеологічних одиницях значення червоного кольору пов'язане з

негативною аксіологічністю, пор.: *червоні вогні в очах* (миготять, блищать), *розпекти до червоного жару*, *червоний як опир* (про злобного чоловіка), *червоне яблучко, та всередині черв'ячок*; *червона ганчірка для бика*; *умитися червоною юшкою* (кров'ю); *пускати червоного півня* (підпалити щось) тощо.

У радянську добу комуністична система породила чимало штампів-ідеологем із цією кольороназвою, порівняймо: *червоні свята*; *червоний пролетаріат*; *червона армія*; *червоні партизани*; *червоний командир*; *червоні прапори*; *червоні транспаранти*; *червоні галстуки*; *червоні стрічки*; *червоні зірки* тощо. Ідеологічно значущий прикметник у таких сталих сполуках характеризувався виразною позитивною оцінністю, оскільки був ідеологічним ядром радянської системи цінностей, але зі зміною морально-ціннісних орієнтирів українського суспільства, оцінної парадигми набув різко негативної експресії.

Рожевий – колір ніжності і жіночності. Як компонент фразеологічних одиниць асоціюється з мрійливістю, ірреальністю, позитивними переживаннями, пор.: *життя в рожевому кольорі*, *дивитися крізь рожеві окуляри*; *бачити у рожевих фарбах/у рожевому світлі*; *рожеві сні/мрії* тощо.

Жовтий колір неоднозначний і суперечливий: має як позитивну, так і негативну експресію. З одного боку, сприймається як теплий, яскравий, сонячний, насичений енергією, а з іншого – як колір зради, розлуки, смутку, негараздів. У нашій національній символіці жовтий колір є складовою частиною державного прапора України, який символізує золоту пшеницю, хліб, урожай, достаток; тризуб теж зображено жовтим. У фраземах кольоропозначення має в основному негативну конотацію, пор.: *жовтороте пташеня* (про недосвідчену людину), *в очах жовтіє* (погано від болю), *заздрість із жовтими очима*. *Жовтий князь* – символ голоду, смерті; *жовтим дияволом* називають золото. Переосмислений прикметник *жовтий* набув негативного експресивного забарвлення на позначення неясніших друкованих видань: *жовта преса*. Спортсмен за нетактовну поведінку на змаганнях отримує попереджувальну *жовту картку*.

В українській свідомості зелений колір асоціюється з пробудженням природи, весною, молодістю. Західна традиція також трактує його як символ весни, відродження життя, природи, цвітіння тощо. Пор.: *молодий та зелений*, *зелена молодь*, *зелене, як рута*. Ціннісне ставлення до природи зафіксовано в перифразових сталих сполуках: *зелене золото*, *зелені легені планети*, *зелений рух*, *зелені пости*, *зелена садиба*, *зелене будівництво*. Із появою нових технологій, розвитком альтернативної енергетики з'явилися нові сталі вирази, напр.: *зелені технології*, *зелена економіка*, *зелена енергетика*, *зелений тариф*, *зелена генерація*, *зелена електроенергія*. Однотумців офісу чинного президента називають *зелена команда* (за аналогією до прізвища). Російська агресія проти України зумовила появу т. зв. *зелених коридорів* – це домовленість про певну безпечну,

демлітаризовану зону, яка використовується для доставки гуманітарної допомоги. *Дати зелене світло/зелену вулицю* означає, що дозволено щось робити. Однак зелений колір може мати й негативну конотацію, пор.: *зелена жаба, зелений змій, зелена нудьга, позеленіти від люті/злості* тощо.

Синій – незмінно асоціюється з блакиттю неба і води, це символ миру, вірності, відданості традиціям, вічним цінностям. В українській національній атрибутиці складова частина українського прапора, що символізує єднання з небом.

Блакитний – суміш синього й білого кольорів, символізує вічність, божественне начало, підкреслює аристократичне походження, духовне та інтелектуальне життя, умиротвореність. Асоціюється із шляхетністю, пор.: *блакитна кров*, тобто благородне походження; *блакитна троянда/блакитна мрія* – символізує важкодостижний ідеал; *синій птах* – казковий символ щастя. А фразеологізм *подати на блюдечку з блакитною облямівкою* означає, що можна отримати бажане без власних зусиль, за рахунок інших.

Світлий відтінок синього кольору – голубий. Переосмислений прикметник досить активний у перифразах, які фразеологізувалися, пор.: *голуба планета, голубі артерії, голубе паливо, голубі шоломи/берети, голубий екран, голубий вогник, “голуба” пара, “голубий” рух* (про сексуальні меншини).

У народнорозмовних просторічних фразеологізмах спостерігаємо й негативну конотацію, напр.: *синій як бубон, синій як буз, синій ніс* (від холоду чи алкоголю), *скупий аж синій* (хто перейшов усі межі скупості).

Отже, знання національної символіки колірної лексики відіграє важливу роль у розумінні образного змісту фразеологічної одиниці, до складу якої вона входить. Спостережено широке використання фразеологічних одиниць із кольоративним компонентом для відтворення психоемоційного, фізичного стану людини, її почуттів, переживань, вдачі, вподобань, відбито ціннісно-естетичні ідеали різних історичних епох. Символіка кольороназв фразеологічних одиниць є тими етнокультурними маркерами, які кодують інформацію про національні риси характеру, психологічні особливості народу, його образне світосприйняття, культурно-історичні традиції тощо. Кольоративи проаналізовано також із погляду їх вагомості в ціннісній фразеологічній картині світу українців, яка відображає своєрідність ментально-моральної сфери окремої нації, і є складником мовної картини світу.

Ковбасюк, Л. (2005). *Фразеологічні одиниці з компонентом “кольороназва” як елементи національно-мовної картини світу (на матеріалі німецької та англійської мов)*. Проблеми зіставної семантики: зб. наук. ст. Вип.7. Вид. центр КНЛУ. Київ. С. 267–273.

*Словник найуживаніших фразеологізмів*. Електронний ресурс: <http://igra1.com/ua/pryslivuya-pro/pryslivuya-pro-syniy-kolir.htm> [Дата останнього доступу 20.04.2023].

*Словник найуживаніших фразеологізмів*. Електронний ресурс: [https://edera.gitbook.io/ed-era-book-ukr/frazeologiya/slovník\\_naiuzhivanshih\\_frazeologizmiv](https://edera.gitbook.io/ed-era-book-ukr/frazeologiya/slovník_naiuzhivanshih_frazeologizmiv). [Дата останнього доступу 20.04.2023].

*Словник найуживаніших фразеологізмів*. Електронний ресурс: <https://slovník.me/dict/phraseology/%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B9> [Дата останнього доступу 15.04.2023].

*Словник фразеологізмів української мови* (2003). Укладачі Білоноженко В., Гнатюк І., Дятчук В. та ін. Наукова думка. Київ.

*Словopedia*. Електронний ресурс: <http://slovpedia.org.ua/> [Дата останнього доступу 24.03.2023].

*Українська фольклористика. Словник-довідник* (2008). Укладання і загальна редакція Михайла Чернопиского. Підручники і посібники. Тернопіль.

Wierzbicka, A. (2005). *There are no “color universals” but there are universals of visual semantics*. *Anthropological Linguistics*. Vol. 47. № 2. P. 217–244.

## АРХАЇЧНІ МОРФОЛОГІЧНІ ФОРМИ В УКРАЇНСЬКИХ ПАРЕМІЯХ

*Лариса Марчило  
Ірина Дудко*

(Україна)

*У статті досліджено архаїчні морфологічні форми в українських пареміях. Зосереджено увагу на морфологічних формах, успадкованих від праслов'янської мови і збережених у фольклорних текстах. Хоча вони вже втрачені літературною мовою, проте продовжують функціонувати в діалектах української мови.*

*Ключові слова: застарілі слова, архаїзми, архаїчні морфологічні форми, паремії, прислів'я, приказки та загадки.*

## ARCHAIC MORPHOLOGICAL FORMS IN UKRAINIAN PAREMIA

*Larysa Marčylo  
Iryna Dudko*

*The article investigates archaic morphological forms in Ukrainian parables. In particular, attention is focused on morphological forms inherited from the Proto-Slavic language and preserved in folklore texts. Although they have already been lost in the literary language, they continue to function in the dialects of the Ukrainian language.*

*Key words: obsolete words, archaisms, archaic morphological forms, paremics, proverbs, sayings and riddles.*

Мовні одиниці, що є застарілими або вийшли з ужитку на даному етапі розвитку мови, у навчальному курсі “Сучасна українська літературна мова” студенти-філологи вивчають у розділі “Лексикологія”, де увагу приділено лексичним архаїзмам.

У навчальній і науковій літературі подано різні класифікації пасивної лексики. Дослідники виділяють такі групи архаїчних мовних одиниць, як лексичні, фразеологічні, фонетичні, словотвірні, морфологічні, синтаксичні (УМЕ 2000, 32–33). Отже, більшість різновидів архаїзмів залишається поза увагою майбутніх учителів.

Розглядають ці питання ще в курсі “Стилістика української мови”, хоча в основному приділяють увагу їх використанню у художньому стилі, де вони виконують різні стилістичні функції – відтворюють колорит минулих епох, надають піднесено-урочистого або жартівливого звучання.



Важливим джерелом дослідження функціонування відповідних одиниць є паремії – прислів'я, приказки, загадки, примовки, скоромовки, замовляння та ін., в яких широко представлені різні групи архаїзмів. У складі паремійних одиниць давні форми могли бути збережені завдяки стійкості і семантичній нерозкладності самих конструкцій.

Цікавий матеріал для вивчення цього питання дають збірки, укладені в XIX ст. Григорієм Ількевичем “Галицькі приповідки і загадки” (1841), Матвієм Номисом “Українські приказки, прислів'я і таке інше” (1864).

Зміни на граматичному рівні, як відомо, відбувалися не так швидко (порівняно з лексичним), проте багато граматичних форм у процесі еволюції були повністю втрачені або витіснені іншими формами. Вони могли залишатися в мові у вигляді окремих відхилень, винятків, одиниць, що мають реліктовий характер. Тому важливо, на нашу думку, було б дослідити, які успадковані від праслов'янської мови і збережені у фольклорних текстах форми, вже втрачені літературною мовою, продовжують функціонувати в діалектах української мови та в інших сучасних слов'янських мовах.

Серед граматичних архаїзмів можна виокремити групу морфологічних, що представляють різні частини мови – іменні частини мови, дієслова, різні службові частини мови.

Окремі іменники у формі називного відмінка множини у прислів'ях і приказках можуть мати флексію -е, колишню флексію основ на приголосний.

Люде: *Де люде ходять, там трава не росте* (Ількевич 1841, 25); *На м'їд, не на жовчъ, люде мух ловлять* (Ількевич 1841, 57); *С кого ся насм'їхають, с того люде бувають* (Ількевич 1841, 85); *Є (єсть) люде, єсть и людиська (людища)* (Українські приказки... 1993, № 2450); *Бог Богом, а люде людьми* (Українські приказки... 1993, № 170); *Біг судъ<sup>(1)</sup> не так як люде* (Українські приказки... 1993, № 34); *Дивись! пан, а балака, як люде* (Українські приказки... 1993, № 1244); *Чи пани, чи люде?* (Українські приказки... 1993, № 1138); *То пани, а ми люде* (Українські приказки... 1993, № 1139); *Коли тебе шанують люде добрії, шануйся и сам* (Українські приказки... 1993, № 4443). З таким же закінченням слово зафіксоване в словнику (укладач Б. Грінченко): “Люде мн. 1) Люди. 2) Простой народъ. Ум. людкі. Ув. людиська, людїща” (Грінченко 1907–1909, т. 2, 388).

Татаре: *Люде не Татаре, дадутъ кусок хліба* (Українські приказки... 1993, № 4469); *Аби не лежачого<sup>(1)</sup> Татаре взяли<sup>(2)</sup>. Що робить, то робить, аби сидячого Татаре не взяли* (Українські приказки... 1993, № 5224).

З такою флексією виявлені іменники і в знахідному відмінку, наприклад: *Кого люде за люде мають, с тим ся кумають* (Ількевич 1841, 43); *Бий, дзвоне, бий! Хмару розбий! Нехай хмари на Татаре, а сонечко на хрестяне!* *Бий, дзвоне, бий, хмару розбий* (Українські приказки... 1993, № 336).

Отже, іменники, які в однині мали суфікс -ин- (людинь, татаринь, крестянинь) і належали в давньоукраїнській мові до різновідмінюваних, у множині його втрачали, в називному відмінку (зрідка в знахідному) множини вони мали закінчення -е. Таке закінчення у зазначеній формі мають іменники в польській (ludzie), чеській (lidé), словенській (ljudie) мовах. Форми з давньою флексією -е зберігаються у багатьох (поліських, карпатських) говорах української мови. За даними атласу української мови (АУМ 1984–2001, т. 1, к. № 217; т. 2, к. № 190), форми іменників *селяне, громадяне, цигане, люде* зафіксовані на території Житомирщини, північних районів Київщини, Чернігівщини, окремих населених пунктів Сумщини, Рівненщини, Волині (північне наріччя), на Закарпатті у різних говірках південно-західного наріччя. Щодо вживання їх у південно-східних говорах, то окремих карт немає, проте є коментарі у некартографованих матеріалах, де перелічено ті населені пункти, у яких були зафіксовані форми з тими чи тими закінченнями. Про поширення таких форм паралельно з новішими на -и у полтавських говірках писав Василь Ващенко у монографії “Полтавські говори” (Ващенко 1957).

Форму люде вживав у своїх творах Тарас Шевченко, наприклад: *І на оновленій землі Врага не буде, супостата, А буде син, і буде мати, І будуть люде на землі* (Шевченко 2003, т. 2, 353); *Не знав старий, Що письменні люде Тії речі прочитають* (Шевченко 2003, т. 1, 188). В “Атласі української мови” село Шевченкове (Кирилівка) позначено як таке, де відповідна форма на час збирання матеріалу та укладання має закінчення -и. Отже, спостерігаємо тенденцію до втрати таких закінчень.

Форма родового відмінка множини іменників може мати нульове закінчення: *Хто ся сам хвалить, той злих сусід мaitь* (Українські приказки... 1993, № 2564). Нульова флексія походить з редукованих ь (для  $\delta$ -основ) та ь (для  $j\delta$ -основ), які занепали в слабкій позиції. У сучасній українській мові цей іменник у відповідній формі має закінчення -ів, яке з’явилося за аналогією до  $\delta$ -основ.

Можна виявити в деяких пареміях давні закінчення іменників (-ѣхъ), що належали до \* $\delta$ -основ, наприклад: *Бѣда не ходить по дѣсѣхъ, але по людѣохъ* (Илькевич 1841, 10).

Трапляються у складі прислів’їв та приказок іменники у формі двоїни: *З єдного вола двѣ шкирѣ не деруть* (Илькевич 1841, 37); *Мудрій головѣ досить двѣ словѣ* (Илькевич 1841, 54–55); *Два Жиды, а двѣ невѣстѣ зроблять ярмарок в мѣстѣ* (Илькевич 1841, 24); *Буде сього добра в три коліні* (Українські приказки... 1993, № 7663). Такі форми мали особливі закінчення. У іменників жіночого роду \* $\bar{a}$ -основ та середнього роду  $\delta$ -основ у формах називного, знахідного та кличного відмінків було закінчення -ѣ. Пор. із сучасними формами *два / три коліна, дві руки, дві ноги*. Форми двоїни є живими формами в словенській та лужицьких мовах, проте сліди впливу двоїни “спостерігаються в різних слов’янських мовах на морфемному рівні, найчастіше у формі називного-знахідного відмінка

множини іменників, що означають парні предмети у формах родового та орудного відмінків множини деяких мов (вуса, вуха, плечі)” (Історична типологія... 2008, 18). Форми з давніми закінченнями також продовжують функціонувати в українських говорах. Поширені вони на Правобережній Україні (АУМ 1984–2001, т. 1, к. № 274; т. 2, к. № 257; т. 3, ч. 2, к. № 76).

Уживаються в українських прислів'ях, приказках, загадках короткі (іменні / нечленні) прикметники, наприклад: *Брат соб'ї рад, а сестра соб'ї несла* (Илькевич 1841, 9); *Хорош, як бабин Ярош* (Українські приказки... 1993, № 7555); *Мороз не велик, та стоять не велить* (Українські приказки... 1993, № 646); *Хто здоров, той ліків не потребує* (Українські приказки... 1993, № 8345); *Без штуки и борц не смачен* (Українські приказки... 1993, № 12308); *Бог хоч <sup>(1)</sup> не скорен <sup>(2)</sup>, та <sup>(3)</sup> лучен <sup>(4)</sup>* (Українські приказки... 1993, № 47). До названих прикметників наведені варіанти, взяті з різних джерел або зафіксовані різними збирачами фольклорних матеріалів: *вскорен, скірен, скор, скорий, встрашен; улучен, лучний*. Цікаво, що цю паремійну одиницю з прикметниками відповідного типу зафіксував у своєму збірнику Климентій Зиновійв: *Бгъ не скорь да лучень* (Зиновійв 1971, 201). Хоча на іншій сторінці було наведено і закреслено інший варіант: *Бгъ не скоры(и) да лучны(и)*. У примітках до збірника його матеріалів укладачі зауважують: “Приповістку викреслено. На полі читаємо: ε(ст) напрє. Вона була вміщена на арк. 201. Там прикметники вжиті в короткій формі” (Зиновійв 1971, 217).

Іменні прикметники поширені насамперед у фольклорних текстах, які, як зауважував А.П. Грищенко, є важливим джерелом “для відтворення повністю втрачених або ж архаїчних навіть для діалектного мовлення особливостей граматичної системи” (ГУМ 1978, 187). Вживання коротких прикметників у сучасній мові використовують “як морфологічний прийом художнього увиразнення, свідомої стилізації” (там само).

Трапляються в пареміях займенникові (членні) прикметники – повні нестягнені, наприклад: *Великое дерево поволи росте* (Илькевич 1841, 11); *В живіи очи бреше* (Илькевич 1841, 12); *Що молодше, то солодше, що старое, то твердое* (Илькевич 1841, 111); *Хто чинить хоч добре, хоч злеє в первий раз, не буде таково, як не перишина* (Українські приказки... 1993, № 105); *Коли молодий з старою ожениця, то так є, як би молодці неуки коні до старого воза заприг* (Українські приказки... 1993, № 8887); *Шаленая муха вкусила за ухо* (Українські приказки... 1993, № 3381); *Красная мова находит добриі слова* (Українські приказки... 1993, № 12859); *Калинова вітка, як рідная тітка* (Українські приказки... 1993, № 12398); *Хата чужая, як свекруха лихая* (Українські приказки... 1993, № 9622).

Короткі та повні прикметники представлено у граматичній структурі усіх слов'янських мов, крім болгарської та македонської (де вживаються короткі форми) (Історична типологія... 2008, 70–71).

У прислів'ях та приказках ужито багато архаїчних форм займенників різних розрядів. Так, особові займенники можуть зберігати архаїчні форми.

Займенник *я* у давальному відмінку зафіксований у формі *ми*, займенник *ти* – *ті* (*ти*), а в знахідному – *тя* (*та*): *Нема над ню и над вѣтову свиню (выбачте ми сесе слово)* (Илькевич 1841, 64); *Став ми костев в горлѣ – сѣлю в оцѣ – хрѣном в носѣ* (Илькевич 1841, 88); *Не йди, дощук, дам ти борцику; поставлю на дубоньці, прилетять три голубоньці; та возьмутъ тя на крилонька, занесуть тя в чужиньку* (Українські приказки... 1993, № 334); *Сонце би тя побило* (Українські приказки... 1993, № 3666); *Лихо тобѣ воле, коли тя корова коле* (Илькевич 1841, 50); *З Богом Парасю, коли тя люди хотять* (Илькевич 1841, 36); *В танцѣ два кѣнцѣ; чи сам впадеш, чи тя труть, то ся пѣбьеш* (Илькевич 1841, 16); *Уберися жінко в кожух, бо тя буду бити* (Илькевич 1841, 95).

Зворотний займенник *себе* у формі знахідного відмінка має форму *ся*(*са*), що в сучасній мові кваліфікується як постфікс, і вживається в аналізованих одиницях переважно в препозиції до дієслова: *Великій свѣт, а нема ся де дѣти* (Илькевич 1841, 11); *Де ся двом варить, третій ся поживить* (Илькевич 1841, 25); *Де тонше, там ся рве* (Илькевич 1841, 26); *Доки ся не намучить, доти ся не научить* (Илькевич 1841, 29); *Коли сь ся обрав срьбом, то лѣзь в кошѣль* (Илькевич 1841, 45); *Вѣд дурня чую, то ся не дивую* (Илькевич 1841,13); *Сонце ся в ложі купає, сонце спочило* (Українські приказки... 1993, № 598).

Предметно-особовий займенник жіночого роду *вона* (← *она* / *ѧ*) у знахідному відмінку однини має форми *єі* та *ю*, що може фіксуватися у приєдникових сполуках як (*н*)*ю*: *Дѣвка, як верба, де ю посадиш там приймеш* (Илькевич 1841, 30); *Кобьяча голова, як на дорозѣ знайдеш, то ховтай и бій ю* (Илькевич 1841, 42); *Свинѣ не до поросят, коли ю смалят* (Илькевич 1841, 83); *“Чія справа?” – “Вѣтова”. – “Хто ю судив?” – “Вѣт”* (Илькевич 1841,106); *Нема над ню и над вѣтову свиню (выбачте ми сесе слово)* (Илькевич 1841, 64); *Хто пѣд ким яму копає, сам в ню падає* (Илькевич 1841,103); *Коли б тая пшеиця добра була, то б єі и там змололи (покрали б)* (Українські приказки... 1993, № 7563); *Нема над ню и над вѣтову свиню* (Українські приказки... 1993, № 2517).

Вказівні займенники (*се*, *сеє*) ужито у формах з початковим [с]: *Прости, Боже, сей раз та це десять разів: а там – побачимо* (Українські приказки... 1993, № 155); *За сеє Бог не повісить* (Українські приказки... 1993, № 114); *У нас нема се моє, а се твоє* (Українські приказки... 1993, № 9505); *За сії речі дайте нам горілки гречі* (Українські приказки... 1993, № 11525). У сучасній українській мові їм відповідають займенники *цей*, *ця*, *це*, *ці*.

Система відмінювання займенників східнослов'янських мов втратила енклітичні (короткі) форми, які існували в праслов'янській мові у деяких відмінках паралельно з повними. У південно-західних говорах української мови досі зберігаються такі форми (АУМ 1984–2001, т. 2, к. № 207), а форму *на ню* вживають у південно-східних говорах, зокрема полтавських (Бевзенко 1980, 121). Західно- та південнослов'янські мови мають короткі форми

особових і зворотного займенника у давальному, знахідному відмінках однини, у родовому однини (крім болгарської та македонської), у південнослов'янських мовах існують короткі форми особових займенників у множині, а в словенській – і в двоїні.

У паремійних одиницях засвідчено багато архаїзмів, виражених дієслівними формами. З давніми закінченнями зафіксовані різні часові форми.

Форми II особи однини теперішнього та простого майбутнього часу можуть мати закінчення *-иш*, якому в сучасній українській літературній мові відповідає *-еш*, наприклад: *Романе! Лихим живєши, Литвином ореши* (Українські приказки... 1993, № 662); *Зазнаєши крупного й м'ягкого* (Українські приказки... 1993, № 13915).

У III особі однини зафіксовані випадки вживання форм із давньою флексією *-ть*: *Покорної голови міч не йметь* (Українські приказки... 1993, № 3303) (= йме); *Все тоє будеть у морі* (Українські приказки... 1993, № 5205) (= буде); *Хто хочеть збирати, мусить добре засіяти* (Українські приказки... 1993, № 7164) (= хоче); *Не піймав, та скубеть* (Українські приказки... 1993, № 2610) (= скубе); *Не заростеть душа полином, аби гроші* (Українські приказки... 1993, № 1388); *Будеть хрибту и череву* (Українські приказки... 1993, № 3627); *Кінь на чотирёх копитах та спотикаєця, а чоловік, єдним язиком говорячи, можець помилитися* (Українські приказки... 1993, № 6506); *Пуд води, пуд іди, пуд солі: істиметь и присоловати будеть* (Українські приказки... 1993, № 69) та ін.

У сучасній українській літературній мові, як відомо, дієслова I дієвідміни втратили кінцевий приголосний у закінченні. Слід зауважити, що переважна більшість слов'янських мов у формі 3 особи однини теперішнього або простого майбутнього часу закінчення *-ть*, успадковане з праслов'янської мови, не зберегла. Відповідні форми поширені в українських діалектах, що відбито в матеріалах “Атласу української мови”. Засвідчено в тексті збірника М. Номиса, зокрема в загадках, архаїчні форми минулого часу дієслова. Так, у загадках трапляються форми аориста: *Ко мні, растуцу у землі, прииде сівня Адамова; обрубаста мі руці и нозі, возложиша на главу мою вінець и омрачихомся ми світ (млинове каміння)* (Українські приказки... 1993, № 428); *Біяща его в ребра и спитаща его правди; умроша и не погребоша (горщик)* (Українські приказки... 1993, № 383).

В одній загадці вжито просту форму минулого часу: *Був собі Ян забіян, за ідним махом 700 душ забіяхом (жменя і мухи)* (Українські приказки... 1993, № 145). Наводячи вислів “за одним махом сімох побивахом”, наведений в українській народній казці, С. Бевзенко звертає увагу на те, що в різних варіантах казки засвідчені то форми аориста (побивахом), то – імперфекта (побиваху), і вважає такі вживання “народною стилізацією під церковнослов'янську мову” (Бевзенко 1960, 298). Використання гібридних форм, утворення неправильних числових та особових форм навіть у давніх писемних пам'ятках свідчить про те, що аорист та імперфект “існували в

книжній літературній мові як архаїзми у відношенні до живої розмовної мови” (Бевзенко 1960, 295).

Синтетичні форми минулого часу (аорист та імперфект), успадковані з праслов'янської мови, у багатьох слов'янських мовах втрачені. Вони продовжують уживатися в болгарській, македонській, сербській, хорватській та лужицькій мовах (Історична типологія... 2008, 119).

Широко представлені в аналізованих текстах залишки дієслова *бути* (*быти*):

– у формі II особи однини теперішнього часу: *Піп єси, а гріх єси* (Українські приказки... 1993, № 223); *О чадо! не звірами ти єси ззідено, а руками чоловічеськими тебе збавлено* (Українські приказки... 1993, № 13438);

– у формі III особи однини теперішнього часу: *Борода честь, а вуси у в кота єсть* (Українські приказки... 1993, № 8553); *Та нічого поститись, коли єсть угде міститись (як не п'єс у частованні)* (Українські приказки... 1993, № 11547); *Як єсть, то й свиням честь* (Українські приказки... 1993, № 10832); *Єсть що їсти, та ні на чім сісти* (Українські приказки... 1993, № 11904);

– у формі III особи множини теперішнього часу: *Савка в кут, коли гостѣ сут;* *Савка в кут, коли гості суть* (Українські приказки... 1993, № 11979).

Інколи трапляються випадки з дієсловом, яке зазнало деформації фонетичного характеру: замість *єси–сь*: *Коли сь пняий то лѣзь в болото – а не зачай;* *Коли сь ивець, пилнуй свого копыта* (Илькевич 1841, 45).

Проте більше таких прикладів виявлено у складі дієслівних форм минулого часу, утворених на основі перфекта. У морфологічних видозмінах колишнього перфекта допоміжне дієслово *бути* у формі теперішнього часу відбиває різні стадії деформації (*ємь – мь – м*; *єсь – сь*), зокрема у формах однини: *Коли м був молод, не ъв мене голод* (Илькевич 1841, 44); *С ъмь л ѣт го не бачив ем, бодай ем го був н ѣкды не бачив* (Илькевич 1841, 90); *Не мог ем тоб ѣ – ледвы соб ѣ* (Илькевич 1841, 65); *Упав есь жучку панови в ручку* (Илькевич 1841, 97); *Дав есь Боже тому, що не зможе, а я бы змѡг, та не дав Бѡг* (Илькевич 1841, 22); *Дай ти Боже тилько гадки, абы сь о мн ѣ забув* (Илькевич 1841, 23); *Не остри ножа, доки сь не зловив барана* (Илькевич 1841, 65). Також зафіксовано форми множини (*сьмо – смо*; *сте*): *Де той хліб д ѣвся, що сьмо вчора з ѣли?* (Илькевич 1841, 26); *Плачте очи – вид ѣли сте, що сте куповали* (Илькевич 1841, 75); *“Пошла бы ты за муж?” – “Та бы ся пѡшло”. – “Масшь ты що?” – “Табы ся знайшло”. – “А робила бы ты?” – “От! Розговорили стesia”* (Илькевич 1841, 75).

Форми з постпозитивним дієсловом *бути* в деформованому вигляді продовжують функціонувати в діалектному мовленні. Як засвідчують дані “Атласу української мови”, форми паралельно з нормативно-літературними вживаються в багатьох говорах південно-західного наріччя: *хо'ди[лис'мо]*, *ро'би[лис'мо]*, *хо'ди[лим]*, *хо'ди[ўйем]*, *хо'ди[вім]* та ін. (АУМ 1984–2001, т. 2, к. № 245).

У польській мові синтетичні форми минулого часу “є сполученням скорочених форм теперішнього часу допоміжного дієслова *бу́с* з активним дієприкметником минулого часу на -л-” (Історична типологія... 2008, 120).

Зафіксовані в паремійних одиницях форми колишнього передмайбутнього часу, або майбутнього II, до складу яких входили форми майбутнього часу допоміжного дієслова *бути* і дієприкметник на -л- основного дієслова: *Андрушку, будешь ѣв юшку, а я мясце, бо мене детина ссе* (Илькевич 1841, 4); *Будешь дула, будешь ѣла, не будешь дула, не будешь ѣла* (Илькевич 1841, 10); *Даси коневи половы, буде робив поволи* (Илькевич 1841, 23); *Не хапайса дурницѣ, не будешь седѣв в темницѣ* (Илькевич 1841, 68); *Буде він тямив, доки буде жив* (Українські приказки... 1993, № 3646); *Привикай до господарства змолоду – не будеш знав на старість голоду* (Українські приказки... 1993, № 10100).

Форми типу *буду ходи́у* функціонують у північних та південно-західних діалектах української мови, зокрема у волинсько-поліських говірках (АУМ 1984–2001, т. 1, к. № 263), волинсько-подільських говорах, наддністрянських, північно- та західнокарпатських говірках (АУМ 1984–2001, т. 2, к. № 244). Форми майбутнього другого у сербській і хорватській мовах позначають майбутню дію, що передусе іншій майбутній дії, у польській та словенській – звичайний майбутній час, у польській вживається паралельно з іншою, до складу якої входить інфінітив, а в словенській – це єдиний спосіб вираження майбутнього часу (Історична типологія... 2008, 124).

У формі умовного способу допоміжне дієслово *бути* вживається в давній формі (*биль*): *Та вже бим рачки ліз, а свого доконав* (Українські приказки... 1993, № 3338).

Виявлені в збірнику також форми наказового способу: *Не гоніте Бога в ліс, коли в хату вліз* (Українські приказки... 1993, № 1359); *Сотворіте милостину, господа милостивий* (Українські приказки... 1993, № 13656); *Нате вам пятака, прийміте мене штурпака* (Українські приказки... 1993, № 6435).

Можуть вживатися в паремійних одиницях давні дієприкметникові форми: *Не так, як хотя, – так, як мога* (Українські приказки... 1993, № 4535); *Добре чорту в дудку грать, сидя в очереті – одну зломить, другу виріже* (Українські приказки... 1993, № 1411). У прислів'ях такі форми можуть зберігатися задля рими.

Уживаються у збірнику інші дієприкметникові форми, наприклад: *Бувши та не будь, мівши та не мить* (Українські приказки... 1993, № 1870); *Шкарярущу таку (а теж и кісточки з свяченого баранця, поросяти и д.), коли нема близько бігучої води – вкидають у піч, щоб згоріло* (Українські приказки... 1993, № 299).

В аналізованих текстах зафіксовані прислівники, які в сучасній українській літературній мові не вживаються, наприклад: *нікогда, где, здесь, нігде, сще, куда, оттоль, отсель* та ін. (*От біда, пѣсця вода! А пѣсця*

*божиця – не буду тить нікогда* (Українські приказки... 1993, № 12418); *Не бери, где не положив* (Українські приказки... 1993, № 9673); *Одкликнувся Олесь, та й сам гдесь* (Українські приказки... 1993, № 12723); *Велик світ, та нігде ся подітись* (Українські приказки... 1993, № 2102); *Далеко йде хороша слава, а худая еше дальше* (Українські приказки... 1993, № 4553); *Без дишла, без дуги: куда захочем, тудя й поїдем я и ти (човен)* (Українські приказки... 1993, № 431); *Біда в Україні: и оттоль горяче, и отсель боляче* (Українські приказки... 1993, № 706)).

Серед граматичних архаїзмів у складі паремійних одиниць виявлено і службові частини мови:

– прийменники *о* на позначення об'єктних відношень (*В пригодѣ мысль о свободѣ* (Илькевич 1841, 16); *Дѣд о хлѣбѣ, а баба о фіялках* (Илькевич 1841, 31); *Не треба Бога о дощ просити: буде він, як станем косити* (Українські приказки... 1993, № 582); *Як горохом о стіну* (Українські приказки... 1993, № 12953); *Так дбає, як пєс о п'яту ногу* (Українські приказки... 1993, № 4982)); *к (ик)* (*Віштяки (на Подолі) дражнять тих, що ик Кам'яню – за те, що, поганяючи коней, сукають віштя*) (Українські приказки... 1993, № 713); *Став на стану – ні к лавці, ні к столу* (Українські приказки... 1993, № 7649); *Ні к селу, ні к городу* (Українські приказки... 1993, № 7650); *Од одного берегу відплив, к другому не приплив* (Українські приказки... 1993, № 7636); *Смола к дубу не пристане (до безвинного вина)* (Українські приказки... 1993, № 6743));

– сполучники *но* (*Ні печаль ні воздыханіє, но жізн бїс батька яка* (Українські приказки... 1993, № 2084); *Панич не знав ніц, но (тїльки) одно пісьмо, та й то му з голови встрїсло* (Українські приказки... 1993, № 1164)); *яко* (*Пїшли мої літа, яко вітри круг світа* (Українські приказки... 1993, № 2055); *Шанувати сонейко святее, и день білий, и вас, яко кречних* (Українські приказки... 1993, № 8372); *Летів горобець через безверхий хлівець, ніс четвертик гороху, без червотоку, без червоточини, без пачервоточини (теж було вимовляють, яко трудне для вимови)* (Українські приказки... 1993, № 6071)); *єсли* (*Єслі влізеш в чужую солому – не шелести ж* (Українські приказки... 1993, № 9697)).

Варто зауважити, що наведені та проаналізовані в статті приклади дібрані як самим укладачем збірки М. Номисом, а також збирачами фольклорних матеріалів, серед яких Г. Ількевич, О. Маркович та інші.

Отже, більшість виявлених у пареміях мовних одиниць, які кваліфікують як архаїзми, були успадковані з праслов'янської мови і зберігаються в сучасних слов'янських мовах. І хоча в сучасній українській літературній мові вони не вживаються, проте продовжують функціонувати в її говорах. Архаїчні граматичні форми – це переважно залишки, “уламки” давньої граматичної системи, які зберігаються у фразеологізмах, прислів'ях, приказках, використання яких як ілюстративного матеріалу було б корисним не лише в курсі “Історичної граматики української мови” чи



“Української діалектології”, але й “Сучасної української літературної мови”.

*Атлас української мови (АУМ) (1984–2001). В 3-х т. Т. В. Назарова, І. Г. Матвіяс, І. О. Варченко та ін. Т. 1–3. Київ.*

Бевзенко, С. (1960). *Історична морфологія української мови (Нариси із словозміни та словотвору)*. Закарпатське обласне видавництво. Ужгород.

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

Ващенко, В. (1957). *Полтавські говори*. Вид-во Харківського держ. ун-ту. Харків.

Грінченко, Б. (1907–1909). *Словарь української мови*. У 4-х т. Київ.

Илькевич, Г. (1841). *Галицкіи приповѣдки и загадки. Збраніи Григорим Илькевичом*. Вѣдень.

*Історична типологія слов'янських мов (2008)*. С. С. Єрмоленко, О. С. Мельничук, О. Б. Ткаченко та ін., за ред. О. Б. Ткаченка. Ч. 2. Довіра. Київ.

*Історія української мови. Морфологія. (ІУМ) (1978)*. С.П. Бевзенко, А. П. Грищенко, Т. Б. Лукінова, В. В. Німчук, В. М. Русанівський, С. П. Самійленко. Наукова думка. Київ.

Зиновійв, Климентій. (1971). *Вірші. приповіді посполиті*. Підг. тексту І. П. Чепіги. Наукова думка. Київ.

*Українські приказки, прислів'я і таке інше. (1993)*. Збірники О. В. Марковича та інших. Уклав М. Номис. Упоряд., приміт. та вступна ст. М. М. Пазяка. Либідь. Київ.

*Українська мова. Енциклопедія (УМЕ) (2000)*. Вид-во “Укр. енцикл. імені М. П. Бажана”. Київ.

Шевченко, Т. Шевченко (2003). *Зібрання творів*. У 6 т. Наукова думка. Київ.

## **СПЕЦИФІКА МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПОЛІТИЧНИХ ЕКСПЕРТІВ І ТЕХНОЛОГІВ**

*Анна Федорова*

(Україна)

*У статті проаналізовано поняття мовної особистості сучасних українських політичних експертів і технологів. Робота присвячена лінгвокомунікативній специфіці суб'єктів політичного дискурсу України. Фокус дослідження зосереджено на комунікативних стратегіях і тактиках. Розкрито портрет мовної особистості згаданих суб'єктів комунікації. Проаналізовано вживання агітаційної й інформаційно-інтерпретаційної стратегій, спрямованих на безпосередній та опосередкований вербальні впливи на суспільство, аналіз подій у державі та поза її межами, формування чи зміну світогляду людей.*

*Ключові слова: мовна особистість, політичний дискурс, політичні експерти та технологи, комунікативні стратегії й тактики.*

## **SPECIFICITY OF LANGUAGE PERSONALITY OF MODERN UKRAINIAN POLITICAL EXPERTS AND TECHNOLOGISTS**

*Anna Fedorova*

*The article analyzes the concepts of linguistic personality of modern Ukrainian political experts and technologists. The work is devoted to the linguistic and communicative specifics of the subjects of political discourse in Ukraine. The focus of the study is on communication strategies and tactics. A portrait of the linguistic personality of the mentioned subjects of communication has been revealed. In particular, the use of propaganda and information-interpretive strategies aimed at direct and indirect verbal influence on society, analysis of events in the state and beyond, and the formation or change of people's world views has been analyzed.*

*Key words: linguistic personality, political discourse, political experts and technologists, communication strategies and tactics.*

Сучасний інформаційний простір рясніє новими тенденціями, підходами до тлумачення та трансляції подій, що відбуваються у глобалізаційному світі. Соціум нерідко характеризується скептицизмом до отримуваної інформації, тому він схильний до перевірки діаметрально протилежних джерел інформації, аби сформувати власну об'єктивну думку про ті чи інші події. Не став винятком і сучасний український політичний дискурс. Нині спостерігаються зміни серед постійних учасників такого типу дискурсу. Якщо раніше “комунікація” здійснювалася переважно через теле- і

радіомовлення, то сьогодні джерел інформації стало більше, кожен має доступ до різноманітної інформації, що не менш важливо, сприймає її теж по-різному. Політичні експерти та технологи виступають “посередниками” між владою та реципієнтами у політичному дискурсі. Їхнім основним завданням є не завоювання авторитету чи схвалення народу, а надання максимально об’єктивної оцінки подіям, розтлумачення того чи іншого явища тощо. Тому їхня мовна та мовленнєва особистість реалізується через низку притаманних комунікативних стратегій і тактик.

Мета дослідження – з’ясувати особливості реалізації мовної особистості сучасних українських політичних експертів і технологів.

Теоретичною базою дослідження слугували дослідження як вітчизняних, так і зарубіжних науковців. Поняття мовної особистості висвітлено у роботах Л. Мацько, І. Голубовської, Н. Кондратенко; особливості вербального впливу репрезентовано у дослідженнях таких науковців, як Ж. Вандрієс, Ф. Бацевич, Г. Клаус; специфіка політичного дискурсу представлена у працях Т.А. ван Дейка, Н. Акінчиць, О. Яшенкової та інших.

Методологічною базою дослідження є соціолінгвістичний і прагмалінгвістичний методи аналізу публічних виступів, заяв, коментарів, інтерв’ю тощо; описовий метод, що ґрунтується на зовнішній (логіко-психологічні прийоми) та внутрішній (парадигматична та синтагматична методика із застосуванням опозиційного аналізу) інтерпретації вербальних явищ; застосовано прийоми дистрибутивного, контекстологічного та компонентного аналізу функціонування відповідних мовних елементів.

Джерельною базою дослідження слугували виступи, дописи у соціальних мережах, інтерв’ю сучасних українських політичних експертів і технологів, що добиралися шляхом суцільної вибірки та окремих фіксацій.

Поняття “мовна особистість” є об’єктом дослідження не тільки лінгвістики, а й суміжних наук: психолінгвістики, соціолінгвістики, лінгводидактики. Досліджуючи це питання, необхідно враховувати не тільки слово, вербальні засоби, а й комунікативну ситуацію, комунікативні вчинки та інші складники комунікативного акту. “У сучасних мовознавчих студіюваннях лінгвоперсоналогія є одним із активно опрацьовуваних напрямів, що мотивовано можливостями адекватно застосувати антропоцентричний (антропоцентричний) підхід у його корелятивності/некорелятивності системоцентричному. Антропологічний підхід уперше обґрунтовано у філософії, звідки перенесено основні його постулати й принципи в лінгвістику, в межах якої він опрацьований у концептуальному розумінні мови та її відношення до людини. Останнє зумовило формування двох діад: 1) людина ↔ мова й 2) мова ↔ людина” (цит. за: Загнітко 2017-2, 12).

Поняття “мовна особистість” містить сукупність характерних рис, що вирізняють цей термін з-поміж інших і дозволяють розглядати його як об’єкт дослідження різних рівнів. “Мовна особистість уміщує комплекс характеристик – 1) вербально-семантичний рівень (лексикон людини і

знання граматики), 2) лінгвокогнітивний (віддзеркалення мовної картини світу) та 3) мотиваційний (прагматикон особистості, тобто система мотивів, установок, що впливають на ідіюстиль та ідіолект)” (цит. за: Папіш 2022, 309).

І саме діада мова ↔ людина є надважливою для студіювань, що зорієнтовані на дослідження мовної особистості, аналіз лексичного рівня, граматики, вивчення лінгвокультурологічного вияву особистості, що зумовлено активною дією мовних начал тощо. І все це стало підґрунтям для формування особливої сфери наукового пізнання – лінгвоперсонології (Загнітко 2017-2, 12).

Мовна особистість – це носій мовної свідомості; людина, яка готова реалізувати вербальні вчинки самостійно, а також готова сприймати комунікантів. “Мовна особистість – поєднання в особі мовця його мовної компетенції, прагнення до творчого самовираження, вільного, автоматичного здійснення різнобічної мовної діяльності. Мовна особистість свідомо ставиться до своєї мовної практики, несе в собі відбиток суспільно-соціального, територіального середовища, традицій виховання в національній культурі” (цит. за: Єрмоленко 2001, 95).

Л. Мацько стверджує, що мовна особистість – це своєрідний узагальнений образ носія саме мовної свідомості, мовних знань, умінь, навичок, національної мовної картини світу, вербальних здібностей і здатностей, образ мовної культури та смаку, образ мовних традицій і мовної моди (Мацько 2006, 3).

Ф. Бацевич трактує цей термін так: “Мовна особистість – індивід, який володіє сукупністю здатностей і характеристик, які зумовлюють створення й сприйняття ним текстів, що вирізняються рівнем структурно-мовної складності та глибиною й точністю відображення дійсності” (цит. за: Бацевич 2009, 212).

Крім терміна “мовна особистість”, наявне поняття “мовленнєвої особистості”, адже мова та мовлення пов’язані між собою, де мова – є знаковою системою, загальним, абстрактним, а мовлення – індивідуальним, конкретним, ситуативним. М. Вашуленко зауважує, що мовленнєва особистість характеризується не лише тим, що вона знає про мову, а тим, як вона може її використовувати (Вашуленко 2001, 11).

Н. Голуб послуговується новим терміном – “елітарний тип мовно-риторичної особистості”, який охоплює компетентних, національно свідомих й самоактуалізованих в соборному суспільстві носіїв мови, “що володіють риторичними законами, стратегіями й тактиками спілкування, здатні вільно, без особливих зусиль і результативно використовувати в усіх сферах життя функційно-стильові можливості мови” (цит. за: Голуб 2008, 146).

А. Загнітко стверджує, що мовна особистість проходить два основні етапи лінгвоіндивідуаційних виявів (Загнітко 2017-1, 77):

1) зовнішньоперсонологійний. Такий етап передбачає спонтанно формований потенціал мовних здібностей як самостановлення індивідуальності через зміцнення “Я”, а також виокремлення власної основної функції та домінуючої настанови, розвиток своєрідної “маски”, через яку активізується сам мовець і пристосовується до вимог суспільства;

2) внутрішньоперсонологійний. На другому етапі найактивнішою постає “посвята у внутрішню дійсність”, функційно навантаженим є поглиблене самопізнання і водночас пізнання людської природи.

Спираючись на вищезазначені та інші дефініції поняття “мовна особистість”, витлумачуємо його як індивідуум, мовлення якого характеризується сукупністю як вербальних засобів, риторичних фігур і прийомів, так і низкою екстралінгвістичних ознак, що конкретизують і репрезентують мовний портрет особистості у тому чи іншому виді дискурсу.

Перебіг комунікативного акту буде залежати від низки чинників, зокрема і від поведінки мовної особистості. Комунікант має дотримуватися усіх правил, принципів кодексу комунікації, аби реалізувати комунікативну мету та втілити всі інтенції у той чи той дискурс.

Привертає увагу репрезентація мовної особистості саме у політичному дискурсі. У політичному дискурсі найбільш активними мовними особистостями виступають політичні діячі, представники медіа, політичні експерти, політичні технологи та інші. Наративи, інтенції, особливості комунікації є надважливими саме у цьому типі дискурсу, адже він здатний впливати на свідомість і підсвідомість усього суспільства. Мовлення у політичному дискурсі – це джерело інформації, той складник, що визначає особистість політичного суб’єкта.

Комунікативні стратегії і тактики у мовленні політичних експертів і технологів вирізняються певною специфікою. Вони здебільшого не вдаються до вербальної агресії у своїх висловлюваннях. Якщо у мовленні і наявна інтенція дискредитації чи маніпулювання, то вона здебільшого опосередкована і немає конкретного адресата, адже апелює переважно до подій, а не до конкретних їх учасників. Крім того, реципієнти можуть розпізнавати мовленнєву агресію та навіть мікроагресію, тому для вдалого комунікативного акту для мовця актуальним постає питання про подолання агресивних впливів, натомість залучення лексичних і граматичних засобів толерантної мови (Дудко, Гальона 2023, 64).

О. Яшенкова виокремлює різновиди комунікативних стратегій відповідно до цілей типу комунікації, розрізняючи їх за різними типами дискурсу. У політичному дискурсі наявні такі стратегії: самопрезентації, що втілюється за допомогою тактик самосхвалення, дистанціювання, солідаризації з адресатом створення “свого кола” тощо; стратегія маніпулювання реалізується завдяки тактикам замовчування, посилення на авторитет, гіперболізації тощо; репрезентація агітаційної стратегії відбувається за допомогою таких тактик, як: надання оцінного значення,

обіцянки, апелювання до моральних якостей, прямого спонукання тощо; стратегія нападу передбачає вживання прямої мовленнєвої агресії та характеризується такими комунікативними тактиками: образи, звинувачення; схожою на стратегію нападу є стратегія дискредитації, що реалізується завдяки тактикам вказування на помилки, акцентування на негативних якостях; протилежною цим двом комунікативним стратегіям є стратегія самозахисту, що передбачає застосування тактики превентивного нападу, переадресації удару; інформаційно-інтерпретаційна стратегія втілюється завдяки таким тактикам: акцентування на позитивній інформації, визнання існування проблеми, вказування на шлях розв'язання проблеми, розгляду проблеми з різних позицій, коментування, пояснення та інші (Яшенкова 2010, 162–170).

У час воєнного стану провідною інтенцією сучасних українських політичних експертів і технологів є не просто констатація подій, що відбуваються всередині та поза межами держави, а їх аналіз, коментування тієї чи тієї інформації, зосередження уваги на згуртованості людей, утвердженні ідеї перемоги, зокрема в їхньому об'єднанні, зміцненні віри в єдність духу всього народу.

Мовна особистість політичних експертів і технологів яскраво виражена у застосуванні тактики аналогії (Ананко 2018, 8). Засобами цієї тактики здебільшого виступають метафори, стилістично й емоційно забарвлена лексика. *Він є достатньо вигідною постаттю для російської еліти, яка може виступити в якості “перехідного моменту”* (Антонюк, Чаленко 2023); *Натомість під кінець цього року всі ми отримали “холодний душ”* (Городницький 2023).

Політичні експерти та технологи застосовують комунікативну інформаційно-інтерпретаційну стратегію, реалізуючи її саме через тактику визнання існування проблеми. Таку стратегію вживає А. Городницький: *Пересічні громадяни виснажилися, де б вони не проживали – на заході країни, півдні чи сході. Бізнес втрачає доходи і не знає, чого очікувати від завтрашнього дня. Все це створює величезний тиск на населення, відчувається зневіра* (Городницький 2023). Також простежується тактика розгляду проблеми з різних позицій: *Пери за все хочуть звернути увагу, що не все насправді так погано. Країна опинилася у ямі ментального подавлення через безграмотну інформаційну політику та безпідставно завищені очікування. Але якщо подивитесь навколо себе, то побачите, що все функціонує – банки працюють, армія воює. Насправді в Україні на даний момент не спостерігається критичних проблем* (Городницький 2023); *Якби не працювали демократичні інструменти і країна жила в умовах закритого інформаційного простору, через якийсь час ми, ймовірно, прийшли би до суттєво гіршої ситуації, з якої було б значно важче вибратися. Разом з тим, мусимо визнати, що в умовах війни не обійтися без обмеження прав людей. Під час війни потрібна авторитарна форма правління під*

керівництвом компетентних лідерів. Інколи без неї просто неможливо справитися із зовнішніми загрозами (Городницький 2023).

У вищезазначених прикладах політичний експерт вдається до окреслення подій за допомогою негативної конотації, що привертає увагу, закладає у свідомість читача переважно негативне ставлення. Оскільки така лексика не суперечить нормам сучасної української літературної мови, вона не вульгаризує ані мовлення, ані текст, проте створює відповідну атмосферу сприйняття інформації.

Вживаючи складнопідрядні речення з підрядними умови, автор наголошує на тому, що події будуть реалізовані тільки за певних умов.

Часто тактика проведення аналогії, що втілюється у метафорі, містить додатковий підтекст чи додаткові семантичні характеристики вербальних засобів, у яких, крім основного значення, наявні супровідні оцінні конотації, іронія чи сарказм. Такі вербальні засоби трапляються у мовленні О. Антонюка, І. Чаленка та А. Городницького: *Тому поки не зрозуміло, чи дійсно це буде зміна режиму, чи лише косметичний ремонт* (Антонюк, Чаленко 2023); *Багато інших цілком слушних (іноді “цікавих”) аргументів* (Чаленко 2024); *Український політикум забув, що він є політичною елітою, яка має брати на себе відповідальність. Коли країна перебуває в точці бифуркації, політики мають проявляти себе як державні діячі, а не орієнтуватися на мінливу соціологію. Інакше ми будемо ходити по колу, замість того, щоб рухатися вперед* (Городницький 2024).

Як засвідчують наведені приклади, метафори косметичний ремонт, точка бифуркації роблять мовлення більш емоційно-виразним, забарвленим. Метафори дають явищам другу назву, створюють нові відтінки, образи, надають експресивної, більш точної оцінки предметам, конкретизують, характеризують, здатні знижувати або підсилювати зміст висловлювання, впливати на адресата тощо.

Політичні експерти та технологи вдаються до стратегії ототожнення, використовуючи особові та означальні займенники, наприклад: *Це не предмет для дискусій, звинувачень чи виправдань – це чергова трагедія і черговий урок, окроплений українською кров’ю, який ми, кожний на своєму рівні, маємо засвоїти і не порушувати прописних правил!!!* (Антонюк 2023-2). Політолог вживає однорідні члени речення, лексичний повтор, що ускладнює синтаксичну конструкцію, надає емоційного забарвлення. Фразеологізм окроплений кров’ю надає висловлюванню експресивності, образності, влучно характеризує описувану ситуацію в державі. Однорідні складені дієслівні присудки маємо засвоїти і не порушувати виконують функцію “нанизування” інформації та зростання емоційного напруження з кожним наступним компонентом.

Своєрідною особливістю мовлення політекспертів і технологів є вживання окличних речень, але переважно у виступах на ток-шоу, в особистих дописах, інтерв’ю тощо. Окличні речення прямо передають оцінку мовцем ситуації, транлюють особисте ставлення до подій або ж

закликають до дій. Наприклад: *Це надзвичайно важлива і водночас важка місія!* (Антонюк 2024); *Це службовий злочин!!! Однозначно так! Однозначно ні!!! Наш час для військових парадів ще не настав!!! І. Все що стосується озброєння – це військова таємниця!* (Антонюк 2023-2).

Крім вербальних, політексперти та технологи насичують своє мовлення невербальними засобами. У виступах наживо чи в записі можна помітити грамотно розставлені логічні наголоси, використання пауз, погляду в очі, жестикуляції, міміки тощо.

Доходимо висновку, що специфіка мовної особистості сучасних політичних експертів і технологів утілена через призму реалізації ними відповідних комунікативних стратегій і тактик, насамперед агітаційної й інформаційно-інтерпретаційної. Варто зазначити, що також однією зі специфік мовної особистості сучасних українських політичних експертів і технологів є поєднання у публічних зверненнях і виступах як лінгвістичних, так і екстралінгвістичних засобів. Мовний портрет сучасних українських політичних експертів і технологів можна схарактеризувати як впевнену, переконливу, виразну, грамотну особистість, словам якої довіряють, до них дослухаються. Це, однак, не заперечує застосування нею елементів маніпулятивних технологій з метою впливу на свідомість аудиторії.

Ананко, Т. (2018). *Комунікативні стратегії у політичному дискурсі Хілари Клінтон*. Science and Education a New Dimension. Philology, VI (47), Issue: 160. С. 7–10.

Антонюк, О. (2023-1). *Скільки триватиме війна?* Сайт “ВЕЖА. Центр громадської аналітики”. Електронний ресурс: <https://vezha.com.ua/viyna/skilky-tryvatyme-vijna/> [Дата останнього доступу 27.02.2024].

Антонюк, О. (2024). *Усі вчинки Залужного оцінюють через призму політики*. Сайт “ВЕЖА. Центр громадської аналітики”. Електронний ресурс: <https://vezha.com.ua/politika/usi-vchynky-zaluzhnogo-ocinyuyut-cherez-pryzmu-polityky/> [Дата останнього доступу 27.02.2024].

Антонюк, О., Чаленко, І. та інші (2023). *Пригожин, Гіркин і Руцькой – креатури ФСБ, створені задля порятунку росії як держави*. Сайт “ВЕЖА. Центр громадської аналітики”. Електронний ресурс: <https://vezha.com.ua/komentari/oleksandr-antonyuk-prygozhyn-girkin-i-ruczkoj-kreatury-fsb-stvoreni-zadlya-poryatunku-rosiyi-yak-derzhavy/> [Дата останнього доступу 27.02.2024].

Антонюк, О. (2023-2). *Чи може бути хоч яке-небудь виправдання цьому злочину? Ні!!!* Сайт “ВЕЖА. Центр громадської аналітики”. Електронний ресурс: <https://vezha.com.ua/viyna/chy-mozhe-buty-hoch-yake-nebud-vypravdannya-czomu-zlochynu-ni/> [Дата останнього доступу 27.02.2024].

Бацевич, Ф. (2009). *Основи комунікативної лінгвістики*. Підруч. ВЦ “Академія”. Київ.



Вашуленко, М. (2001). *Формування мовної особистості молодшого школяра в умовах переходу до 4-річного початкового навчання*. Початкова школа. Вип. 1. С. 11–14.

Голуб, Н. (2008). *Риторика у вищій школі: монографія*. Черкаси.

Городницький, А. (2023). *В Україні величезна ментальна проблема: як відкрити “друге дихання”*. Сайт “ВЕЖА. Центр громадської аналітики”. Електронний ресурс: <https://vezha.com.ua/politika/andrij-gorodnyczkuj-v-ukrayini-velychezna-mentalna-problema-yak-vidkryty-druge-dyhannya/> [Дата останнього доступу 27.02.2024].

Городницький, А. (2024). *В умовах війни без обмеження демократії неможливо*. Сайт “ВЕЖА. Центр громадської аналітики”. Електронний ресурс: <https://vezha.com.ua/politika/v-umovah-vijny-bez-obmezhennya-demo kratiyi-nemozhlyvo/> [Дата останнього доступу 29.04.2024].

Дудко, І., Гальона, Н. (2023). *Український мейнстрим у новітньому європейському просторі: мовно-культурний і науково-освітній вектори*. Інноваційні дослідження та перспективи розвитку науки і техніки у XXI столітті: збірник тез доповідей учасників Міжнародної науково-практичної конференції до 30-річчя Приватного вищого навчального закладу “Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка Степана Дем’янчука” (м. Рівне, 19 жовтня, 2023 року). Рівне. Ч 3. С. 62–65. Електронний ресурс: [https://dspace.megu.edu.ua:8443/jspui/bitstream/123456789/4536/1/%D0%B7%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA\\_%D1%82%D0%B5%D0%B7\\_%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%85\\_%D0%B4%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%B5%D0%B9\\_%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0\\_3.pdf](https://dspace.megu.edu.ua:8443/jspui/bitstream/123456789/4536/1/%D0%B7%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D1%82%D0%B5%D0%B7_%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%85_%D0%B4%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%B5%D0%B9_%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0_3.pdf) [Дата останнього доступу 27.02.2024].

Єрмоленко, С. (2001). *Українська мова: Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів*. С. Я. Єрмоленко, С. П. Бибик, О. Г. Тодор. Київ.

Загнітко, А. (2017-1). *Сучасна лінгвоперсонологія: рівні, одиниці і категорії*. Матеріали наукової конференції професорсько-викладацького складу, наукових працівників і здобувачів наукового ступеня за підсумками науково-дослідної роботи за період 2015–2016 рр. (15–18 травня 2017 р.). Т. 2. Серія “Філологія”. ДонНУ імені Василя Стуса. Вінниця. С. 77–79.

Загнітко, А. (2017-2). *Теорія лінгвоперсонології*. Монографія. Нілан-Лтд. Вінниця.

Мацько, Л. (2006). *Аспекти мовної особистості у проспекції педагогічного дискурсу*. Дивослово. Вип. 7. С. 2–4.

Папіш, В. (2022). *Мовна особистість та вишукана мовна особистість як ключові поняття теорії лінгвоперсонології*. Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. Серія “Філологія”: науковий журнал. Вип. 13 (81). Вид-во НаУОА. Острог. С. 306–310.

Чаленко, І. (2024). *Стратегії українських політиків і партнерів спираються на соціологію, але це хибний шлях*. Сайт “ВЕЖА. Центр

громадської аналітики”. Електронний ресурс: <https://vezha.com.ua/politika/st-rategiyi-ukrayinskyh-politykiv-i-partneriv-spyrayuutsya-na-socziologiyu-ale-cze-hubnyj-shlyah/> [Дата останнього доступу 27.04.2024].

Яшенкова, О. (2010). *Основи теорії мовної комунікації*. Видавничий центр “Академія”. Київ.

## УМІ (українська мова як іноземна)

### UKRAINIAN CLUB JENA: FROM IDEA TO ITS IMPLEMENTATION

*Solomija Buk*

(Ukraine, Germany)

*Oleh Nikishov*

(Germany)

*In the overview, Ukrainian Club Jena (UCJ) is presented as a project realized together with the Network for Ukrainian Studies Jena and Institute of Slavonic Languages and Caucasus Studies, Friedrich Schiller University Jena. UCJ is described from the very beginning of its creation to the recent stage in different dimensions: concept, mission, aim, tasks, topics of the meetings, learning methods, participator's motivation etc.*

*Key words: language club, Ukrainian language for foreigners, methodology of teaching Ukrainian, motivation to learn Ukrainian, applied linguistics.*

### УКРАЇНСЬКИЙ КЛУБ ЄНА: ВІД ІДЕЇ ДО ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЇ

*Соломія Бук, Олег Нікішов*

*В огляді Український клуб Єна представлено як проєкт, реалізований спільно з Мережею українських студій Єна та Інститутом слов'янських мов і кавказознавства Єнського університету імені Фрідріха Шіллера. Український клуб у Єні описано від самого початку його створення до останнього етапу в різних вимірах: концепція, місія, мета, завдання, теми зустрічей, методи навчання, мотивація учасників тощо.*

*Ключові слова: мовний клуб, українська мова як іноземна, методика викладання української мови, мотивація вивчення української мови, прикладна лінгвістика.*

Nowerdays, gamification is the general direction of development, changes in any process or phenomenon: economy, political relations, public opinion, style in fashion, marketing, and of course education, in particular foreign language teaching (Michaels 2021, Toda et al. 2019). Speaking club can be considered as one of the results of gamification. Speaking club is a social thing as well as a chance to practise spoken language. This mixed format of learning and socialising is widespread in the world, and UCJ is not an exception. It is a good chance for participants to meet Ukrainian native speakers, exchange cultural differences and traditions as well as to get help with the Ukrainian learning process. UCJ acts as a meeting place and school for everybody

interested in Ukraine. UCJ provides language classes and less-formal discussion through the eyes of interactive performance of tasks.

The main ideas and their realisation of UCJ were created during a research stay at the Institute of Slavic and Caucasian Studies at the Friedrich Schiller University in Jena (under the supervision of Prof. Dr R. von Waldenfels), thanks to a DAAD grant, Deutscher Akademischer Austauschdienst (German: German Academic Exchange Service).

Most of the participants of UCJ already know that *Ukrainian language* belongs to East Slavic group of Slavic languages, the Indo-European language family. We specify some deeper information about it: Ukrainian language is the only state language of Ukraine, and also has official status in Poland, Moldova, Romania, Slovakia, Serbia, Hungary, Croatia, Bosnia and Herzegovina, and the Czech Republic; in addition to these countries, it is also common in Belarus, Russia, Kazakhstan, Argentina, Brazil, Great Britain, Canada, the USA and other countries where Ukrainians live); the number of native speakers is approximately 45 million (the majority live in Ukraine); it is among the thirty most widely spoken languages in the world and the second or third most spoken Slavic language after Russian and possibly Polish (Mozer 2019; Ethnologue 2024).

*Logo of UCJ is symbolic.* It is the bright picture “Wild Sheep” by Marija Prymačenko (Марія Примаченко, 1909–1997), a famous Ukrainian folk-art painter, who worked in the naïve art style. A self-taught artist, she worked in painting, embroidery and ceramics. The Ivankiv Historical and Local History Museum (Ukraine), where several works by Prymachenko were held, was burned after a deliberate attack on a museum during the 2022 Russian invasion of Ukraine, with the reported loss of 25 of her works (see Appendix 1.).

*Mission of UCJ:* to popularize, as well as enhance the development and promotion of Ukrainian studies and knowledge about Ukraine both in the humanitarian sciences and in other fields of knowledge

*Goal of UCJ:* to become a welcoming place and environment in Jena and Thuringia in general for the exchange of opinions about Ukraine in the following spheres: linguistic and literary science, historical and cultural, geopolitical and social, scientific and popular science, artistic and folklore, sociological and law, etc.

*Tentative topics and ideas for meetings and discussions at UCJ:*

- Ukrainian society at the cross-cultural intersection between the West and the East: values, traditions, mentality;
- sociolinguistic aspects of the functioning of the Ukrainian language in Ukraine and abroad;
- the Ukrainian language among other Slavic and Indo-European languages: common and distinctive (study/review of the alphabet, vocabulary, morphology, syntax, etc.);
- Ukrainian studies in Jena and other German scientific centres;

- Ukrainian IRGs and their strategies as representatives of habitual behaviour;
- recedent texts of Ukrainian culture: which texts and why became common knowledge for many generations of Ukrainians;
- Ukraine through the prism of cooking: what do the dishes say about us? Master classes;
- Ukrainian cinematography and foreign films about Ukraine: themes, goals, reception;
- clothes as a representation of the people: fashion, traditions and modernity;
- handmade practice: until I touch it, I won't believe it: master classes of Ukrainian embroidery, making a doll-motanka, Petrykivs'kyj painting, etc.;
- Ukrainians are the greatest singing nation of Europe!? Singing evenings, precedent songs of modern times and folklore;
- meetings on high-profile topics with representatives of Germany and Ukraine: creative personalities, scientists, social and political figures;
- how to help Ukraine in the war and after the victory;
- strategies for reconstruction and development of Ukraine after victory;
- Ukrainians live in a fun and interesting way: autumn, winter, spring and summer holidays of Ukrainians in a cross-cultural context, etc.

The concept of Ukrainian Club by S. Buk is successfully implemented in creation such as the Ukrainian clubs in Lviv, Kyiv, Dubai, American military base in Grafenwohr etc. We believe it has booster potential and could be successfully distributed in other cities and countries.

*Forms of training already implemented in UCJ:* linguistic and board games, speed friending, learning songs and performing them together, cooking classes and shared food consumption, watching movies and animated films, lectures, conversation club<sup>2</sup>, discussion, attending concerts of the Ukrainian bands, problem-based learning, work in groups, team work, and lots of interesting things ahead!

*UCJ events in 2022–2024:*

- A musical-poetic evening with the Ukrainian duo “Інша тиша” (“Another Silence”), consisting of poet Kateryna Vološyna and musician, bassist, composer and multi-instrumentalist Serhij Radzets'kyj. (10.04.2024)
- Ukrainian New Wave – The best short films of the year (23.02.2024)
- Ščedryk-Party: Ukrainian Christmas traditions and winter dishes (12.01.2024).
- Festival of Ukrainian Koljadky (carols) at the Christmas market on the main stage in Jena on the Market Sq. (20.12.023).
- Concert of the theater studio “Gerdan” from Černivci, Ukraine (19.07.2023) (see Appendix 2).
- An evening with the Ukrainian actress Rimma Zjubina (15.07.2023) (see Appendix 4).

---

<sup>2</sup> For those who speak Ukrainian at a very elementary level, at the language club we focus on the most frequent vocabulary, allocated to the lexical base (Бук 2004).

- Ukrainian cinema “Pamfir” in the cinema at the market in Jena (29.06.2023 and 2.07.2023) (see Appendix 3).
- Ukrainian Boršč Is Not Just A Food (02.06.2023) (see Appendix 5).
- Special meeting of UCJ was devoted to Christmas traditions in Ukraine, it was brilliantly moderated by Dr. O. Stacenko (17.12.2022).
- Ukrainian Song “Ой у лузі червона калина” / “Oh, There is a Red Viburnum in the Meadow” (24.11.2022) – learning by singing, historical background of the song and discussion.
- How to Meet Friends: Speed Friending and Small Talks (17.11.2022) (see Appendix 1).

Below, we describe shortly only some of the UCJ meetings. Unforgettable evening full of Ukrainian culture and music: exclusive concert by the *theater studio “Gerdan”* from Černivci (Ukraine). Visitors immersed themselves in the fascinating world of Ukrainian folk music and enjoyed the performance of talented artists who enchanted them with their impressive sounds (see Appendix 2).

“*Pamfir*” is a 2022 Ukrainian film directed by Dmytro Sucholytky-Sobčuk and starring Oleksandr Jacentjuk, shot before the beginning of the full-scale Russian invasion of Ukraine, which “*became one of the most important artistic statements about the current Ukraine – about an indomitable spirit and drive for life*”. The world premiere took place on May 22, 2022 at the 75th Cannes Film Festival, in the program of the 54th “Directors’ Fortnight”. The same year, the tape was released on the Netflix platform. The tape received the main prize of the international film festival in Cairo, the grand prix of the Kyiv international film festival “Molodist”, and became a participant in many international film festivals. “Pamphyr” was named among the best films of 2023 according to the British “The Guardian”. Part drama, part thriller, part noir fairy tale, Pamfir is violent, raw and bloody, but also a loving portrait of a family man trying to raise his son well despite his own shady past. Filmed in long takes, Pamfir is set amid the mist of swirling forests in the run-up to the traditional “Malanka” carnival – a wild pagan festival with straw costumes, wooden masks and centuries-old rites and traditions. Through his captivating narrative, Pamfir defies genre conventions and explores the blurred lines between good and evil and the interplay of fate and free will in our complicated modern world. There was also an introduction by Prof. Dr. O. Sereda, followed by an active audience discussion (see Appendix 3).

*Meeting with the famous Ukrainian:* Rimma Zjubina is an outstanding actress, television presenter and public figure. She has appeared in approximately 90 television films and 7 full-length films. She became particularly known for her leading role in the award-winning film “The Dove’s Nest” (2016), which won the prestigious “Golden Duke” award at the Odesa International Festival. This film deals with the reality of life for employees. For her impressive performance, R. Zjubina also received the Special Award for Best Female Role at the International Film Festival in Mannheim, Germany, in

2016 and at the International Film Festival “Love is Madness” in Varna, Bulgaria, in 2017. In addition, R. Zjubina is a two-time winner of the prestigious theater award “Kyiv Pectoral” (2004, 2008) and has received six awards at the “Golden Spindle” film awards. R. Zjubina is known by her positive charisma, friendliness and sense of humor. During the meeting she was talking about her work, her life in Ukraine during the war, inspiring people, and her future plans (see Appendix 4).

Along with culinary tourism, studying the mentality and history of the country through cooking is a trend today, that is way *cooking Boršč* together was such a successful event. Taking language practice into the kitchen was quite beneficial. Concrete activities and tools were given during this original method of language learning (see Appendix 5).

*Friendly atmosphere* gathered different *categories of participants* who showed interest in the UCJ: students and teachers of the University of Jena not only in Slavic Studies and Humanities, but also in natural and mathematical sciences; Ukrainian adults and students from outside Jena University who moved to Germany earlier as well as those who found refuge in Germany after the full-scale Russian invasion of Ukraine (see Appendix 6). *Most frequent motivation* mentioned by the participants of UCJ is: to understand better what is going on in Ukraine after full scale Russian invasion not from the media, but from real people, to help Ukrainians in Jena, to meet new friends/interesting people, to have fun/spent nice time, to enhance the languages skills, to learn more about Ukraine and its culture, to discover about business and economic system of Ukraine with the potential to invest in them, to find potential partners in academic, economic, and personal spheres etc.

*The idea of UCJ* would not be accomplished without kind help and team work with Prof. Dr. T. Kovalova, Dr. O. Kaniščeva, Dr. E. Kraus, Dr. M. Švedova, Dr. D. Sičinava, Dr. O. Stacenko, MA A. Bučková, MA N. Čejlytko, MA A. Hleba, MA E. Lux, MA M. Razno, MA I. Učitel, Network for Ukrainian Studies Jena and of course without its head Prof. Dr R. von Waldenfels. Some of the events were organized already with the cooperation with European Cultural Foundation’s “Culture of Solidarity”, Ukrainian Institute in Germany, Film Festival Berlin, Dovženko Center, Goethe-Institut, the Goethe-Institut in Exile, the Instituto Cervantes, the Finland Institute Berlin.

*Future plans, perspective of development, and discussions.* *Ukrainian studies in Germany* are a wide deep sphere, which played an important role in preserving Ukrainian identity both under Soviet occupation and in the diaspora, it has a long tradition. UCJ is a small but resultful drop in it. In the perspective, we have plans to develop cooperation with many academic centers and universities in Germany which are constantly showing interest in learning Ukrainian and therefore offer Ukrainian courses (Augsburg, Bamberg, Berlin, Dresden, Düsseldorf, Greifswald, Hamburg, Hannover, Heidelberg, Hissen, Jena, Cologne, Leipzig, Mainz, Munich, Neu-Ulm, Nuremberg, Oldenburg,

Regensburg, Tübingen, Freiburg, Frankfurt am Main etc.). All centers dealing with Ukrainian issues in Germany, Austria and Switzerland (2004–2015) were well described by T. Ševčenko in the work “Ukrainian studies in scientific centers of the German-speaking area” (Ševčenko 2016). It contains information “on the main trends in the development of Ukrainian studies in German-speaking countries, the directions and specificity of research and teaching activities of research centers in the field of Ukrainian studies in the last decade” (Шевченко 2016, 3).

The specificity of *teaching Ukrainian as foreign language for German-speaking audiences*, the analysis of textbooks and teaching materials aimed at German-speaking consumers, have been described by many researchers (Амеліна 2016; Бруннер 2008; Туркевич 2021). *Many textbooks and teaching materials aimed at native German speakers* have been published (Amir-Babenko 1999; Amir-Babenko, Pfliegl 2005; Anhalt-Bösche 1996; Börner, Grube 2020; Dniprova 2015; Kolbina, Sotnikova 2004, 2020; Klymenko, Kurzidim 2012; Schubert 2008; Spiech 2020; Taranov 2013, 2016). They are now freely available in German bookstores and libraries, both scientific, university and public urban.

Due to lack of space, this overview does not include a description of such important methodological issues which could be used in UCJ as computer technologies and *electronic text corpora in teaching* (Бук 2010, 2012) or the *learner corpora* (Бук 2007). A separate current issue is the growing problem of learning *Ukrainian as an inherited language* (Montrul, Polinski 2021; Туркевич 2022). Ukrainian children who were forced to move abroad with their parents are now studying in local schools, and many educational institutions have created special integration classes for them to reduce stress – especially if they did not previously know the language of the country in which they now live. In the plans of UCJ is to collaborate with the *non-governmental and governmental organizations* gathering Ukrainians abroad, as well as Ukrainian churches, which were established and/or expanded the activities of Sunday schools of the Ukrainian language.

*Ethnologue* (2024): Ethnologue: Languages of the World. Retrieved from: <https://www.sil.org/about/endangered-languages/languages-of-the-world> [Date of last visit 17.15.2024].

Michaels, L. (2021) *When is Gamification in Education Not a Good Idea?* Retrieved from: [https://www.researchgate.net/publication/372740575\\_The\\_Effects\\_of\\_Gamification\\_in\\_Education\\_A\\_Systematic\\_Literature\\_Review](https://www.researchgate.net/publication/372740575_The_Effects_of_Gamification_in_Education_A_Systematic_Literature_Review) [Date of last visit 17.15.2024].

Montrul, P. (2021) *The Cambridge handbook of heritage languages and linguistics* / edited by Montrul, Silvina; Polinsky, Maria. Cambridge: Cambridge University Press.



Network for Ukrainian Studies (NUS) (2022–2024). *An initiative in support of academic research on Ukrainian*. Retrieved from: <https://www.ukr.uni-jena.de/> [Date of last visit 17.15.2024].

Toda et al. (2019). *Analysing gamification elements in educational environments using an existing Gamification taxonomy*. In: *Smart Learning Environments*. 6 (1). С. 1–14.

*Ukrainischer Club Jena* (2022–2024). Ukrainianischer Sprechklub [Ukrainian Club Jena. Ukrainian speaking club] Retrieved from: <https://www.ukr.uni-jena.de/jena-ukrainian-club> [Date of last visit 17.15.2024].

Амеліна, С. (2016). *Вивчення української мови в університетах Німеччини*. Теорія і практика викладання української мови як іноземної. Вип. 12. С. 12–17.

Бруннер, К. (2008). *Українська мова як іноземна в Німеччині*. Теорія і практика викладання української мови як іноземної. Вип. 3. С. 72–75.

Бук, С. (2004). *Лексична основа української мови: виділення та системно-структурна організація*. Рукопис. Дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2004.

Бук, С. (2007). *Учнівські корпуси в методиці викладання іноземної мови*. Теорія і практика викладання української мови як іноземної. Вип. 2. С. 19–23.

Бук, С. (2010). *Лінгводидактичний потенціал корпусу текстів Івана Франка у викладанні української мови як іноземної*. Теорія і практика викладання української мови як іноземної. Вип. 5. С. 70–74.

Бук, С. (2012). *Корпус текстів у лінгводидактиці (на матеріалі омонімії у корпусі великої прози Івана Франка)*. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів. Вип. 57. С. 106–116.

Мозер, М. (2019). *Українська мова*. У кн.: *Енциклопедія історії України: Україна—Українці*. Кн. 2. Редкол.: В.А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: В-во “Наукова думка”. С. 596–601.

Туркевич, О. (2021). *Українська як іноземна для німецькомовних студентів: здобутки і перспективи в умовах XXI століття*. Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія “Філологічні науки”. Вип. 2 (22). С. 219–228.

Шевченко, Т. (2016). *Науковий довідник: Українознавство в наукових центрах німецькомовного простору (Німеччина, Австрія, Швейцарія)*. Науково-дослідний інститут українознавства. Київ.

Amir-Babenko, S. (1999). *Lehrbuch der ukrainischen Sprache*. Helmut buske verlag. Hamburg.

Amir-Babenko, P., Pfliegl, F. (2005). *Praktische Kurzgrammatik der ukrainischen Sprache*. Buske. Hamburg.

Anhalt-Bösche, O. (1996). *Ukrainisch Einführendes Lehrbuch*. Harrassowitz Verlag. Wiesbaden-Erbenheim.

Börner, N., Grube U. (2020). *Ukrainisch – Wort für Wort: Kauderwelsch-Sprachführer von Reise Know-How: Sprachgrundlagen schnell erlernen* (Deutsch-Ukrainisch).

Dniprova, O. (2015). *Das Erste Ukrainische Lesebuch für Anfänger. Stufen A1 und A2 Zweisprachig mit Ukrainisch-deutscher Übersetzung*. Deutschland: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Kolbina, V., Sotnikova S. (2004). *Світанок. Ukrainisch für Anfaenger*. Erlangen: Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

Kolbina, V., Sotnikova S. (2020). *Ukrainisch für Anfänger*. Buske. Hamburg.

Klymenko L., Kurzidim, J. (2012). *Разом. Ukrainisch für Anfängerinnen und Anfänger (A1-A2)*. Holzhausen Verlag. Wien.

Schubert, L. (2008). *Ukrainisch für Anfänger und Fortgeschrittene*. Mit Übungen und Dialogen auf Audio-CD. Harrassowitz Verlag. Wiesbaden-Erbenheim.

Spiech, I. (2020). *Pryvit. Ukrainisch Grundkurs (Band 1)*. Norderstedt: BoD Books on Demand.

*Ukrainisch Vokabelbuch. Thematisch Gruppirt & Sortiert* (2021). Pinhok Languages.

Taranov, A. (2013). *Ukrainischer Wortschatz für das Selbststudium – 9000 Wörter*. T&p Books.

Taranov, A. (2016): *Sprachführer Deutsch-Ukrainisch und Mini-Wörterbuch mit 250 Wörtern*. German Collection, Band 298.

## APPENDICES. Appendix 1.



Bild von Maria Puzhynchenko

**UA-CLUB  
УКРАЇНСЬКИЙ КЛУБ  
ЄНА - UKRAINISCHER CLUB JENA**  
24. November, 18.00-19.30 Uhr  
08. Dezember, 18.00-19.30 Uhr

Wir laden **alle ein**, die Lust haben:  
- neue Freundinnen und Freunde aus der Ukraine und darüber hinaus kennen zu lernen  
- etwas über die aktuelle Lage in der Ukraine nicht aus dem Internet, sondern aus erster Hand von echten Menschen zu erfahren  
- die ukrainische Kultur, Sprache, Werte, Geschichte und Mentalität in der Praxis kennen zu lernen  
- durch Filme, Musik, Berichte und Diskussionen Meinungen auszutauschen und den Platz der Ukraine in der Welt neu zu überdenken  
- Das interessanteste – vor Ort!:) Kommen Sie zu uns!

**Moderatorin:** Prof. Dr. habilit. Solomiya Buk, Nationale Iwan-Franko-Universität Lwiv (Ukraine), 19-jährige Erfahrung im Unterrichten slawischer Sprachen für Ausländer\_innen

Зпрошуємо тих, хто би хотів:  
- Познайомитися з новими друзями в Україні і не тільки  
- Дізнатися актуальний стан справ в Україні не з Інтернету, а від живих людей  
- Вивчити українську культуру, мову, цінності, історію й ментальність на практиці - через фільми, музику, доповіді, дискусії  
- Обмінюватися думками і переживаннями місце України у світі  
- Наїцакатише - на зустрічі! :) Приходьте!

**Veranstaltungssprache:** Ukrainisch  
**Veranstaltungsort:**  
Institut für Slawistik und Kaukasusstuden  
Ernst-Abbe-Platz 8  
Raum 301 (3. OG)

## Appendix 2.



THEATER  
**GERDAN**  
UKRAINE

**19.07.23**  
17:00 - KONZERT  
Astoria Hörsaal  
Unterm Markt 8  
**EINTRITT FREI**

MAN KANN SPENDEN ZUR UNTERSTÜTZUNG DER KÜNSTLER\_INNEN GEBEN.

UKRAINER\_INNEN IN JENA | DER UKRAINISCHE CLUB | PSU

## Appendix 3.

"HARD TO SUBJECTIVELY 'SOBER' + FIRST FEATURE FILM IMPRESSES WITH ITS VISUALS AND TIGHT COUNTERPARTING"

LE MONDE

"HELD AND TRAVEL LIBS PROFOUNDLY PAINFUL GORGES ON ITS IMAGERY, WITH THE PAUL WUHA MOVIESE SHEDDING SHEDS DOWN THE LINE"

SKRIBDOP

EXAMINE D AN ORIGINAL UKRAINIAN MOVIE, 'GERDAN' ANYTHING WE'VE SEEN BEFORE FROM THE COUNTRY."

CHRONICA

film by  
DMYTRO SUKHOLYTKYY + SOBCHUK

**PAMFIR**

EUROPEAN FILM AWARDS  
NOMINATION 2022  
EUROPEAN DISCOVERY  
PRIX SPARK

WESTUKRAINE AM ANFANG DES DORFLEBENS TRADITIONELLEN KARNAVALS, DER HAUPTCHARAKTER PAMFIR, KESST NACHSCHLÜSSELN KOMTEN ANGESCHENEN ZU SEINER FAMILIE ZURÜCK, DIE LIEBE ZU IHR IST SO BEWAHRT, NICHT ANDERS KANN ALS DER EINER SEINER SCHWIEGER VATER, WEIL BEWAHRT WIRD, UND SIE MIT SEINER FAMILIE WELCH SCHWIERIG VERGANGENHEIT BESCHÄFTIGT, WIRD DABURCH AUF EINEN RISIKOREICHEN WEG MIT UNBEWAHRTEN KOSTGEGENEN GERHET.

RODOFILM.FM | MIMMANS | OLUCOTE | M | TVET

SONNENSTRAßE 29, 06203 JENA | TEL. 0364 310000 | WWW.KINOAMMARKT.DE

DONNERSTAG: 29.06.2023, 18:00 UHR; SONNTAG: 02.07.2023, 18:00 UHR  
KINO AM MARKT, MARKT 5, 07743 JENA  
EINTRITT: 6,00 / 7,50 €

ALEKSANDER BRÜCKNER ZENTRUM

FRIEDRICH-SCHILLER-UNIVERSITÄT JENA

KINO AM MARKT

## Appendix 4.



## Appendix 5.



Ukrainian Club Jena,  
cooking classes and shared food consumption

## Appendix 6.



Ukrainian Club Jena, friendly atmosphere

## ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ В ПОЛЬЩІ

*Ольга Гриценко*

(Україна)

*У статті автор ділиться досвідом викладання української мови як іноземної в Польщі. У матеріалах стисло окреслені час, місце викладання, кількість учасників, рівні, за якими здійснювалося навчання, тривалість курсу. Більш детально визначені тематика курсу й основні напрямки роботи. У розвідці подано результати опитування курсантів щодо загальної оцінки курсу, визначення рівня підготовки курсу, а також запропоновані пропозиції слухачів для покращення курсу.*

*Ключові слова: українська мова, курс, іноземна мова, оцінювання.*

## LEARNING THE UKRAINIAN LANGUAGE IN POLAND

*Oľha Hrycenko*

*The author shares her experience of teaching Ukrainian as a foreign language in Poland. The materials outline the time, place of teaching, number of participants, levels of instruction, and duration of the course. There are more detailed descriptions of the course topics and main directions of work. The report presents the results of a survey of students on the overall evaluation of the course, determining the level of preparation of the course, and suggestions for improving the course.*

*Key words: Ukrainian language, course, foreign language, evaluation,*

Мова кожного народу є визначальним критерієм права на існування народу та країни. Захист і поширення мови є важливими завданнями кожного українця. Одним із завдань Закону України “Про забезпечення функціонування української мови як державної”<sup>3</sup> є підтримка української мови шляхом сприяння поширення української мови у світі та сприяння в задоволенні мовних потреб закордонних українців і громадян України, які проживають або тимчасово перебувають за межами України. З вимушеним переїздом українців за кордон у 2022–2023 роках з’явилася потреба оволодіння нашими співвітчизниками мовами країн, в які вони потрапили. У свою чергу бажання пересічних громадян допомогти українцям полегшити процес звикання до життя в чужих країнах збільшило кількість охочих вивчати українську мову.

---

<sup>3</sup> Закон України Про забезпечення функціонування української мови як державної <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2704-19#Text>

Польща – одна з тих країн, хто надавав допомогу та продовжує це робити. Один із чинників організації курсів з вивчення української мови на території сусідньої країни – це мовний бар'єр, який заважав повноцінно здійснювати будь-яку можливу підтримку вимушеним переселенцям. Осередком вивчення української мови протягом 2022–2023 років є Інститут славістики Польської академії наук. Курси організовані під керівництвом директора інституту, професорки Еви Врублевської-Трохим'юк. Координаторами курсу були наукові співробітники Павло Левчук та Габрієла Августиняк-Жмуда. Керуючись дозволом керівництва Інституту славістики ПАН та нашим правом як співробітника, хотіли би поділитися здобутим досвідом.

Загальна кількість учасників курсів вивчення української мови перевищує 150 осіб. Курсантами стали корінні громадяни Польщі та такі, для кого ця країна є другою батьківщиною. Зацікавленими у вивченні української мови стали як чоловіки (47 %), так і жінки (53 %) віком від 23 до 65 років (див. Додаток 1).

Більшість слухачів так чи інакше пов'язані з волонтерською діяльністю, хоч кожен мав основне місце роботи. Найбільшою зацікавленістю курси користувалися серед працівників шкіл та університетів (більше 30% слухачів). Крім того охочими вивчати українську мову були економісти, молоді науковці, журналісти, етнологи, кінорежисери, інженери, фармацевти, архітектори, менеджери різних сфер та ін.

До викладання було залучено 4 лектори з України, співробітників українських вищих навчальних закладів. Дехто з них мав досвід викладання української мови як іноземної, для інших це був новий досвід.

Перед початком курсу охочих було поділено за рівнями володіння українською мовою – проводилася робота в групах з початковим і самостійним рівнем. Наповнюваність груп не перевищувала 15 осіб. Після завершення курсу можливим було продовження або повторення.

Курс передбачає 10 практичних занять тривалістю 90 годин. Зважаючи на те, що курс був віддаленим, заняття проводилися за допомогою Google Meet. Принагідно зазначимо, що перевагами цього додатка є простота в оформленні та використанні, натомість відсутність деяких необхідних інструментів для демонстрації матеріалу (наприклад, текстові нотатки під час демонстрації екрану), незбереження історії чату та неможливість надсилати будь-які документи. Завдяки довірі адміністрації до професійності залучених викладачів програма курсу не була обмежена певними темами: можливим було врахування побажань курсантів, відтак реалізованим було завдання задоволення потреб.

Для початкового рівня ставилися такі основні завдання: знайомство з алфавітом (див. Додаток 1.1), орфоepією, лексикою та морфологією для можливості “спілкування у прогнозованих повсякденних ситуаціях”, навчитися читати короткі тексти (написи, оголошення, знайти та вибрати необхідну інформацію (у квитку, меню), писати свої контактні дані,

переписувати короткий текст, заповнювати бланк документа (Стандартизовані вимоги<sup>4</sup>). Звісно, досягнення мети вимагало формування та поступове розширення словника слухачів. Обрамленням навчальних матеріалів став алфавіт (див. Додаток 1.2): на кожному занятті до поданої літери запропонована певна кількість слів, яка передбачає реалізацію різних типів мовленнєвої діяльності на визначені теми та граматичний матеріал (число іменників, рід прикметників та узгодження прикметників з іменниками, базові поняття про відмінки іменників та дієвідмінювання дієслів, часи дієслів). Відповідно до Стандартів з УМІ для рівня А1–А2 вибрані наступні тематичні групи: людина (контактні дані, національність, сім'я та члени родини, зовнішній вигляд), дім (проста характеристика помешкання), місто (назви освітніх і громадських закладів, транспорту), побут (розпорядок дня), окреслення часу, здоров'я (частини тіла, самопочуття). Протягом курсу слухачі повинні були навчитися встановлювати контакт, представляти себе та іншу людину, привітатися / попрощатися, подякувати, привітати та побажати (див. Додаток 1.3), попросити, ставити прості запитання та відповідати на них (див. Додаток 1.4), підтверджувати та заперечувати інформацію, висловити свою думку і под.

Слухачі, які проходять курс за рівнем В1–В2, мали можливість вдосконалити свої мовні знання та мовленнєві навички. Мовний матеріал в цілому був спрямований на розвиток навичок говоріння, слухання та читання. На цьому рівні деякі слухачі пропонували свої теми для опрацювання. Так, працівники соціальних служб мали прохання більш детально зупинитися на офіційних документах, педагогічні працівники – лексичних одиницях, пов'язаних з професійною діяльністю, співробітники медичних закладів мали потребу розширити словник професії. Вибір лексичних тем окреслений потребами слухачів: розпорядок дня, освіта, робота та працевлаштування, помешкання та умови життя, дозвілля та відпочинок, зовнішність та темперамент людини, подорожі та відпочинок, харчування та відвідування ресторанів, новорічні свята.

Для запам'ятовування лексичного та граматичного матеріалу були запропоновані різнорівневі вправи: поєднання антонімів / синонімів, лексичної одиниці та значення, лексичних одиниць для утворення словосполучення, розподіл слів за групами, робота зі спільнокореновими словами (див. Додаток 1.5) – їхнім утворенням й особливостями використання, заповнення пропусків у реченнях словами / граматичними формами відповідно до контексту.

Запропоновано було значну кількість вправ на розвиток навичок читання: прочитати й дати відповіді на запитання або виконати тестові завдання, розташувати частини тексту у правильному порядку, поєднати

---

<sup>4</sup> Стандарт <https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/02/Standart-L-vivs-koho-universytetu-ukrains-ka-mova-iaak-inozemna.pdf>

заголовки та частини тексту тощо. Вмінню слухати була приділена окрема увага (див. Додаток 1.6): робота з аудіо- (вирізками з радіопередач) та відеоматеріалом дозволила слухачам поринути у мовне середовище, оскільки зазначені матеріали не були адаптовані, хоч критерієм відбору, звісно, був рівень володіння учасників групи (див. Додаток 1.7).

На покращення говоріння подані різноманітні стимули: зображення (див. Додаток 1.8), звуки, предмети, життєвий досвід. Загалом завдання спрямовані на опис людей, приміщення, характеристика посади, розповідь про пережиті події тощо. Крім розвитку монологічного, велику увагу приділено діалогічному мовленню. Слухачі вчилися відповідати та запитувати, спілкуватися на відомі теми та підтримувати контакт, обмінюватися інформацією, ділитися думками, враженнями тощо. Залучення інтернет-вправ сприяло підвищенню зацікавленості слухачів. Основні застосовані додатки: Learning Apps, Classtime, Word Wall (див. Додаток 1.9).

Після завершення кожного з курсів проведено опитування, метою якого було визначити рівень задоволення слухачів. Організатори отримали 101 відповідь. Опитувані мали можливість оцінити курс за різними критеріями.

	задовільно	добре	дуже добре	відмінно
придатність курсу	0	4 %	38 %	58%
навчальні матеріали	1 %	12%	35%	51%
індивідуальний підхід	3%	7%	13%	77%
взаємозв'язок курсант-лектор	1%	5%	12%	81%
підготовка викладача до заняття	0	2%	9%	89%
загальна оцінка курсів за 5-бальною шкалою	0	12%	0	88%

Слухачі вказали також, що мало уваги деякі викладачі приділили вимові, письму, перекладу. Інші ж зауважили надлишок комунікації, виконання граматичних завдань, роботи з текстами. Від опитуваних надійшли досить цікаві пропозиції щодо розподілу слухачів на групи залежно від рівня володіння будь-якою слов'янською мовою; введення стартового контролю; збільшення тривалості курсу; збільшення уваги до вивчення мовленнєвих структур; організація мовних клубів для практики живого спілкування

Функціонування клубів з вивчення української мови були в різних країнах. З початком війни затребуваність на вивчення мови значно



збільшилася, що сприяло підвищенню кількості охочих вивчати мову за межами України. Місцева влада різних країн прийняла рішення організації тимчасових або постійних курсів на базі навчальних закладів. Основним завданням курсу було отримання та покращення мовних знань і розвиток мовленнєвих компетенцій. Завдяки опитуванню, проведеному організаторами, маємо можливість констатувати, що в цілому курс видався досить успішним. Безмежно вдячні організаторам курсів, адміністрації Інституту славістики Польської академії наук за можливість популяризації української мови. Сподіваємося на плідну співпрацю у майбутньому.

## ДОДАТКИ

### Додаток 1.

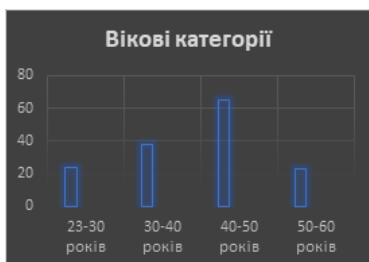


Рис. 1. Вікова категорія слухачів курсу.

### Додаток 1.1.



Рис. 2. Знайомство слухачів з українським алфавітом.

## Додаток 1.2.



Рис. 3. Вивчення лексики, корисних висловів до літери алфавіту.

## Додаток 1.3.

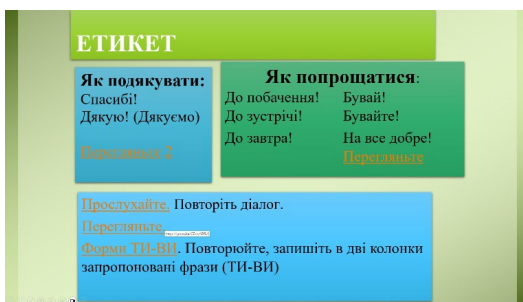


Рис. 4. Знайомство слухачів з етикетними формулами.

## Додаток 1.4.

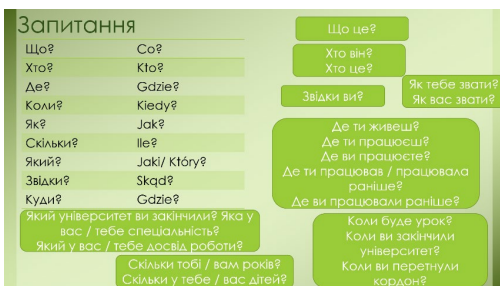


Рис. 5. Робота над формуванням навичок ставити питання та відповідати

## Додаток 1.5.

Завдання. Замініть подані в дужках дієслова на іменники. Прочитайте, яка основна ідея, чи згодні ви з нею. Як ви проводите свій відпочинок.

\_\_\_\_\_ (подорожувати) часто передбачає \_\_\_\_\_ (втекти) з гамірного міста ближче до природи. Така \_\_\_\_\_ (змінити) локації впливає на рівень щастя та спокою. Все тому, що повітря за межами міст, як правило, чистіше. \_\_\_\_\_ (досліджувати) доводять - \_\_\_\_\_ (перебувати) на свіжому повітрі позитивно впливає на емоційний стан. Люди, які страждають від стресу або поганого \_\_\_\_\_ (почуватися), краще приходять у норму на природі.

(джерело - <https://lifepravda.com.ua/society/2020/02/8/239823/>)

Рис. 6. Приклад роботи зі спільнокореневими словами.

## Додаток 1.6.

Послухайте запис та поєднайте малюнок з розмовою

Запис 29  
Урок 3Ф

Діалог 1 фото

Рис. 7. Робота з аудіоматеріалом.

## Додаток 1.7.

ЗАВДАННЯ. ПЕРЕГЛЯДІТЬ ВІДЕО, ПРО ЩО ГОВОРИЛОСЯ У ВІДЕО. ПЕРЕГАХУЙТЕ ПОРАДИ, ЯКІ ВИ ЗРОЗУМІЛИ.  
ПРОЙДІТЬ ТЕСТУВАННЯ.

Рис.8. Зразок завдань з відеоматеріалом на розвиток слухання.

## Додаток 1.8.

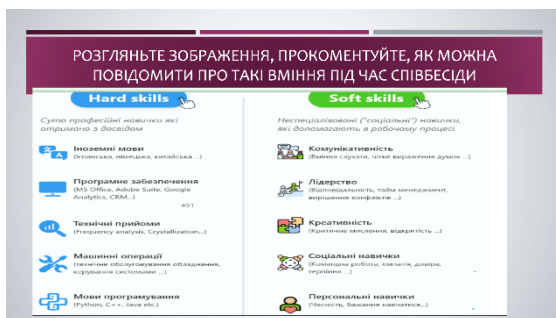


Рис. 9. Зразок завдань на розвиток говоріння з графічними стимулами.

## Додаток 1.9.

Завдання. Пригадайте, які ви знаєте канцелярські товари, навчальні дисципліни.

Ручка, олівець, лінійка, ластик, коректор, маркер, ножиці, степлер, ....

**Вправа.** Зверніть увагу на підказки. Пригадайте дієслова.

Пригадайте назви дисциплін. **Вправа.**  
Дисципліни: математика, фізика, біологія...

Назвіть, що вони вивчають, з чим працюють. **Вправа.**

Рис. 10. Робота з інтернет-вправами.

## ЛІТЕРАТУРА

**“ОПИНИТИСЯ НЕ НА ТОМУ БОЦІ ІСТОРІЇ”:  
ТЕМА ГОЛОКОСТУ В РОМАНІ Р. ЗАЙФЕРТ  
“ХЛОПЧИК УЗИМКУ”**

*Наталія Горбач*

(Україна)

*Стаття присвячена аналізу теми Голокосту в романі Р. Зайферт “Хлопчик узимку”, дія якого відбувається в Україні. Увагу зосереджено на особливостях художньої інтерпретації перебігу Голокосту та ролі особи в історії. Дослідження розширить уявлення про образ України та українців у зарубіжній художній прозі.*

*Ключові слова: Голокост, Україна, художня проза, історія, зарубіжна література.*

**“TO BE ON THE WRONG SIDE OF HISTORY”:  
THE THEME OF THE HOLOCAUST IN R. SEIFFERT’S NOVEL  
“A BOY IN WINTER”**

*Natalija Horbač*

*The article is devoted to the analysis of the Holocaust theme in R. Seiffert’s novel “A Boy in Winter”, which is set in Ukraine. Attention is focused on the peculiarities of the artistic interpretation of the Holocaust and the role of the individual in history. The research will expand the understanding of the image of Ukraine and Ukrainians in foreign fiction.*

*Key words: Holocaust, Ukraine, fiction, history, foreign literature.*

Тема Голокосту в Україні останнім часом активніше потрапляє в поле зору вітчизняної фікційної літератури, що є закономірною реакцією авторів на можливість писати про трагічне минуле без ідеологічно зумовлених “фігур замовчування”. Твори про винищення європейського єврейства, дія яких повністю або частково відбувається в Україні, є й серед текстів зарубіжної літератури. Це пов’язано з тим, що їх автори самі були вихідцями з українських земель (Іда Фінк “Подорож” (2017), Аарон Апельфельд “Квіти нітьми” (2006), Крістіна Хігер “Дівчинка в зеленому светрі” (2008)) або є нащадками вихідців з України (Катерина Петровська “Естер” (2014), Джонатан Сафран Фоер “Все ясно” (2002)). В їхніх творах здебільшого переважають автобіографічний чи біографічний наративи, які й локалізують дію на території України. Так, романи А. Апельфельда, І. Фінк та К. Хігер, що ґрунтовані на безпосередніх приватних досвідах переживання подій Шоа

авторами, просторово зосереджені в місцях їхнього мешкання – Чернівцях, Збаражі та Львові відповідно. Д.С. Фоєр і К. Петровська, які є представниками третього й четвертого поколінь, тобто онуками/правнуками жертв Голокосту, підходять до осмислення цих подій із позицій постпам’яті. В їхніх творах родинні історії не набувають самоцінного сюжетного розгортання, а є приводом до порушення проблем травми, згадування і забування, місць і культури пам’яті, “інакшості” жертв, особистого вибору дій чи бездіяльності, стають засобом залучення до емоційного переживання минулого, яке не торкнулося безпосередньо тебе. Проте маркери Катастрофи в них мають чітку просторову локалізацію в Києві та Трохимброді як батьківщині їхніх предків.

Пишуть про Голокост в Україні і письменники, які біографічно з нашою країною не пов’язані. Так, 2017 року низка творів про долю українських євреїв у часи Другої світової війни поповнилася романом “Хлопчик узимку” (“A Boy in Winter”) англійської письменниці Рейчел Зайферт (Rachel Seiffert). До нього в доробку авторки вже були твори “Темна кімната” (“The Dark Room”) (2001), “Польове дослідження” (“Field Study”) (2004), “Згодом” (“Afterwards”) (2007), “Дорога додому” (“The Walk Home”) (2014), позитивно відзначені критикою. Її перший роман увійшов до короткого списку Букерівської премії, а Р. Зайферт 2003 року була визнана літературним журналом “Granta” однією з-поміж двадцяти найкращих англійських романістів і романісток. Збірка оповідань авторки “Польове дослідження” отримала відзнаку Міжнародного ПЕН-клубу, а романи “Згодом”, “Дорога додому”, “Хлопчик узимку” ввійшли до довгого списку Жіночої літературної премії (Women’s Prize for Fiction) – однієї з найпрестижніших літературних премій Великої Британії. Про визнання таланту авторки свідчить і переклад її творів понад двома десятками мов.

Провідною у доробку письменниці є тема життя пересічної людини в часи історичних катаклізмів, їх відтермінованого впливу на наступні покоління. Друга світова війна і повоєнні часи, колонізаційна політика Британії в Кенії, конфлікт у Північній Ірландії, розпад комуністичної системи в Східній Європі – події, що художньо осмислюються в творах Р. Зайферт. Показ в оповіданнях і романах авторки людини, позбавленої звичних зв’язків зі світом, вирваної з рідного оточення, захопленої круговертю війни, дав підстави літературній оглядачці газети “The Telegraph” Л. Бредбері назвати її “чудовим драматургом людської невдачі” (Bradbury 2007).

Але з-поміж закорінених у минулому тем творчості Р. Зайферт виділяється ще одна, найбільш емоційно загострена для письменниці – тема німецької провини за злочини війни. За словами авторки, мати якої була німкенєю, а сама вона частину життя прожила в Німеччині, її з дитинства переслідувало отримане з кіно, телебачення, ігрового майданчика неясне відчуття, що “бути німцем – це погано. Бути німцем означало бути нацистом, означало бути злим” (цит. за: Holmcolombe 2013). Ці переживання

підсилювалися й тим, що її дідусь і бабуся по материній лінії були активними прибічниками Третього рейху: він служив лікарем у військах СС, а вона входила до складу НСРПН. Але вони одночасно були для неї люблячою родиною. Саме це усвідомлене протиріччя дало авторці “дорогоцінне подвійне бачення її тлумаченню впливу та наслідків нацизму” (Dunmore 2017). Звідси й специфічна оптика подачі Другої світової війни і Голокосту в творчості авторки, коли увага прикута не так до жертв, що загинули в концтаборах чи гетто, як до спостерігачів чи винуватців трагедії, спроб зрозуміти причини та обставини “втрати невинності нації” (Green 2001). Письменниця досліджує, як вона її називає, “складну любов” (McLoughlin 2017) до предків, помилки яких у минулому лягали нерозв’язним тягарем на плечі нащадків.

Про намагання своїх співвітчизників впоратися з собою, із минулим своїх родин і країни йшлося в першому романі Р. Зайферт “Темна кімната”, дія якого відбувається в Німеччині в 1930-х, 1945 та 1990-х роках. На прикладах життя молодого берлінського фотографа Гельмута, 12-річної доньки прихильників нацизму та молодого вчителя, дід якого після війни відбував 9-річне заслання в СРСР, письменниця відтворює один із найтемніших періодів минулого століття.

До роздумів про життя в часи Третього рейху Р. Зайферт повернулася і в романі “Хлопчик узимку”, в якому впродовж трьох днів листопада 1941 року постають картини Голокосту в неназваному українському містечку. Обґрунтовуючи повторне звернення до теми війни, Р. Зайферт наголосила, що наслідки Другої світової в континентальній Європі й Британії суттєво відрізняються, бо остання, попри численні втрати і жертви, змогла уникнути “терору окупації, ганьби колабораціонізму, жаху депортацій <...> повного знищення містечок та міст і голодних років” (Seiffert 2017). Але намагаючись збагнути відмінний від британського досвід, авторка прагне своїм романом дати відповідь на питання: як жити в обставинах, які ти не обираєш і не можеш змінити, “як це почувати себе, опинившись не на тому боці історії?” (Seiffert 2017).

У післяслові до роману “Хлопчик узимку” Р. Зайферт зауважила, що на написання твору її надихнула історія офіцера Вермахту Віллі Арема – одного із семи німців, удостоєних звання Праведника народів світу за порятунок євреїв на території України. Він був призначений начальником трудового табору в Немирові на Вінниччині, де керував будівництвом дороги, що мала стати основним маршрутом для постачання німецьких військ в Україні. У будівельній бригаді В. Арема працювали в’язні з немирівського гетто, із розмов з якими він дізнався про масові розстріли євреїв в інших місцях. Знищення євреїв після виконання ними певних робіт було частиною загального плану, згідно з яким у Рейхскомісаріаті України до грудня 1941 року було страчено близько 200 000 чоловік. Але В. Арем вважав ці чутки перебільшенням, аж доки восени 1941 року сам не став свідком подібного. Після цього він намагається порятувати хоча б євреїв із

свого найближчого оточення. У листопаді 1941 року та в липні 1942 року, під час проведення німцями “єврейських акцій”, він попереджав знайомих, ховав їх у підвалі свого помешкання, переправляв власним автомобілем у Трансністрію, забезпечував втікачів продовольством та іншими необхідними речами тощо. В. Арем керував будівельною бригадою в Немирові до травня 1943 року, коли за звинуваченням у допомозі євреям був відправлений у Німеччину, де продовжив службу як перекладач (Круглов 2015, 149; Gutman 2005, 56).

Роман “Хлопчик узимку” відкриває картина скитання ранковим містом двох дітей – тринадцятирічний Янкель із молодшим Моміком після втечі з дому намагаються знайти прихисток, щоб не потрапити в руки німецьких солдатів. У цей час батьки дітей, їхня сестра, як і всі жителі містечка єврейської національності, за наказом окупаційного керівництва збираються в цегельні. Кілька інших персонажів твору прямо чи опосередковано дотичні до історії порятунку хлопчиків. Передусім це Яся – сільська дівчина, котра прийшла до міста спродатися й знайти коханого Миколу, який пішов служити в допоміжну поліцію. Саме вона приведе Янкеля з братом до помешкання свого дядька Осипа і сховає їх на горіщі майстерні. Дія роману відбувається на початку війни й ніхто ще не може знати, якою буде доля євреїв, зібраних на старій цегляній фабриці не лише з міста, а але й з усієї округи. Проте байдуже ставлення частини містян до євреїв як до “інших” звучить у небагатослівних репліках тих, хто перецікує тривожні години в хаті лісника. Його дружина на запитання, куди німці повезуть таку кількість євреїв, різко відповідає: “Що мені до цього?.. Вони євреї. Чому ми повинні про це піклуватися?” (Seiffert 2017, 55). Згодом ця жінка разом із сусідами змусить Йосипа видворити дітей, щоб не наражатися на небезпеку.

Зарубіжні та вітчизняні дослідники рятівництва євреїв неєврейським населенням під час Другої світової війни, зокрема С. Азізян, Ж. Ковба, С. і П. Олінери, М. Тяглий, І. Щупак та ін. серед можливих мотивів такої поведінки називають родинні зв'язки, товариські взаємини, почуття прихильності або любові, релігійні переконання, почуття боргу за раніше надану допомогу, сподівання в майбутньому отримати допомогу від врятованих, ототожнення жертви з собою в минулому, нереалізоване батьківство при порятунку дітей, психологічне самоствердження, сприйняття рятівництва як форми опору, потреба в робочій силі, матеріальна вигода тощо. Поряд із подібними причинами, які передбачають певну винагороду, зокрема й приховану емоційну, наприклад, почуття задоволення від власного вчинку, Н. Тек можливою спонукою до порятунку вважає альтруїзм – безкорисливу турботу про інших “з можливістю дуже високих, а не несуттєвих, особистих втрат для того, хто дає” (Тес 1986, 151). Дослідниця виділяє два типи альтруїзму: нормативний, який очікується, підтримується і винагороджується суспільством, і автономний, що не підтримується і не винагороджується суспільством, але натомість може



включати серйозні ризики аж до загрози здоров'ю та життю чи соціального ostrакізму (Тес 1986, 152). Одним із виявів автономного альтруїзму вона називає “ненавмисний, незапланований початок порятунку євреїв, який міг статися або поступово, або раптово, навіть імпульсивно” (Тес 1986, 188). Подібною мотивацією Р. Зайферт наділяє свою героїню Ясю. Усі знання дівчини про євреїв обмежуються почутим із народних переказів чи розповідей містян, оскільки в їхньому селі євреї не жили. Тож Яся спершу навіть не усвідомлює, що переховує єврейських дітей – вона забирає хлопців, тому що їм не місце на вулиці, що ніби завмерла в передчутті трагедії й в очікуванні, коли німецькі військові і поліція виконають свою роботу й заберуться геть. Лише почувши невідому їй мову від дітей, які говорили на ідіші, Яся здогадується про їхнє походження.

Стриманий, позбавлений надмірного пафосу стиль письменниці зберігається і в емоційно-загострених чи драматичних ситуаціях твору. Вона не перевантажує внутрішні монологи своїх персонажів вербально, ошадливо нюансує їхні психологічні стани, уникає зовнішньої ефектності прийнятих ними рішень. Але стильовий лаконізм увиразнює переживання героїв, показуючи їх ніби збільшеним планом. Наприклад, думка Ясі позбутися дітей, вивести їх на вулицю і відпустити після того, як вона усвідомила небезпеку, швидко притлумлюється голосом сумління: “Яся відчуває раптовий спалах на вилицях” (Seiffert 2017, 144). У своїх подальших діях дівчина спирається на внутрішнє розуміння того, що є правильним і неправильним: “Хлопцям потрібно було сховатися, тому вона їх сховала, їх потрібно було годувати, тому вона їх годувала; це все, що вона робила” (Seiffert 2017, 188), – розмірковує вона. Вчинки Ясі, Осипа, який відправляє її з хлопцями до родичів у неприступні для німців болотисті ліси, свідчать про їхню готовність заради доброчесності йти на ризик для власного життя.

У творі “Хлопчик узимку” Р. Зайферт продовжує цікавитися “роллю окремої людини в колективній помилці” (Schillinger 2017). Найбільшою мірою авторські інтенції з цього приводу втілюються в образі названого на честь власного діда Отто Поля, прототипом якого став Віллі Арем. Від життєпису реального персонажа письменниці запозичує небажання служити в німецькому війську і як наслідок – пошук компромісного рішення, виконання цивільних функцій у будівельній команді. Ставлення персонажа до всього, що він бачить навкруги, перебуваючи в Україні, постає в його листах до дружини Дорле, яка відверто зневажає політичне керівництво Німеччини та є моральною опорою для свого чоловіка. На відміну від Поля, який погодився з пропозицією зятя носити на одязі партійну відзнаку (“ти можеш носити значок і зберігати свої сумніви” (Seiffert 2017, 20–21), Дорле вважає неприпустимою таку поступку власними принципами. Письменниці не намагалася ідеалізувати Отто, перетворити його на копію праведника, а тому історією зі значком ніби закладає сумнів у ефективності його внутрішньої опозиції, спроможності

зважитися на протистояння німецькому режиму. На відміну від свого прообразу, він так і не зміг нікого врятувати із числа приречених на загибель: коли Отто випала можливість обрати з-поміж євреїв кілька робітників у свою бригаду, він не витримав психологічної напруги і залишив цегельню, “щоб уникнути думок, щоб очистити свій слух від плачу та благань” (Seiffert 2017, 20–21). Якщо В. Арема було переведено до Німеччини за порятунок євреїв, то причина арешту й повернення Отто на батьківщину полягає у його незгоді з діями власної армії на окупованій території, про які стало відомо з його листів дружині. В образі Отто Поля постає однозначно людина небайдужа, котра вважає для себе неприйнятним виступати на боці зла, внутрішньо миритися з ним, але у відповідальну мить не знаходить у собі сили для дієвого протистояння: “Він міг взяти двадцять, тридцять, сорок. Він міг вибрати стільки чоловіків і жінок: вони хотіли, щоб їх вибрали. Але він їм відмовив. Він нічого не зробив. І Поль не бачив на сторінках нічого, окрім власної гордості та сліпоти...” (Seiffert 2017, 182). Як зазначала в післяслові до твору Р. Зайферт, її історичною лектурою про перебіг війни і Голокосту в Україні стали дослідження В. Лауер та К. Беркхофа. Припускаємо, що усунення Отто Поля в такий спосіб із сюжету твору дозволило авторці не тільки уникнути невиправданого оптимізму щодо можливостей порятунку єврейського населення на початку війни та окупації, але й розширити коло образів роману, які знаходяться поміж жертвами та катами.

Загальноприйнятою для позначення сторін Голокосту тривалий час була запропонована Яд-Вашем тріада “жертви – кати – спостерігачі”. Проте останнім часом вона піддається справедливій критиці, оскільки не дає вичерпного уявлення про протікання процесів, зокрема регіональні відмінності Шоа. У ній також, як зазначив В. Нахманович, зонайменше немає місця для Праведників. Крім цього історик наголошує, що в умовах радянської дійсності населення не виступало спостерігачами, оскільки було призвичаєне до т. зв. “знання-незнання”, коли люди воліли не помічати, відсторонитися від того, що відбувалося, не пам’ятати, щоб не нести тягар пам’яті (Віталій Нахманович, 23).

Не відповідає ця тріада й персонажній сфері роману “Хлопчик узимку”. Галерею образів, які опинилися “не на тому боці історії”, продовжує образ нареченого Ясі Миколи, котрий дезертирував із радянської армії й став на службу до української допоміжної поліції. Р. Зайферт рішення чоловіка пов’язує не з антиєврейськими настроями українського населення, а з потребою заробити на життя. Микола збирався одружитися з Ясею, але спершу його призвали до армії, а потім радянські війська при відступі знищили помешкання і господарства селян: “Повернувшись хвостом до німців, вони кинулися на хутори, перебираючи комори, ламаючи плуги, вили та борони. На полі вони ходили від копиці до копиці зі смолоскипами, запалювали скирти сіна та останній урожай, який не здав Миколин дід. Його корів теж вигнали з загону на палаюче пасовище; били їх і пускали бігти

крізь полум'я” (Seiffert 2017, 32). Тому Микола змушений був подбати за свою родину, яка знайшла притулок у батьків нареченої. Чоловік, як і батько Ясі, однаково не відчуває сентиментів ні до радянської, ні до німецької влади: “Німці – паскуди; окупанти завжди паскуди. Але вони підуть скоро – вони можуть протриматися лише доти. Хіба з росіянами цього не бачили? І хіба не всі були раді бачити їхню спину? <...> Німці тут лише для того, щоб отримати те, що вони можуть взяти, тому, як я бачу, нам не потрібно довіряти їхнім обіцянкам, чи не так? Нам просто потрібно дожити, щоб побачити, як вони знову зникнуть” (Seiffert 2017, 32).

Роль Миколи в “єврейській акції” німців полягала в тому, щоб стояти в першій лінії оточення поблизу цегельні, звідки мали забрати понад 400 євреїв. І хоч він не заперечує Тарасові, новому знайомому по службі, що “краще їх, ніж нас” (Seiffert 2017, 32), проте відчуває неспокій. Що саме відбувалося з євреями, Микола міг не знати, але випадково потрапивши за відгороджений вантажівками простір, побачив усе на власні очі. Письменниця уникає картин жорстокості, але через зображення психофізичного стану персонажа читач у своїй уяві здатен доповнити відсутні картини. Наприклад, на ймовірну сцену розстрілу людей приходиться опис напівпритомного стану Миколи: “Мико відсуває пляшку, але не може відштовхнути її досить далеко... Есесівець тримає його, як і земляні стіни, земляна підлога, усі люди, яких він бачить у ямі перед собою... І ось ближче до кінця ряду Мико бачить Тараса. Його друг простягає руку, а поліцейський, що стоїть поруч, притискає до його долоні пістолет... Чоловік не віддає наказу, він тільки дивиться і чекає, як Микола впаде нерухомо; ніби він знає, як це працює, він бачив усе це раніше. Каже, щоб Мико спочатку випив, потім став на ноги і скоро все закінчиться. Микола чує голос чоловіка, вантажівки досі ревуть; він відчуває, як пляшка притискається до його вилиці” (Seiffert 2017, 169–170).

Якщо Микола стає вимушеним співучасником масового вбивства євреїв, то в Тараса ці події викликають піднесення і насагу. На відміну від Ясиного нареченого, він добре знав, якою буде доля євреїв, бо “німці робили *це* (виділення наше – Н. Г.) в усіх регіонах” (Seiffert 2017, 153). А коли Микола притлумлює свою тривогу спиртним в очікуванні акції, Тарас із подібним до мисливського азартом кричить: “Бачите, що я вам казав?... Подивіться, як вони (німці – Н. Г.) тепер змушують шурів бігати” (Seiffert 2017, 156). Як бачимо, обидва персонажі – і Микола, і Тарас – виявилися людьми, котрі скомпрометували свою людську природу тим, що власне виживання поставили понад життя інших. Але при цьому їхня належність до категорії виконавців злочину потребує додаткових уточнень.

Попри драматизм порушеної Р. Зайферт теми завершальним акордом роману “Хлопчик узимку” є історія порятунку Янкеля і Моміка. Нею письменниця ніби морально “урівноважує” баланс зла і добра в творі: діти разом з Ясею змушені були покинути одне село, але знаходять порятунок в іншому. Закинуте посеред боліт і лісів поселення стає місцем, що укріплює

віру в людей і людяність. Авторка використовує поширену практику рятівництва, коли над юдейськими дітьми проводили обряд хрещення: “широкі долоні священика та його бурмотіння; урочисте обличчя старшого, таке ж мокре, як усміхнене обличчя його молодшого брата... Тим часом у кімнаті позаду них на чорнило розсипають пісок, щоб воно висохло, а потім усі присутні на знак згоди тиснуть один одному руки: старший – Євген, а молодий – Мірек” (Seiffert 2017, 236). Вітаїзм твору, втілений у картинах порятунку дітей, що символізують відродження народу, у фіналі роману посилюється мотивом сонячного світла. Якщо втеча дітей із рідної домівки заради порятунку супроводжувалася описом ранкової сірості і туману, що асоціюються з невідомістю і невизначеністю, то їх хрещення оповите сонячним світлом, що вирає на поверхні води, на обличчях хлопчиків.

Отже, роман англійської письменниці Р. Зайферт “Хлопчик узимку”, присвячений зображенню Голокосту на території України в листопаді 1941 року, демонструє самобутній вектор мистецького дослідження людини в екстремальній ситуації, що спричинено як змінами в традиціях і характері рецепції Другої світової війни, так і родинною історією самої авторки, яка спонукає до пошуків нової оптики зображення подій, нелінійного досвіду як жертв, так і спостерігачів, організаторів, виконавців геноцидного насильства. Твір розширює не лише просторові виміри Голокосту за рахунок неконкретизованого топосу, імовірно містечка Немирова на Вінниччині, але й індивідуалізує геноцидне минуле відсилками до історії реального рятівника, Праведника народів світу В. Арема.

*Віталій Нахманович: Міська історія – це цікаво, але спершу добре було би написати загальну історію України і українську історію Голокосту; розм. Т. Водотика та П. Долганов. Місто: історія, культура, суспільство. Е-журнал урбаністичних студій. 2020. Вип. 9 (2). С. 15–23.*

Круглов, А. (2015). *Другие немцы: участие немцев в спасении евреев в Украине в 1941–44 гг.* Праведники світу та інші рятівники під час Голокосту: приклад України у порівняльному контексті: зб. наук. ст. Дніпропетровськ: Інститут “Ткума”. С. 144–173.

Bradbury, L. (2007). *Sympathy for the squaddie. Rachel Seiffert tells Lorna Bradbury why she set her latest novel amid the Troubles.* Електронний ресурс: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3662830/Sympathy-for-the-squaddie.html> [Дата останнього доступу 02.10.2023].

Dunmore, H. (2017). *A Boy in Winter by Rachel Seiffert review – life under the Third Reich.* Електронний ресурс: <https://www.theguardian.com/books/2017/may/27/grandparents-nazis-inspired-my-novel-about-holocaust> [Дата останнього доступу 02.10.2023].

Green, Z. (2001). *The wrong kind of German. Three complex stories of the Nazi legacy shatter our preconceptions in The Dark Room by Rachel Seiffert.* Електронний ресурс: <https://www.theguardian.com/books/2001/jul/22/fiction.features> [Дата останнього доступу 02.10.2023].

Gutman, I., Fraenkel, D., Borut, J. (2005). *Lexikon der Gerechten unter den Völkern: Deutsche und Österreicher*. Т. 1. Wallstein Verlag. Göttingen.

Holmcolombe, G. (2013). *Rachel Seiffert*. Электронный ресурс: <https://literature.britishcouncil.org/writer/rachel-seiffert> [Дата останнього доступу 02.10.2023].

McLoughlin, K. (2017). *Rachel Seiffert: The Wrong Side of History*. Электронний ресурс: <https://www.torch.ox.ac.uk/article/rachel-seiffert-the-wrong-side-of-history> [Дата останнього доступу 02.10.2023].

Schillinger, L. (2017). *Three Deadly Days: One Town's Experience of the Holocaust*. Электронний ресурс: <https://www.nytimes.com/2017/08/21/books/review/a-boy-in-winter-rachel-seiffert.html> [Дата останнього доступу 02.10.2023].

Seiffert, R. (2017). *A Boy in Winter*. Virago Press, London.

Seiffert, R. (2017). *Rachel Seiffert: "My grandparents were Nazis. I can't remember a time when I didn't know this". The complicated love for her German family inspired the writer's novel about the Holocaust*. Электронний ресурс: <https://www.theguardian.com/books/2017/may/27/grandparents-nazis-inspired-my-novel-about-holocaust> [Дата останнього доступу 02.10.2023].

Tec, N. (1986). *When Light Pierced the Darkness: Christian Rescue of Jews in Nazi-occupied Poland*. Oxford University Press. New York.

## КОНЦЕПТОСФЕРА ФЕНТЕЗІЙНИХ РОМАНІВ ЯРИНИ КАТОРОЖ І АРТУРА ЗАКОРДОНЦЯ НА ТЛІ ТРАНСФОРМАЦІЇ МЕТАЖАНРОВОЇ ПАРАДИГМИ ХХІ СТ.

*Андрій Гурдуз*

(Україна)

*У статті показано, що в сучасних українських фентезійних романах маркери оновленої метажанрової парадигми є системними. Ключовими в циклах Я. Каторож “Палімпсест” і А. Закордонця про Грана стають націєтворчий та гендерний вектори. Національна зумовленість тут характеристик образу героя-Іншого сприяє набуттю відповідної семантичної забарвленості концептів уже метажанрової парадигми.*

*Ключові слова: фентезі, концепт, гендер, типологія, рецепція.*

## THE CONCEPT SPHERE OF FANTASY NOVELS BY JARYNA KATOROŽ AND ARTUR ZAKORDONEC' AGAINST THE BACKGROUND OF THE TRANSFORMATION OF THE METAGENRE PARADIGM OF THE XXI CENTURY

*Andrij Hurduz*

*It is shown that in modern Ukrainian fantasy novels the markers of the renewed metagenre paradigm are systemic. Nation-building and gender vectors become key in the cycles by Ja. Katorož “Palimpsest” and by A. Zakordonec' about Hran. The national conditioning of the image' characteristics of the hero-Other contributes to the acquisition of appropriate semantic coloring by the metagenre paradigm concepts.*

*Key words: fantasy, concept, gender, typology, reception.*

Радикальний перегляд принципів фентезійного метажанру в перші десятиліття ХХІ ст. позначається на тенденціях літературного процесу в цілому, оскільки фентезійний елемент глибоко проникає у сфери політичного, виховного, сатиричного, любовного роману, антиутопії тощо з наступним формуванням відповідних нових модифікацій. Його інтенсивне оновлення й поповнення в якісному (ускладнення спектру жанрових модифікацій та їхньої природи, потужна інтелектуалізація з виходом в інші жанри тощо) і кількісному планах значно випереджає літературознавче осягнення на обох цих фронтах. Ускладнює практичні студії найпродуктивнішого нині метажанру, поряд із цим, артикульований (Б. Аттебері, Д. Фімі, Е. Джеймсом і Ф. Мендлесон (James, Mendlesohn 2012, 2) та іншими провідними вченими) колапс спроб утворити несуперечливу теорію й класифікацію фентезі, позначений і на хронологічно

останніх фундаментальних працях (зокрема, А. Аністратенко (Аністратенко 2020, 48, 414)). Осмислення сучасними письменниками соціально-політичних проблем минулого й сьогодення у фентезійному антуражі (Х. Векер, В. Гранецькою, С. Грін, Н. Ліщинською, С. Павлоу, Р. Рігзом та ін.) потребує глибокого компаративного аналізу в зв'язку з глобальністю порушуваних питань і подібністю пропонованих художніх рішень. Водночас першою сходинкою для цього повинно стати об'єктивне комплексне вивчення текстів у координатах національних літературних систем.

Відмінним від художнього моделювання попереднього мистецького покоління є фентезійний концептуалізм молодшої генерації письменників перших десятиліть ХХІ ст., зокрема українських (А. Закордонця, Я. Каторож, Г. Левади, О. Радущинської, А. Багряної, С. Тараторіної й ін.), художній корпус котрих часом навіть не введений до літературознавчої практики. Між тим, ця світоглядно нова література відбиває маркери еволюції вітчизняного і світового фентезі, а також новітні явища полілогу українського й зарубіжного досвіду цього метажанру, інтеракцію його з філософією, релігією, медіа тощо.

Значний науковий інтерес становить романістика Ярини Каторож і Артура Закордонця з яскравою й самобутньою рецепцією в ній вітчизняного минулого й сьогодення, а також особливою художньою прогностикою, не властивою їх попередникам. Ключовими у прозі письменників, що репрезентує сучасний слов'янський героїчний субжанр, є концепти свободи й пам'яті, які багато в чому визначають логіку сюжету. З'ясування закономірностей взаємодії цих концептів зі спектром імперативів і міфологем у романах авторів уявляється перспективним й актуальним з огляду на пріоритетне в українському літературознавстві розроблення і кваліфікацію шляхів розвитку новітньої національної літератури в системі світової.

Романи Я. Каторож “Алхімія свободи” (2015) і трилогія “Палімпсест” (2017–2020), а також трилогія А. Закордонця про Грана (“Відунський сокіл”, “Таємниці багряних велетнів”, “Багряний сокіл”, 2015–2018) поки не досліджені, хоча заслуговують на висвітлення як оригінальні явища в системі вітчизняного фентезі, причому “Алхімія свободи” і “Відунський сокіл” (перша частина циклу про Грана) високо оцінені на міжнародному рівні – спеціальною відзнакою “Українське сучасне фентезі” в межах Міжнародного літературного конкурсу “Коронація слова” 2015 р. Позитивно оцінюючи “Палімпсест” у цілому, Дара Корній визначає його як спробу “<...> подивитися на наші українські реалії через призму вигаданого світу, поневоленого, майже втраченого <...>” (Каторож 2017, 4). Попри властиву їй рецензіям емоційність, М. Замойська справедливо вказує на відсутність у трилогії характерного для класичного фентезі “абсолютного зла і сліпучо-білого добра” (Каторож 2017, 5), що в більш лаконічній художній формі заявлено Я. Каторож в її дебютній “Алхімії свободи”. Зосередженість виключно на тексті трилогії звужує положення авторки передмови, котра

також робить дещо поспішні висновки про не властиву молодій письменниці ідеалізацію персонажів (Каторож 2017, 5). Літературознавча кваліфікація типу фентезійного моделювання Я. Каторож нині також відсутня й компенсована реплікою самої мисткині (“моє фентезі частково темне” (Каторож 2020-2)), що потребує уточнення й належного обґрунтування. Виходячи з власне мистецької вартості та рельєфно вираженої національної рецепції зарубіжного художнього досвіду метажанру, трилогія А. Закордонця становить інтерес як оригінальний і водночас закономірний в українському літературному процесі твір, органічний паралельно світовій метажанровій практиці; гостра ж проблема національної художньої рецепції в сучасному фентезі не розроблена взагалі. Крім того, розгляд романістики Я. Каторож і А. Закордонця в сучасному жанровому контексті, зокрема в антиколоніальному ключі, та у зв’язку з ідейно співмірними зарубіжними творами є принциповим для об’єктивної оцінки місця прози цих авторів у сучасному літературному процесі й актуальним.

Метою пропонованої розвідки є вперше визначити особливості концептосфери романів Я. Каторож “Алхімія свободи” і “Палімпсест” та циклу А. Закордонця про Грана як в органічних світовому фентезі початку ХХІ ст. творах на тлі трансформацій метажанрової парадигми. Ключовим при цьому є простеження в названих текстах відображення ключових тенденцій сучасного фентезі, імперативу захисту народу та специфіки вираження супровідного в цій площині гендерного означника.

Виведення в “Алхімії свободи” на перший план жінки-воїна, рятівниці коханого і свого народу, доньки алхіміка, з її усвідомленим прагненням бути сильною (“Я не слабка” (Каторож 2015, 88)), узгоджується з провідним жіночим характером в українському фентезі ХХІ ст. (Л. Баграт, Д. Корній, Л. Таран, О. Радущинської й ін.) та отримує розгорнуте продовження в “Палімпсесті”. Героїня останнього, Анна Стожар, – наділена надприродними здібностями творча натура, поява якої в паралельному чарівному світі служить каталізатором повстання проти тиранії в імперії Циркута та вможливує відродження династії Стожарів. Про силу цієї особистості свідчить її незалежність і підкорення особистих інтересів громадським: “<...> належу сама собі. І, можливо, цій дивній Патрії <...>” (Каторож 2018, 298).

Підкреслюваний у фентезі перших десятиліть ХХІ ст. концепт межі є одним із провідних у “Палімпсесті”. Його героїня не тільки належить двом світам – об’єктивній земній дійсності і паралельній, де розташована країна Циркута, – але й є представницею роду Стожарів, місією яких протягом двох тисяч років є утримування “велетів та людей на <...> межі миру” (Каторож 2017, 70). Унікальність особистості Хотибора тут мотивована також “межовістю” походження персонажа: “Він був дитиною двох націй, одна з яких захопила і позбавила майже будь-яких ознак ідентичності іншу” (Каторож 2020-1, 562). Звернемо увагу на підкреслювану в тексті силу, волю і шляхетність героїні, яка опановує своє міжсвітове становище, та моральну



ниість Хотибора, котрого, як зрадника і Темного Стожара, ненавидять обидва народи (патрійці та їхні завойовники белати), до яких той кровно належить. Представлена в такий спосіб опозиція “сильна жінка – слабкий чоловік” є органічною фентезійному корпусу ХХІ ст. і продовжує тему аналогічного розподілу ролей персонажів в “Алхімії свободи”. Тут змалювання чоловічої натури (Марка) психологічно слабшою закріплене звертанням парубка до Медини: “Ти сильніша за мене! <...> Ти сильніша” (Каторож 2015, 158), яке згодом відлунує в творі.

Спорідненість логіки художнього світу Я. Каторож у “Палімпсесті” духу світового фентезі початку третього тисячоліття вбачаємо і в опрацюванні письменницею популярної в цьому мистецькому корпусі схеми міфу про героя, окресленої О. Ранком (Rank 2015, 47). Після умовного повернення Анни до чарівного світу вона як обрана опановує “забути” знання й магичні вміння Стожарів-пращурів, пізнаючи в цьому навчанні себе. У наступному протистоянні злу, осмислюваному, в першу чергу, у соціальній площині, героїня застосовує надприродний дар і врятовує фактично зниклий рід. В обнадійливому для патрійців фіналі Анна відмовляється повертатися в об’єктивний світ (“Я не вернусь в Україну” (Каторож 2018, 298)), визнаючи в такий спосіб стожарівські коріння як дійсно свої (метафоричного батька). Отже, її життєвий шлях подібний до етапів долі Гаррі Поттера Дж. К. Ролінг, Натана Берна з “Напівжиття” (“Half Life” 2014–2016) С. Грін, Мальви з “Безсмертних” Д. Корній, Дар’ї Лебедевої з “Темного світу. Рівноваги” М. і С. Дяченків та деяких інших героїв і героїнь.

Порушуючи в “Палімпсесті” проблеми ідентичності, узурпації державної влади, тиранії й повстання проти неї, Я. Каторож суголосна С. Грін із її “Напівжиттям” та О. Шеїну з його “Сімома каменями” (2015). У частинах циклу вгадуються аспекти історії України: це вікова заборона у гноблених Циркутою землях Патрії рідної мови її мешканців, яких “<...> позбавляли <...> культури, історії, часто – життів. <...> розселяли по усій імперії, думаючи, що так знищують” (Каторож 2020-1, 566); асоційований з українським Диким степом патрійський “Дикий край” тощо; промовисті й імена деяких персонажів: Либідь, Киян, Полян та ін. Окрім того, що первісною реальністю Анни Стожар є сучасна Україна, в тексті фігурують факти вітчизняного суспільно-культурного сьогодення: згадані власне країна (Каторож 2018, 298, 325), національність – українка (Каторож 2020-1, 561), Львів (Каторож 2017, 251); обличчя друга Анни після удару нагадає національний прапор (Каторож 2017, 254), а згадування Анною вбивства селян на майдані Марсаму (Каторож 2018, 308) певно асоціюється з придушенням громадянських виступів під час Революції Гідності в Києві. Недвозначно піднесена історія підкореного народу Патрії у складі імперії: “Циркута і Патрія в момент перетину їхніх історій дійшли до точки неповернення. Не могли існувати довше в тому вигляді, як раніше. Цілковито мирна держава <...> і абсолютно войовнича імперія, яка була настільки пожадливою, що не побоялась зазіхнути на сили, яких не могла зрозуміти”

(Каторож 2020-1, 566). Дійсно, письменниця зізнається: “Щодо аналогій з історією України – безперечно, вони є, адже і сучасна війна та політична ситуація в мені сильно резонують, і давніші події” (Каторож 2020-2). Язичники долиняни, яким власне присвячено цикл А. Закордонця, також асоційовані автором із давніми українцями (яр у “Відунському соколі” – “Холодний” (Каторож 2015, 292), у “Багряному соколі” жіночий обряд Гранового народу стилізовано під традицію пускати вінки на воду на Івана Купала (Каторож 2018, 128–129), ім’я однієї з героїнь – Квітка тощо).

Субжанрове тяжіння зумовлює невисоку інтертекстуальну насиченість трилогії Я. Каторож, хоча буквальна прив’язка сюжету “Палімпсесту” до об’єктивної дійсності дозволяє її персонажу Тарасу згадати “<...> реальність Гаррі Поттера. Або “Хронік Нарнії” (Каторож 2018, 24), що, у свою чергу, навіює думку про синонімію паралельного щодо реальності існування Патрії, Хогвардсу Дж. К. Ролінг і Нарнії К. С. Льюїса. Виявляємо певну подібність трилогії логіці сюжету “Голодних ігор” (“The Hunger Games”, 2008–2010) С. Коллінз, хоча у змальованому язичницьким світі Стожарів мотив прагнення до свободи підкреслений і прихованою проєкцією на біблійний вихід із Єгипту євреїв: у тимчасовому розведенні силою волі Чорногора течії річки на дві частини (Каторож 2018, 130) вгадується сцена переходу євреїв під проводом Мойсея морським дном.

Акцентування в “Палімпсесті” мовного питання підкреслює імператив свободи як один із провідних для прози Я. Каторож у цілому (декларативна в цьому сенсі назва її дебютної “Алхімії свободи”): “Хочеш знищити народ, лишити його без суті, – убий насамперед його мову. Спів матері дитині” (Каторож 2017, 375). Зауважимо, що Я. Каторож – одна з небагатьох авторок і авторів фентезі, хто приділяє увагу мовному питанню в своїх творах. У її “Палімпсесті” мова – поставлена під заборону умова виживання пригнобленого народу.

Пам’ять є ключовим мотиватором у фентезі Я. Каторож, оригінально зашифрованим у назві її трилогії й артикульованим у “Пролозі” до першої частини “Стожара” (2017): “людина-палімпсест” (Каторож 2017, 7). У трилогії пам’ять стає безпосередньою зброєю в боротьбі із загарбником рідної землі, причому можливість варіативності цієї боротьби означена повторюваним положенням в “Альянсі” (2018): “Не завжди боротьба має бути агресивною” (Каторож 2018, 131, 141). Важливий цей концепт і для прози А. Закордонця: характерне підкреслення важливості збереження пам’яті у прощальних словах Оуша до ватажків населення Долини з “Відунського сокола”: “Бережіть <...> народ і пам’ять” (Закордонець 2015, 293). Аналогічна настанова стосується в “Палімпсесті” Я. Каторож стожарів, асоційованих з українцями: “Стожарам важливо не забувати, хто вони та звідки” (Каторож 2018, 129). Саме пам’ять стає одним із фокусів уваги фентезійників світу в XXI ст., і як показові тут можуть бути вже згадані в нашій доповіді митці.

Не часто у фентезійній прозі зустрічаємо й артикулювання християнства в умовах магічного (поганського) світу. В “Альянсі” Анна Стожар безпосередньо позиціонує себе як носія віри в розмові з Тиграном-язичником: “Я – християнка” (Каторож 2018, 375). З огляду на зацікавленість співрозмовника героїні темою земної релігії текст Я. Каторож провокує очікування місіонерської ролі Анни Стожар, однак ця тематична лінія залишається не розвинуеною. Прикметне поєднання в постаті героїні вказаного позиціонування й власне язичницьких дій.

У фентезійному корпусі перших десятиліть ХХІ ст. немає творів, котрим не властивий гуманізм, однак особливо пронизливе вираження він знаходить у “Алхімії свободи” Я. Каторож. Винайшовши спосіб перемоги вороже військо в умовах загрози існування свого народу, Медина тут зазнає душевних мук, стаючи свідком масового нищення ворогів: “І ми помстились. Але той жах, що я вигадала, насправді виявився настільки приголомшеним, що я відчула себе чудовиськом” (Каторож 2015, 284). Роздуми героїні перегукуються зі співчуттям до ворогів дивного народу Джейкоба Портмана з “Дому дивних дітей” Р. Ріггза, проте через виниклий в українському романі невирішуваний конфлікт засвідчують глибокий трагізм ситуації. Борючись проти асоційованих із чудовиськами фашистів, Джейкоб *на мить* уповні відчуває монстром і себе – як убивцю, що узгоджується з проникненістю гексалогії християнською мораллю. З іншого боку, американський герой помічає з часом, що окремі порожнечі еволюціонують, набуваючи здатності читати думки людей тощо, – тобто існує можливість їхнього повернення до людського, розумного стану (метафорично – прозріння одурманених ідеями нацизму).

Учиняючи так само праведно, як і Джейкоб, Медина *вічно* житиме з пам’яттю про досягнуті завдяки їй перемогу й виживання рідних загорян як про “тягар” нищення “чужинців”. У її свідомості стикаються громадянський обов’язок будь-якою ціною захистити власну країну та аксіома неможливості знищення іншого народу як злочину проти людства (дівчина бачить під мурами осадженого Світлого міста в морях-агресорах просто “людей” (Каторож 2015, 284)). Почуття обов’язку в Медині закономірно перемагає (не дарма пізніше вона бачила покарання зрадників, і в ці хвилини “<...> не шкодувала про вчинене” (Каторож 2015, 311)) й уможлиблює подальше життя героїні з відносно врівноваженим душевним станом. Отже, можемо говорити про порушені в “Алхімії свободи” проблеми травматизму перемоги для переможців (Каторож 2015, 311) і виправданої провини.

Оскільки в художньому світі Я. Каторож жіноче начало є панівним, жіночий образ тут бачимо наділеним більшим потенціалом, зокрема надприродним. Якщо в цьому сенсі Анні Стожар під силу перетинати межу світів (Каторож 2018, 78), то один із прашчурів патрійців, Світан, не можучи літати, здатен дивитися “поглядом птаха” (Каторож 2018, 147), коли той у небі. Саме такий дар, із-поміж іншого, має відун Гран із трилогії А. Закордонця, проте тільки за умови взаємного зв’язку з соколом, без чого

падає. У “Відунському соколі” “Гран <...> потягся єством до сокола, аби злитися з ним, стати єдиним, глянути на землю очима гордого володаря піднебесся. Потягнувся, злетів і... впав. Біла нитка поклику розчинилася в блакиті, не знайшовши жадання єдності” (Закордонєць 2015, 215, 295). Жінка ж в українському фентезі перших десятиліть ХХІ ст. здатна почуватися й бути крилатою автономно: образ жіночих рук-крил (Ханни) фіксуємо в “Альянсі” Я. Каторож (“Махнула руками, як птах крилами” (Каторож 2018, 282)), матір Тиграна Шукача тут називають *Крилатою* (Каторож 2018, 429), наречену-патрійку – “дівчиною-птахою” (Каторож 2018, 500), і так само звертається Тарас до героїні: “Ти підкориш цей світ, птахо” (Каторож 2018, 299).

Наведені приклади з текстів Я. Каторож і А. Закордонця показові й типові стосовно умовної ‘заземленості’ чоловічого образу порівняно з жіночим у світовому фентезі 2000–2020 рр. загалом (наприклад, у Х. Векер, Р. Рігза, А. Сапковського).

Відзначена Дарою Корній у “Палімпсесті” певна розмитість полюсів добра і зла (Каторож 2017, 5) – також маркер сучасного етапу еволюції фентезі в сенсі зближення в художньому світі цих двох начал, що очевидно при розширенні матеріалу аналізу (Гурдуз 2021). У цьому розрізі показова репліка Тиграна Шукача зі “Стожару”: “Іноді мені здається, що всі тут прокляті... Але що б ти не розуміла під словом «прокляття», можу тебе запевнити, що в цих краях його буває дуже важко відрізнити від благословення” (Каторож 2017, 27).

Подібним маркером вважаємо підкреслення у фентезі української авторки *потреби приналежності* героїні. Так, Анна Стожар має силу для боротьби за правду, знайшовши душевну спорідненість: “Я відчуваю себе частиною чогось... і прагну до чогось” (Каторож 2018, 428). Пригадаймо страждання Стивена Блека в “Джонатані Стренджі і містері Норреллі” (“Jonathan Strange & Mr Norrell”, 2004) С. Кларк, який позбавлений відчуття такої приналежності: “Він не був англійцем, він не був африканцем. Він нікуди не належав. Слова Вінкулоса на якийсь час принесли відчуття приналежності до чогось, що він – частина цілого і має мету” (Clarke 2017, 680). У контексті гострого посталоого нині комплексу питань ідентичності імператив приналежності є вельми важливим і почасти – визначальним.

Отже, рушійним у сюжеті “Палімпсесту” й “Алхімії свободи” є концепти свободи й історичної пам’яті, атрибутивними для яких стають, у першу чергу, мотиви боротьби, етнічної приналежності, гендерний означник. Романи Я. Каторож засвідчують оригінальність художнього відображення авторкою історико-культурної перспективи України, самобутність фентезійного моделювання й водночас – суголосність тенденціям розвитку світового фентезі перших десятиліть ХХІ ст.

Оригінально моделюючи давній світ незвичайного народу Долини, з-поміж котрого живуть відуни, А. Закордонєць в останньому томі трилогії вдається до творчої рецепції матеріалу згаданої гексалогії Р. Рігза стосовно

зображення молодшого покоління племені – обдарованих “відунят”, яких, до речі, називає “дивними” (Закордонєць 2018, 105). Уперше виявляємо, що вимушене залишення в “Багряному соколі” “дивними дітьми” рідного краю, подальший спосіб життя, їхній склад за віком і здібностями настійно нагадують і часом співпадають із відповідними характеристиками юних екстрасенсів із тексту американського письменника. Так, із-поміж обдарованої молоді долинян виділяється унікальне вміння хлопчика Клуна керувати бджолами: “Над рудим Клуном тривожно вилися, гуділи зо два десятки бджіл, щомиті прибуваючи в кількості. Народжувався, збивався, виростав грізний рій” (Закордонєць 2018, 137). Такий дар і у Г’ю в “Домі дивних дітей”, але бджоли живуть у тілі дитини: “<...> хлопчик, усередині якого живуть бджоли. Деякі вилітали щоразу, коли він відкривав рот <...>, але вони ніколи не жалили, якщо Г’ю цього не хотів” (Riggs 2013, 95). На відміну від пов’язаних із комахами загалом, сюжетних рішень із задіяними бджолами у фентезі фактично не виявляємо, але за винятком “Сходження Юпітер” (“Jupiter Ascending”, США, Австралія, 2015) реж. Л. і Л. Вачовських, де бджоли здатні визнати королівську кров. Подібно до гексалогії, де маски на обличчях двійнят (Riggs 2013, 147) виконують захисну функцію, в українській трилогії шкіряну маску, що закриває рот, носить Цмуля-крикуха і в такий спосіб не завдає шкоди своїм криком навколишнім (“Ту маску на Цмулю натягли, коли вона була ще немовлям. Одягли, коли вона вперше закричала” (Закордонєць 2018, 98)). Емма Блюм здатна нагрівати те, чого торкається, – аналогічно українському персонажу Шеві; надзвичайна сила Бронвін Брантлі чи її вбитого брата Віктора симетрична фізичній обдарованості в трилогії “здорованьки” Трелі (Закордонєць 2018, 113). Ясновидіння Вавая, котрий утілює побачене в малюнках, співвідноситься з аналогічним даром Рітзового Горація, який осягає майбутнє у снах і в одному з епізодів робить малюнок побаченого (Riggs 2013, 238). Певно дублює в трилогії особливість всезнання Горація маленька Тулечка, “<...> котра усе про всіх знає” (Закордонєць 2018, 105); миттєво зчитує особистість людини і сам Нару.

Парубок Нав у тексті українського письменника здатний відбирати життя, а закохана в нього дівчина Квітка – повертати: “Нав умів гасити жаринки живого, вона – розпалювати” (Закордонєць 2018, 102). Дар Квітки умовно співвідносний з умінням Єноха О’Коннора тимчасово оживляти неживе. Важливо, що в процесі розповідання в гексалогії інтерпретація здібності Єноха позитивно переосмислюється: коли в першому томі оживлені підлітком істоти нагадують зомбі, то оживлення в заключній книзі вбитої Ві асоціюється з відродженням Христом Лазаря (Riggs 2021, 166). Квітка же повертає життя істотам, котрі ще можуть бути врятовані. До того ж здатність цієї дівчини керувати рослинами співпадає з можливостями вихованки пані Сапсан Фіони.

Вітчизняний автор акцентує увагу на аутсайдерстві “відунят” серед їхнього племені, котре не визнає й зневажає своїх представників нового

покоління. Живуть “відунята” також компактно: змушені залишити рідне селище й зібратися у величезній хижі старого й “не зовсім звичайного” Нару (Закордонць 2018, 98). Розуміння відуном Нару й імбриною Сапсан вигнанців, співчуття їм і генетична єдність із ними, забезпечення прихистку, безпеки й навчання вельми подібні. Як і пансіон пані Сапсан у першому томі гексалогії, дім Нару в результаті зазнає нападу, а його мешканці змушені протистояти небезпеці, у процесі чого й проявляють у повну силу свої здібності. Співвідносна, крім того, кільцева композиція зіставлених циклів, і в першу чергу – стосовно “дивних”.

У трилогії А. Закордонця, в такий спосіб, виявляємо оригінально й національно переосмислене фрагментне запозичення матеріалу з циклу Р. Рігза “Дім дивних дітей”, тобто сюжетний елемент твору міського фентезі творчо інстальований у слов’янське фентезі. Для останнього подібне запозичення сюжетних кластерів не характерне у зв’язку з неспівмірністю цивілізаційного розвитку зображуваних епох (швидше винятком тут є вплетення окремих явищ сучасності в тексті “Відьмака” А. Сапковським (Сапковський 2021, 66, 175)), хоча аналізований випадок зумовлений, вірогідно, підвищеною популярністю ідеї роботи з образом дитини чи підлітка у фантастико-фентезійному мистецтві кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. Відповідно можна було б говорити і про схожість прихистку “дивних” дітей у тексті А. Закордонця та, наприклад, школи мутантів у “Людах-Ікс” (“X-Men”, США, Великобританія, 2000–2019) Б. Сингера й інших режисерів, якби не означені вище особливості набору надприродно обдарованих дітей у “Багряному соколі”.

Крім того, принципова в Р. Рігза й А. Закордонця роль обдарованих дітей у їхніх національних спільнотах. Якщо люди-Ікс чи аналогічні популярні супергерої переважно рятують людство в цілому, то зіставлювані нами персонажі, в першу чергу, захищаються й намагаються вижити, даючи шанс своїй культурі продовжитись у майбутньому. Адже в метафоріці американської гексалогії “дивні” – переслідувані в часи Другої світової війни євреї, яким удається уникнути знищення. В українській трилогії “дивні” не бажані власним народом, через що на певний час залишають його, але мріють про повернення. Рігзові герої незвичайні в людському суспільстві як такому, хоча нормальні для своєї нації, в якій ‘особливі’ всі. Закордонцеві ж персонажі нормальні якраз стосовно ключових у трилогії відунів, яким є сам Гран-долинянин, але виділяються серед звичайних представників свого народу.

Можливо, стимулом для рецепції елементів американської гексалогії для вітчизняного митця стало спільне ідейне спрямування творів, орієнтування на збереження національної ідентичності, боротьби за виживання в критичних умовах. Недаремно і в Р. Рігза, і в А. Закордонця ключовими є концепти пам’яті, часу й норми. У “Домі дивних дітей” вихованці пані Сапсан та інших імбрин переховуються в часових петлях із повторюваним часовим відрізком, із котрих згодом знаходять можливість виходити без

ризик у миттєвого старіння. Готовність долинян прийняти, як рідних, юних екстрасенсів також віддалена в часі; за висловом старого Оуша: “усе має дозріти, навіть час” (Закордонець 2015, 293).

Збереження пам’яті і власне культури “дивних” у циклі Р. Рігза вперше зіставляємо також із місією рятування свого народу “дивними” з трилогії А. Закордонця. Пам’ять як умова національного відновлення й продовження зрозуміла в контексті проблематики “Дому дивних дітей”. Так само від утрати пам’яті як від катастрофи ментального зникнення застерігає мудрий Оуш у А. Закордонця.

Зумовлений єврейською й українською традиціями також вибір прозаїками опікунів молодого покоління: це жінки (імбрини) – в єврейському соціумі й чоловік – в українському. Попри виражені гендерні метаморфози ХХІ ст., зображуваний А. Закордонцем альтернативний час співвідносний із середньовічним періодом, кваліфікованим у слов’ян як патріархальний. Метод паралельних місць підтверджує провідну роль у трилогії чоловіка. Підкреслений високий статус жінки тут (“В Долині мами самі нарікають дітей. Мами і більше ніхто” (Закордонець 2018, 100)) не означає відсутності обмежень функцій жіночої статі в соціумі: недарма у згаданому пророцтві старійшини, що в майбутньому в народі з’являться люди, котрим “<...> не судилося стати мисливцями чи дружинами” (Закордонець 2015, 293), за чоловіками залишається професійна роль у суспільстві, а за жінками – роль виключно в сім’ї.

Нарешті, виявляємо близькість підходів Р. Рігза і А. Закордонця до культивованого в постмодернізмі і постпостмодернізмі концепту Іншого, ультрапопулярного у фентезійному контексті кінця ХХ–перших десятиліть ХХІ ст. (Дж. Ролінг, С. Маєр, Х. Веєр, С. Грін, А. Багряна, Д. Корній, Н. Ліщинська, С. Тараторіна й ін.). Характерно, що в українського митця Інший – не тільки відмінний (як Гран та решта долиньських відунів), але й новий, асоційований, спрямований і належний майбутньому. Інші ж в американського письменника – тільки відмінні й більше пов’язані зі старим часом, адже їхня дитинність умовна, контрастує з об’єктивним віком і є наслідком перебування в часових петлях. Прикметною рисою іншості персонажів обох авторів є оригінально піднесений і також актуальний у сучасному фентезі мотив дводушництва. У першій книзі гексалогії Джейкоб у стані сильного стресу відчуває “ніби стук другого серця” (Riggs 2013, 145); у “Місті порожніх...” Мілард Нулінгс говорить, що в дивних є “друга душа” (Riggs 2014, 191) тощо.

Зіставлення романних циклів Р. Рігза і А. Закордонця засвідчує близькість художнього мислення американського й українського митців попри розроблення ними відмінних фентезійних субжанрів. Проблемно-тематичні комплекси їхніх творів споріднені проникністю національною ідеєю для алегорично прозорого адресата, супроводженою спільними ключовими концептами пам’яті, часу, норми і, звісно, Іншого. Оригінальні в цілому, гексалогія і трилогія органічні сучасному їм фентезійному корпусу

(значною мірою – у піднесенні осередку надприродно обдарованих дітей, доля котрих пов'язана з рятуванням). При цьому твір Р. Рігза відчутно занурений у сучасну масову культуру; трилогія А. Закордонця природно дистанційована від такого контексту на користь антуражу слов'янського фентезі, однак демонструє в останній третині запозичення елементів сюжетики і системи образів “Дому дивних дітей”. Наголосимо, що окреслене творче засвоєння вітчизняним автором зарубіжного художнього досвіду типове в нинішньому фентезі й потребує детального висвітлення й кваліфікації.

Загалом висока динаміка оновлення корпусу сучасного фентезі й насичений міжкультурний полілог у ньому орієнтують на оперативну і професійну оцінку його зразків. Поглибленого вивчення потребують питання переосмисленої оригінальності й національної рецепції творів метажанру, метафорики відображених у ньому суспільно-культурних рухів і явищ, геопоетичних моделей тощо. Положення пропонованої розвідки можуть бути розширені в межах масштабного й перспективного компаративного дослідження романістики Я. Каторож і А. Закордонця в контексті становлення національного фентезі початку ХХІ ст., що сприятиме об'єктивній оцінці художніх параметрів, тенденцій і перспектив розвитку українського метажанру та сучасного роману в цілому.

Аністратенко, А. (2020). *Альтернативна історія як метажанр української та зарубіжної прози: компаративна генологія і поетика*. БДМУ. Чернівці.

Гурдуз, А. (2021). *Концептуалізм роману “Темний світ. Рівновага” Марини і Сергія Дяченків у сучасному фентезійному полі*. Закарпатські філологічні студії. Вип. 16. С. 214–219.

Закордонець, А. (2018). *Багрянний сокіл*. Твердиня. Луцьк.

Закордонець, А. (2015). *Відунський сокіл*. Твердиня. Луцьк.

Каторож, Я. (2015). *Алхімія свободи*. Твердиня. Луцьк.

Каторож, Я. (2018). *Альянс*. КМ-Букс. Київ.

Каторож, Я. (2020-1). *Батьківщина*. КМ-Букс. Київ.

Каторож, Я. (2020-2). *Звичайна незвичайна дівчина: інтерв'ю з Я. Каторож*. 10 черв. Національна спілка письменників України: веб-сайт. Електронний ресурс: <https://nspu.com.ua/interv-yu/yarina-katorozh-zvichajna-nezvichajna-divchina/> [Дата останнього доступу 14.01.2024].

Каторож, Я. (2017). *Стожар*. КМ-Букс. Київ.

Сапковський, А. (2021). *Відьмак. Кров Ельфів*. Кн. клуб “Клуб сімейного дозвілля”. Харків.

Clarke, S. (2017). *Jonathan Strange & Mr Norrell*. Bloomsbury. London; Oxford; New York; New Delhi; Sydney.

James, E., Mendlesohn, F. (2012). *Introduction*. У кн.: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge University Press. New York. P. 1–4.



Rank, O. (2015). *The Myth of the Birth of the Hero: A Psychological Exploration of Myth*. Transl. by G. C. Richter, E. J. Lieberman. Johns Hopkins University Press. Baltimore.

Riggs, R. (2021). *The Desolations of Devil's Acre*. Penguin Books. London.

Riggs, R. (2014). *Hollow City*. Quirk Books. Philadelphia.

Riggs, R. (2013). *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*. Quirk Books. Philadelphia.

## ТЕМА ГОЛОДОМОРУ В ЗБІРЦІ М. ЛАВРЕНКА “ДВА КОЛОСКИ”

*Ілля Ісаєв*

(Україна)

*У статті аналізується художня реалізація теми Голодомору у збірці М. Лавренка “Два колоски”, досліджуються проблематика та ідеї творів, виокремлюються основні образи та символи. Визначено особливості інтерпретації мотивів травми та мовчання, виявлено характерні ознаки документалізму у творах збірки.*

*Ключові слова: Голодомор, геноцид, повість, українська література, література діаспори, травма, мовчання.*

### THE THEME OF HOLODOMOR IN THE COLLECTION “THE TWO EARS” BY M. LAVRENKO

*Illja Isajev*

*The article analyzes M. Lavrenko's collection “The Two Ears”, the artistic realization of the Holodomor theme. It examines problems and ideas of stories, the main images and symbols are distinguished in it. The peculiarities of realization of motives of trauma and silence have been defined, the characteristic signs of documentalism in the works of the collection have been revealed.*

*Key words: Holodomor, genocide, story, Ukrainian literature, literature of diaspora, trauma, silence.*

Події ХХ століття спричинили масштабну зміну геополітичної структури світу й характеру суспільства. Людство зіткнулося з глобальними пертурбаціями, що вплинули на індивідуальну та колективну тожсамості і визначали спосіб життя, формування територій держав, політичних векторів тощо. Історія буремного сторіччя спонукала інтелектуальні, культурні, мистецькі кола до рефлексії та осмисленої інтерпретації минулого з усіма його наслідками для сучасності.

Після Другої світової війни в міжнародному устрої, попри подолання одного тоталітаризму – нацистської Німеччини, залишилися інші тоталітарні режими, зокрема й СРСР. Ставлення демократичних країн до Советського союзу як одного з найбільших політичних гравців того часу, окупація советами інших держав та народів, масові репресії стали причиною недостатньої артикуляції та замовчування злочинів комунізму проти людства аж до кінця 1980-х рр., коли в тоталітарній імперії почалися руйнівні для неї процеси. Однією з заборонених тем у СРСР була тема Голодомору. Правда про геноцид не могла бути проговореною в окупованій

Советською Росією України, можливість висвітлення реального життя колишніх співвітчизників мали лише представники еміграції.

У творчому доробку діаспорного письменника Михайла Лавренка чільне місце займає збірка про акт геноциду “Два колоски” (1973). Події Голодомору 1932–1933 рр. та його наслідки відтворено в оповіданнях “Два колоски”, “Допомогли”, “Головоньки мої”, “За що” та інших. Книгу присвячено усім жертвам багатостраждальної України й випущено в світ до сорокової річниці трагедії. Уже в авторській передмові читач розуміє основну мету письменника – за допомогою художності донести правду про геноцид світові, доступатися до читача, перервати мовчання й пошанувати пам’ять померлих, зокрема й рідного батька М. Лавренка, який загинув під час Голодомору в 1933 р.

Для всіх творів збірки насамперед характерна документальність. Зокрема однойменне оповідання “Два колоски” ґрунтується на реальних подіях та документах. Автор зберігає в оповіді всі імена, місця й дати. Давши цю назву всій збірці, письменник створює алюзію до горезвісного закону “про п’ять колосків”, що став одним із інструментів втілення геноциду. “Постанова ЦВК і РНК СРСР від 7 серпня 1932 р. «Про охорону майна державних підприємств, колгоспів та кооперації і зміцнення громадської (соціалістичної) власності», названа в народі «законом про п’ять колосків», належить до найбільш одіозних нормативно-правових актів сталінської доби, виступаючи уособленням антигуманної суті, класової спрямованості радянської правової системи 30-х рр. XX ст.” (Романець 2011, 17). Закон передбачав розстріл обвинуваченого та конфіскацію його власності або ж ув’язнення в концтаборах до 10 років за “розкрадання” майна колгоспу (і навіть зрізані два колоски на полі), яке держава колись експропріювала в селян. Реалізуючи творчий задум, письменник неодноразово послуговується документальними відступами, уточненнями та поясненнями. Так, наприкінці збірки подано витяг із часопису української громади в Німеччині “Українська дійсність”, де подано історію жителя села Стетківці Бердичівської округи Явдохи Корольчук та судовий витяг, яким засуджено жінку до розстрілу. Письменник послуговується документами й демонструє їх читачеві, від чого художня інтерпретація набуває додаткової переконливості й спонукає до глибшого осмислення подій геноциду.

Реалістичне тло постає у творі “Сонячна машина”, де головний герой Захар Іваненко, який є представником української інтелігенції, згадує минуле, свого товариша Архипа Тесленка й палкі дискусії з ним про долю українського народу. Оповідання зачіпає важливу проблему – загибель під час геноциду інтелектуалів, які були рушіями розвитку нації. Так, породжений мареннями пошук Іваненком Винниченкової сонячної машини, яка б, на його думку, врятувала життя людей, символізує не тільки бажання і сподівання вижити, але й постає уособленням рятівного предмета для всього народу. Дії чоловіка натякають на марне відшукування втраченої

держави, культури, нездійснених минулих прагнень. Його доля, трагічний кінець від голодної смерти узагальнює тисячі інших подібних випадків: *“Іваненко, падаючи й простягаючися на муріжку, відрухово вхопив ще в у руку побільшуюче шкло, буцім ладнався ще опромінювати зелену потерть. Він кілька разів тріпнувшись, скорчився, потім випростався і, простігшись – на віки замовк. Бачило ясне сонечко, як гинув український науковець і письменник. <...> В тому страшому році тисячі таких, як Іваненко, пішли в землю не оплакані, й не оспівані церковними похоронними піснями...”* (Лавренко 1973, 227–228).

Проблему знищення інтелектуалів артикульовано також у творах “Коржі” та “Золотий караблик”. У першому оповіданні вчителька Катерина Онисейвна зберігає останню батьківську пам’ятну річ – материну золоту обручку з іменем її чоловіка, батька дівчини. Батька вчительки свого часу репресували чекісти *“за те, що він у день і то – великий день – святкування Шевченкових роковин, прочитав доповідь про життя Великого Кобзаря, насмілів ще вірша прочитати: «Я не боюсь тюрми і ката, вони мені бо не страшні. Страшніша тюрма у рідній хаті, неволя в рідній стороні»...”* (Лавренко 1973, 230–231). Катерина, попри те, що впродовж місяця споживала лише юшку з лободи, *“все одкидала думку, щоб раз і на завжди розпрощатися з материною коштовною обручкою, яку матір, помираючи, подарувала їй, єдиній своїй донечці, на спомин”* (Лавренко 1973, 230). Однак згодом мусила продати рідну річ для того, щоб вижити. Віддавання обручки є символом прощання з минулим та руйнацією виплеканої власної ідентичності, що формувалася в колі української інтелігенції, зокрема й близького друга їхньої родини академіка Сергія Єфремова, який *“дав змогу їй здобути вищу освіту, навчив її ще більше любити рідний український нарід. І саме ця любов привела Катерину Онисейвну до сільської навчальні, де люде бачучи в особі молодії навчачки щиру, справедливу, віддану народові людину, полюбили її, як рідну <...>”* (Лавренко 1973, 231). Голодомор змінив кожного: односельці й сама Катерина перестали бути відкритими як раніше, жах змінював особистості, *“все потонуло було в біді та нестатках”* (Лавренко 1973, 231).

У творі “Золотий караблик” із уст оповідача, який слухав історію свого друга про розкуркуленого капітана корабля Чабана, лунає думка про відповідальність Росії за здійснений геноцид та важливість освіти і культури для національної свідомості: *“То була правдиво не чувана в історії, не лише нашої, але всього світу людности, загибель народу з рук ... «старшого братка» ... Того «братка», якого ми своєю культурою, освітою вивели в люде, але який опісля нам ще віддячив: украв нам нашу історію, наше історичне ймення. А тепера ще й сів на нашу шию та собкає нами, як чорними волами! – випалив я вимушений палкий монолог у відповідь другові-лікареві з невимовним болем у душі. Бо ж не раз, а десятки разів бачив доходяг на міських хідниках”* (Лавренко 1973, 271). Неодноразове називання речей своїми іменами, тобто чітке й незавуальоване промовляння імені

злочинця, винуватця геноциду – Росії, російського народу, є й в інших творах, як-от: “Два колоски”, “Головоньки мої”, “За що?..” та ін. Інакшість, чужинність та злочинну сутність підкреслено у фразах росіян: загарбник в оповіданні «Головоньки мої» нахабно й цинічно обшукує домівки селян, примовляючи: *“«Нужна сматреть, я тебе таварю... І всьо к чортовой матері забірають! Пусть іздыхают, если не хатят ітті в калхоз» – бубнив хтось чужою мовою*” (Лавренко 1973, 164). Десятки повторень риторичного питання “За що?” лунають від головного героя однойменного оповідання тайжанина, виселеного до Сибіру українця й колишнього комсомольця, який підтримував комуністичну ідеологію і ревно прислужував владі, однак все одно потрапив до таборів. Зрозуміло, що питання лунало до порожнечі, усвідомлення власної провини, постійне картання і відсутність відповідей призводить до самогубства юнака. Автор підсумовує: *“Так погиб той, кого батьки не поставили замолоду на національні ноги й хто сам невміло шукав свого щастя в жорстокому житті*” (Лавренко 1973, 190).

Письменник часто апелює до минулого не тільки в індивідуальній площині, згадуючи життя героїв, але й у глобальній, створюючи ретроспективні картини української історії. Наприклад, твір “Два колоски” містить у собі промовистий епізод (позасюжетний елемент), в якому злочинці викривають себе в діалозі. Це розмова уповноваженого НКВС із районним очільником міліції, коли начраймил хвалиться своїми службовими “здобутками” і згадує перший Голодомор 1921–1923 рр. Насичена українофобією розповідь начальника про ситуацію зі священником, якого той втопив в ополонці, що мала форму хреста, сповнена ненавистю, насмішками, жорстокістю і цинізмом (Лавренко 1973, 66). У короткому відступі письменник наголошує на важливості абсолютної незалежності від Росії, а також історичної пам’яті про добу УНР, боротьбу українського війська, осмислення постаті Симона Петлюри і провадження державницької, культурної політики тощо. Окупація Советською Росією України призвела до тяжких наслідків, зокрема Голодоморів. Згадує про свого чоловіка, який боровся за вільну Україну, і Йовдоха Корольчук, що підсилює тяжкість звинувачень. У творі “Допомогли” селяни відчують жаль за втраченою можливістю боротьби: *“Як опісля шкодували люде, що не стали були – одностайною лавою; як скаржували потихці один-одному, що не пішли всі до змагу, не підтримали Петлюру. Чухали непокірні чуби, що не спинили от ту кроваво-московську хвилю заливала всю Україну. Це ж бо вона згодом стільки проляла крові українського селянина... І, за що? За те хіба, що спокон віку той селянин годував своїм потом і кровю ненажерну Московію, аж доки не почервоніла вона й сама з тої страдницької крові українського народу*” (Лавренко 1973, 139). Наголошування автора на наявності потужної боротьби певної частини народу має важливе значення в розумінні тожсамости українців – нації, яка бореться проти загарбника, однак брак згуртованости, оговтування нації після сотень років колонізації

зіграли на руку Росії і підкріпилися значним тиском з її боку, а тяжкі події Голодомору згодом значно змінили тожсамість особистостей.

Проблема виживання дитини під час геноциду постає в оповіданні “Два колоски”. На початку твору зображено двох маленьких дітей Йовдохи, які плачуть від голоду й образи на родину комуніста Артелемейчука. В надії отримати хоча б трохи їжі, Марійка та Остапик зголосилися бавити малого Артелемейчукового сина, поки його батьки мали справи. Пізніше, коли родина комуніста зібралася на сімейну вечерю, голодні діти покірно вдихали пахощі страв і чекали, що їм також дадуть поїсти, хоча б залишки: *“Котячим шкреботом дряпали ці пахощі зо страв у порожніх дитячих шлуночках. Несвітським смаком видавалася їм ув уяві свинятина, що так голосно чавкала на зубах похмуро зосередженим людям седілим навколо столу. І діткам так кортіло скоштувати того м'ясяця. Хоча б лиш кришечку, хоча б тільки покоштувати, яке воно на смак; не наїстися... боронь Боже! – лише б покоштувати!...”* (Лавренко 1973, 39). Епізод демонструє цинічність представників влади та наближених до них. Анітрохи не зворушені Артелемейчуки навіть не звертають уваги на Корольчуків, до того ж дружина комуніста жартома лякає свою молодшу дитину за непослух і за небажання більше їсти обіцянкою віддати страву Остапкові. Голодний хлопчик не витримує знущань і в сльозах вибігає з кімнати. Уся експозиція пронизана мовчанням, навіть плач голодних дітей є неприродно беззвучним: *“Не репетували вони, ні не кричали, ніби їм, раптово, – роззявся пуп, як ото кричать інші, вередливі дітиська, що маючи в усьому задоволенні, невгамовним криком ще вимагають чогось ліпшого. Ні! ці двойко діточок, залякані оточуючим їх життям, пригноблені лихом, якого вони так рано, в дитячі вже роки, зазнали, не вміли плакати голосно, щоби їх чули – всі-всі! Вони плакали тихенько, лише-но схлипуючи; плакали, слухніше, серденьками, а слізки – сами горошіли нестримно”* (Лавренко 1973, 38). Такий мовчазний плач є виявом травми та предтечею до посттравматичного мовчання після подій Голодомору. Мовчання, яке продовжувалося і на момент публікації твору, було породжене насамперед травматичним досвідом. Як зазначає Й. Шваліна, “тривала травматизація, що виникла внаслідок погроз, втечі, смерті близьких, втрати батьківщини, і, врешті-решт, незацікавленість тих, хто не вірив розповідям або не хотів слухати, – все це наклало важкий відбиток, тому жертви прийняли мовчання як спосіб життя” (Шваліна 2016, 28).

Початок оповідання пронизаний передчуттям лиха, постійною тривогою. Йовдоха, яка вирішила взяти на колгоспному полі трохи зерна для прожиття, задля безпеки своєї родини бреше і говорить своїм дітям, що йде підкосити ботвинки для поросяти, яке вони колись заведуть. Ще болючішим цей обман стає для самої матері, яка усвідомлює згодом, що можливість вигодовування поросяти є абсурдною й ефемерною, оскільки вона з дітьми страждає від голоду. Маленький Остапко, немов щось відчуваючи, подивився навздогін матері, що вже вийшла з хати й *“аж коли*

*матір була йому зникла з очей, хлопчикові стало нараз так сумно-сумно, так боляче на серденьку, що на очах йому аж виступили білі слізки й важким, циноним мисливським шротом, упали на гарячий, ще сонцем нагрітий, пісок і перелаз*” (Лавренко 1973, 49). Водночас автор наголошує на масовій проблемі сирітства і безпритульності, причиною яких став Голодомор: *“Ті ж слізки жалю й серцем відчуваного болю, що були впали на перелаз і розпечений сонцем пісок, то були – лише перші слізки самотності й сирітства, які віщували, незабаром безпритульність. І тих сліз виляло потім ріки*” (Лавренко 1973, 50). Відтак читач розуміє, що головна героїня твору загине, а її діти залишаться сиротами. В. Марочко називає дитячу безпритульність “доказом і виразником соціальної катастрофи в українському суспільстві середини 30-х рр.” (цит. за: Кульчицький 2012, 329). Дослідник зазначає, що соціальне становище дітей-сиріт призводило до високої смертності, а також поширення серед дитячого середовища жебракування, крадіжок і навіть канібалізму. Так, безпритульність дітей стає масовим явищем, “створені для боротьби з нею комісії не встигали за зростанням кількості знедолених дітей. Дитячі будинки були переповнені, а до бараків діти боялися ходити, тому що там частіше помирали” (Кульчицький 2012, 330).

В усіх творах збірки письменник використовує постійну антитезу – протиставлення картин життєствердної природи та людської смерті. Зокрема в оповіданні “Сонячна машина” мальовничість довкола, буяння життя підкреслює вмирання Іваненка: *“А надворі також яскраво все зеленіло, так привабливо все квітло; все немов би магнетом тяглося до сонця все непереможно прагло жити, буяти, рости й плодити. <...> Лише Іваненко примирав, як засохаючий на межі, не зрізаний, кимось забутий соняшник*” (Лавренко 1973, 218). Так само в оповіданні “Два колоски” природа, що оточує Йовдоху, контрастує з її фізичним та психологічним станом і голодом у селі. Водночас картина весни спонукає жінку до щасливих спогадів. Зазначимо, що контраст страшного сьогодення і щасливого минулого також є одним із домінуючих прийомів у творах збірки, зокрема в оповіданнях “Смачний хліб”, “Допомогли” та “Головоньки мої”. Головною метою цього прийому є спроба показати кардинальну зміну життя українських селян до колективізації та після.

Важливими у творах є фольклорні, містичні образи і символи. Наприклад, у спогадах Йовдохи з оповідання “Два колоски” образ вінка, що вона ще дівчиною заплітала на Купала, символізує її долю. Колись вінки Корольчучки постійно тонули, а її подруги *“сумно похитуючи головами, пророкували, що вона, мабуть, колись чи не потоне часом. Але ж те було давно*” (Лавренко 1973, 52). Тепер жінка, згадавши своє дівування, мимоволі починає наспівувати давню пісню і заплітати вінок, наче знову виплітаючи свою долю, однак, схаменувшись, вражено викрикує: *“– Боже мийй!... Чи не перед нещастєм яким оце виспіваю я, як навіженна? От це то! Дома дітки з голоду припухають; самій – аж кишки до самого габелка*

*підтягло, а я, – мов божевільна вистівую... Тьфу! на твою голову, дурна матір! Люде б засміяли*” (Лавренко 1973, 52–53). Відтак, побачивши у своїх руках вінок (символ долі, життя), Йовдоха кидає його в поле колгоспної пшениці. Автор показує майбутнє жінки, яке символічно тоне серед забраного в неї хліба.

У творі “Бабусині лебеді” для Кріпаченчихи, яка засинає біля державної установи взимку, сон стає провідником між світами, воротами до іншого світу. Жінка бачить своє щасливе минуле, забуває про голод, холод і відходить до потойбіччя, *“тонучи в хвилях чарівного сну, подобало, що вона пливе на якихось прозорих килимах-самолетах, а її онучок лише заздро глядить їй навздогін і помахує на прощання – ручкою”* (Лавренко 1973, 215). Прислівник “заздро” в стосунку до онука жінки підкреслює весь жах реальності, де навіть маленька дитина заздрить померлим, адже ті в його уяві отримують полегшення від земних мук, від тяжкого голоду.

Мовчання як проблема, породжена репресіями і Голодомором, постає в кількох творах збірки. В оповіданні “Два колоски” окрім мовчання жертви, що втілено в образах дітей, акцентовано увагу і на мовчанні більшості. Йовдоху Корольчучку визнано винною в “розкраданні колгоспного майна” (двох колосків!) і засуджено до розстрілу. Остання розпачлива і відверта промова жінки спочатку розворушила громаду, зібрану в суді, однак попри це наприкінці засідання вся зала суду сповнена мовчанням: *“Заклик знедоленої матери, кинутий на сприятливий і податливий ґрунт, не пропав марно. Громада в залі заворушилася, батьом серце рвалося кричати – ПРОБИ!.. Чутно було в куточках залі суперечки. Але ж нікому так таки й не вистачило мужности виступити; ніхто так і не наслідів сказати слово протесту, слово в захист нещасної, і так горем битої Корольчучки, як ніхто не мав висловити їй докора чи в будьчому їй обвинуватити”* (Лавренко 1973, 93). Розуміння власного безсилля, страх, підкріплюваний репресіями, породили колективне мовчання, яке передалося і нащадкам. Як зазначає Н. Горбач, “колективна травма, з якою суспільство не впоралося, передається наступному поколінню або поколінням, перетворюючись у травму культуру (історичну)” (Горбач 2020, 310).

Проблему зміни культури харчування порушено в кожному творі збірки, а страхаючі випадки канібалізму відтворено в оповіданні “Добре вгодований кабан!”, у якому головний герой потрапляє до рук торговців виробів із людського м’яса, а також у творі “Півкопи жита”, де після смерті головного героя Климаша його *“кістяк лише через два місяці – знайшли, геть обгризений, невідомо лише чіями зубами ... може й людськими. Таких випадків у тім страшнім році було аж занадто багато”* (Лавренко 1973, 256). Порушення теми канібалізму під час Голодомору демонструє жахливі соціально-психологічні зміни серед людей. А. Маслюк говорить про те, що “випадки людодства у лімінальних станах стали піковою точкою у трансформації свідомості. Страшною наругою над



людським еством. Переламним моментом людського буття” (Маслюк 2007, 117).

Публікацією текстів про тяжкі події геноциду автор, який був свідком Голодомору, досягає кілька цілей – акцентуація на важливості викриття та осмислення злочинів Советського союзу, вшанування жертв геноциду, а також переривання тривалого мовчання, що важливо для нього не лише як для письменника, але й як для того, хто пережив травму. М. Маркович зазначає, що “літературно-мистецька обробка кризової події чи проблеми здатна позбавити окрему людину чи аудиторію від емоційного напруження, яке відображає такий зміст. Таким чином, локалізація травми, підвищення обізнаності про її причини та аналіз поточних наслідків, отже її артикуляція та розміщення у мові, можуть сприяти тому, що травму та її наслідки буде легше подолати” (Маркович 2021, 51). Твори про жакливі події, написані безпосередніми свідками, Н. Довганич називає “літературою уцілілих”. Такі тексти, що притаманні насамперед доробку українських діаспорних письменників ХХ століття, характеризуються наявністю критики життя в тоталітарній державі, артикулювання табуованих тем та наголошування на цінності індивідуального досвіду, персональної історії. Важливим елементом оповіді, ґрунтованій на автобіографічності, є використання третьоособової нарації, “що створює можливість трактування будь-яких частин сюжету як художньої фікції” (Довганич 2020, 6). Збірка М. Лавренка “Два колоски” є однією з книг, що порушила тему Голодомору в світі, коли цю проблему доти проговорювали недостатньо активно. Окрім своєї художньої значущості, твори мають і важливу функцію документування злочинів, оскільки деякі елементи оповідей мають прямі вказівки та посилення на документи, а більшість історій ґрунтуються на реальних оповідах.

Горбач, Н. (2020). *“Я заздрю всім, у кого є слова...”: мотив мовчання у творах про тоталітарне минуле*. Щорічний науковий збірник Десятої міжнародної наукової Інтернет-конференції з україністики “Діалог мов – діалог культур. Україна і світ”. Readbox unipress, Open Publishing LMU. Мюнхен С. 308–317.

Довганич, Н. (2020). *Пам’ять, травма і література: способи репрезентації та інтерпретації*. Українське літературознавство. Вип. 85. С. 1–14.

Кульчицький, С. (Ред.). (2012). *Українське радянське суспільство 30-х рр. ХХ ст.: нариси повсякденного життя*. Інститут історії України НАН України. Київ

Лавренко, М. (1973). *Два колоски*. Рідний край. Нью-Йорк.

Маркович, М. (2021). *Моделі наративного уявлення про травму*. Літературний процес: методологія, імена, тенденції, Вип. 18. С. 48–56.

Маслюк, А. (2007). *Проблема самосвідомості у лімінальному стані (на матеріалах самозвітів жертв голодомору)*. Голодомор 1932–1933 років в

Україні: каральні органи більшовицького режиму: Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції. МАУП. Київ. С. 114–119.

Романець, Н. (2011). “Закон про п'ять колосків”: особливості застосування в Україні. Грані. Вип. 5. С. 17–22.

Шваліна, Й. (2016). *Мовчання говорить. Теперішнє залишається, тільки час минає. Зміцнювати мир, осмислюючи минуле.* Дух і Літера. Київ.

**ЗБІРКИ ПОЕЗІЇ Я. ЧОРНОГУЗ “ЯК ВИГИНАЄТЬСЯ  
ВОЄННЕ КОЛО” І “[DASEIN: ОБОРОНА ПРИСУТНОСТІ]” :  
ВІЙНА ЯК ВНУТРІШНЯ ПЕРСПЕКТИВА І MODUS VIVENDI**

*Юлія Курилова*

(Україна)

*Ярина Черногуз – поетка, бойова медикуня та розвідниця. Інтенціональну основу текстів складає її досвід служби в розвідувальній роті батальйону морської піхоти. Війна стала ініціацією для авторки і сформувала її філософію екзистенції, проєкцію якої знаходимо в названих збірках поезії. Одним із важливих аспектів дослідження є характеристика синергії реальної й символічної біографії Ярини Черногуз, яку прочитуємо через екзистенціали текстової реальності. Поезії – своєрідні медитації або листи з передової про біль, вибір, буття, присутність, прийняття і пам'ять. Найзагадковіший концепт “dasein” створює інтелектуальну пастку-провокацію для читача, яку можна розшифрувати нескінченно в різних соціальних та метаісторичних контекстах.*

*Ключові слова: екзистенціал, ініціація, колективна травма, пам'ять, присутність, dasein.*

**COLLECTIONS OF POETRY BY JA. ČORNOHUZ  
“HOW THE CIRCLE OF WAR BENDS”  
AND “[DASEIN: DEFENSE OF PRESENCE]”:  
WAR AS AN INTERNAL PERSPECTIVE AND MODUS VIVENDI**

*Julija Kurylova*

*Jaryna Čornohuz is a poet, a combat medic and a scout. The intentional basis of the texts is her experience of service in the reconnaissance company of the marine infantry battalion. The war became an initiation for the author and formed her philosophy of existence, the projection of which can be found in the poetry collections given above. One of the important aspects of the research is the characterization of the synergy of the real and symbolic biography of Jaryna Čornohuz, which is read through the existential aspects of textual reality. Poems are kind of meditations or letters from the front line about pain, choice, being, presence, acceptance and memory. The most mysterious concept of “dasein” creates an intellectual trap-provocation for the reader, which can be deciphered endlessly in different social and metahistorical contexts.*

*Key words: existential, initiation, collective trauma, memory, presence, dasein.*

Масштабні соціокультурні, історичні та політичні процеси в Україні закономірно реалізовані в символічних художніх проєкціях. Для української літератури перших десятиліть ХХІ століття це насамперед жанрові трансформації. Особливу увагу в контексті сучасних подій (Помаранчева Революція, Революція Гідності, російсько-українська війна) привертає формування корпусу ветеранської (воєнної, мілітарної, комбатантської ... – пошук релевантних визначень триває) літератури. Деякі пронизливі й болючі тексти про війну, на жаль, не стають предметом зацікавлення широкої спільноти читачів із різних причин: є прецедентні тексти, які здобувають премії та увагу критики, інші – не мають великого резонансу, який мав би статися з огляду на обставини його творення та ідеологію, яку ці тексти несуть. Спроби філософського осмислення війни, її впливу на людину, звісно вже були здійснені в історії української літератури (щоденники О. Довженка, О. Гончара, антивоєнні романи тощо): у них прагнення миру, цензурування притлумлює індивідуальний досвід переживання війни. Російсько-українська війна (у різних фазах її тривання) спричинила появу великої кількості різножанрових текстів, які ліквідували цю прогалину. Визначальною особливістю текстів про війну є документальність (адже авторами є люди, які безпосередньо брали участь у воєнних діях) і ефект присутності, який постає внаслідок пережитого екстремального досвіду. Такі тексти важко читати, оскільки вони руйнують уявлення про зміст і функції мистецтва, змінюють світогляд, формують поле діалогічності в культурі й колективній свідомості українців. Творчість Я. Чорногуз привертає увагу саме такою ідеологією, чому сприяє й активність авторки у громадській сфері, служба в лавах ЗСУ й пропагування базових людських цінностей. Аналіз поетичних текстів, які відображають реальні події війни, є актуальним у контексті переосмислення національної ідентичності, колективної пам'яті та досвіду сучасної України. Такі дослідження через безпосередній зв'язок проблематики та ейдетики поетичних текстів із війною, яка триває, акцентують увагу на особливостях культурного документування та переосмислення подій, моделюють символічний план резильєнтності, підтримки духу та єдності суспільства.

Творчий доробок Я. Чорногуз на сьогодні складають дві збірки поезій: “Як вигинається воєнне коло” та “[dasein: оборона присутності]”. Ці книги присвячені Миколі Сорочуку “Красному”, загиблим товаришам, морським піхотинцям (“Перуну” – Антону Геваку, “Скрипалу” – Романові Барвінку, “Ахіллесу” – Владиславу Мартинюку, “Реку” – Олегу Коломійцю, “Кусто” – Володимирі Овчинникову) і пам'яті діда О. Чорногуза й усім, хто загинув у боротьбі за Україну впродовж російської геноцидної війни 2014 – 2023 рр., що триває досі. Здебільшого в якості критичної рефлексії на збірки наявні короткі відгуки з нагоди презентацій або анотації, інтерв'ю в медіа, передмови.

Т. Лютий акцентував увагу на такій специфічній особливості текстів Я. Чорногуз, як “негаданий шаманізм”, медитативність (Лютий 2020, 5).

Дослідник і автор передмови до першої збірки зауважує, що ці “поетичні вигуки з семантикою замінованої неочевидності вчать не належати собі. [...] Вони потребують живої тілесної присутності” (Лютий 2020, 6).

Сама авторка вважає, що “всі філософи насправді були шаманами” (Чорногуз 2023, 17). Цей момент поетичної маніфестації підкреслює і В. Кебуладзе: “(...) бо люди тексту ніколи напевно не знають, де завершується текст і починається життя” (Кебуладзе 2023, 15). Медитативність своїх текстів авторка пояснює особливостями життя на війні: час інтенсифікується, переживання буттєвих моментів загострюється на межі вимірів існування й постає приватна правда про любов, смерть і межу, на якій стається пізнання.

Видається можливим з огляду на такі критичні рефлексії ідентифікувати роль Я. Чорногуз не лише як мисткині, але й як свідка та літописця епохи, якому важливо передати правду про війну. Н. Гаврилук, аналізуючи її поетичні твори, акцентує увагу на важливих теоретичних параметрах, у межах яких зосереджена інтерпретація таких текстів: “випадкова поезія війни”, “прожита поетика”, “поезії свідчення” (Гаврилук 2023, 275). Термін “випадкова поезія війни” містить вказівку на тексти, що уникають глибокого занурення в тематику, експлуатуючи поверхові й привабливі образи подій, тоді як “прожита поетика” виходить за межі почуттів і водночас фіксує свідчення місць та спільнот, які постраждали від війни, тобто акумулює колективну пам'ять, ідентичність та історію. “Поезія свідчення” стає своєрідною формою документу, який синтезує факти й емоційний досвід, що важливо в умовах, коли історичні події спотворюються або на їхню інтерпретацію великий вплив чинить пропаганда.

Відповідаючи на питання журналістів, авторка лаконічно окреслила зміст збірки “[dasein: оборона присутності]”: “Буття тут і зараз. Втрата. Боротьба” (Заблоцька 2023). Розкриваючи суть своєї поетичної маніфестації, Я. Чорногуз пояснює, що концепт в основі назви взято з філософії М. Гайдеггера: це поняття означає буття в єдності речей і людей, багатовимірний досвід. Війна, на думку авторки, саме та річ, яка дає можливість осягнути реальність й відчутти присутність як її розуміють філософи. Тексти, зібрані в названій книзі, передають стан і емоції, які вона переживала в таких містах, як Маріуполь, Северодонецьк, Славгородськ, у багатьох селах та околицях міст: “Оборона присутності – це зберігання спогадів про те, за що ти готовий віддати життя, якщо буде так треба” (Однорог 2023). Свобода і чесність, на думку Я. Чорногуз, визначає якість автентичної поезії, а особливо текстів про війну, яка змінює людину. У таких текстах забагато болю, адже його відчувають усі, і щоб пережити його – “потрібно дивитися дуже відверто в очі болю”, “щоб стати справжніми, сильними після того, що нам доводиться пережити”, “поезія на війні – це спроба зберегти цивілізованість, зберегти гуманність там, де це нереально” (Однорог 2023).

Як і всі інші люди, авторка мала свої мрії й плани на подальше життя після навчання: переклади поезії С. Плат, багато читання, аспірантура (Корнієнко 2023). У цьому інтерв'ю також є свідчення про зацікавлення філософською літературою (Ф. Ніцше, Г.-В.-Ф. Гегель, М. Гайдеггер), які дають можливість віднайти зв'язок та з'ясувати певні аспекти (змістовні й формальні) її текстів та світоглядну концепцію її поезії. Між збірками текстів Я. Черногуз є співзвучність, яку констатує сама авторка, наголошуючи на тому, що друга є продовженням першої, а об'єднує їх відчуття втрати.

Обставинами особистої трагедії та аспектами психологічного стану, які дають можливість поглибити інтерпретацію її текстів, авторка ділиться в інтерв'ю своїй колезі, військовій В. Буракової (Буракова 2020). Саме в цьому матеріалі знаходимо кореляції до певних образних структур (ступ, земля та ін.), авторського емоційного комплексу, часопростору: “На світанку першого дня 2020 року ми з Миколою були на позиції разом і говорили про те, як класно просто жити у цій землі, у степу. У степу, в якому завжди Україна вела війну за себе. Мені дуже подобалися ті місця – місця, де, заходячи в окоп, ти заходиш туди ніби голкою – заходиш у ту землю, ніби у вену, у кров. А Микола говорив про те, як прекрасно посеред степу прокидатися, про те, що степ змінюється постійно, щоранку він інший... Казав, що оці бридкі зимові болота варто втерпіти лише для того, щоб навесні побачити, як все зеленіє і зацвітає просто в тебе на очах” (Буракова 2020).

Свої цінності Я. Черногуз маніфестує в діалозі з Є. Гончаровою (Гончарова 2020). Матеріали цього інтерв'ю дають можливість зрозуміти інтенціональність її текстів, проєкцію особливостей світосприйняття і світовідчуття. Громадський активізм авторки багато в чому може бути співвіднесений зі змістовними параметрами аналізованих збірок. Так, резонансна акція “Весна на граніті” апелює до студентської “Революції на граніті” й протестів 90-х рр. ХХ ст., під час яких молодь визначила орієнтири державницького будівництва й вимагала визнати Україну як державу, що й змінило хід української історії. Мета громадянської акції “Відсіч”<sup>5</sup> так само полягає в збереженні досягнень державотворення, звільненні окупованих територій, захисті інтересів військових, які захищають свободу нашої держави. Потрібно наголосити на тому, що протест для Я. Черногуз – це насамперед інтелектуальний акт, метою якого є розвиток. Отже, така діяльність акцентована на цінностях “воєнного стоїцизму”, які мають усвідомити “на дуже глибинному рівні, пустити ці зміни у своє життя, зрозуміти, що ми передамо цю оборонну війну своїм дітям, своїм нащадкам” (Гончарова 2020).

---

<sup>5</sup> “Відсіч” – український громадянський рух, який сформувався в лютому 2010 року як реакція на режим В. Януковича та пов'язані з ним антиукраїнські настрої та соціально-економічні проблеми. Я. Черногуз є активісткою цього руху.

Окреслені біографічні деталі вкупі з релевантними коментарями авторів передмов дають можливість визначити певний ракурс інтерпретації творів: війна як внутрішня перспектива і *modus vivendi*. Отже, метою розвідки є аналіз художньої синергії реальної й символічної біографії авторки, структурно-семіотичні міжтекстові кореляції, своєрідність поетичної маніфестації світовідчуття, світорозуміння і світосприйняття (світоглядної концепції).

Функціональна роль заголовкових комплексів художніх текстів полягає у збиранні присутніх змістовних ліній авторського тексту в сукупність: у цьому відношенні збірки Я. Черногуз є дуже органічно структурованими й концептуальними. Наприклад, рубрикація текстів у першій збірці (I. Горизонталь (“Наче траншейна ЗЕМЛЯ по голій шкірі ..”; II. Граніт і пустеля (“..і на губах її ТИНЬ Пальміри..”; III. Карти світу (“..чоловіче, що будеш ВЕЖУ в повітрі з заліза й кайла..”; IV. Спроба імені (“У РАЮ повно ґрунту й мурах..”)), лінія заголовків (за якими певний мікросюжет) у кожному розділі – це як взаємозумовлені частини метасюжету військової ініціації авторки й водночас ліричної героїні. У другій збірці принцип структурування того самого метасюжету – уже дещо інший: заголовки (а з ними і тексти) з маленької літери, узяті в квадратні дужки, якщо виходить з логіки концепту *dasein*, утворюють безперервну лінію розгортання екзистенціальних структур через усвідомлення і прийняття смислу буття. Сама авторка говорить про “життя у квадратних дужках”, пояснюючи безпосереднє значення такої графічної маніфестації як суворо регламентованість життя військової (Челяк 2023), проте у процесі рецепції вибудовується ряд потенційних асоціативних тлумачень, які постають на основі аналізу структурно-семіотичних особливостей її поезії.

Через авторську констатацію зв'язку між її двома книгами можна дійти висновку, що авторка, створюючи першу частину “двокнижжя”, уже інтуїтивно передчувала можливість розвитку сюжету ініціації – і в другій збірці, назва якої матеріалізує сутність процесу усвідомлення присутності, дійсно поглиблюються і варіюються мотиви першої, і назва цієї збірки означає процес проявлення і матеріалізації сенсів, які знаходять втілення у більш конкретних і зримих образах, “іменах”. Якщо врахувати констатовану й авторкою, і дослідниками медитативність тексту, то така інтерпретація видається доцільною: медитація – процес фокусування з метою стабілізації уваги, усвідомлення і структурування емоцій, думок. Кожен мікросюжет, означений заголовком, – є фокусуванням на певному екзистенціалі, який є попередньою структурою до формування понять і етичних категорій (смерть, любов, вірність та ін.). Усвідомлюючи сенси, людина здатна мислити, оформлюючи свої думки у слова, які втримують “шпаринку буття”, – такий принцип текстотворення прочитується через типологію образних структур обох збірок і повторювані мотиви: “намагаюся згадати, якому зі слів я / припинила пульс, перетиснувши артерію / це слово «ти»” (Черногуз 2020, 31); “я з тобою навчилася давати імена / далі нам із тобою

нічого не треба” (Чорногуз 2020, 82); “лиш коридор замість печі / дов безмежний яр / де нічийна троянда / отримає щойно й для нього назавжди / своє ім’я” (Чорногуз 2020, 95); “я випускаю в пляшку повітря / слово / і шукаю контакт зі світом”, “я народжена щоб розкладатися / на слова / тут у квартирі в степу на папері” (Чорногуз 2020, 96; IV розділ – “Спроба імені”, вірш “Дозвіл на ім’я”, “дай мені ім’я / війно з червоного вирію / аж збгану я / кому належить голос, / що промовля” (Чорногуз 2020, 105); “[спроба сказати «ми»]” (Чорногуз 2023, 114); “я би хотіла писати вірші / де в кожному рядку було б заховано щонайменше / сонце море й пустело” (Чорногуз 2023, 118); “всі імена справжні всі втрати невігадані / брехня з’являється із забуття / світ став чесним коли назвав усі імена” (Чорногуз 2023, 48).

Потреба ословлення смислів є граничною у процесі набуття сенсів і проявлення буттєвої структури, – здається, це і є та сама “при-сутність”, “тут-буття” або точніше “єство” (Богачов 2021, 86), яке визначає *modus vivendi*, поняття, яке теж містить смислові конотації узгодження, співвіднесення, домовленості, єдності. На підтвердження такої думки може послужити типологія образних структур. Наприклад, вірш “Покоління” актуалізує проблематику роду, належності людини до певного “кола існування”, причетність та залежність наявного буття, ілюзію вибору: “ти лише отвір для тих / що мають прийти” (Чорногуз 2020, 28); “хоча одчинити їм двері / це власне єдиний вихід який є у тебе” (Чорногуз 2020, 29). Усвідомлення свого “єства” як процес пошуку сенсів і осмислення буттєвих структур – основа процесу ініціації як проходження через різні стадії самоусвідомлення й кульмінаційні віхи (“лімінарні” фази – (Гаврилюк 1996, 64)), якими є моменти вибору, рішень і дій, які є результатом певного вибору.

Сутність ініціації полягає у приєднанні до певного кола<sup>6</sup> людей, вихід в інший вимір життя, набуття нового досвіду через символічну або реальну втрату попереднього досвіду існування. Саме такі текстуальні маркери знаходимо в текстах першої збірки (у ній ініціаційні механізми, які формують сюжет, значно інтенсивніші, ніж у другій збірці, що можна пояснити реальним досвідом втрати – загибеллю близької людини): “Я пережила з тобою єдине / справжнє весілля – похорон / хто з нас довше тримався за знаки?” (Чорногуз 2020, 26); “ініціація має ненависть до стрілок годинника” (Чорногуз 2020, 76). Варто детальніше проаналізувати ці маркери через структурну модель ритуалу ініціації.

Символічний ініціаційний ритуал є формою, через яку авторка передає сюжет поступового занурення ліричної героїні у воєнну реальність, процес прийняття своєї ролі, яка змінюється під тиском війни. Центральний момент поетичної стратегії – екзистенційна криза, трагічний досвід зустрічі зі смертю. Символіка ініціації акумулюється в таких образах, як коло, земля, серце, – вони асоціативно пов’язані з традицією, предками, спільнотою,

<sup>6</sup> Топіка “воєнного кола” розглядається в іншій статті (Курилова 2023).



історією та пам'яттю. Зрілість особистості та здатність її взаємодіяти та впливати на розвиток подій є свідченням результативності ритуалу.

Чотири розділи збірки “Як вигинається воєнне коло” з огляду на те, які саме тексти скомпоновані під узагальнюючою назвою, – це стадії символічного ритуалу, метою якого є замкнення цілісності кола, завершення алхімічного процесу смислонародження: часопросторові координати і смислові топоси ущільнюються й нагромаджуються саме в другому (“Граніт і пустеля”: тексти зі знаковими назвами “Юродива”, “Моє серце – гамак” та ін.) й третьому (“Карти світу”: тексти зі знаковими назвами “Майстер тату”, “Коридор для троянди”, “Скляна людина”, “Табуйоване слово” та ін.) розділах збірки, а четвертий (“Спроба імені”: тексти “Поєзія на колі”, “Прийняття кола”) являє стадію включення (усвідомлення) або момент вибору, – власне, коло змикається, “кармічне коло оборони” (Челяк 2023) за право мати ідентичність, усвідомлювати своє “єство”. У зв'язку з цим квадратні дужки, які обмежують-окреслюють певний контрапункт смислових ліній, є графічною змістоформою, яка покликана відтворити життя в моменті вибору й усвідомлення або життя на межі, яке нарешті отримує зриму відчутну форму: “ми всі / взяті в квадратні дужки / місцем де народилися” (Чорногуз 2023, 17).

Інший асоціативний контекст з'являється на перетині символіки кола і квадрату: у першій збірці – це топика кола в “квадратурі” (чотири розділи) рубрикації змісту. Квадрат – традиційно символ впорядкованості, стабільності, просторовості, а коло несе семантику єдності й вічності, нескінченності (образ “змія, яка проковтнула сонце” (Чорногуз 2023, 75) відсилає до відповідного міфологічного контексту). Стародавній алхімічний символ душі (якщо апелювати до психоаналітичної теорії К.Г. Юнга) – коло в квадраті – містична загадка в історії й культурі людства, яка відтворює рівнозначність Неба і Землі, розуму і матерії, Душі й Тіла або стверджує Свободу й Дух (в інтерпретації різних релігійних традицій). Отже, квадратні дужки, що “заземлюють” (локалізують) мерехтливі сенси буття, яке постійно вислизає з-під опіки нашого усвідомлення, набувають символічного значення: “місце для сюрреалістичних рефлексій поступається / місцю сюрреалістичних висновків / неохопність поступається прямоті” (Чорногуз 2023, 17). Потрібно наголосити на тому, що тексти другої збірки здебільшого менш герметичні, ніж тексти першої: у них більше географічної локалізації й ефекту реалістичності (через фото місць дислокації української армії – Донеччина, Херсонщина).

Варто зосередитися також на знаковій лексемі “післяжиття”, яка з'являється саме у другій збірці (“і всі хто втратили / стали жити післяжиттям” (Чорногуз 2023, 48)): вона формує асоціативне поле сенсів, які актуалізують як філософський, так і літературний контекст. Перше, що спадає на думку, – рядки поезії “Блажен, хто тратити уміє...” В. Стуса, його неологізми (“смертеіснування”, “життєсмерть”). Особливо відчутним у поезії Я. Чорногуз є текст Є. Плужника (особливо, поема “Галілей”) –

власне, про це говорить сама авторка. Схожість естетичних стратегій та специфічна інтенціональність їхньої поезії визначається екзистенційністю – питомою рисою української філософської думки, що формується також межовим світовідчуттям. Змістовні параметри обох збірок Я. Черногуз надзвичайно насичені концептами філософії екзистенціалізму, які формують відповідну образну типологію: воєнна тиша, мить, смерть, межа (варіюється в образах траншейної землі, горизонту, розколини), пустеля.

Особливо значимим для розуміння світоглядної концепції текстів є образ землі (“[земля]” (Черногуз 2023, 89) – авторка надає пояснення, які увиразнюють принцип акумуляції сенсів: зрощення (злиття) із землею в єдине ціле, внутрішня сила, яка йде від землі, котру захищають українські воїни, визначає логіку й мету “післяжиття” (через втрату чогось, що було належним, присутнім і присутнім). Земля – це простір розгортання екзистенції й можливість єднання з живими і мертвими, плоть і кров країни, яка зрощуються із плоттю і кров’ю тих, хто стоїть на варті цінностей її існування. У другій збірці, на відміну від першої (абстрактне “воєнне коло”), акумулюється саме така топіка (тілесність, відчуття, об’єктивна реальність, конкретні персоналії): “сила тертя – перше, що має взнати солдат / перед світанком, який не закінчується / безкінечність торкання до поверхонь землі й тіл / породжує зір, ніби з кожним шаром одягу ти знімаєш / із себе і одягаєш на себе / другу шкіру” (Черногуз 2023, 77). “війна дарує безкоштовно / дорого оплачувану і довго оплакану істину / тіла нізачо не відпускають тіла” (Черногуз 2023, 68), “як жити з дотиками загиблих на твоєму тілі” (Черногуз 2023, 71).

Численні алюзії (Чугайстер, “Лісова пісня” Лесі Українки) та інтертекст (Марія, Ліліт, Каліпсо, Арсат тощо), формують простір асоціативних смислів концептів Любові й Смерті, які в текстах Я. Черногуз підпорядковуються цінностям “воєнного стоїцизму”: війна, яка все знищує, залишає парадоксальний слід у культурі, цінний вплив якого полягає в здобутому досвіді протесту проти спустошення, знищення пам’яті, свободі вибору й контролю невизначеності. На війні, як не парадоксально це звучить, багато любові, – саме така ідеологія насичує корпус текстів: пронизливі метафори, чуттєво насичена лексика, інтенсивність емоцій та гранична відвертість деталей. Образ серця у її текстах одночасно апелює і до національної філософії кордоцентризму, і в той же час наснажується логікою екзистенціалізму. Семантика розколу, втрати, болю акумулюється в цьому образі: “шкіра втратить цілісність, / порізано буде серце моє / яке стало єдиним” (Черногуз 2020, 35), “серце навіть вивернуте назовні / чи вибловане на граніт / рано чи пізно одягне як не корсар то плитоноську” (Черногуз 2020, 45), “ворог чується серцем / ворог боїться серця” (Черногуз 2020, 47).

Війна у світоглядній концепції текстів (а також і реального життя) Я. Черногуз є простором присутності (матеріалізації) Любові, – така ідеологема прочитується у тексті “[монастир]” про військову спільноту.

Потреба конкретизації та називання імен, яка маніфестується поеткою і є повторюваним мотивом текстів, – присутній аспект ідеології її творів: про це вона говорить, аналізуючи феномен “нової релігії” українського суспільства – “віри в ЗСУ” (шаблон, який транслюється у медійних каналах), яка приховує його внутрішні конфлікти, страх, дволикість і світоглядне роздвоєння. Про це вона говорить в інтерв’ю й акцентує увагу на непродуктивності стратегії міфологізації військових, які потребують поваги, гідного ставлення й відпочинку. У цьому контексті мікросюжет вірша “[монастир]” містить іронічну інтенцію із присмаком гіркоти – своєрідне художнє “викриття” механізмів пропаганди й формування двоїстого світогляду різноманітної української спільноти.

Отже, приватна історія і пережитий екстремальний досвід, що триває, стають основою творення якісного і потужного тексту символічної біографії авторки, який може потенційно здійснювати вагомий вплив на колективну свідомість, будучи естетичною проєкцією суспільно-історичних процесів, своєрідною терапією колективних травм і запобіжником забуття, яке знову повертає українське суспільство до невирішених історичних завдань і викликів часу. Поетична творчість Я. Черногуз відтворює екзистенційні реалії війни, рефлексії та біль покоління, котре переживає події воєнного часу не лише в зовнішньому вимірі, а також здобуваючи глибокий внутрішній досвід, що втілюється авторкою через структурну модель ініціації, яка є усвідомленою поетикальною стратегією. Ініціація дає можливість зафіксувати момент переходу від цивільного до воєнного, від реалій мирного життя до жахливої трагедії війни. Лірична героїня через екстремальний досвід символічних і реальних втрат, які змінюють її світогляд, внутрішню структуру буття й розуміння сутності життя, отримує новий статус.

“Поезія свідчення” синтезує особистий і колективний досвід, травму, яка не досягається тільки фактами, але й емоціями, страхами, надіями, фіксує ту невловиму реальність, яка викривлюється через призму медіа (із певною прагматичною метою). Концепт “dasein” у її поезії актуалізує глибину світоглядного пошуку, у якому війна стає моментом усвідомлення “буття тут і зараз”: так читач занурюється в метафізичний вимір текстової реальності. Тексти Я. Черногуз моделюють резильєнтність, делегуючи суспільству усвідомлення цінності пам’яті та людської стійкості. Її поезія формує контекст розуміння війни як колективної травми, яку потрібно пережити й трансформувати в основу для подальшого розвитку.

Богаčov, А. (2021). *Про еквівалентність перекладу “Буття і часу” Мартина Гайдеггера*. Sententiae. Volume XL. Issue 3. С. 83–91.

Бурлакова, В. (2020). “Я любила його. Не встигла йому це сказати”, – спогади госпітальєрки Ярини Черногуз про загиблого у січні Миколу Сорочука [інтерв’ю]. Електронний ресурс: [https://censor.net/ru/resonance/3176467/ya\\_lyubila\\_yiogo\\_ne\\_vstigla\\_yiomu\\_tse\\_skazati\\_spogadi\\_gospitalr](https://censor.net/ru/resonance/3176467/ya_lyubila_yiogo_ne_vstigla_yiomu_tse_skazati_spogadi_gospitalr)

ki\_yarini\_chornoguz\_pro\_zagiblogo\_u\_schn [Дата останнього доступу 20.10.2023].

Гаврилюк, Е. (1996). *Хаос, Танатос і Ерос у символіці обрядів переходу*. Студії з інтегральної культурології. Т. 1. THANATOS. Інститут народознавства НАН України. Львів. С. 63–70.

Гаврилюк, Н. (2023). *Поезія фронтовиків: образи війни в поезії Ярини Черногуз*. Scientific Collection “InterConf+”. Vol. 32 (151). P. 274–285. Електронний ресурс: <https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.04.2023.031> [Дата останнього доступу 26.10.2023].

Гончарова, Є. (2020). *Ярина Черногуз: “Протест – це інтелектуальний акт, що має сприяти розвитку” [інтерв’ю]*. Електронний ресурс: <https://tyzhden.ua/iaryna-chornohuz-protest-tse-intelektualnyj-akt-shcho-maie-spryiaty-rozvytku/> [Дата останнього доступу 20.10.2023].

Заблюцька, О. (2023). *“Не залишаю собі опції бути несміливою”, – поетка та військова Ярина Черногуз [інтерв’ю]*. Електронний ресурс: <https://suspilne.media/460337-ne-zalisau-sobi-opcii-buti-nesmilivou-poetka-ta-vijskova-arina-cornoguz/> [Дата останнього доступу 20.10.2023].

Кебуладзе, В. (2023). *Присутність: війна*. У кн.: [dasein: оборона присутності]: вірші. Віхола. Київ. С. 7–15.

Корнієнко, Н. (2023). *Ярина Черногуз: “З нами воює не путін, пригожин чи армія рф, а весь російський народ” [інтерв’ю]*. Електронний ресурс: <https://chytomo.com/iaryna-chornohuz-z-namy-voiuie-ne-putin-pryhozhyn-chy-armiia-rf-a-ves-rosijskij-narod/> [Дата останнього доступу 20.10.2023].

Курилова, Ю. (2023). *Топіка “воєнного кола” в поетичних збірках Я. Черногуз*. Запорізькі філологічні читання: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (16–17 листопада 2023 року). За ред. Н. Горбач, І. Павленко, О. Стадніченко, Р. Христіанінової. Liha-Pres. Львів-Торунь. С. 39–44.

Лютий, Т. (2020). *Кола ліричних камлянь*. У кн.: *Як вигинається воєнне коло: поет. зб.* Фоліо. Харків. С. 5–6.

Однорог, М. *Ярина Черногуз: “Любов, яку ми винесемо з фронту, буде довго давати нам силу” [інтерв’ю]*. Електронний ресурс: <https://nasze-slowo.pl/yaryna-chornoguz-lyubov-yaku-my-vynesemo-z-frontu-bude-dovgodavaty-nam-sylu/> [Дата останнього доступу 20.10.2023].

Челяк, С. (2023). *Ярина Черногуз: “Про тих, хто віддає життя на фронті, треба говорити вже зараз” [інтерв’ю]*. Електронний ресурс: <https://suspilne.media/530035-arina-cornoguz-pro-tih-hto-viddae-zitta-na-fronti-treba-govoriti-vze-zaraz/> [Дата останнього доступу 20.10.2023].

Черногуз, Я. (2023). [dasein: оборона присутності]: вірші. Віхола. Київ.

Черногуз, Я. (2020). *Як вигинається воєнне коло: поет. зб.* Фоліо. Харків.

## ВАСИЛЬ БАРКА ТА ЕЛІЗАБЕТ КОТТМАЄР: МИСТЕЦЬКИЙ ДІАЛОГ АВТОРА І ПЕРЕКЛАДАЧА

*Олеся Лазаренко*

(Німеччина)

*У статті висвітлено історичні та культурні обставини, за яких з'явився німецький переклад поетичної збірки Василя Барки “Трояндний роман” (“Trojanden-Roman“, 1956). Перекладачкою стала Елізабет Коттмаєр, чия літературна діяльність спричинилася згодом до появи цілого ряду німецькомовних публікацій української поезії та прози. Завдяки її неймовірному хисту до розуміння мелодики мови, як рідної, так і чужоземної, винятковому поетичному чуттю та дивовижній працездатності німецькі читачі мають можливість і донині відкривати глибини тогочасної української літератури. Василь Барка, як і інші українські культурні діячі, високо оцінювали перекладацьку діяльність Елізабет Коттмаєр.*

*Ключові слова: українсько-німецький переклад, Василь Барка, “Трояндний роман”, Елізабет Коттмаєр, перекладацька діяльність.*

## VASYL' BARKA AND ELISABETH KOTTMEIER: AN ARTISTIC DIALOG BETWEEN AUTHOR AND TRANSLATOR

*Olesja Lazarenko*

*The article highlights the historical and cultural circumstances under which the German translation of Vasyly' Barka's poetry collection, Trojanden-Roman (The Rose Romance, 1956), appeared. The translator was Elisabeth Kottmaier, whose literary work later led to a number of German-language publications of Ukrainian poetry and prose. Thanks to her incredible talent for understanding the melody of language, both native and foreign, her exceptional poetic sense and her amazing work ethic, German readers have the opportunity to discover the depths of Ukrainian literature. Vasyly' Barka, like other Ukrainian writers of his time, highly appreciated Elisabeth Kottmaier's translation work.*

*Key words: Ukrainian-German translation, Vasyly' Barka, “Trojanden-Roman”, Elisabeth Kottmaier, translation activity.*

Поет  
 (Василеві Барці)  
*Від подиху мару сновидь  
 В прообраз легкий  
 розпиль.*  
*В необлітаних ранків  
 мить  
 співає хмарка: скелі злет,  
 в ній сяйва сплет, вже  
 день здаля*

Елізабет Коттмаєр, 1950  
 (з газети “Обрії” 4 (5), 1951)

Історія знайомства, хоч і віртуального, українського письменника і поета Василя Барки та німецької поетеси і перекладачки Елізабет Коттмаєр починається у німецькому містечку Дінкельсбюль (Dinkelsbühl) у Баварії. Саме тут знайшли прихисток протягом 1946–1950 повоєнних років втікачі зі східної частини Німеччини, що була на той час вже у радянській зоні окупації. У цьому “середньовічному казковому місці”, за висловом українського художника Юрія Соловія – ще одного важливого персонажа нинішньої статті, – згуртувалося, окрім німецьких біженців та бездомних з великих міст, понад 1000 українців, кількості литовців, латишів та естонців, які проживали в дінкельсбюльських ді-пі-таборах (Соловій 1983, 24). Це підтверджують також Еріка та Вальтер Каллerti, вказуючи, що “у перші повоєнні роки в Дінкельсбюлі жили біженці та депортовані з України, Литви, Латвії та Естонії. Безумовно, завдяки своєму чутливому сприйняттю Елізабет Коттмайєр зрозуміла, який багатющий культурний скарб жив у цих людей з європейського Сходу. Так чи інакше, влітку 1948 року в Дінкельсбюлі проходила виставка сучасних художників, і вона познайомила з українцем Юрієм Соловієм” (Kallert 1987, 111).

Елізабет Коттмаєр (1902–1983) – німецька поетеса і перекладачка опинилася у Дінкельсбюлі як соціальна працівниця у Центрі зайнятості (Arbeitsamt), куди її перевели з Ансбаха. Але весь свій вільний час Елізабет присвячувала творчості і не пропускала жодної нагоди, щоб відвідати організовані тут художні виставки та літературні вечори. І саме Юрій Соловій, чиї картини прийшла подивитися Елізабет Коттмаєр, став тим місточком, який привів її до кола українських митців, письменників, літературознавців, публіцистів та перекладачів, які попри тяжкі повоєнні обставини продовжували творити, писати, перекладати.

А мова про таких корифеїв української культури, як Емма Андіївська, Михайло Орест, Олег Зуєвський, Ігор Костецький, Володимир Державин, Юрій Шевельов, Володимир Шаян, Володимир Старицький. Нині це відомі імена, відомі також їхні твори, написано вже багато досліджень про їхню

творчість та мистецький світ, але у далеких 1950-х роках нова сторінка в історії української повоєнної літератури на еміграції тільки-но зароджувалася.

Дослідниця творчості Елізабет Коттмаєр та видавець її посмертної поетичної збірки Петра Кьолер зауважує, що “в 1947 році Елізабет знайшла коло однодумців у Дінкельсбюлі. Художники та письменники з України запросили Елізабет до себе, і разом вони створили групу під назвою «Відлюдники». Вони намагалися реалізувати свої ідеї художньої творчості у власних творах, подолати мовні та політичні кордони через переклади. <...> Саме тут Коттмаєр почала перекладати” (Köhler, Vorwort).

Унікальний перекладацький хист та поетична чуттєвість, нечувана працьовитість і зятатість Елізабет Коттмаєр були гідно оцінені її українськими колегами, які опублікували у місцевій газеті на її день народження ось такі щирі і теплі вітання: “Зокрема, бажаємо Вам міцного здоров’я, творчої наснаги та найкращих успіхів у Вашій літературній діяльності, яка має на меті не лише служити рідній культурі, але й завоювати місце для українського поетичного слова в німецькій літературі” (Kallett 1987, 112).

Василя Барки серед цього мистецько-літературного грона у Дінкельсбюлі не було (хоча його підпис є під цими привітаннями) – колишній остарбайтер, мешканець Ді-Пі таборів емігрував до Америки у 1949 році, але його поезії і надалі надихали сучасників: “Треба сказати, – пише Ю. Соловій, – що в цьому нашому колі панував модерністський дух, я малював безпредметні картини, а Барка та Андієвська стали “моїми” поетами. Я вирішив, що їхня поезія матиме великий успіх у колі моїх нових (німецьких – О.Л.) приятелів. Тут і виникла потреба перекладів” (Соловій 1983, 27).

Варто тут згадати, що на цей час вже вийшла друком антологія української поезії німецькою мовою у виконанні Володимира Державина “Gelb und Blau” (“Жовтина і Блакить”, 1948), на яку були невідомі відгуки саме у плані перекладацької майстерності. Українська літературознавиця і перекладачка Анна-Галія Горбач зазначала: “Можна дискутувати щодо підбору і авторів, і деяких поезій, при яких кладено вагу особливо на патріотичний зміст. Подекуди стиль перекладів В. Державина тяжкуватий: довгі періодові низки речень, інколи незвичні німецькій поетичній мові складені іменники та прикметники тощо” (Горбач 1963, 49–50).

Німецькі колеги Ю. Соловія також критично оцінювали цю книжку, “закидаючи старомодність в низький шкільний рівень мови (німецької), десь там, на їхню думку, може й була поезія, але до неї дістатися через мовні барикади було неможливо” (Соловій 1983, 27). Своєрідною протипогою, а навіть певною мірою незгожістю з антологією Державина стала робота двох митців – художнього образу та художнього слова – над перекладом поезії Василя Барки. “Коли я перший раз почула від Юрія Соловія про Барку –

поети і мистець ще не були знайомі”, – пише Коттмаєр. А далі продовжує: “Тоді саме Юрій Соловій порівняв поезії Барки до площинного малярства, в якому цілево немає центральної перспективи” (Коттмаєр 1979, 75). Поетичні уподобання Соловія повністю захопили “чутливу поетку” Коттмаєр, яка, не шкодуючи сил і часу, натхненно працювала над перекладом Барчиних віршів. І якщо спочатку “фантастична мова Барки звучала в перших німецьких спробах на подобу урядового звіту” (Соловій 1983, 27), то завдяки особливому перекладацькому чуттю Елізабет німецькому читачеві були доступні уся музикальність та образність творчості цього українського поета.

Так почалася робота над публікацією німецькомовної збірки “Трояндний роман” (“Trojanden-Roman”) Василя Барки як першої частини більшого циклу поезій “Океан”, що побачила світ у 1956 році у видавництві “Kessler Verlag” у Маннгаймі. Самим віршам, які викладені були не тільки німецькою, а також і мовою оригіналу, що, до слова, було їхнім першодруком саме українською мовою, передують дві дуже важливі статті українського поета, перекладача, публіциста та видавця Ігоря Костецького (який на той час вже був одружений із Е. Коттмаєр) “Про поета Василя Барку” (Barka 1956, 5–8) та самої Елізабет Коттмаєр “Передмова перекладачки” (Barka 1956, 9–14). Тут читачі відкривають для себе усі секрети “поетичного варстату”, де творилися мовні чудеса з українським ліризмом Барки.

Спочатку, за твердженням Анни-Галі Горбач, “у двох коротких вступях І. Костецький та Е. Коттмаєр називають кілька біографічних даних про В. Барку та аналізують стилістичну пов’язаність Барчиних поезій з думами, народними піснями та модерною західноєвропейською лірикою” (Горбач 1963, 51–52). Завдяки цитатам із листів Василя Барки до Юрія Соловія та Елізабет Коттмаєр, які є дуже цінним додатком до цих вступів, дізнаємося більше про емоційні переживання поета, коли він довідався, що його вірші будуть перекладатися німецькою, чи про його перші враження від Америки, чи про його духовний зв’язок із філософом Сковородою тощо.

Нагадаємо, що Елізабет Коттмаєр не знала жодного слова українською мовою, “вона навіть не могла читати українську азбуку, тому доводилося переписувати тексти латинкою (для її читання) і робити дослівний переклад, у тих обставинах не маючи під рукою для цієї роботи потрібних словників” (Соловій 1983, 30). І хоча спочатку було дуже трудно і гірко, “тонкі вібрації душі і досконалий музично-поетичний слух Коттмаєр перебороли головну перешкоду – незнання мови оригіналу” (Соловій 1983, 26).

Увійшовши у світ Барчиного поетичного світу, чутлива і ніжна Елізабет із вишуканим чуттям рідної мови зуміла надивовижу органічно і водночас креативно одягнути поезію Барки у німецькі шати. Вже сама назва збірки “Trojanden-Roman” (“Трояндний роман”) демонструє, як сміливо поводить себе перекладачка із новими поняттями і як впевнено вводить в ужиток невідомі німецькому читачеві слова, аби утримати метафоричність



і символізм поезії: “Trojanda heißt «Rose». Schon ehe die Übersetzerin erfuhr, dass der Autor dieses Wort in anderen Sprachen beizuhalten wünscht, hatte sie sich ebenfalls hierfür entschieden” (Barka 1956, 14) / “Троянда – це рожа. Ще заки перекладачка довідалася, що автор бажає задержати цю назву при перекладах на чужі мови, вона вирішила це саме” (український переклад за: Коттмаєр 1979, 77).

Василь Барка був знаний своєю творчою манерою створювати й уживати авторські неологізми та ставити мовні експерименти, що “засвідчує <...> лінгвокреативність мовної особистості автора. У художньому тексті новотвори виступають вагомим естетичним засобом художнього зображення. <...> Активно застосовував неологічну лексику у своїх поетичних і прозових творах відомий український письменник Василь Барка, видатний представник діаспори” (Бабій 2019, 33). Як вдалося Елізабет Коттмаєр після здійснення першого дослівного перекладу перенести текст у поетичну форму таким чином, щоб критики могли згодом написати: “Збірка із 23 любовно-філософічними п’єсками подає паралельний двомовний текст оригінал і справді адекватний переклад, що витримує і найвимогливішу критику. Переклади вірні, гнучкі, німецька мова вишукана”? (Горбач 1963, 51–52). Відповідь на це дає сама перекладачка, зізнаючись: “Деякі мої відхилення від дослівного перекладу вийшли переважно на користь мистецької дзвінкості. Я не все додержувалася віршового метру. Використовуючи можливості німецької мови, я старалася додержати дзвінкість Баркових поезій” (Коттмаєр 1979, 77). До прикладу наведемо кілька рядків з деяких віршів:

<i>Як вірші до “Колібрі”</i>	<i>Als Verse an “Kolibri”</i>
Вже червін-світло, злот-кривав’я: Мій смуток, люба, по тобі – Як винограддя, ясно, знов я взнав я, і рясно дах від голубів.	Schon rötet Gold sich um ins Tagen: Mein Trauern dir, Geliebte, nach – Erfuhr ich voll, wie Reben Trauben tragen, Und Tauben, viele, trägt Dach.

(Barka 1956, 20, 21)

<i>Осіннє готичне</i>	<i>Herbstlich gotisch</i>
Співзвуч підніжжя, витайнених- вірних, і почіп’я марюк химерних. а в вітрі день, золотоустий лірник; на плити смуток переддверні.	Des Einklangs Grundton ward geheim im Schleier und hängt Gesichte auf, Chimären. Goldmundig spielt der Tag im Wind die Leier, Trauer auf Platten vor der Türe.

(Barka 1956, 32, 33)

Окрім Анни-Галі Горбач, високо оцінили переклад поезії Барки і німецькі критики. Радіо Свобода у Мюнхені присвятило одну зі своїх передач виходові у світ книжки поезій Василя Барки “Океан”, де зокрема було згадано і про перекладену першу частину цієї збірки під назвою “Трояндний роман” і, що важливо, про німецькі відгуки: “В рецензіях на ті переклади німецька критика високо оцінила поезії Барки і їх німецький переклад за «музикальність його мови, за багатство метафор і новітнє словотворення»; критики заявляли, що переклади «чужинного співця із Сходу» <...> збагатили новою дорогоцінністю «наш новий маєток»” (Гайдар 1962, 200).

Далі наводиться цитата з літературного часопису “Welt und Wort” (“Світ і слово”), яка вповні висвітлює особливості поетичного світобачення українського поета (а ми свідомі того, що розуміння і відкриття цих особливостей відбулося саме завдяки майстерності перекладу Е. Коттмаєр): “Як найбільш східня можливість європейської лірики, поезія Барки має в собі елементи і Сходу, і Заходу. Вона висловлює в багатих формах по східньому схопленій ландшафт і одночасно посідає стилетворчі сили готичної і барокової західньої патетички” (Гайдар 1962, 200; Meidinger-Geise).

В Архіві Ігоря Костецького та Елізабет Коттмаєр, що зберігається у Дослідницькому центрі Східної Європи при Бременському університеті, є передрук цієї рецензії німецькою мовою, яку написала Ільге Майдінгер-Гайзе (Archiv), де звучать також такі слова: “Деякі вірші одразу зворушують, інші вимагають від читача терпіння і слухання. Вони настільки ж сучасні, наскільки й напрочуд усвідомлені і повністю одухотворені власним досвідом. Цикл «Любов» – це збагачуючий погляд на літературу, яка живиться давніми силами, навіть на чужині” (Meidinger-Geise).

Серед архівних документів про життя і творчість Елізабет Коттмаєр знаходимо ще одне цікаве свідчення того, як перекладачка популяризувала в Німеччині творчість Василя Барки. Мова про невеличку замітку (машинопис), де описується літературно-науковий вечір у Мюнхені, організований Німецько-українським товариством і проведений у відомому мистецькій публіці закладі – Flimmerkiste. На початку зустрічі виступив професор Українського вільного університету Михайло Гоцій про історію української культури та українську поезію. А наступною доповідачкою була саме Елізабет Коттмаєр, яка розповіла про життя і поетичну творчість Василя Барки, зачитуючи його вірші німецькою мовою у власному перекладі. У залі були присутні понад 100 осіб (Archiv).

На окрему увагу та дослідження заслуговують також листи Василя Барки до перекладачки своєї лірики, яке знаходиться у згаданому вже вище Архіві Дослідницького центру Східної Європи при Бременському університеті, фрагменти якого вже були свого часу опубліковані (Barka 1956, 10–11; Kottmeier 1956, 38). А серед неопублікованого знаходимо ось

такі Барчині слова на похвалу перекладацького таланту Елізабет Коттмаер, які він надіслав своєму колезі Ігорю Костецькому (Archiv):

*“9.X.51. Скажу по щирості: Елізабет Коттмаер спричинилася своїми перекладами до того, що я почав ще більше, ніж дотепер, цінити перекладну техніку західноєвропейської поезії. Досі я мав якийсь недовір’я до можливостей західного віршу віддати в перекладах ту зовсім нецьогосвітню атмосферу нашого українського пісенного віршу, його примхливий, як літ ластівки, зворот образів в кожному рядку, також і нествезне в його метафоричності. А бачу: могутністю майстерства і абсолютною технікою німецька віршова мова в Коттмаер все це перемагає. Який несамопитий конструктивно-творчий німецький дух!”*

*“31.I.52. <...> справа складається так, що найбільше треба бути вдячним отій талановитій тружениці, Елізабет Коттмаер: вона збудувала контакт між нашою стороною і світовою, бо німецька мова приступна для всіх, хто вибрав літературу, як мету свого життя”*

*“3.X.53. <...> Я не написав тобі, як ми читали переклад з Соловієм. Зроблений переклад просто чудово. Я дуже, дуже радий, що мені пощастило – мати таку взірцеву перекладачку, як Коттмаер. Соловій все читав і головою кивав і пальцями знаки робив: щоб своє захоплення виразити. Також в видавництві «Пролог» люди, що добре знають по-німецькому, були захоплені і здивовані новизною і свіжістю мови. Навіть забрали в мене копію – будуть читати ще і радити, як знайти кошти”*

Через рік після виходу “Трояндного роману” Елізабет Коттмаер публікує антологію української сучасної поезії “Виноград відновлення” або “Виноградна лоза відродження” (“Weinstock der Wiedergeburt”), де серед плеяди відомих українських поетів та поетес, таких, як В. Свідзінський, М.Зеров, П. Тичина, Т. Осьмачка, О. Лятуринська, М. Калитовська, В. Вовк, Б. Бойчук та інших, з’являється також ім’я Василя Барки. У біографічних нотатках до антології Елізабет називає його найвидатнішим сучасним ліриком і, порівнюючи його творчість із творчістю Федеріко Гарсія Лорки, стверджує, що поезія Барки “поеднує в собі яскраво виражену національну самотність, що випливає з глибинної суті української поетичної народної творчості, і зовнішні ознаки сучасного стилістичного відчуття” (Weinstock der Wiedergeburt 1957, 98).

Важливим також моментом у цій книзі перекладів є подяка усім українцям, хто допомагав порадами у перекладацькій роботі протягом 1950–1957 років, а присвячено збірку саме українському художникові Юрієві Соловію, чії мистецькі уподобання стали рушієм достопамятного літературного проєкту “Барка – Коттмаер”: *“Я присвячую ці переклади тому, хто першим відкрив для мене українське мистецтво – художникові ЮРІЮ СОЛОВІЮ”* (Weinstock der Wiedergeburt 1957).

Як нам видається, зовсім не випадково завершується антологія української поезії віршами саме Барки, на що звернула увагу також рецензентка Інге Майдінгер-Гайзе: “З цілковитим правом антологію

закінчено віршами Василя Барки: незважаючи на труднощі перекладу, його поезія все ж має силу справляти безпосереднє враження – силу, яка акцентує «українськість» (Майдінгер-Гайзе 1958, 7).

Барка і Коттмаєр – автор та його перекладачка, а радше “сестра в спільному мистецтві”, як звертався до неї у листі поет, започаткувавши творчий діалог на відстані, так ніколи і не зустрілися. Але їхній українсько-німецький тандем сотворив чудо – вивершений і досконалий переклад, до якого, на нашу думку, безпосередньо спонукала саме довершена і преславна оригінальна поезія. Елізабет достойно прийняла виклик відкрити німецькомовному читачеві талант українського лірика і представити його геніальну творчість, в якій вона знайшла “майстерне формування та найвищий ступінь певності на службі інтуїції” (Коттмаєр 1979, 77). І попри те, що обом так і не судилося побачитися та потиснути руку, переклад “Трояндного роману” став доказом того, як пише сама Коттмаєр, що “поет має приятелів в Німеччині” (Коттмаєр 1979, 77). Разом із автором нотатки в еміграційній пресі із ініціалом К. – ми донині “захоплюємося високим мистецтвом поетичних образів тонких і продуманих (Барки – О.Л.) <...> і (подивовуємо) майстерність перекладу Коттмаєр, яка виражає у беззакидній шаті українську поезію у світ” ([К.] 1956).

Бабій, І. (2019). *Авторські неологізми як компонент письменницького ідіостилу (на матеріалі творів Василя Барки)*. Діалог мов – діалог культур. Україна і світ. Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht. München 24.-27. Oktober 2019. Band 2019. readbox unipress. Open Publishing LMU, 2020. С. 32–38.

Гайдар, Ю. (1962). *Про новий здобуток української літератури, книгу Барки “Океан”*. Говорить Радіо Свобода. Мюнхен. С. 199–202.

Горбач, А.-Г. (1963). *Українська література в німецьких перекладах*. Сучасність. Січень 1 (25). С. 40–55.

[К.] (1956). *Трояндний роман. Василь Барка*. Українське слово. 9.12.1956.

Коттмаєр, Є. (1979). *Вступне слово до “Trojanden-Roman” В. Барки*. Літературна творчість на чужині. Василь Барка. Терем. Число 6 (травень). С. 74–77.

Майдінгер-Гайзе, І. (1958). *Про переклади Елізабет Коттмаєр*. Українська літературна газета. Ч 5 (35). Травень. С. 7.

Соловій, Ю. (1983). *За горами, за лісами... Про чуда Елізабет Коттмаєр*. Сучасність. Вересень Ч. 9 (269). С. 24–30.

Archiv der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, FSO 01-242, Eaghor Kostetzky.

Barka, W. (1956). *Trojanden Roman*. Kessler Verlag, Mannheim.

Kallert, E. und W. (1987). *Vergessene Spure. Dinkelbühl als Station der Heimatlosen – Erinnerungen an Elisabeth Kottmeier*. Historischer Verein „Alt-Dinkelsbühl“. Jahrbuch 1985–1987. S. 104–135.

Köhler, P. (1984). Vorwort zu: *Elisabeth Kottmeier. Die Stunde hat sechzig Zähne*. Gedichte posthum. Edition Toni Pongratz (13).

Kottmeier, E. (1956). *Ueber den Dichter Wassyl Barka*. Україна і Світ. Номер 16. С. 38.

Meidinger-Geise, I. (1957). *Barka, Wassyl.: Trojanden-Roman*, Kessler Verlag, Mannheim, 1956. Welt und Wort. Jg. 12. Heft 6. S. 184.

*Weinstock der Wiedergeburt, moderne ukrainische Lyrik* ausgewählt, übertragen und herausgegeben von Elisabeth Kottmeier (1957). Mannheim. Kessler Verlag.

## ДОДАТКИ

### Додаток 1.

*Лист Василя Барки до Елізабет Коттмаєр від 08.I.1951 року*

(з Архіву Дослідницького Інституту Східної Європи  
при Бременському університеті, FSO 01-242 Eaghör Kostetzky)

Високоповажна і дорога Пані Е. Коттмаєр!

Сердечно дякую за обидва листи, які принесли мені глибоку вітху. Пробачте за спізнену відповідь: – дім, де я жив, згорів, і я повинен був шукати нової квартири і переселятися туди.

Бажаю Вам, дорога Пані Елізабет, сестро в спільному мистецтві, успіху і щастя в новому році.

В двадцятий раз беру до рук Ваші поезії – оригінальні і переклади з моїх. І я захоплений дуже-дуже! Обидва Ваші оригінальні вірші вразили мене бездонністю романтичного вчування і прагнення, властивого великій німецькій літературі, а також – гармонійністю форми в вільному вислові. І щодо перекладів, то, я гадаю, Ви досягли найбільшого і в цьому мистецтві: це – ідеальні переклади, бо вони становлять собою поетичне відтворення. У Вас воно виконане з надзвичайною життяністю почуття і дивовижною майстерністю. Один мій знайомий, колишній військовий – п. Всеволод (який дуже добре знає по-німецьки, ліпше, ніж я) читав переклади разом зо мною і все повторював: яка дивна гра почуття в мові, я зразу відчув її!

Я щовечора знов і знов переглядаю Ваші поезії; це, між іншим, для мене нагода вдосконалюватися в німецькій літературній мові наймодернішого складу.

Пишіть мені про все, що у Вас є цікавого – з поезії і життя, і що хвилює серце. Пишіть німецькою мовою: я її добре розумію. Але ich schreibe

schlechter, als ich das geschriebene verstehe. Через те буду з наступного листа вживати як не української, то англійської.

Цілую руку. В найсердечнішній пошані до Вас, Пані Елізабет,

Ваш – Барка.

8.I.51

P.S. Ігор Костецький переклав Ваші поезії так само гарно, як Ви – мої.

P.P.S. I finished the second part of “The rose-romance” (“The romance of the roses”?) in recent time.

Be kind enough as to write me what a possibility is for Your emigration into America? And what may I to do in it? And what do You need in first instance (food, dress, and so on). Here is fantastical wealth. You can find all You want!

**ТЕМА РЯТІВНИЦТВА В УМОВАХ ПОЛІТИКИ НАСИЛЛЯ  
В РОМАНІ ТИМУРА ТА ОЛЕНИ ЛИТОВЧЕНКІВ  
“КНИГА ЖАХІТТЯ. 1932–1938”**

*Валентина Ніколаєнко*

(Україна)

*Об'єктом дослідження є роман сучасних українських письменників Тимура та Олени Литовченків “Книга Жахиття. 1932–1938”. Предмет дослідження – авторська реценція Голодомору і репресій 30-х рр. XX ст., які на теренах України набули глобальних соціально-гуманітарних і політичних наслідків. У розвідці акцентується увага на деформації суспільних та особистісних цінностей і поодиноких, порівняно з масштабами трагедії, спробах протистояння цим руйнівним процесам.*

*Ключові слова: Голодомор, репресії, добродієць, жертва, гуманізм.*

**THE THEME OF SAVING IN THE CONTEXT  
OF THE POLITICS OF VIOLENCE IN THE NOVEL  
“THE BOOK OF HORROR. 1932–1938” BY T. AND O. LYTOVČENKO**

*Valentyna Nikolajenko*

*The object of the study is the novel “The Book of Horror. 1932–1938” by modern Ukrainian authors Tymur and Olena Lytovčenko. The subject of study is the author’s perception of Holodomor and repressions that took place in the 1930s of the XX century and had global, social, humanitarian and political consequences on the territory of Ukraine. Attention in the study is paid to the deformations of social and personal values and occasional (compared to the scale of the tragedy) attempts to resist these destructive processes.*

*Key words: Holodomor, repressions, benefactor, victim, humanism.*

Питання геноцидів, травми, посттравми, пам'яті, постпам'яті тощо останнім часом перебувають у категорії активно досліджуваних. До того ж події з часу вторгнення росії на територію України лише підтверджують вагомість цих наукових студій, які демонструють причини політики насилля та її наслідки для України, і хоч опосередковано, але свідчать про тяглість російсько-української гібридної війни. Та попри солідну бібліотеку, що складається з доробку в галузі історіографії, медицини, психології, юриспруденції, соціології, літературознавства, все ж є аспекти, системне осягнення яких ще попереду. До таких належить питання добродієства в часи політики терору, що набула на теренах України нечуваних розмірів у 30-х роках XX століття. Саме цей аспект є предметом нашого наукового інтересу, що і формує мету розвідки, котра полягає в дослідженні художньої

рецепції теми рятівництва в умовах політики насилля в романі Тимура та Олени Литовченків “Книга Жажіття. 1932–1938”.

На третє десятиліття минулого століття припали розкуркулєння, депортації, Голодомор, репресії, ув’язнення в таборах, розстріли тощо. Лише під час Великого голоду загинуло 4–6 млн осіб (Енциклопедія-2 2004, 146) і щонайменше 4,4 млн осіб у період Великого терору (Лазарович 2012). Це далеко не всі втрати, які вдалося встановити науковцям, адже 30-ті роки ХХ століття – доба вихолощення і винищення України на фізичному, моральному, емоційному, психологічному, ментальному рівнях. Та попри все, це і період протистояння окупаційній владі, яке з початком колективізації почало набирати нових обертів і досягло піку в 1930 році: “в Україні відбулися майже 4,1 тис. масових виступів проти режиму, в яких взяли участь понад 1,2 млн осіб” (Спротив 2015, 19). Силіві структури УРСР 1931 року повідомляли про діяльність 28 повстанських загонів (Спротив 2015, 34). Упродовж наступних років українці виходили на масові протестні акції, саботували плани хлібоздачі, влаштовували теракти, вдавалися до втеч і переховувань. Формами протесту були самогубства й еміграція (Спротив 2015, 57–68) тощо. Свою незгоду проти антигуманної політики українці виражали і через допомогу ближньому, даючи шанс на виживання.

Роман “Книга Жажіття. 1932–1938” ще чекає свого дослідника. Це один із десяти творів мінісерії “101 рік України” письменницького подружжя Тимура та Олени Литовченків, що репрезентує художню версію історії України упродовж 1914–2014 років. “Книга Жажіття. 1932–1938” – розповідь про чергове підкорєння України, що констатується на всіх художніх рівнях, починаючи з назви твору. Репрезентуючи свою мистецьку версію 30-х років ХХ століття, автори фокусують увагу на кількох найважливіших подіях: індустріалізація, Голодомор, репресії, які відбуваються на теренах України (Запоріжжя, Миколаївщина, Житомирщина, Хмельниччина, Київ, Харків). У вир цих трагічних обставин потрапляють як пересічні люди, так і творча еліта, долі котрих вершать представники влади різних рівнів, часто руйнуючи, а то й відбираючи життя, волю, гідність.

Реалістичне, а частини й натуралістичне відтворєння подій 1932–1938 років уповні відповідає реалізації творчого задуму письменників: художнє змалювання соціально-політичного, економічного, екзистенційного жаху в добу утвердження диктаторського режиму. Наприклад: “становище в сім’ї Пашєнків наближалось до критичного. Останніми вони доїли халяви з чобіт тітки Катрусі, однак їхня видублена шкіра, хоча й варилась пів дня, проте жодного відчуття ситості нікому не принесла” (Литовченки 2020, 36) чи “Останній «метод допиту», до якого додумався чєкіст, полягав у тому, що колишнього першого секретаря ЦК КП(б)У роздягли догола, міцно прив’язали до дебєлого дерев’яного стільця, в свою чергу намєртво прикрученого до підлоги, й заходилися поливати крутим окропом з чайника.



Окріп лили струменем переважно на черево, на стегна і на причинне місце...” (Литовченки 2020, 190).

Голод, холод, здирства, знищення суспільної моралі й культури, безправ'я простої людини, масові смерті й безчинства представників провладних структур, формування советської людини: слухняної й безвольної, яка живе за новоутвердженими нормами поведінки громадян СРСР, базованими на страху й підозрілості, – все це ознаки доби 30-х років ХХ століття. Так, ті, хто не мав жодних ілюзій щодо нової влади, знаючи червоних як ворога на полі бою (петлюрівець Никифор Артеменко й гетьманець Олесь Білоцерківець загубилися-причаїлися на Запоріжжі, де тривало велике будівництво ГЕС), жили непомітно там, де можна було легко розчинитися серед тисяч робітників. Інші, повіривши в ідею рівності, фанатично служили владі Рад (учителька географії Декабрина Аркадіївна Кадученко, Фрума Юхимівна і Валентина Щорс, Федір Сивак). Були й охочі покращити свій соціальний статус та добробут легким шляхом (голова Катеринківського СОЗу ім. Сталіна Кирюха Реп'ях) чи реалізуватися і довести власну значимість собі, своїй сім'ї, односельцям, а то й поквитатися зі своїми кривдниками (Галина Покотило, яка після Громадянської війни повернулася в рідне село Хомутці “для справи зміцнення радянської влади”, що “розпочалося з очищення батьківської оселі від присутності молодшої сестри” (Литовченки 2020, 119), яка свого часу виставила її за поріг). Декого вабила романтика революції (Ізраїль Юделевич Кулик, який “перехрестився” на Івана Юліановича Кулика) або подобалося безкарно негодних бити, вбивати, знущатися, утверджуючи “справедливість” (Пилип Загоруйко). Та все ж таки більшість – це мешканці міст і сіл, які прагнули спокійного, щасливого, мирного життя. Зокрема, звичайні селяни Загоруйки–Пашенки, рід яких зникає не лише з тавром “вороги народу”, а й канібалів, бо задля порятунку сильніших дітей мати зважується на вбивство хворої донечки, а також інтелігенція, наприклад, митець Павло Тичина, лікар Сьома Литвак.

Деформація суспільних і особистісних цінностей оминає лише найстійкіших духом (настоятель Добромикільської церкви отець Олександр Глаголев, Арон Маркович Штульман, Остап Вишня, Василь Чечвянський, Клава Осташко). І як би пафосно не звучало, але вони мають чисте сумління чи принаймні свідомі своїх життєвих помилок, які намагаються виправити.

Так, пересічна селянська молодиця Клавдія Осташко допомагає Галині Покотило уникнути “правосуддя” влади, попереджаючи про арешт чоловіка останньої. Попри те, що Галя стала дружиною Федора Леонтійовича Сивака, особистого помічника Першого секретаря ЦК КП(б)У Косіора, жінкам вдалося зберегти дитячу дружбу, яку не зруйнували ні Галин складний і мстивий характер, ні негативне ставлення односельців до дружини високопосадовця, ні усвідомлення того, що Галя разом із чоловіком враз стали ворогами народу. Клавдія, співчуваючи подрузі (“Галюню, горопашна ти моя, і що ж воно у тебе все не по-людськи йде?.. Що за життя у нас таке

несправедливе?” (Литовченки 2020, 120)), завжди залишалася єдиною людиною, яка за жодних обставин не уникала Галиного погляду. Саме Клавдія, попри всі гріхи жінки, яку чекісти мають “терміново доправити до Києва” (Литовченки 2020, 187), знала її справжню життєву історію й сприймала такою, якою вона була. Тож пустила Галю до хати, коли молодша сестра зі своїм чоловіком виставили дівчину з погрозами за поріг. А випадково дізнавшись про арешт подруги від чекістів, котрих командували забрати “одну ворожу курву з її щенячим вилупком” (Литовченки 2020, 187), жінка, розуміючи небезпеку для себе й своєї родини, усе ж спішить на порятунок подруги:

– Федора твого забрали, за тобою ідуть... Давай збирайся, мерщій. <...> через вікно вибралася Клава, потім прийняла <...> торбу з речами, далі загорнутого в ковдрочку сонного хлопчика, насамкінець допомогла подрузі подолати підвіконня. Пригинаючись до землі, обидві жінки попрямували городами...

– Дякую за попередження, Клавуню...Ти нас з Андрійком, можна сказати... Тай загалом ти до мене завжди добре ставилася.

– Ну то й що? Ти ж мене також під час голоду підгодовувала.

– А-а-а, пuste...

– От бачиш, Галюню, тепер ти кажеш, що пuste! ...

– Що ж, давай-но... прощатися, бо до Дивина мені ще затемна дістатися треба. Інакше можуть запідозрити...

Обидві <...> пішли кожна своїм шляхом <...> Галя <...> не бачила іншого шансу на порятунок <...> окрім податися в Мазепинці <...> родовий маєток “гетьмана-зрадника” <...> В Мазепинцях померло понад чотири сотні людей <...> стояло багато занедбаних нічийних хат. Отже, є де сховатися – тільки б зуміти дістатися туди!.. (Литовченки 2020, 186–189).

Віра, смиренність, любов і повага до ближнього помножені на високий рівень емпатії – складники нарративу про настоятеля церкви Миколи Доброго отця Олександра Глаголева в романі “Книга Жакіття. 1932–1938”.

Олександр Глаголев – один із найвідоміших київських священиків початку ХХ століття, мав світове визнання науковця-богослова, жив так, як проповідував: з любов’ю до Бога й ближнього, підтримуючи вірян духовно й матеріально (Прес-служба 2019). Він один із тих, хто 1905 року намагався зупинити єврейські погроми в Києві, йдучи “на чолі хресного ходу назустріч розлюченому натовпу, переконуючи його припинити свою злу, нехристиянську справу” (Конурін 2006); хто став на захист євреїв у “Справі Бейліса”, доводячи, покликаючись на закон Мойсея зі Старого Завіту, Талмуд та інші документи іудейських рабинів, заборону на пролиття людської крові й вживання її в їжу. Батько роду Праведників народів світу сам був доброчинцем, якого задовго до канонізації називали “київським святим”. Варто зазначити, що старший син Олексій, його дружина Тетяна, син Микола і дочка Тетяна визнані Праведниками народів світу. Цим званням відзначено й членів сім’ї молодшого сина Сергія, який був

учасником Другої світової війни: дружину Марію, її матір Олександру Єгоричеву, сестер Клавдію та Тетяну й матиного брата – дядька Григорія Масленнікова. Онука Олександра Глаголева Зоя Сергіївна – Праведниця України. Протоієрея Олександра Глаголева канонізовано в квітні 2019 року.

Письменницька концепція образу отця Олександра Глаголева, відповідно до хронологічних меж твору, охоплює п'ять останніх років його життя. Литовченки художньо інтерпретували доволі скупі відомості життя прототипа свого героя, інформація про якого була закритою до 1997 року.

Тож уперше священник постає на сторінках роману в розпал терору голодом, коли селяни, доведені до відчаю, намагалися знайти порятунку у місті: “Один з куркуляк-бандюганів <...> спромігся проникнути до Києва через міліційні загороджувальні кордони <...>, увійшов до Добромикільської церкви <...> й <...> звідти не виходив” (Литовченки 2020, 25). Оскільки представникам ОГПУ після тривалого обшуку в “клятій церковці” (Литовченки 2020, 25) так і не вдалося знайти бодай якихось доказів присутності “куркуляки”, то весь гнів керівника обшуку падає на отця Олександра. Та окрім “неприхованого жалісливого співчуття” (Литовченки 2020, 27) Пилип Арсенович Загоруйко в настоятеля не викликає жодних емоцій, бо колишній слюсар, а теперішній чекіст, який невдовзі обійме посаду начальника Петрівського НКВС міста Києва, примітивний, агресивний, злопам'ятний і жорстокий представник силових структур, хизується й упирається своєю владою та скоєними вбивствами (Литовченки 2020, 27). Отець Олександр переймається не допитом, сповненням погроз, а безпекою втікача, схованого в надрах дзвіниці.

Смирненість і духовний стрижень, на які вказували сучасники (Конурін 2006), – джерела сили Олександра Глаголева, що допомогли йому вистояти в найтяжчі хвилини. Оголошення “безбожної п'ятирічки” (Литовченки 2020, 28), заборона проводити вечірні відправи, зняття язиків із дзвонів, експропріація житла, арешт, нагляд ОГПУ, руйнування храму не змінюють життєвих принципів та орієнтирів священника – служіння людям. Тож місця зневіри в отця Олександра немає, бо він зайнятий справою фізичного і духовного порятунку ближніх. І в цьому процесі задіяні як найрідніші (діти й онуки), так і ті, хто прагне повернутися до себе, своєї сутності, хто намагається в такий спосіб протестувати, розуміючи масштаби злочинів нової влади, в кого є таємне бажання помститися за рідних чи виправити власні помилки. Урешті, з гуманних почуттів.

Один із тих, хто прагне душевного заспокоєння, – це Арон Маркович Штульман, який був знайомий із отцем Олександром із часів єврейських погромів. Його гостинний дім стає місцем кардинальних змін у житті селян, котрі з останніх сил тікали від голоду, що косив люд на селі: після нетривалої реабілітації під турботливим і пильним наглядом управдома Штульмана, пройшовши процес перетворення в містян, із довідкою про пропуску губилися серед сотень тисяч робітників на заводах, фабриках, будівництвах тощо: “Усе склалося якнайкраще... Новоявлений мешканець

бодай трохи від'ївся і перестав нагадувать ожилый труп. Дружина управдома спочатку забезпечила його ліками, а потім підстригла. Перевдягнувшись у ношений, але все ще пристойний одяг, переданий отцю Олександрю парафіянами <...>, селянин став більш-менш схожим на містянина. Останнє, що зробив для нього управдом, – це допоміг влаштуватися різноробочим на один з подільських заводів, маючи лише довідку про прописку в підвальному приміщенні їхнього будинку” (Литовченки 2020, 56–57).

Душевного спокою Арон Маркович шукає в помсті владі за вбивство сина й тещі, за страх і брехню, з якими жив майже півтора десятка років, понівечену замолоду сім'ю, яку вони з Юдіф Бенціонівною, захопленою свого часу воєнною романтикою, намагаються відновити (“спочатку червонодупі муравйовці просто у мене на очах закололи нашого Монечку багнетами, а потім чекісти змусили мене звалити його вбивство на петлюрівців, у разі непокори погрожуючи розправою з Ципочкою” (Литовченки 2020, 57)). Відновлення справедливості наповнює життя Арона Штульмана сенсом і відчуттям щастя: “нарешті посміхнувся посмішкою праведника й підтвердив: «Я не зумів врятувати ні нашого Моню, ані твою мамеле. Однак цих селян я врятую! На зло владі червонодупах! А також чекістам з ОГПУ – усім їм! Врятую щонайменше цілий міньян” (Литовченки 2020, 57–58).

Разом із чоловіком спокутує свої гріхи Юдіф Бенціонівна, яка, спричинивши загибель сина своєю втечею на Світову війну, мріє про чоловікове прощення. Шляхетні вчинки не лише допомагають жінці повернути чоловіка, а й “у підсумку вони обоє стали ближчими як до Всемогутнього, так і одне до одного <...> наново освятили їхній шлюб” (Литовченки 2020, 60).

Отець Олександр, Арон Маркович, Юдіф Бенціонівна – активні учасники порятунку селян від голодної смерті, тим часом як мешканці кийського будинку “по вул. Хорива № 2” (Литовченки 2020, 53) Каніболоцькі, Ванштейни, Руднічеви, Згуріди, Давлетови – опосередковані. Але їх роль також важлива, оскільки саме в їхніх квартирних сарайчиках переховували селян-втікачів. Вдячність, повага, довіра сусідів до Арона Штульмана й співчуття “квартирантам” – “код” згоди на “поселення”, а то й прописку управдомом незнайомих людей у цих підсобних приміщеннях:

- Тарасе, скажи, чи означає щось для тебе моє слово?
- Припустімо, означає... А що? ...
- Я прошу зробити мені послугу: дозволь, щоб я прописав у сарайчику, виділеному на вашу квартиру, одного чоловіка.
- Якого чоловіка? – Каніболоцький <...> спохмурнів.
- Уяви собі, я ще не знаю, розвів руками управдом. – Тим не менше прошу за нього <...> – Раптом у двері подзвонили <...>

Це був той самий селянин у супроводі Магдалини. Оглянувши гостя з голови до ніг, Каніболоцький рвучко лайнувся і тільки рукою махнув... (Литовченки 2020, 56).

Однак попри опосередковано-пасивну участь у справі доброчинства, саме ці мешканці негласно беруть на себе відповідальність за збереження таємниці будинку № 2 по вул. Хорива. Тож, коли Карен Колпахч'ян висловив Арону Марковичу сумніви щодо безкорисливості його дій і висунув умову ділитися прибутком “або <...> повідомлю про твої махінації куди слід” (Литовченки 2020, 59), Тарас Каніболоцький вирішує конфлікт, пригрозивши недоброчесному сусідові поставити органи до відома про “роздмухування міжнаціональної ненависті” і “деяке церковне золото з Печерська” (Литовченки 2020, 59).

Гетеродієгетичний наратор знайомить реципієнта й з історією порятунку євреєм-кравцем селян у голодну зиму 1932–1933 років. Широковживаний у романі “Книга Жажіття. 1932–1938” прийом кадрування в оповіді про Мошка, на відміну від інших, подано ретроспективно, як згадку про страшний голод, що спливла у зв'язку з асоціацією з мацою, котру настійно просить у Аглаї син Назарко: “– Ма-а-амо, я корзиків хо-о-цу!..” (Литовченки 2020, 122).

Упродовж 1932 року чудакуватий Мошко ще більше дивував односельців: потрошку підкуповував борошно в місті, обмінював нитки, гудзики, тканину й інший крам бодай на одну-дві пригорщі борошна в селянок. Обмін краму тривав до вилучення хліба в селян: “пройшлися по хатах і конфіскували все знайдене зерно і рештки борошна” (Литовченки 2020, 125). А от пожитися очікуваними “кількома лантухами готового борошна” (Литовченки 2020, 125) у Мошка не вдалося. Справа в тому, що кравець все борошно використав на мацу, яку й знайшли активісти. Знахідка була вкрай неочікуваною – “комісар продзагону горлав щодоху:

– Ти ідіот, придурок!!! Справжній поц!!! ... Це ж треба стільки борошна попсувати, і головне – на що?! Золст лебм, обер ніт ланг!!!” (Литовченки 2020, 125).

Коли Бакота лишилася без продуктових запасів, селяни потяглися до кравця, який продавав їм мацу за той крам, що міняв свого часу на борошно, рятуючи так просто й водночас хитро від голодної смерті. Нагадаємо, що село Бакота Кам'янець-Подільського району було затоплене 1981 року під час будівництва Новодністровської ГЕС.

Отже, роман Т. й О. Литовченків “Книга Жажіття. 1932–1938” є одним зі свідчень рецепції художньою літературою теми рятівництва в епоху геноциду на теренах України. Пропонуючи соціально-психологічний та моральний вектори осмислення порушеної теми, автори цілком мотивовано подали її через призму деформації суспільних та особистісних цінностей, артикулюючи питання гуманізму, антропоцентризму і віри.

*Енциклопедія історії України: у 10 т., (2004).* Наукова думка. Київ. Т. 2.: Г–Д.

Конурін, С. (2006). *Історія однієї вулиці, чи правда у глаголівському контексті.* Електронний ресурс: <http://surl.li/lrtqe> [Дата останнього доступу 18.09.2023].

Лазарович, М., Лазарович Н., (2012). *Історія України: навч. посіб. Знання.* Київ. Електронний ресурс: <http://politics.ellib.org.ua/pages-cat-168.html> [Дата останнього доступу 21.09.2023].

Литовченки Т. і О., (2020). *Книга Жахиття. 1932–1938.* Folio. Харків.  
*Підсумки Священного Синоду від 3 квітня 2019 року (+відео), (2019).* Електронний ресурс: <https://news.church.ua/2019/04/03/pidsumki-svyashhen-nogo-sinodu-vid-3-kvitnya-2019-roku/#2023-10-07> [Дата останнього доступу 21.09.2023].

Прес-служба КДА, (2019). *Житіє, тропар та кондак священномученику Олександру Глаголеву пресвітеру (+1937).* Електронний ресурс: <http://surl.li/lxhhq> [Дата останнього доступу 21.09.2023].

*Спротив геноциду. Книга-каталог виставки, (2015).* Часопис. Львів; Київ.

**ВІРШ С. ПОВАЛЯЄВОЇ “ДИВИСЬ, КАЖЕ ВОНА,  
РОЗМОТУЮЧИ БРУДНІ БИНТИ...”: ПОЕТИКА, ТОПКА,  
ІНТЕРТЕКСТ ЯК УВИРАЗНИКИ МЕЖОВИХ ІНТЕНЦІЙ**

*Ганна Овсяницька*

(Україна)

*У статті проаналізовано вірш С. Поваляєвої в ракурсі поетики, топіки, інтертекстуальності. Простежено авторські творчі стратегії через призму концептуальної канви феномену межовості. Акцентовано увагу на специфіці авторських інтенцій, дотичних до характеру оприявлення топосу межі як увиразника межового стану, належного до смислового поля концептів травми, пам'яті та історії.*

*Ключові слова: травма, пам'ять, історія, межовий стан.*

**S. POVALJAJEVA'S POETRY “WATCH IT, SHE SAYS  
UNWINDING THE DIRTY BANDAGES...”: POETICS, TOPIC,  
INTERTEXT AS EXPRESSIONS OF BORDERLINE INTENTIONS**

*Hanna Ovsjanyc'ka*

*In the center point of the article are special features of poetry by S. Povaljajeva, analyzed from the perspective of poetics, topics, intertextuality. The artistic strategies of the author have been retraced via the optics of borderline state. The attention has been accented on the specific of elucidation of the author's intentions that are connected with specialty of edge topics expression as an expression of borderline condition that belongs to the dimension of trauma, memory, and history concepts.*

*Key words: trauma, memory, history, borderline state.*

“Макабрична історія, яку ми проживаємо щодня”, – говориться у рецензії на поетичну збірку С. Поваляєвої “Мінлива хмарність з проясненнями”, зважаючи на думку Г.-Г. Гадамера про те, що у ліриці ‘Я’ поета означає кожне ‘Я’ (цит. за: Хіхлушко 2023, 185) і що кожне ‘Я’ – то ‘Я’ великого очікування (Гадамер 2022). Хоча фраза філософа, вплетена в контекст цієї розвідки, втрачає свої первинні конотації, прив’язані до аналізу одного з віршів П. Целяна, вона тим самим набуває інакших рис і відтінків, відображаючи інше буття та іншу ситуацію: відповідно до слова автора “Віршів і розмови” про настрої умовного ‘рибалки в очікуванні’ насаджуються інакшими смислами та ілюструють вже очікування протилежного характеру – очікування умовної ‘риби’. Чому так різко змінюється звучання, коли з’являється щось на зразок шекспірівського ‘вивиху’ – ота макабрична межа, після якої ні світ, ні поезія, ні критика не

здаватимуться такими, як раніше? “Є такі, що тікають зі своєї країни, коли починається революція, війна, переворот, бунт <...>; такі, що ніколи не кинуть своєї країни, – залишаються, навіть якщо напередодні збиралися кудись їхати, або повертаються з-за кордону; і ті, що живуть, наче вві сні без сновидінь, а під час названих подій – ціпеніють. Я належу до тих, хто залишається. Кохання розчинилося поміж утікачів. А молюся я за третіх – заціпенілих, бо перші й другі самі дадуть собі раду” (Поваляєва 2022, 7), – написала С. Поваляєва у передмові до згаданої книги.

Останнім часом у літературознавчому дискурсі спостерігається тенденція зосередженості науковців на висвітленні тематики межі й того, що увиразнює відповідні інтенції у творі. Специфічні риси функціонування межових станів і ситуацій, концептуальне поле межовості з літературознавчої, філософської, символічної, терапевтичної та інших перспектив досліджували А. Артеменко, Я. Артеменко, В. Вус, А. Демченко, Д. Ємельянова, І. Захарчук, В. Зотова, С. Кирилюк, Л. Копейцева, В. Корінна, Н. Лебединцева, О. Макух, К. Мануїлова, С. Михіда, І. Парамбуль, Г. Полещук, Л. Присяжнюк, Л. Суворова, Л. Гарнашинська, А. Тимофієнко, О. Фільц, К. Хоменко, А. Царук, С. Чернишова, О. Числіцька та ін.

Для ідіостильової манери С. Поваляєвої характерний ліризм, незалежно від літературно-родової специфіки творів, навіть коли йдеться про зображення переживань важких ситуацій, їхніх крайніх онтологічних проявів. У творах авторки негативні аспекти буття аж ніяк не естетизуються і не подаються як норма: в її поетичному світі страх, біль, агонія – тло, на якому чіткіше проглядаються обриси того, що є найбільш людяним у міжособистісних стосунках, у характерах та особистостях, у ставленні один до одного, до світу й життя. Але разом із тим такий контраст виразно передає стан крихкості людського буття: “Усе переміщується й переміщується безладно, не створюючи жодних несподіванок, жодних нових сенсів, – поки хтось не закохається в цей одвічний танець сміття, поки закоханий не зупиниться – бо любові не треба тікати. І нема куди. І нема звідки. Просто є любов” (Поваляєва 2022, 7).

Творчість С. Поваляєвої з лінгвістичної, стильової, соціокультурної, поетикальної, інтермедіальної та інших перспектив досліджували С. Бuzько, Я. Голобородько, О. Кропивко, О. Лапінська, Н. Лебединцева, С. Марчук, Н. Трач, Г. Улюра, Ф. Штейнбук та ін.

У нашій розвідці ми звернули увагу на один поетичний твір, уміщений у згаданій збірці авторки, позаяк поділяємо думку Б. Хіхлушка, що “закономірності певної лінійки творів можуть увести в оману і не дати побачити унікальні властивості одного-єдиного тексту” (Хіхлушко 2023, 186).

Мета дослідження – проаналізувати текст вірша С. Поваляєвої “Дивись, каже вона, розмотуючи брудні бинти...” зі збірки “Мінлива хмарність з проясненнями”, висвітливши особливості поетики, топіки та інтертексту як



увиразників межових інтенцій у вимірі ситуації пограниччя як ситуації морального вибору, що передбачає загрозу небуття. Щоб реалізувати цю мету, потрібно звернутися до релевантного методологічного контексту: для аналізу використовуємо принципи й настанови, категорії й поняття філософії екзистенціалізму.

Поняття “межової ситуації” у філософський та науковий дискурс увів К. Ясперс: “До граничних ситуації підносяться найсильніша усвідомленість екзистенції, що як така є усвідомленістю чогось абсолютного” (Ясперс 2009, 258). Л. Тарнашинська, звернувшись до філософської спадщини екзистенціалістів, проаналізувала в ліриці В. Стуса авторські поетикальні стратегії щодо реалізації мотиву стоїцизму, на основі чого сформулювала поняття “межової свідомості”. На думку дослідниці, межова ситуація – це “ситуація радикального вибору, яка ставить людину «на межу» можливого/неможливого” (Тарнашинська 2016, 44).

Подібну ситуацію К. Ясперс інакше називає “антиномічною”, тобто такою, що поєднує в собі протиріччя, у переживанні індивідом дихотомії яких реалізується його порив до трансцендентного – лише у тому випадку, коли антиномічна ситуація, будучи не в змозі зламати людську особистість, стає для неї смислотворчою, такою, що спрямовує її екзистенцію до останньої буттєвої інстанції, до Абсолюту: на думку філософа, Бог (як Абсолют) є збігом усіх протилежностей (Ясперс 2009, 227). М. Мамардашвілі називає подібні ситуації ситуаціями інтелектуальної або моральної надлишковості (цит. за: Тарнашинська 2016, 44), в яких актуалізується почуття провини, а також внутрішня боротьба як тамований страх перед смертю (Тарнашинська 2016, 45). Ці почуття є взаємно пов’язаними, адже усвідомлення почуття провини, примирення з ним або його подолання вимагає водночас усвідомлення почуття обов’язку і відповідальності, оскільки “тривога вини є присутньою в кожному моменті морального досвіду” (Тілліх 2005, 18), а страх смерті у цьому випадку набуває суто екзистенційної ваги, яку можна охарактеризувати як страх марно прожитого життя, що несе із собою почуття втрати сенсу існування, адже, за словами П. Тілліха, “буття людини передбачає її зв’язок зі смислами” (Тілліх 2005, 17).

Ця ситуація зумовлює постановку риторичного запитання, подібного до того, яке поставив собі один із героїв роману “Мир у війні” М. де Унамуно: “Хіба він сам не щось більше, ніж учорашній день?” (Унамуно 2019, 78), позаяк “пекло лякало його менше, ніж оте ніщо, бо пекло було сповнене мертвих і холодних образів, але, врешті-решт, образів життя” (Унамуно 2019, 79).

Екзистенційний страх смерті є, згідно із С. К’еркегором, страхом постання людини перед Богом (Шумка, Гурик 2010, 30). З іншого боку, подібний страх корелює у концепції філософа зі страхом свободи (Мандришук 2017, 76), бо “межовість як винятковість вимагає від людини переживань вибору, «які вичерпують її сутність, і в яких вона безумовно та

остаточно стверджує себе»” (цит. за: Тарнашинська 2016, 45). До цієї ж думки є дотичною концепція С. К’еркегора, що “існування має етичний зміст” (Шумка, Гурик 2010, 29).

З іншого боку, межові ситуації (як ситуації насамперед трагічні) підштовхують людину до самопізнання, що дорівнює висвітленню її екзистенції (Мандришук 2017, 78). М. Мамардашвілі також зазначив, що екстремальна ситуація є насамперед ситуація експериментальна (цит. за: Тарнашинська 2016, 45), адже вона передбачає зіткнення із невідомим і неокресленим чітко об’єктом, який, згідно з концепцією П. Тілліха, викликає тривогу, бо “тривога в усій своїй оголеності – це завжди тривога крайнього небуття” (Тілліх 2005, 11).

Відчуття і почуття ліричного суб’єкта у поетичному творі, зображені в ситуації межовості, є проєкцією змістів авторської свідомості: вони не мисляться поза умовною буттєвою канвою твору, бо формують його тематично-змістову основу, чинять вплив на організацію художньої картини світу, на єдність його часопросторових координат. У такий спосіб творчість автора реалізується як оптика певної онтологічної ситуації, що стосується й безпосередньо авторського досвіду як екзистенційного, так і досвіду, мислимого з перспективи художньої умовності через авторську здатність співчувати і зосередженого в поезії в образі ліричного суб’єкта. Спонука до написання творів, смисловим центром яких є екзистенціали страху, смерті, відчаю, самотності тощо виникають у випадку близькості змістів авторської свідомості до настрою подібної екзистенційної ситуації, яка часто є невіддільною від загальних соціокультурних тенденцій певного часу в бутті певної спільноти, насамперед тієї соціальної групи, із якою автор себе ідентифікує. Ключовими в подібному творі або подібних творах є смисли, які несе окреслена межова ситуація через авторське світосприйняття, світобачення і світорозуміння.

Як слушно зауважила Ж. Ящук, “трагічне в екзистенційній ліриці визначене невідповідністю психологічного стану авторській свідомості” (Ящук 1998, 42), оскільки, на думку дослідниці, творчий процес потребує завершеності, тимчасової зупинки, висновку або процесу можливого вибору, котрий є нескінченним (Ящук 1998, 42). Війна як об’єктивна дійсність (і війна як базис картини світу поетичного твору, позначеного екзистенційною проблематикою) не дозволяє зробити таку зупинку. І ця творча/психологічна невизначеність авторської свідомості влучно проілюстрована концепцією назви збірки С. Пovalaєвої: межовими конотаціями позначена метафора ‘марності з проясненнями’: за своєю суттю концепт мінливості вже містить у собі заживок помежів’я як увиразника руху, темпоральності, переходу і разом із тим – екзистенційної невпевненості, відчуженості, коливаннями ліричних героїв між надією та відчаєм, вірою та її втратою. У такий спосіб образ мінливості набуває конотацій трагічності, адже метафора хмар може корелюватися з метафорою туману, яка в давньогерманському і давньоскандинавському

епосах (“Пісні про Нібелунгів” і “Старшій Едді”) пов’язується зі смертю, міфологічним топосом потойбіччя (Старша Едда 2020, 244). Образ ‘прояснення’ як світла, що пробивається, незважаючи на хмари, може натякати на мотив відчайдушної боротьби зі смертю та віри, яка не дає цьому поривові зникнути. По суті, віра є тим, що тримає цю межу, дозволяючи мужності ліричних героїв самоутверджуватися наперекір тому, що перешкоджає їхнім ‘Я’ утвердити себе (Тілліх 2005, 9). На думку П. Тілліха, мужність буття як самоствердження пов’язана із процесом подолання тривоги перед невизначеністю людського буття, якому постійно загрожує небуття (Тілліх 2005, 12). Ця концепція корелює з ідеєю М. Гайдеггера про те, що людині час навчитися вільно відпускати себе у Ніщо, позаяк утвердження сенсу життя потребує волі до розмислів та мужності буття, що передбачає усвідомлене розуміння сущого у напрямку буття-до-смерті (цит. за: Сафонік 2012, 5).

Параметри описаної вище ситуації пограниччя як ситуації усвідомлення, рефлексії та готовності ліричних героїв зіткнутися із небуттям загалом становлять лейтмотив “Мінливої хмарності...”. Варто зазначити, що збірка С. Повалєвої скомпонована за концептуальним принципом: заголовок відображає загальний настрій уміщених під однією обкладинкою творів. Не менш важливим є також принцип внутрішньої організації поезій (як на загальному дистрибутивному рівні, так і на рівні архітектоніки окремо взятого твору), які авторка символічно, концептуально і настроєво поділила на “Другу лінію”, “Першу лінію” і “Нуль”. Такий принцип дає змогу не лише простежити конвергенцію тексту і простору, але і створити враження часопросторового взаємоукладання різних площин як різних увиразників єдиного буття-у-війні (що є лейтмотивом збірки), себто – єдності онтологічної матриці топосів/локусів тилу і фронту, коли особистісне переживання ліричних героїв і відчуття того, що відбувається, резонує із колективними настроями, наявними в об’єктивній дійсності, і відлунує водночас у художньому тексті як із умовного ‘теперішнього тут-і-зараз’ ліричних героїв, так і з ретроспективи їхніх умовних спогадів, що є у той же час проєкцією авторської свідомості та авторського сприйняття щодо колективних спогадів спільноти про події об’єктивної дійсності, *‘mass personal memory’*, згідно з концепцією Т. Снайдера (Snyder 2002, 39), свідчення про які було зафіксоване у медіапросторі і частково стало відображене на рівні індивідуальних авторських образів і мотивів. Але разом із тим ці спогади є такими, що фіксуються в художньому просторі ‘по живому’, стаючи частиною актуального дискурсу, не встигаючи перетворитися на культурний меморіальний конструкт. У поезіях С. Повалєвої цей живий спогад так чи інакше накладається на вже усталені моделі культурної пам’яті, на *‘frame’* (цит. за: Snyder 2002, 39).

Варто вказати, що більшість текстів, уміщених у збірці, позначені медитативними конотаціями, але, що цікаво, із цих творів явно вичитуються

настрої надриву, внутрішнього руху, неспокою. Прикметним є те, що “Мінлива хмарність...” нагадує, найімовірніше, ліричний щоденник.

У своєму дослідженні, присвяченому окресленню корелята страждання у творах літератури, Ф. Штейнбук зауважив, що будь-яка тілесна категорія може фігурувати у творі як топос (Штейнбук 2020, 238), тим самим окресливши відповідні можливості для будь-якої категорії психіки, яку в аналізованому поетичному тексті недоцільно відмежовувати від вказаної вище категорії за принципом бінарності (Штейнбук 2020, 237).

Відповідні тенденції спостерігаються в аналізованому вірші авторки, в якому окреслена межова ситуація виявляється через послідовність дій ліричних героїв як/та одночасного відображення їхніх ментально-тілесних станів (із контексту поезії асоціативно можемо здогадатися, що дія відбувається на лінії фронту, адже сам твір розміщений у третій частині “Мінливої хмарності...” – “Нуль”: інакше, умовний локус дії – у кареті “швидкої”, адже у рядках поезії натрапляємо на конотації, що містять натяк на концепт руху як увиразника межової мінливості): *“Дивись, каже вона, розмотуючи брудні бинти, (Ай, трохи прилипло, потерпи), Дивись, як світ нам постійно вказує, куди йти, Утинає зайве, зрізає кути (Гей, якщо ти відкинешся, я тебе викину на ходу, каже вона)”* (Поваляєва 2022, 175).

Мотив болю у цих рядках, як і мотив руху свідчить про крайність переживань і станів ліричних героїв. Зокрема, якщо ліричний герой поезії (умовно – поранений солдат) переживає межову ситуацію через онтологію тілесності, то лірична героїня (умовно – парамедикіння) переживає цю ж ситуацію, перебуваючи у вимірі відчуття й розуміння тілесності Іншого. І це розуміння накладається на його/її ментальний досвід: недарма (її) мова протягом усього вірша нагадує медитативний коментар, позначений символічними увиразниками ‘таблетки’, ‘космосу’, ‘центрифуги’, ‘жорен’, ‘пуповини’, ‘історії’, ‘нації’, ‘крапельниці’, які посилюють смислові інтенції твору, розширюють його межі задля можливості сприйняття й розуміння як тексту, в ядрі поетики якого – архетипні конотації межі-увиразника національного буття, у випадку якого індивідуальне й колективне, свідоме й несвідоме, мертве, живе й ненароджене мисляться як одне ціле, згідно з принципами сконструйованої художньої картини світу: *“Таблетка – це така центрифуга космічна, Це такі ніби наші одвічні національні жорна, Дякуй, що так відверто дотичний Практично під’єднаний до історичної пуповини Крап крапель ни ці”* (Поваляєва 2022, 175).

В останніх рядках деструкція мови відображає стан переходу межі ліричним героєм між топосами свідомості і непритомності, і цей перехід графічно та інтуїтивно нагадує стан чуттєво-емоційного розпорошення. У цьому випадку мотив болю і травми, оприявнений у перших рядках, виникає як увиразник топосу свідомості, натомість мотив її втрати у подальший рядках авторка відтворює через епізод засинання як процесу відходу/абсолютного подолання межі поміж чутливістю/живістю

тілом/свідомістю та порожнечею смерті (“*Чуєш, не засинай мені, нині Ще трохи – і ми на базі, чуєш мене, бачиш? Добре, я знаю, віддячиш, Ти мені тепер винний, тепер не можеш померти. Бачив на задніх дверцятах напис «Muerte?»*”) (Поваляєва 2022, 175–176). Характерним є те, що концепт смерті у цих рядках мислиться не просто через призму іншої мови або через призму символічних дверей в інший світ (або анти-світ, не-світ), але насамперед через мотиви руху та забуття згідно з процесом ‘поділу’ і ‘відсіювання’, про що свідчить також згаданий вище образ космічної центрифуги.

Водночас у наведеній строфі макабричне є увиразником межовості у тому сенсі, який К. Ясперс охарактеризував через дихотомічну парадоксальність: “Смерть долається, коли вона стверджується” (Ясперс 2009, 246). Ланкою, що зумовлює цю екзистенційну єдність протилежностей, є віра, яку С. К’еркегор означив як ядро останньої екзистенційної складової людського життя (релігійної, тобто тієї, що передує естетичній та етичній), яка утверджується шляхом особистісного вибору (Мандришук 2017, 73). Слушними є слова Л. Тарнашинської, що “межова ситуація виявляє насамперед глибину віри” (Тарнашинська 2016, 45), адже, згідно із С. К’еркегором, останній етап виникає на основі ‘стрибка’ людини у віру і розгортається у взаємовідношеннях ‘Я–Бог’ (Мандришук 2017, 73) або ‘Я–Абсолют’ (Мандришук 2017, 76).

Привертають увагу останні рядки поезії С. Поваляєвої, які насправді є інкрустацією аналізованого вірша частиною іншого твору: першим куплетом пісні “Nothing else matters” гурту “Metallica”: “*So close, no matter how far Couldn’t be much more from the heart Forever trusting who we are And nothing else matters...*” (Поваляєва 2022, 176; Metallica 1992). Відповідний авторський прийом вносить зміни в саме звучання твору з фонічної й ритмічної перспектив, позаяк особливість згаданої пісні (насамперед – як музичного твору) полягає в її темповій та ритмічній організації (сама ж пісня є рок-баладою). Зокрема, її ритміка асоціативно нагадує ритміку коліскової – що, власне, суперечить проханню ліричної героїні ‘не помирати’, тобто ‘не засинати’. Жанровий модус коліскової у цьому випадку надзвичайно близький до жанрового модусу медитації, що простежується через кореляцію мотивів душевного спокою та напруги, зумовленого межовою ситуацією.

Про інтенції межовості можуть свідчити також введені як інтертекст навіть не дві мови (українська, англійська), а три: ‘muerte’ іспанською означає ‘смерть’. Також прикметним є те, що згаданий напис позначений на задніх дверях, натякаючи на подвійності символічної заангажованості цього образу: ‘межа як просторовий перехід’, ‘межа як темпоральний перехід’, і, зрештою, ‘межа як перехід в небуття’, ‘в абсурд’. У цьому випадку образ дверей як матеріальний увиразник топосу межі є паралельним увиразником оніричних інтенцій, які так само мисляться у творі через межовість.

Архітектонічна структура аналізованого поетичного твору С. Поваляєвої є так само непослідовною, як і висвітлена авторкою межева ситуація: ритміка, що на початку твору є плавною і постійною, збивається в умовній структурній середині твору, таким способом увиразнюючи позавербальними засобами вираження мотив плавного або збитого руху транспорту, збитого дихання і мовлення ліричних героїв. Зокрема, рими й система римування, якими послуговується авторка, у структурі початку твору оформлені за принципами точності, а також емфатичної та асонансної співзвучності (щодо рими) і паралельності (щодо римування), але ближче до умовної структурної середини твору рими стають приблизними (за принципом алітерації та консонантизму) і внутрішніми ('вбудованими' в основу рядка). Прикметним є і те, що порядок римування збивається (із паралельного перетворюється на перехресне, потім знову на паралельне).

Авторка послуговується тонічним віршем, у системі якого чільне місце належить особливостям наголошення складів, а не їх кількості чи послідовності наголошення. Непослідовність переходів між акцентованими і неакцентованими складами створює фонічно-ритмічний малюнок такого ж непослідовного руху, хисткості межі між свідомістю і несвідомістю, умовною реальністю та умовною оніричністю, диханням і відсутністю дихання, мовчанням і голосом, життям і смертю, присутністю і відсутністю. Зокрема, С. Поваляєва не поділила свій твір на частини і строфи, що, своєю чергою, створює ефект цілісності-на-межі. Вплітання у структуру поезії іншомовного пісенного тексту створює передумови для переходу на інший рівень мовного, звукового і смислового сприйняття. Варто відзначити й те, що тонічна система віршування (разом із акцентуаційним пісенно-музичним малюнком) в англomовному тексті майже докорінно змінює загальне звучання і смислову картину вірша. Ось наш приблизний переклад пісенного уривка гурту "Metallica", вплетеного С. Поваляєвою у свій текст: *"Так близько, хоча насправді – не важливо, як саме далеко, Коли все, що є – лине від серця, і навіть більше. Завжди вірити в те, хто ми є насправді. Все інше не має значення"* (Metallica 1992). В останніх рядках вірша авторка акцентує цілісність усього суцього, що позначається на специфіці текстотворення.

Отже, аналізований твір С. Поваляєвої "Дивись, каже вона, розмотуючи брудні бинти..." позначений конотаціями межовості на рівнях поезики, топіки, мови та експериментів із мовою, ритміки із залученням тексту твору з іншого роду мистецтва: такий художній прийом (інтертекстуальність упереміж із інтермедіальністю) дає змогу розширити межі сприйняття смислового, аксіологічного, філософського виміру тексту. Водночас його проблемно-ідейна канва корелює зі змістами авторської свідомості як відображенням перспективи об'єктивної воєнної дійсності, що створює умови для поміщення авторкою ліричних героїв у вимір межової ситуації як моральної, етичної, релігійної, трансцендентної ситуації без завершення, що

виявляє перед ‘лицем’ небуття, попри тривогу перед Ніщо, їхню глибину віри як мужність бути.

Гадамер, Г.-Г. (2002). *Вірш і розмова. Есе*. Бібліотека “І”. Електронний ресурс: <https://www.ji.lviv.ua/ji-library/gadamer/gadamer-zmist.htm> [Дата останнього доступу: 18. 01. 2024].

Мандришук, Л. (2017). *К'єркегор як предтеча філософії екзистенції та джерела філософствування Ясперса*. Практична філософія. Вип. 2(64). С. 69 – 79.

Поваляєва, С. (2022). *Мінлива хмарність з проясненнями. Вірші*. Віхола. Київ.

Сафонік, Л. (2012). *Смисли буття як підґрунтя сенсу життя у фундаментальній онтології М. Гайдеггера*. Філософський альманах. Мультиверсум. Вип. 6 (114). С. 3–13

*Старша Едда*. (2020). Епос. З давньоісландськ. пер. В. Кривоніс. Видавництво Жупанського. Київ.

Тарнашинська, Л. (2016). *Василь Стус: художньо-екзистенційний вимір межової свідомості*. Слово і час. Вип. 3. С. 44–52.

Тіллїх, П. (2005). *Мужність бути. Небуття і тривога*. Ї. 37. С. 8–30.

Унамуно, М., де. (2019). *Мир у війні. Роман*. З ісп. перекл. Б. Чума. За загальн. ред. О. Фешовця. Астролябія. Львів.

Хіхлушко, Б. (2023). *Голос “Еклезіяста”*. До проблеми комунікативних структур в ліриці. Синопис: текст, контекст, медіа. Вип. 29(3). С. 185–190.

Штейнбук, Ф. (2020). *Топологічний зміст кореляту страждання у творах сучасної світової літератури*. Іноземна філологія. Вип. 133. С. 237–249.

Шумка, М., Гурик, М. (2010). *Екзистенційна діалектика Сьорена К'єркегора*. Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. Серія: Філософія. Вип. 7. С. 24 – 32.

Ясперс, К. (2009). *Психологія світоглядів*. Юніверс. Київ.

Ящук, Ж. (1998). *Екзистенційність як художньо-естетичний метод в українській літературі ХХ ст.* Автореф. дис. ... к. філол. н. 09.00.08. Київ.

Metallica. (1992). *Nothing else matters*. Radio Roks. Retrieved from: <https://www.radioroks.ua/music/7-metallica/90-nothing-else-matters/> [Дата останнього доступу: 19. 01. 2024].

Snyder, T. (2002). *Memory of Sovereignty and Sovereignty over Memory: Poland, Lithuania and Ukraine, 1939–1999*. Memory and Power in Post-War Europe: Studies in the Presence of the Past. Cambridge University Press. Cambridge. pp. 39 – 58.

**ГІПОТЕТИЧНИЙ ОБРАЗ МАРІЇ МАГДАЛИНИ  
ТА ІНШИХ БІБЛІЙНИХ ГРІШНИЦЬ У ТВОРЧОСТІ  
ЛЕСІ УКРАЇНКИ І ВИБРАНІЙ ЛІРИЦІ СУЧАСНИХ  
ПОСЛІДОВНИКІВ КИЇВСЬКИХ НЕОКЛАСИКІВ:  
КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ**

*Ольга Смольницька*

(Швейцарія)

*У статті вперше пропонується зіставити образ євангельської грішниці у ліриці та драматургії Лесі Українки, як і у вибраних віршах сучасних київських поетів, сьогодні ідентифікованих як неокласики або постнеокласики. З'ясовується гіпотетичний прототип заголовних персонажів творів. Простежено спільність певних засад українського неоромантизму і неокласицизму, у тому числі сучасного.*

*Ключові слова: вірш, драматургія, архетип, образ, Біблія, грішниця, неокласицизм.*

**THE HYPOTHETICAL IMAGE OF MARY MAGDALENE  
AND OTHER BIBLICAL WOMEN-SINNERS IN THE WORKS  
BY LESJA UKRAJINKA AND SELECTED LYRICS  
BY THE CONTEMPORARY FOLLOWERS OF KYIV  
NEOCLASSICISTS: A COMPARATIVE ANALYSIS**

*Ol'ha Smol'nyc'ka*

*The article proposes to compare the image of the evangelical sinner in the lyrics and dramaturgy of Lesja Ukrajinka, as in selected poems by some contemporary Kyiv poets, today identified as neoclassical or post-neoclassical. A hypothetical prototype of the title characters of the works has been ascertained. The commonality of certain foundations of Ukrainian neo-romanticism and neoclassicism, including modern ones, has been traced.*

*Key words: poem, drama, archetype, image (character), the Bible, a woman-sinner, neoclassicism.*

Ситуація в сучасній гуманітаристиці, зокрема, літературознавстві, показує зацікавленість компаративним аналізом і відновлення інтересу до класики. Зокрема, упадає у вічі студіювання творчості Лесі Українки (Лариси Косач-Квітки, 1871–1913). Вітчизняне і зарубіжне лесезнавство постійно доповнюється. Його можна назвати невичерпним. У тому числі розвивається компаративістика. Біблійні та інші аспекти (біографістику, літературознавство та ін., а також від перекладознавства до власне лінгвістики, від міфопоетики до релігійного світогляду тощо) у Лесі



Українки досліджували в українських і зарубіжних студіях із філології, психоаналізу та філософії В. Агеєва, Г. Александрова, В. Антофійчук, А. Бичко, І. Бетко, О. Бросаліна, Т. Борисюк (Т. Скрипка), Т. Вірченко, Н. Гаврилюк, К. Годік, Ю. Григорчук, Т. Гундорова, Л. Демська-Будзуляк, А. Діба, Г. Дика, В. Єрмоленко, М. Жарких, М. Жулинський, О. Забужко (Забужко 2006), О. Заїка, Т. Заїка, Н. Зборовська (Зборовська 2002; 2006), Н. Іщук-Пазуняк, І. Качуровський, Ю. Ковалів, С. Козак, А. Козлов, Н. Колошук, Є. Кононенко, П. Корнес, С. Кочерга, Т. Крупельцова, М. Ласло-Куцюк, Г. Левченко (Левченко 2013), Т. Левчук, Т. Матвєєва, Т. Мейзерська, М. Моклиця, Т. Мороз, М. Наєнко, А. Нямцу, І. Огородник, С. Павличко (Павличко 1999), А. Палаш, В. Панченко, В. Плітка, Я. Поліщук, О. Полюхович, І. Приліпко, В. Прокіп (Савчук), Р. Радишевський, С. Романов, М. Русин, Х. Семерин, Л. Сірик, Л. Скупейко, О. Смольницька (авторка цих рядків), М. Стріха, А. Ткаченко, Р. Тхорук, Т. Хороб, Р. Чілачава, О. Шморгун, І. Щукіна та ін.

Також загальновідомо, що саме київські неокласики (Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара або Драй та ін.) відкрили по-справжньому Лесю Українку, тому варто звернутися до неокласичного дискурсу. Так само багата літературознавча та інша гуманітарна база, присвячена дослідженню українського неокласицизму: В. Агеєва, Г. Александрова, О. Астаф'єв, О. Бросаліна, Н. Гаврилюк, Л. Демська-Будзуляк, І. Качуровський, Ю. Ковалів, Л. Коломієць, Р. Мовчан, Олена О'Лір, С. Павличко, А. Палаш, В. Панченко, В. Погребенник, Ф. Погребенник, О. Смольницька (авторка цих рядків), Е. Соловей, М. Стріха, Т. Чумак та ін. (ця бібліографія насправді більша), а також філософські студії працівників Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Цей перелік так само постійно поповнюється. Можна помітити перетікання лесезнавчих і неокласицистичних студій завдяки спільним мотивам у цих художніх текстах. Помітно інтерес дослідників до прототипів біблійних героїнь Лесі Українки (зокрема, Міріам в “Одержимій”), проте бракує системного та текстологічного аналізу в цьому питанні. З огляду на це новизна пропонованого дослідження – з'ясування гіпотетично спільного прототипу на прикладі окремих віршів і драматичних поем Лесі Українки в зіставленні з неокласичним дискурсом.

Відповідно, *мета* – опрацювання гіпотетичного біблійного жіночого прототипу Марії Магдалини (Магдалини), переважно на прикладі “Одержимої” Лесі Українки, її вірша “Жертва”, окремих драматичних поем, а також вірша Олени О'Лір – сучасної київської послідовниці неокласиків, поетеси, перекладачки, науковиці, кандидатки філологічних наук, літературної критикині, лауреатки премій. Береться її твір “До євангельської грішниці”.

Мета передбачає *завдання*: 1) порівняти вірш Лесі Українки “Жертва” і “Одержима”, вичленувавши головний образ героїні; 2) залучити як додатковий матеріал інші драматичні твори класика на біблійні теми;

3) дослідити гіпотетичний образ Марії Магдалини, знайшовши прототипи інших грішниць на матеріалі Євангелій і віддзеркалення цих фемінінних образів у згаданих художніх творах; 4) знайти алюзії, ремінісценції та інші перегуки у сонеті Миколи Зерова (1890–1937); 5) порівняти вищезгадані твори Лесі Українки із віршем Олени О’Лір, узявши за основу євангельські епізоди.

Дослідження містить компаративний, текстологічний, біблеїстичний, архетипний (юнгіанський) аналіз.

Опрацьовано джерела українською, французькою, німецькою мовами. Застосовується біблеїстичний дискурс.

Окремі українські твори на біблійні теми вже порівнювалися з неокласичними, як і взагалі текстами різних поколінь (Смольницька 2017, Смольницька 2023), але з огляду на появу в сучасній неокласичній або постнеокласичній поезії нових текстів, як і наявності попередніх, створених як ремінісценції, алюзії тощо, виникла потреба системнішого аналізу.

Вірш Лесі Українки “*Жертва*” входить до збірки “Відгуки”, де вміщено цикл “Легенди”. Текст написано 1 липня 1900 р. (Лєся Українка 1953, 65). За свідченням лєсєзнавців, “через шість місяців Лєся Українка повернулась до цієї теми у драматичній поемі «Одержима»” (Лєся Українка. Жертва), на сайті про цю авторку датою вказано 1 серпня (Лєся Українка 1953). Так, обидва твори написані в один рік і на одну тему. Окресливши задум у ліриці, авторка розвинула його у драматургії.

З тексту поезії видно, що основа – загальновідомий євангельський епізод: “Джерело сюжету – Матфій, 26, 7” (Лєся Українка Жертва). В Євангелії сказано: “Коли ж Ісус був у Віфанії, у домі Симона прокаженого, підійшла одна жінка до Нього, маючи алябастрову пляшечку дорогоцінного мира, – і вилила на Його голову, як сидів при столі Він. Як побачили ж учні це, то обурились та й сказали: «Нащо таке марнотратство? Бо дорого можна було б це продати, і віддати убогим». Зрозумівши Ісус, промовив до них: «Чого прикрість ви робите жінці? Вона ж добрий учинок зробила Мені»” (Мт., 26:6-10) (Біблія 1988, 1225) (тут і далі біблійні цитати в перекладі І. Огієнка). Але розповідь про жінку, яка омила Ісусові Христові ноги дорогоцінною мирою та витерла власним волоссям, і в інших Євангеліях.

Символічно, що вірш Лесі Українки “Жертва” (1900) написано гекзаметром, що показує античні симпатії авторки: “Се було в ті часи, як Мєсія / Живий був між людьми. / Се було в ті часи, як його ще / На хрест не прибили” (Лєся Українка 1953, 64).

І в “Жертві”, і в “Одержимій” постає та сама героїня. Але якщо у вірші вона безіменна, то у драмі – Міріам. Проте в обох текстах зазначається, що вона – “одержима”: “Жінка якась «одержима» – їй дав / Колись поміч Мєсія – / І принесла для Мєсії олії пахучої міру, / Що не годилась ні в страву, ні в лампу до світла” (Лєся Українка 1953, 64). Авторка протиставляє сакральне і профанне, оскільки – за віршем – апостоли не розуміють, навіщо ця жертва, що нібито не має користі. Такі утилітарні погляди могли бути і в Юди (про

це нижче – біблійний епізод). До речі, “лампа до світла” може бути алюзією притчі про п’ятьох мудрих і п’ятьох нерозумних дів (Мт. 25:1-13) (Біблія 1988, 1223) і притчею про загублену драхму, яку жінка знайшла, запаливши світло (Лк. 15:8-10) (Біблія 1988, 1290).

*Міріам*, як відомо, – старогребейське ім’я, яке трансформувалось у грецькі форми Маріам чи Марія (Gerard 1992, 882). Але в Лесі Українки ніде не названо конкретної місцевості, звідки походить героїня. Зрозуміло, що дія відбувається в Галілеї, початок – над “озером Гадаринським” (Лесья Українка 1954, 119). Міріам або Міріям (Лесья Українка 1954, 119) – і народжена на цій землі, і водночас їй чужа (передусім духовно).

Якщо далі аналізувати, то загалом у Біблії фігурують принаймні шестеро Марій (Gerard 1992, 882–886), причому першою називають Марію Магдалину (Gerard 1992, 883).

Уже досліджено і висловлено припущення, який біблійний прототип має Міріам в “*Одержимій*” (тепер можна додати – і грішниця в “*Жертві*”). Це *Марія Магдалина* (як відомо, Міріам чи Міріям – оригінальна форма її імені), тобто Марія з Магдали, Migdal означає “вежа” (Odelain 1978, 238). В Євангелії від Марка: “Як воскрес Він уранці дня першого в тижні, то з’явився найперше Марії Магдалині, із якої був вигнав сім демонів” (Мк., 16:9) (Біблія 1988, 1259) – цитата в перекладі І. Огієнка, у перекладі о. І. Хоменка – “сім бісів” (Святе Письмо 1990, 70). Але в “*Одержимій*” Міріам *уже не побачить* воскреслого Месію, а лише почує про це воскресіння. Героїня не встигне побачити свого Учителя, бо її каменуватимуть. Отже, це оригінальна розробка євангельських епізодів, і Лесья Українка явно будувала навіть не апокрифічне “Євангеліє від Марії (Магдалини)” (це джерело відоме), а власну історію, поєднавши в образі Міріам кілька типів біблійних жінок, автобіографізм і взагалі створивши індивідуальність. Контакт Міріам із Месією (який ніде в поемі не називається Ісусом Христом) відбувається на початку твору. У цитованому Євангелії саме Марія Магдалина свідчила іншим про воскресіння Христа (Мк., 16:10-11) (Біблія 1988, 1259), а в поемі, як бачить читач, Міріам чує про це чудо – і не хоче вірити йому, а потім засуджує тих, заради кого Месія пролив власну кров.

Проте біблеїстика й розділяє образи Марії Магдалини та інших євангельських Марій. Зокрема, грішниця, яка омила Ісусові ноги пахощами, трактується і як Марія з Бетанії або Віфанії (Odelain 1978, 246), проте цю героїню не ототожнюють із Марією Магдалиною.

В аналізованому вірші показовий фінал, побудований на риторичних питаннях: “Чом не сказав він тій жінці: яке / Тобі діло до мене? / Він же до рідної матері так / Обізватись одваживсь, – / нащо приймав він олію і тії / Гарячії сльози, / що застидали розширений погляд / Отій одержимій, / Нащо він мовив апостолам: дайте / Їй спокій, тій жінці?..” (Лесья Українка 1953, 64–65). У драматичній поемі “*Одержима*” події відбуваються вже після миропомазання. Месія на слова Міріам про те, що Сам не має спокою, каже:

“Яке тобі до мене діло, жінко?” (Леся Українка 1954, 121). В Євангелії Спаситель неодноразово звертається до знайомих і незнайомих жінок просто як “жінко”. Як зазначають дослідники: у біблійному семітському звертанні “жінко” немає образливого: “Жінка – почесне звертання, як в італійців «мадонна». За давнини жінкою називали царицю” (Святе Письмо 1990, 115). Уважна до історичного контексту, Леся Українка могла це знати. Цікавий й інший лінгвістичний момент, бо в Євангелії від Йоана Христос каже: “Що мені...”: “Це семітська ідіома з місцевої говірки, яка означає: чого нам втручатись у цю справу, про яку я іншої думки” (Святе Письмо 1990, 115). В “Одержимій” явно відбувається перифраз, перестановка (можливо, навіть гендерна), бо Месія (ніде не названий на ім'я), висловлюється навпаки: “Яке тобі до мене діло, жінко?” (Леся Українка 1954, 121).

Якщо далі аналізувати жіночу образність в Євангеліях і драматургії Лесі Українки, як і неокласичних віршах, то можна поглибити компаративний аналіз. Так, у драматичному творі “*На полі крові*” Юда обмовляє Христа, заперечуючи Його божественну природу: “Любив він / вино і пахощі. Любив, щоб завжди / жінки йому вродливі слугували, – / вони за ним ходили цілим роєм, / а він їм дозволяв, щоб ноги мили / йому коштовним нардом і волоссям / розкішним, як буває у блудниць, / вони йому ті ноги витирали” (Леся Українка 1954, 28). Антагоніст начебто правильно переповідає євангельську подію, але *суб’єктивно її інтерпретує* (не кажучи про знижений і недоброзичливий стиль). Відповідно, відбувається викривлення сутності. Прикметно, що Юда постає і як маніпулятор, прямо не називаючи тих жінок блудницями, але натякаючи на це. Помітно й облудний стереотип, оскільки антигерой приписує красу (у тому числі “волосся розкішне”) саме блудницям. Також явно перебільшує, кажучи “жінки” замість “жінка” (оскільки, за Євангеліями, та героїня була одна). Слова “...вони за ним ходили цілим роєм...” (Леся Українка 1954, 28) так само викривляють біблійні свідчення про зцілених жінок, а також інших послідовниць Ісуса Христа. Більш об’єктивно і з симпатією каже Прочанин: “Проте ж такі за ним ходили люди, / не кидали, – відай, було їм добре. / Були такі, що й роду відреклися. / Я сам таких в Капернаумі знав. / Була там молодичка, Саломея / наймення їй, – покинула дітей / і чоловіка; інша знов, Сусанна, / багата відданиця, молоденька / і роду чесного – за ним пішла, / не боячись неслави й поговору” (Леся Українка 1954, 38). Цим він повторює євангельські слова – наприклад: “І сталось, що Він після того проходив містами та селами, проповідуючи та звіщаючи Добру Новину про Боже Царство. Із ним Дванадцять були, та дехто з жінок, що були вздоровлені від злих духів і хвороб: Марія, Магдалиною звана, що з неї сім демонів вийшло, і Іванна, дружина Худзи, урядника Іродового, і Сусанна, і інших багато, що маєтком своїм їм служили” (Біблія 1988, 1274-1275) (Лк., 8:1-3). Із цими євангельськими словами перегукуються і ретроспективні слова Міріам про Месію: “Яка була юрба / за ним, як він ходив по Галілеї. / І кожний встиг

торкнуту хоч одержу, / хоч край плаща Месії, тільки я / торкнуту не посміла, бо нічого / просить не мала в нього: ні здоров'я, / ні страви на безхліб'ї. Я не знаю, / чого я йшла з юрбою..." (Леся Українка 1954, 120). Іншими словами, героїня цієї драматичної поеми прагнула не матеріальних, а духовних благ, проте не могла це сформулювати – і відтак її стан можна охарактеризувати як "одержима духом" (Леся Українка 1954, 119), так само себе називає Міріам (Леся Українка 1954, 133).

Біблеїстичні дослідження підтверджують, що з Марії Магдалини Ісус вигнав "«сімох демонів», Лк 8,2; Мк 16,9 (зауважте, що Лука не ототожнює її з грішницею, чие ім'я делікатно оминає), Марія входить до групи (жінок), які супроводжують Ісуса" (Odelain 1978, 245) (тут і далі переклад наукових цитат із французької в цьому та наступному абзаці мій. – О. С.). Як відомо, одна з них стане заголовною героїнею драматичної поеми Лесі Українки "Йоганна, жінка Хусова". До речі, про цей фемінінний персонаж так само дуже лаконічно сказано у Святому Письмі: Йоанна або Йоганна, Johanna (Odelain 1978, 255) згадується "лише в Євангелії від Луки (8,3; 23, 49; 24,10)" (Odelain 1978, 255), це "учениця Ісуса; одна з жінок біля порожньої гробниці" (Odelain 1978, 255). Отже, за Біблією, Йоганна побачить, що Христа немає у гробниці, і дізнається, що Він воскрес (тобто історія цієї героїні має продовження). Але авторка обриває твір на Ісусовій страті та розпачі учениці Спасителя, свідомо показуючи *трагедію*, хоча в ній дійові особи залишилися живими (за винятком позасценово страченого пророка, тобто Спасителя).

Цікаво, що Міріам в "Одержимій" у фіналі зустрінеться з Йоганною, яка повідомить про воскресіння Месії, проте заголовна героїня твору не знає цієї жінки (Леся Українка 1954, 131) – хоча так само була в юрбі, супроводжуючи Учителя.

Якщо звернутися до образу Міріам як так само релігійно ексальтованої, потенційно творчої та розчарованої жінки, то виникає цікава антитеза. Як відомо з джерел: "Марія Магдалина першою бачила Воскреслого... свідчила про воскресіння апостолам" (Odelain 1978, 245). Міріам у Лесі Українці не побачить ні могили, ні воскреслого Месії, бо одразу буде каменована (Леся Українка 1954, 135). Це, звичайно, художня інтерпретація євангельських сюжетів, бо в оригіналі Марія Магдалина та інші галілейські жінки супроводжували Ісуса за Його життя, були "свідками погребіння... купляли пахощі" (Odelain 1978, 245) та ін.

У зв'язку зі спільною тематикою та образністю хотілося б простежити паралелі у творчості Лесі Українці та київських неокласиків (фактично її учнів) – зокрема, торкнутися специфіки *нової генерації* (кінця ХХ – початку ХХІ ст.). Це покоління називають і постнеокласиками, проте трапляється і визначення як "чистих неокласиків". Якщо "сьомим неокласиком" визначено Ігоря Качуровського (1918–2013), то в наступних поколіннях літераторів можна казати про "восьмого" та інших неокласиків. Зокрема, це учениця згаданого неокласика Олена О'Лір, Н. Гаврилук, О. Одрін, також

називають Л. Вировець, Н. Науменко, Л. Хворост, а ще авторку пропонованого дослідження та ін. Зі старшого літературного покоління сюди долучають А. Содомору і М. Стріху. Прикметно, що всі представники цих генерацій – універсальні постаті, які гармонійно доповнюють науковий пошук серйозним перекладацтвом, а також поезією.

Учениця “сьомого неокласика”, київська поетеса, літературознавець і перекладачка Олена О’Лір, лауреатка численних літературних премій, у вірші “*До євангельської грішниці*” (збірка “Прочанські пісні”, 2006 р.), написаному 2000 р., окреслює портрет одержимої. По-перше, послідовниця українських неокласиків винесла в підзаголовок джерело свого поетичного задуму: “Лк. 7. 36–50”: “Шукати Господа, як олень / Шукає в спеку джерела, / Ти не бажала, а зійшла / На ложе темних задоволень. ...// Хто, як не ти, червоновуста, / Любови проповідь збагне – / Ти, що життя своє земне / Поклала на олтар розпусти!” (О’Лір 2006, 27). Тут філігранні та оригінальні рими, динамічний розвиток фантазії, форма підкреслюється змістом і навпаки. Якщо розглядати символіку, то стає помітно, що авторка дотримується більш відомої у мистецтві католицької інтерпретації образу Марії Магдалини (оскільки у православ’ї та протестантизмі ця героїня – просто одержима, а про її колишнє розпусне чи не розпусне життя не сказано, є тільки припущення). Так само деякі біблеїсти скупко наводять суто достовірні, перевірені факти про цю героїню (Reclams Bibellexikon 1992, 318) – як і про Марту, іншу сестру Лазаря (Reclams Bibellexikon 1992, 326), але не кажуть про одержимість Марії Віфанійської чи відсутність одержимості в неї, грішне або праведне, життя тощо. Підсумовуючи про Марію Магдалену, варто знати, що вона “була однією з жінок, які знайшли Ісусову могилу (гробницю) порожньою на Паску” (Reclams Bibellexikon 1992, 318) (переклад цитати з німецької мови мій. – О. С.).

У вірші є вдала *антитеза кольоративів* – червоного і темного: “червоновуста” (натяк на пристрасть, темперамент) і “ложе темних задоволень” (О’Лір 2006, 7), що автоматично означає *гріх*. Як і в Євангелії, поетеса переповіла епізод: “Але прийшов Господній Син, / Немов для тебе ставши плоттю, – / І, розпустивши кіс волоття, / Торкнулась ти Його колін” (О’Лір 2006, 27). Як і в Біблії та в Лесі Українки, героїня неокласичного вірша – “одержима”. Авторка у фіналі підсумовує справжню віру героїні, яка обрала Христа, коли християнство ще не було поширене та переслідувалося: “Ще світ повірити не міг, / Ще світ служив старим кумирам, / А ти з дорогоцінним миром / Йому схилилася до ніг..” (О’Лір 2006, 27). Тобто Аніма обрала правильний Анімус.

Розгляньмо докладніше імпліцитний євангельський епізод, на який натякається в усіх трьох творах, але який докладно не переповідається. В Євангелії від Луки сказано про безіменну жінку, яка намастила Ісусові ноги мирою, омила сльозами і витерла власним волоссям (Лк., 7:37–46, 48, 50) (Біблія 1988, 1274). В Євангелії від Івана (Іоанна) про відвідини Лазаря у Віфанії (Бетанії) сказано інакше: “А Марія, що брат її Лазар був хворий,

була та, що помазала Господа миром, і волоссям своїм Йому ноги обтерла” (Ів., 11:2) (Біблія 1988, 1326). Марія чинить так і після воскресення Лазаря: “А Марія взяла літру мира, – з найдорожчого нард пахучого, і намастила Ісусові ноги, і волоссям своїм Йому ноги обтерла. І пахощі мира наповнили дім!” (Ів., 12:3) (Біблія 1988, 1328). Показовий подальший діалог, на який натякається у творі “На полі крові”: “І говорить один з Його учнів, Юда Іскаріотський, що мав Його видати: «Чому мира оцього за триста динарів не продано, та й не роздано вбогим?» А це він сказав не тому, що про вбогих журився, а тому, що був злодій: він мав скриньку на гроші, – і крав те, що вкидала. І промовив Ісус: «Позостав її ти, – це вона на день похорону заховала Мені. Бо вбогих ви маєте завжди з собою, а Мене не постійно ви маєте!»” (Ів., 12:4-8) (Біблія 1988, 1328). Виходить, що Марія оплакувала Месію як уже вмерлого. Якщо порівнювати зі Святим Письмом, то стає зрозуміло, що Леся Українка фактично подає “Євангеліє від Юди”, де антигерой свідомо викривляє минулі події, користуючись тим, що Прочанин не був їхнім свідком. Отже, цей драматичний діалог – дуже тонка літературна стилістика.

До речі, жінка вшановує пахощами Спасителя як гостя, – але вище в Євангелії зазначено, що це вшанування як на вмерлого (бо мертві тіла умащували). Далі в Євангелії буде сказано про жінок, які прийшли помазати тіло Ісуса – і не знайшли мертвого у гробниці. У сонеті М. Зерова “Страсна п’ятниця” (1921) згадується Йосиф Ариматейський (епіграф – із Євангелія від Марка, 15: “Благообразний Йосиф...” (Зеров 1990, 64). У сучасному перекладі він – “радник поважний” (Мк. 15:1258). У заключному терцеті зазначається: “І в синій темряві, мов ряд примар, / Несуть жінки свій вікопомний дар: / Ливан і нард, і мірру, і алое” (Зеров 1990, 65), що прямо перегукується з біблійним текстом. *Нард і мірра* прямо нагадують цитати з Євангелія (Мк. 14:3) (Біблія 1988, 1254) і Лесі Українки. В євангельському тексті сказано стисліше: “Як минула ж субота, Марія Магдалина, і Марія Яковова, і Саломія накупили пахощів, щоб піти й намастити Його” (Мк. 16:1) (Біблія 1988, 1259). Як відомо, ці жінки також фігурують у драматичних поемах Лесі Українки. Отже, можна казати про діалог текстів: Біблія – Леся Українка – неокласики різних поколінь.

Таким чином, здійснений різнобічний аналіз виявив насиченість, експліцитну та імпліцитну символіку текстів, які можна назвати загадковими. Ні в Лесі Українки, ні в Олені О’Лір не названо імені заголовної героїні – євангельської грішниці. Сприйняття таких творів вимагає підготовки (у тому числі ознайомленості з біблійним першоджерелом), а також фантазії, оскільки, вочевидь, образ жінки – збірний, хоча має, скоріше за все, прототипом Марію Магдалину як дуже поширену в мистецтві. Проте помітно індивідуальну обробку цього фемінінного образу. Відповідно, можна простежити взаємини Аніми (одержимої, грішниці) з Анімусом (Месією, Ісусом Христом). Аналіз окремого вірша “Жертва” вимагав звернення до розгорнутої дії в

“Одержимій”, як і до інших драматичних творів на євангельську тематику (“На полі крові”, “Йоганна, жінка Хусова”). Усе це змогло повніше проілюструвати неокласичні вірші на схожу тематику. Також цінним виявилось звернення до інших неокласичних творів, як-от М. Зерова. Загалом усі досліджені твори об’єднує елітарність, філігранність поетичної форми, глибоке знання Біблії, вміння індивідуально інтерпретувати та сублімувати її матеріал (ці тексти самі вибудовують сюжет, а не переказують його). Так само цінним виявилось звернення до біблійного, етимологічного, текстологічного, архетипного аналізу. Підтверджене важливість Біблії як основи для українських творців різних поколінь, примноження досвіду попередніх генерацій на основі нових здобутків. Робота має перспективу продовження в ширшому, контекстальному аспекті.

*Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньоєврейської й грецької на українську (проф. Огієнком) наново перекладена* (1988). Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства в Україні (988–1988).

Забужко, О. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Факт. Київ.

Зборовська, Н. (2006). *Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія*. Академвидав. Київ.

Зборовська, Н. (2002). *Моя Леся Українка / Есей*. Джура. Тернопіль. Електронний ресурс: <http://194.44.152.155/elib/local/sk652255.pdf> [Дата останнього доступу: 11.05.2021].

Зеров, М. (1990). *Страшна п'ятниця*. У кн.: Зеров М. К. *Твори: В 2 т. Т. 1: Поезії. Переклади. Упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко*. Дніпро. Київ. С. 64–65.

Левченко, Г. (2013). *Міф проти історії: Семіосфера лірики Лесі Українки: монографія*. Академвидав. Київ.

О'Лір, О. (2006). *До євангельської гришниці*. У кн.: О'Лір О. *Прочанські пісні: Поезії і переклади*. Вид. дім “Києво-Могилянська академія”. Київ. С. 27.

Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія*. Либідь. Київ.

Смольницька, О. (2023). *Вибрані античні та біблійні образи в українському неокласичному поетичному дискурсі (Максим Рильський, Микола Зеров та ін.) і в зіставленні з реценцією Лесі Українки*. У кн.: *Studia Ucrainica Varsoviensia? Rok 2023, Tom 11*. Uniwersytet Warszawski Katedra Ukrainistyki, Warszawa 2023. С. 141–167. Електронний ресурс: <https://studiaavar.pl/resources/html/article/details?id=616235> <https://studiaavar.pl/resources/html/article/details?id=616235> [Дата останнього доступу: 04.12.2023].



Смольницька, О. (2017). *Образ Єви та проблема святості/зріховності в однойменному вірші української письменниці в Ріо-де-Жанейро Віри Вовк (збірка “Жіночі маски”): зіставлення із середньовічною традицією*. У кн.: *International research and practice conference “Contemporary issues in philological sciences: Experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine” (Lublin, Republic of Poland, April 28 – 29, 2017)*. Lublin Science and Technology Park S. A. Lublin, Republic of Poland. С. 165–168.

Українка, Л. *Жертва* (1953). У кн.: *Українка Л. Твори. Т. II. Лірика*. Вид. спілка Тищенко & Білоус. Нью-Йорк. С. 64–65.

Українка, Л. *Жертва. Леся Українка. Енциклопедія життя і творчості*. Електронний ресурс: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Verses/Vidguky/Legendy/Zhertva.html> [Дата останнього доступу: 20.03.2023].

Українка, Л. (1954). *На полі крові*. У кн.: *Українка Л. Твори. Т. VIII. Драми*. Вид. спілка Тищенко & Білоус. Нью-Йорк. С. 28, 38.

Українка, Л. *Одержима. Драматична поема* (1954). У кн.: *Українка Л. Твори. Т. V. Драми*. Вид. спілка Тищенко & Білоус. Нью-Йорк. С. 119–121, 131, 133, 135.

*Святе Письмо Старого та Нового Завіту* (1990). Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами. Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies 1990 – 55 М.

Gerard, A.-M. (1992). *Dictionnaire de la Bible*. Assisté de Andrée Nordon-Gerard. Avec la collaboration du R. Tollu p. s. s. Chronologie, cartes, lexique, établis par Andrée Nordon-Gerard. Robert Laffont. Paris.

Odelain, O., Séguineau, R. (1978). *Dictionnaire des noms propres de la Bible*. Préface de R. Tournay, o. p. Directeur de l'École biblique et archéologique française de Jérusalem. Paris : Éditions du Cerf – Desclée Dre Brouwer.

*Reclams Bibelllexikon* (1992). Herausgegeben von Klaus Koch, Eckart Otto, Jürgen Koloff und Hans Schmoldt. Mit 138 Abbildungen und 6 Karten. Philipp Reclam jun. Stuttgart. 5., revidierte und erweiterte Auflage.

## ХУДОЖНІ ОБРАЗИ ВІЙНИ ТА СМЕРТІ В КНИЗІ В. ПУЗІКА “З ЛЮБОВ’Ю, ТАТО”

*Ольга Шарагіна*

(Україна)

*У статті розглянуто образи війни та смерті крізь призму художнього декодування в книзі В. Пузика “З любов’ю, тато”. Проаналізовано причини, які зумовили увагу до введення цих образів в публіцистичному форматі. Розкрито історичний контекст, який зумовив зміни в суспільстві, зокрема російсько-українську війну, наслідки якої стали летальними для українського народу.*

*Ключові слова: війна, смерть, публіцистика, есе.*

### LITERARY IMAGES OF WAR AND DEATH IN V. PUZIK’S BOOK “WITH LOVE – DAD”

*Oľha Šarahina*

*The article reviews the images of war and death through the prism of literary decoding in V. Puzik’s book “With love – Dad”. There have been analyzed the reasons which drew attention to the introduction of these images in a journalistic format. There has been revealed the historical context that led to changes in society, in particular the Russian-Ukrainian war, the consequences of which became fatal for the Ukrainian people.*

*Key words: war, death, journalism, essay.*

Після територіального вторгнення ‘московії’ в Україну 2014 року (анексія Криму й окупація східних регіонів України) та початку повномасштабної російсько-української війни (2022 р.) сучасна мілітарна література (проза, поезія, публіцистика) почала активно з’являтися на полицях книжкових магазинів, адже “передбачалося, що АТО закінчиться швидко, тому автори квапилися зафіксувати війну як явище” (Кулінська 2020, 34) (“Танець смерті. Щоденник добровольця батальйону «Донбас»” І. Михайлишина, “Воєнний Щоденник 2014–2015” О. Мамуля, “Іловайський щоденник” Р. Зіненка, “Життя Р. С.” В. Бурлакової, “Це наша правда” А. Кириченка, “АТО Байки” М. Кашинського, “Укри” Б. Жолдака, “Іловайськ” Є. Положія, “Аеропорт” С. Лойка, “Доця” Т. Горіха Зерня, “Амадока” С. Андрухович, “Жінка війни” А. Шили та багато інших).

Серед цієї когорти митців належне місце посів Валерій Пузик, український письменник, лауреат літературних конкурсів, художник, режисер і журналіст, автор книги “З любов’ю, тато” (2023). Вона складається із сімдесяти чотирьох реальних історій, у яких наявні не лише

особисті звернення та настанови автогероя до рідного сина, розповіді про побратимів, свідчення жителів на окупованих територіях, присвяти коханій дружині, але й наскрізною тематичною лінією описані історичні події сьогодення, які перегукуються з минулим України, її становленням як нації.

Екзистенційний вимір буття людини, зокрема фізична трансформація людини в трансцендентність – не-буття, завжди був однією з ключових тем у літературі та мистецтві, особливо актуалізувався він в умовах сучасних геополітичних подій. Світ отримує складні виклики, які зумовлюють низку проблем, пов'язаних зі збройними конфліктами та війнами. У сучасних літературознавчих дослідженнях відзначається аналіз та інтерпретація людського буття крізь призму екзистенціалу війни. Т. Білокур, Ю. Гнатюк, О. Горбунова, В. Зінченко, О. Іваненко, І. Кравченко, І. Левченко, О. Мельникова, І. Павленко, Н. Тарасенко, Л. Хоменко, М. Федоров свідчать, що існування людини в сучасному суспільстві, де триває війна, фатальні наслідки якої супроводжуються смертю, набуває глибокого сенсу.

Мета нашого дослідження полягає в аналізі репрезентації екзистенційних вимірів людського буття в сучасному суспільстві крізь виміри образів війни та смерті під час російсько-української війни в публіцистичному жанрі, зокрема книзі нарисів “З любов’ю, тато!” В. Пузіка.

Образ війни посідає одне із головних місць у книзі В. Пузіка, автор подає їй такі визначення: *“Війна переживує звичайний устрій нашого життя. <...> Війна прозриміла і не затихає. Вона пульсує вночі диханням бійців. Вибухає у містах і селах. Війна руйнує все на своєму шляху. Війна руйнує нас”* (Пузік 2023, 16); *“Війна – болото, яке місими своїми ногами. Це сморід трунів, поту і шарпеток. Це біль у м’язах, у спині, у н’ятах. Це мозолі до крові й зуби, що псуються і ниють з кожним днем все більше і більше. Війна – це біль і втрати. Імена та обличчя друзів і знайомих, які вже не стануть старшими: ось – усміхаються, жартують, ось – картинка і свічка”* (Пузік 2023, 38); *“Війна вчить цінувати сім’ю та час разом. Кожну хвилину, кожну думку, кожне спільне фото. Війна вчить любити свою землю, мову, ухвалювати важкі рішення та йти до кінця. Війна вчить поважати людей навколо, поважати своїх. Війна вчить вимогливості до себе, честі та гідності. Війна вчить дивитися на ворога і не боятися його, сміятися смерті в лице. Війна вчить відчувати світ заново. Любити. Любити до нестями своїх дітей та рідних. Любити землю. Любити небо. Любити дощ і болото, не липне до берців. Любити кожну мить. Кожен світанок. Кожен подих. Кожен спогад. Особливо – останній безтурботний”* (Пузік 2023, 204); *“Війна вчить відчувати світ заново. Відчувати інакше. Дивитися на нього крізь призму відстаней та часу. Війна вчить відсівати зайве. Залишати головне. Війна вчить ставити і відповідати на запитання: хто я? що я? Війна питає: хто поряд з тобою? І сама ж відповідає. Війна просіває всіх крізь дрібне сито. Залишаються справи. Єдині. Залишаються назавжди”* (Пузік 2023, 205). Художня репрезентація війни крізь призму реалістичних описів вражає фокусом

зосередження на жорстокості, підлості, ницості, жахливості, яким автор протиставляє витримку та гартування, стійкий спротив злу, майбутню перемогу (повтори концепту ‘любов’).

Наслідки війни неможливо досягнути здоровим глуздом: “*Братські могили. Вбиті діти. Згвалтовані жінки. Розстріляні пенсіонери та сім’ї в автомобілях. Закатовані люди під завалами. Розтроєні будинки. Могили у дворах і на дитячих майданчиках. Тіла вздовж доріг. Чорний попіл війни на вулицях. Суцільне згарище*” (Пузік 2023, 11), – тому вустами дітей говорить істина: “*Мене звать Софія / І мене є мрія: / Я хочу, щоб всі росіяни / Здохли на цьому світі. / Мені десять років, / Сама я з Херсона, / Пишу листа тобі, Боже, / І я тебе дуже прошу: / Я хочу, я хочу тиші, / Я хочу спокійного сну, / Стань йому на сторожі, / Зупини, будь ласка, війну*” (Пузік 2023, 36–37). Коли безвихідь заповняє весь простір, люди звертаються до Господа з надією кінця цього фатального становища. Вражає, що таке рішення приймає дитина, яка стала жертвою амбіцій здичавілого світу. Адже у “*дитинстві війна була далека. Про неї нагадували обеліски та одинокі могили довкола села. Її відлуння звучало голосами людей, які вижили*” (Пузік 2023, 192). З жахом та розпачем читаємо розповідь автора: “*На стіні намагаю очима наклейку-парасольку з написом «Наші іменинники». Внизу краплями – фото дітей, що вчилися в цьому класі. Усміхнені дівчатка та хлопчики. Маленькі діти. Їх сьогодні не було в школі. І вчора не було. І завтра не буде. І, скоріш за все, ще довго не буде. Війна. Де вони?»*” (Пузік 2023, 32). Відповідь на це питання не буде однозначною, тут безліч варіантів, серед яких смерть, еміграція, життя в окупації чи в укриттях.

**Образ смерті** посів одне із провідних місць у публіцистиці В. Пузіка як концепт зла, “у першу чергу пов’язаний з тлінністю тіла і порушенням його цілісності, але смерть у контексті індивідуальної душі чи колективної душі (основоположної моральності) постає вже як абсолютне зло іншого порядку (там само)” (Мирончак 2020, 11). Вражають розповіді дітей про загибель їхніх батьків, зокрема тата, від руки окупанта. Маємо свідчення Аліси: “*– Аліса / Мені чотири роки / Я живу в бункері / Зараз з військовими / У цьому місті мені не подобається / Я хочу додому / до своїх іграшок / Я хочу до бабусі та дідуся / Хочу в садок до друзів / Три дні я не бачила мами / Мій тато лежить у дворі / Моя мама казала: тато на небі / Він дивиться на мене й усміхається / Але я не хочу щоб він був на небі <...> Я не хочу його на небі / і не хочу, щоб з нього росли дерева / Я хочу поруч, / щоб зараз, / щоб вдома / І мама і тато і я / І дідусь і бабуся / І песик Лахматик / І вся наша щаслива сім’я*” (Пузік 2023, 35); Макарія: “*Я – Макарій / Мені сім років / І у мене немає дому <...> Мій тато зник кілька тижнів тому / Коли пішов шукати авто / Ми не можемо покинути місто – / Маріуполь в оточенні пів сотні днів*” (Пузік 2023, 35); Марічки: “*Я – Марічка з Бучі / Мені було дванадцять / Мені сказали стояти / Зав’язали руки та очі / Мамо ти де? Мамо? / Маму забрали в хату / Тато ти де? Тато? / Тато лежить у калюжі / на вулиці дідусь та бабуся / Розстріляні упритул / Я пам’ятаю собаку / Що*

тікала в лісосузі / Я не хотіла вмирати / І братик мій не хотів” (Пузік 2023, 35–36). Найбільше вражає монолог ненародженої дитини: “У мене не буде імені, / У мене не буде сім’ї / Я мав народитися в квітні / Здається в Ірпені / Я не стану синочком маминим / Я не стану синочком татовим / Я їх не побачу ніколи / Я чув лише голоси / Я їхав у своєму животику / Вона шепотіла мені: / Все буде добре котику... / Я загинув на початку війни” (Пузік 2023, 37). Це правдиві факти, які підкреслюють звірство та відчуття безкарності в народі-окупанта, що з лютого 2022 року і до сьогодні винищує мирне населення України. Займенник ‘я’ підкреслює усвідомлення та ідентифікацію себе як повноцінної особистості, в якій нахабно забирають життя.

Втрати є непоправними: “внаслідок ракетного удару вісімнадцять поранених і п’ятеро загубилих, серед них тримісячна дитина” (Пузік 2023, 54). Війна не обирає, хто має жити, вона забирає усіх: “потрібно збирати / трупи солдат / потрібно шукати дітей / під завалами власних кімнат / потрібно іти крізь сльози та дощ / потрібно іти уперед” (Пузік 2023, 89). Художній повтор ‘потрібно’ підкреслює нагальну потребу людині залишатися при здоровому глузді, адже ті втрати, які в час прогресивних технологій має українське суспільство та й світове загалом, не можуть бути виправданими. Як жахливо звучать наступні слова: “– Валера, а чому ти не спиши? – підходить до мене мама. – Боюсь! – відповідаю. – Чого? – вона кладе мені руку на голову, гладить волосся. – Смерті... – шепочу я ледь чути. І, ніби вона не знає, продовжую: – Ми всі помremo” (Пузік 2023, 130). Усвідомлення смерті дитиною, розуміння, що вона може настати будь-коли, готовність її прийняти – все це актуалізує увагу на тому, що люди забули своє призначення на цій планеті: народжуватися, щоб жити, а не вмирати у віці немовля. Безсоння мучить і бійців на передовій, які щодня мають втрати у своїх батальйонах: “Мох, мій напарник, не спить уже дві доби. Каже: не хочу. Каже: задовбали ці сни про смерть” (Пузік 2023, 154). Поранені хлопці, які повертаються із передової, часто не можуть спати, їх мучать кошмари – посттравматичний синдром.

Саме тому В. Пузік, який на межі життя і смерті щодня, хвилюється про свого сина: “У літні я завжди думаю про смерть. Особливо коли йде другий десяток чисел. Через кілька днів йому має бути тринадцять” (Пузік 2023, 152). Він усвідомлює те, що найцінніше в його житті може безжально забрати російська ракета запущена так званим ‘братським народом’. Автор часто у своїх спогадах констатує про втрату побратимів: “У дверях убивають найчастіше. Це зона смерті для того, хто заходить першим” (Пузік 2023, 186). На бойових завданнях доводиться втрачати найкращих – цвіт нації. У таких складних ситуаціях “страх смерті може позитивно впливати на особистість, виступаючи як ресурс, представлений у вигляді основних можливостей, які потенційно притаманні самому явищу смерті” (Католик 2022, 256). Мотивація вижити, щоб помститися за вбитих

побратимів, зумовлена підсвідомим прагненням зберегти національний ідентифікатор для повноцінного життя наступних поколінь.

З трагізмом В. Пузік згадує побратимів з “Азовсталі”, адже знаємо важку долю цих хлопців, які стали послідовниками ‘кіборгів’ з Донецького аеропорту (2014–2015 рр.): *“Повар у полоні вже понад місяць. Він разом з іншими бійцями «евакуювався з «Азовсталі» у п’ятницю, 20 травня”* (Пузік 2023, 99); *“Часник теж був на території «Азовсталі». Зв’язку з ним немає з квітня. Я знаходив його на фото ще на початку травня. Змучений, брудний, погляд у дві тисячі ярдів”* (Пузік 2023, 126); *“Мабуть, розуміючи, що бій програний, Чорт махає рукою і йде геть. <...> Лише Танкіст не сміється. Він опускає погляд на руки й здирає з правої долоні мозоля. Зосереджений і мовчазний Гоакін Фенікс”* (Пузік 2023, 185); *“У квітні ще писав: – Часник і Повар – живі / Ви де? / Ми – Азовсталь”* (Пузік 2023, 84).

Після вторгнення Росії на Донбас у 2014 році було ухвалено рішення, щоб на території металургійного комбінату “Азовсталь” відновити усе для тривалої оборони, якщо розпочнеться територіальне вторгнення зі сторони ‘росії’, що, власне, і відбулося 24. 02. 2022 р. У ході боїв за Маріуполь 19.04.2022 року російські авіанальоти почали штурмували підприємство та практично повністю його зруйнували. На процедуру екстракції військових-захисників “Азовсталі” окупанти не погодилися, тому весною їх переправили на окуповані території та утримували до обміну на скандально відомого колаборанта В. Медведчука, того самого, хто захищав в суді інтереси славнозвісного В. Стуса, внаслідок чого той загинув у московських концтаборах. Після оборони та зруйнування “Азовсталі” метал, вироблений на цьому комбінаті, став цінуватися як символ незламності.

Тому кожен із побратимів (*“Мій командир / з позивним Часник”* (Пузік 2023, 81); *“У Повара я брав телефон / і писав повідомлення своїй майбутній дружині”* (Пузік 2023, 83); *“Ми сидимо на ящиках з-під боєкомплекту. Я, Колумб, Молодець, Далі, Яха”* (Пузік 2023, 106); *“– Хто ми є-є-є-є-є... – Ми відповідаємо... – Ми відповідаємо... – Правий, Правий Сектор...”* (Пузік 2023, 101), *“Найменшому в Десні «правосеску» чотири роки. Він марширує з солдатами, коли ті крокують на зняття прапора. Він марширує з солдатами коли ті крокують на зняття прапора, також ховається від Беркута між лавами новобранців на шикуванні, і вилазить на бтр, щоб крикнути: «Правосески єдут»”* (Пузік 2023, 102–103)), яких згадує В. Пузік, посідає важливе місце у його житті. Адже щоденне відчуття можливої смерті, розуміння величезної допомоги кожного і спільної мети перемогти зло, спонукало автора написати про це у своїх спогадах: *“– Потрібно гасити їхні вогневі точки. Так діла далі не буде – бурчить Вовчик. «Васильок» стоїть на позиції. Він готовий до роботи. Міни 82-го калібру вже у касетах – тільки встигай заряджати в міномет. Його дуло дивиться в бік Спартака. Над ним повзуть білі хмари. Нам би координати, куди стріляти, а їх немає. Тихий, давай! Скажи нам щось...”* (Пузік 2023, 107); *“В одному з таких підземних приміщень сидять наші коригувальники:*

*Тихий, Філософ та Одін*” (Пузік 2023, 113); “*Двоюрідний брат Бурого ледь вижив у Пісках. Крили всім, чим попало. Згоріло все. Він дивом вижив*” (Пузік 2023, 199). Для автора можливість описати дії кожного на російсько-українській війні свідчить про можливість або підкреслити відвагу таких людей, або вшанувати їхню пам’ять.

А серед таких людей були ті, які відрізнялися громадською та професійною діяльністю, характеризувалися високими моральними якостями, що й спонукало їх взяти зброю та відважно захищати свою Батьківщину: “*Руки можуть розповісти про людину все. Чи майже все. Я бачу руки художника, програміста, столяра, студента, музиканта, адвоката. Я бачу пальці, змучені важкою фізичною роботою. Десятки рук. Тисячі пальців*” (Пузік 2023, 26). Роздуми про долю побратимів, які залишили комфортне та забезпечене життя, сім’ї та родини, обравши громадянський обов’язок, спонукали до творчої місії автора: “*Колись я напишу про українських супергероїв. І це буде не Marvel чи DC, а світ ЗСУ з українською міфологією та богами. І буде там Чорнобаївка, і буде острів Зміїний, і Змієві вали, і будуть козацькі історії, кіборги та Пташка з «Азовсталі». І будуть там Привид Києва і Кім Характерник. Там будуть усі, кого я не назвав*” (Пузік 2023, 159). Такі роздуми виникають у В. Пузіка внаслідок бажання вшанувати пам’ять відважних бійців, завдяки яким більшість дітей України мають змогу жити, нехай і в укриттях.

Проте війна аж ніяк не сприяє творчій самореалізації: “*Іноді, коли є вільний час, змушую себе писати. Про все на світі. Бодай щось, кілька абзаців, щось коротеньке і завершене – на один «присіст», адже велике оповідання можна попросту не встигнути дописати. Пишу короткими реченнями*” (Пузік 2023, 40), “*Слів немає. Я більше не знаю, про що писати. Я не бачу сенсу писати. Слова безсилі. Вони не зупиняють кулі, не воскрешають мертвих, не ставлять на паузу час*” (Пузік 2023, 85). Зневіра теж вносить свої корективи, адже втома від втрат вимагає зупинки, можливості перевести подих та дозволити собі віддати шану тим, із ким пліч-о-пліч виборював право на своє існування як народу, що чинить опір, розуміє свою національну ідентифікацію.

Осмилення історичного контексту, який є провідним у книзі В. Пузіка “З любов’ю, тато”, репрезентовано крізь призму спогадів митця про усі події життя, які пов’язані з окупацією, територіальним вторгненням та російсько-українською війною з 2014 до 2023 року. Внаслідок цього виокремлено образи війни та смерті, які стали домінантними в публіцистиці автора, репрезентуючи концепти болю та страждання як маркерів тогочасного існування українського народу.

Католик, Г. (2022). *Екзистенція страху життя і смерті в сучасних реаліях: мультимодальні та мультикультуральні аспекти (теоретичний та психотерапевтичний досвід)*. Місіонер. Львів.

Кулінська, Я. (2020). *Тема війни на Сході України в сучасній малій прозі (на матеріалі книжок “Рокада” Г. Цимбалока, “Вовче” К. Чабали, “Літо-Ато” Олафа Клеменсена та ін.)*. Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Т. 31 (70) № 4. Ч. 4. С. 34–41.

Мирончак, К. (2020). *Зустріч зі смертю: способи організації життєвого досвіду*. Національна академія педагогічних наук України, Інститут соціальної та політичної психології. Імекс-ЛТД. Кропивницький.

Пузік, В. (2023). *З любов'ю, тато*. Лабораторія. Київ.



## ХУДОЖНЯ ПСИХОЛОГІЧНА ДЕТАЛЬ У НОВЕЛАХ ІРИНИ САВКИ ЯК МАРКЕР ВІЙНИ (ЗА ЗБІРКОЮ “ШИПШИНОВЕ НАМИСТО”)

*Жанна Янковська*

(Україна)

*Новелістика Ірини Савки впізнавана через майстерне використання художньої деталі, завдяки чому авторка пише стисло та виразно. Серед різних видів художньої деталі у творах письменниці вирізняється психологічна деталь, яка в окремих новелах виступає маркером війни й здатна, особливо сьогодні, викликати у читача емоції та переживання, найчастіше суголосні із тими, які переживають герої.*

*Ключові слова: новелістика Ірини Савки, збірка “Шипшинове намисто”, художня психологічна деталь.*

## ARTISTIC PSYCHOLOGICAL DETAIL IN IRYNA SAVKA'S SHORT STORIES AS A MARKER OF WAR (BASED ON THE COLLECTION “ROSEHIP NECKLACE”)

*Žanna Jankov's'ka*

*Iryna Savka's novels are recognizable by the skillful use of artistic details, thanks to which the author writes concisely and expressively. Among different types of artistic detail in the works of the writer there is a psychological detail that appears in some short stories as a marker of war. Today, this artistic details can evoke emotions and feelings in the reader, most often consonant with those experienced by the heroes.*

*Key words: short story by Irina Savka, collection “Rosehip Necklace”, artistic psychological detail.*

Українська художня література (і мала проза зокрема) як галузь словесної творчості має власні виражальні засоби, що часто використовуються як спосіб найбільш ефективного впливу на читача. Аналізуючи їх, можна говорити про рівень художності твору. Серед таких засобів є загальновідомі літературні тропи (епітет, метафора, порівняння і т. п.), а також авторські методи і прийоми користування ними, які сприяють упізнаваності творів письменника, роблять їх неповторними. Так викристалізовується індивідуальний стиль письма кожного митця.

*Художня деталь* є одним із таких дієвих літературних засобів чи прийомів, що надає твору експресивності, більш логічної стрункості, сприяє чіткості перебігу подій та емоційному переданню його змісту. Означаючи експресивність як одну із характеристик літературного тексту, В. Чабаненко

писав про те, що це “підсилена, інтенсифікована виразність, така соціально й психологічно мотивована властивість мовного знака (мовленнєвого елемента), яка деавтоматизує його сприйняття, підтримує загострену увагу, активізує мислення, викликає почуттєву напругу читача” (Чабаненко 1984, 7). Натомість Н. Музиченко наголошує на тому, що художня деталь є прерогативою малої прози, оскільки “невеликий художній простір не дає такої можливості. У зв’язку з цим ключовою у творчій манері автора виступає художня або так звана психологічна деталь, яка слугує найдієвішим засобом експресивізації текстових просторів твору та впливу на читача” (Музиченко 2014, 148). О. Пасечник вважає, що “сама художня деталь є активним інформаційним центром-носієм авторської інтенції” (Пасечник 2021, 646). Уже тільки ці думки дослідників свідчать, що художня деталь займає важливе місце у полотні літературних творів, зокрема, які відносяться до ‘коротких’ прозових жанрів.

У теоретичних працях, словникових термінологічних визначеннях та наукових дослідженнях до осмислення різних аспектів використання й класифікації художньої деталі зверталися такі дослідники, як Г. Авксентьева, Т. Бовсунівська, О. Ємець, А. Захарчук, Н. Климова, Ю. Ковалів, Ю. Кузнецов, В. Лесин, Т. Лісогор, О. Манойлова, С. Паламар, О. Пасечник, Р. Цивін, В. Чабаненко та інші. Зосібна, Г. Авксентьева й Т. Лісогор акцентують на розрізненні понять ‘художня подробиця’ й ‘художня деталь’, зазначаючи, що “подробиця в художньому тексті не має такого функціонального навантаження, як деталь” (Авксентьева 2013, 4). До того ж, подробиця може бути більш розлогою у порівнянні з художньою деталлю.

У *“Літературознавчому словнику-довіднику”* художня деталь дефініціюється як “засіб словесного та малярського мистецтва, якому властива особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, важлива композиційна та характерологічна функція” (Літературознавчий словник-довідник 2007, 718). Можна говорити про те, що не всі письменники однаково широко користуються художньою деталлю. Це залежить насамперед від індивідуального стилю автора. Тому в окремих випадках вміння користуватися художньою деталлю вважають однією із ознак майстерності митця. За допомогою художньої деталі як авторського засобу творення художнього тексту маємо змогу “зазирнути” у творчу лабораторію письменника, бодай частково пізнати його спосіб мислення.

Художня деталь – багатфункціональний засіб літературного тексту, який покликаний насамперед на чомусь концентрувати увагу, допомагаючи таким чином найбільш яскраво репрезентувати визначальні риси зовнішнього або внутрішнього світу героя, певну обставу, місцевість, події, розкрити символіку явища або зображення, почуття і т. п. Саме тому в сучасному літературознавстві укладено певну типологію художніх деталей, яка не є кінцевою та вичерпною, як і загалом дослідження цього засобу художності твору. Найчастіше серед них виділяють словесні, описові,

пейзажні, портретні, психологічні та ін., які почасти можуть комбінуватися або семантично перекривати одна одну.

Варто означити й такі основні функції художньої деталі, як зображальну; уточнювальну; характерологічну; імплікувальну. Деякі дослідники вважають художню деталь елементом ‘стилістичної конвергенції’ (Смець, Захарчук 2020, 21), здатним у художньому тексті підсилувати інші художні прийоми, способи й засоби. Проте варто зазначити, що є літературні твори, у яких художня деталь відіграє головну роль серед інших таких засобів.

О. Пасечник пише про те, що І. Щирова запропонувала іншу, ‘функціонально-семантичну’ класифікацію художніх деталей. Естетичний складник художньої деталі у цій класифікації “пов’язаний з характером семантичної трансформації мовних одиниць, що складають вербальну форму художньої деталі в літературному тексті і поділяються на дві групи: ті, що констатують, і ті, що імплікують” (цит. за: Пасечник 2021, 646). Серед констатуючих деталей виділяються ‘емоційно-нейтральні’ та ‘емоційно-забарвлені’. ‘Імплікуюча’ деталь – це така, що має у тексті одне значення, яке може бути розширене. Окремі дослідники виділяють ще ‘репрезентуючу’ деталь – таку, що представляє не менше двох значень.

*Психологічна* художня деталь, що є предметом дослідження у цій розвідці, використовується здебільшого з метою коротко, лаконічно та виразно показати психологію героя, його почуття, переживання, стан, особливо в кульмінаційних моментах сюжетної канви твору, а надто коли це стосується творів про війну.

Дуже влучно та віртуозно у своїй новелістичній прозі користується художньою деталлю як засобом творення літературного тексту сучасна українська письменниця Ірина Савка. Художня деталь є найбільш яскравою ознакою її творів із збірок “*Осиний мед дикий*” (2013) та “*Шипшинове намисто*” (2016). Твори другої збірки стали об’єктом нашого дослідження. Власне, дві названі книги можна вважати етапами зростання письменниці як новелістки. Ірина Савка, будучи викладачем музики, дебютувала як письменниця й поетеса 2013 року згаданою збіркою дуже лаконічних та настроєвих оповідань “*Осиний мед дикий*”. Досвід творення короткої прози, більш глибокої й досконалої, вона продовжила у збірці “*Шипшинове намисто*”. Окрім того, у її творчому доробку є ‘родинна сага’ “*Три Марти*” (2021), а також дві книжки творів для дітей – “*Казки-горошинки*” (2017) і “*Киця Миця, мандрівниця*” (2022). У цьому році вийшов автобіографічний роман письменниці “*Від снігів до спілх вишень*” (2023).

Новели авторки дуже лаконічні, їх мова точна, без подробиць та великих художніх пасажів, проте іноді вони зачіпають більше, як великі панорамні тексти. Ірина Савка вміє коротко й до фізичних відчуттів натурально передати конкретну деталь, яка у неї виявляється настільки місткою, що відразу ж стає поліфункціональною: словесно-описова деталь (влучний пейзаж, портрет, інтер’єр, зовнішні риси героя), здавалося б, спрямована на уявну візуалізацію, водночас тонко передає психологічний стан героя,

глибоку емоцію. За допомогою таких акцентних деталей їй вдається певним чином “матеріалізувати” духовний світ персонажів своїх творів, змалювати їх життєвими, звичайними й особливими одночасно. Іноді художня деталь у новелах письменниці в буквальному розумінні ‘організовує текст’: дає назву твору, виступає його тематичною та сюжетною віссю, як, наприклад, у новелі “Шипшинове намисто” та інших.

Власне, якщо говорити про новели Ірини Савки, у яких порушено тематику війни, зокрема, II Світової, то художня, і особливо саме психологічна деталь у них виступає маркером глибоких переживань, почуттів, пов’язаних із трагічними подіями, хоч письменниці не дає широких описів суто психологічного стану героя. Можемо простежити, як через влучний короткий штрих зображення тільки елемента матеріального світу чи портрета вона здатна передати емоцію, що буквально пронизує своєю реалістичністю. Саме це маємо на *меті* простежити у цій статті. У композиції твору авторка часто використовує прийом спогаду, відштовхуючись від матеріалізованої деталі. Складається враження, що біль війни проростає у пам’яті героїв цими спогадами, як тільки погляд зупиняється на якійсь деталі, пов’язаній з нею.

Особливо показовою в цьому плані є її новела, за якою названо й збірку, “Шипшинове намисто”. В основі сюжету лежить спомин головної героїні Мирослави про війну, навіяний шипшиновим кущем на подвір’ї. Візуалізований образ вихоплює із пам’яті жінки найбільш яскраві та болючі моменти, пережиті в роки війни, коли її разом з іншими дівчатами силоміць було вивезено до Німеччини на примусові роботи. Найбільше психологічне навантаження тут знову ж концентрують у собі промовисті наочні спогади, що, зачепившись за головну деталь – шипшиновий кущ, нагадують кадри кіноплівки й за допомогою небагатьох художніх засобів (поодиноких епітетів, порівнянь і под.) навіть у читача здатні відгукнутися глибоким душевним болем: “товарний вагон”, у якому “дівчата, як куріпки, збилися докупки під хтивими поглядами чужинців” (Савка 2016, 40); “кістляві руки фрау Берти”, що “гепали в плечі дівчеськові” (Савка 2016, 39); вона сама, що на чужині “скидалася на перелякане пташеня, яке випало із гнізда” (Савка 2016, 40); скупа вечеря – “окраєць хліба і горнятко молока” (Савка 2016, 40); дикі, зірвані на межі квіти “у надщербленій склянці” (Савка 2016, 42), що нагадували рідний дім; біла, “розчакнута навпіл серцевина” (Савка 2016, 43) великої молодої яблуньки у цвіту, знівеченої громом; чешка Ярміла, яка розділила із нею всі труднощі неволі, а ще – її брат Іржик, який став її першим і єдиним коханням. Із цих образів складалася її юність, яка вплинула на все подальше життя.

Проте найбільше вразив Мирославу у цій чужій, непривітній до неї землі “розкішний кущ шипшини, такий, як у них удома, з рожевими пахучими квіточками” (Савка 2016, 41). Цей кущ був для неї “як незвичайний дарунок, як зустріч із домом” (Савка 2016, 41), і вона подумки постійно його називала “своїм”, такий він їй був близький і милий. Дівчина “згадала, як небіжка

бабця захищала кущ, коли тато збирався його викорчувати” (Савка 2016, 41). Її слова запам’яталися Миросі, бо були надто незвичними: “Це праматрі отих пишних руж, то чи можна знищувати родовід?” (Савка 2016, 41).

Саме шипшиновий кущ у тексті твору виступає не просто образом-деталлю, візуальним об’єктом. Він є водночас і символом ‘родоводу’, психологічним стержнем твору, оскільки, з’явившись ніби інтуїтивно й ненав’язливо, ставши змістовою віссю, не лише впорядковує сюжетну канву та думки героїні, але, як простежуємо із новели, є добрим та значущим символом її життя минулого (як спомин із дитинства про бабусю, батьків) і, як виявилось, теперішнього та майбутнього, адже перше й останнє побачення на чужій землі теж було біля того шипшинового куща. І стало воно продовженням роду, бо з нього, ніби за бабусиними словами, уже вдома, після визволення, народилася її Оленка, яку вона зберегла попри осуд односельців, бо ж “німченя привезла” (Савка 2016, 46). Донька стала для Мирослави єдиною втіхою, сенсом її життя.

Шипшиновий кущ у творі набирає значення смислоорганізуючої деталі. Він є специфічним, інформаційно містким вербальним ‘знаковим засобом’, який, подібно до паремій, за словами В. Калько, здатний “зберігати, отримувати, обробляти й передавати якнайбільший обсяг концептуалізованої інформації” (Калько 2019, 133). Можна помітити певну метаморфозу, пов’язану у творі із цим образом: у час, коли дівчина, перебуваючи на примусових роботах в Німеччині, із радістю та здивуванням виявила на межі поля пані Берти шипшиновий кущ, вдома, в Україні, “на подвір’ї в шипшиновий кущ уллучив снаряд, утворивши на його місці чорну вирву і розкидавши зелені парості” (Савка 2016, 46). У зв’язку з цією подією простежується й інша сумна символічна паралель, пов’язана із втратою у родині, – “не діждався її батько” (Савка 2016, 46). Мирослава молила Бога про щастя для доньки, бо її, коротке, “лишилося там, далеко, на чужій межі” (Савка 2016, 47), біля того шипшинового куща.

Повернувшись в Україну, героїня відродила шипшиновий кущ на батьківському подвір’ї, як данину пам’яті про рідних, як продовження роду, як часточку своєї душі та водночас спогад і про той далекий кущ на чужій німецькій землі, спогад про своє коротке, але таке палке кохання.

Важливим моментом у низці символічних подій, пов’язаних із художньою деталлю, є розв’язка твору: коли перед Різдвом на канікули приїхала її донька-студентка, “на чистому обрусі”, за столом, було, як вони звикли, “дві тарілки, два горнятка і дві пари щасливих очей” (Савка 2016, 47), то донька, визирнувши у вікно, аж скрикнула від здивування: “...Дивися, скільки пташок на твоєму шипшиновому кущі. Він увесь у червоному намисті!” (Савка 2016, 47). На це жінка задумано відповіла: “Цього року він особливо рясний. Старий, а цвіте. Взимку роздаровує птахам червоні коралі” (Савка 2016, 47). І це знову виявилось знаковим, бо саме в цей день через стільки років приїхав її коханий Іржик із Ярмілою, зайшов на подвір’я і також враз “зупинився біля куща” (Савка 2016, 47), “на

мить заклад, а потім похапцем почав зривати червоне шипшинове намисто, вкладаючи у ліву долоню” (Савка 2016, 47). Коли чоловік, тримаючи в руці ягоди шипшини, від хвилювання пошепки покликав її на ім’я, то “цей шепіт, цей погляд виринув, наче блискавка, мов той далекий грім з її незабутньої юності; розчახнув її навпіл, як ту яблуньку в грозвий полудень” (Савка 2016, 48).

Отже, шипшиновий куц в аналізованій новелі можемо характеризувати як “наскрізну” візуально-психологічну художню деталь, яка у тексті має матеріально виражену сутність, а в підтексті є символом збереження любові до рідного дому, кохання, роду, викликає цілий ряд теплих, щемких емоцій та асоціацій, замінюючи собою цілу гаму почуттів, рис характеристики героїні, щось глибоке й вічне, що важко передати словами. Будучи за обсягом *мікрообразом*, така деталь у конкретному творі за смисловим навантаженням являє собою *мегаобраз*.

У творчості Ірини Савки простежуються й інші деталі, які можна означувати як маркери війни. Якщо в “*Шипшиновому намисті*” це чисто природна деталь, то в інших творах це можуть бути ‘рукотворні’ речі, явища чи інше, які для окремих людей стають психологічно знаковими, заставляють переживати моменти життя глибоко знову і знову.

Особливою групою новел про війну у творчості письменниці є твори про долю євреїв у II Світовій війні. І хоч євреїв в українській етнічній спільноті завжди сприймався як ‘інший’ (‘інакший’) або навіть (рідко) ‘чужий’, все ж представники цього етносу користувалися повагою, а в нових екстремальних ситуаціях під час війни українці повсюди, часто ризикуючи власним життям та безпекою родини, рятували євреїв від знищення. Такі події стають лейтмотивом новел авторки “*Кася з дідом*” та “*Під ранок*”, у яких психологічній деталі відведено помітну роль, оскільки вона дуже стисло й економно розширює хронологічно-змістові рамки сюжету.

Головними героями новели “*Кася з дідом*” є пара літніх євреїв – Ісак і Роза, з якими знайомимося відразу на початку твору – вони прогулюються по алеї бульвару у центрі старого Львова. Зображений пейзаж зовнішньо та внутрішньо гармонізує з віком і почуттями цієї похилого віку пари, яка чудом вижила під час війни, коли цілу громаду євреїв масово розстріляли у місті, у тому числі й їх родину: “Облушені стіни будинків нагадували про їхній вік. Під кроками хитка тротуарна плитка вибризувала брудну воду. Красиві колись будівлі, наче біль, випихали з себе цеглу чи камінь, просячи про допомогу. Вибита, запала крива бруківка волала хоч про якусь поміч” (Савка 2016, 26). Йдеться про зовнішній вигляд вулиці міста, а наче про них самих. Ісак та Роза виходили сюди незмінно під вечір. Підчас їхній ‘спацер’ був понад силу, але виконувався як ритуал пам’яті про втрачену родину та розбиті надії, і їхні зболені душі також просили помочі, “хтось уважав їх диваками, а комусь вони подобалися, то й дали їм легке прізвисько – Кася з дідом, забуваючи гарне Розине ім’я” (Савка 2016, 26).

Будучи двічі врятованими українцями під час війни, вони прожили складне життя, але попри це зберегли й пронесли крізь нього трепетне кохання один до одного, що візуалізується із деталі: “Цього надвечір’я вони, як завжди, йшли дрібненькою старечою ходою. Роза рукою обхопила Ісака і майже заглядала йому у вічі” (Савка 2016, 27). Під час війни вони втратили рідних, дім, а пізніше й єдина донька Рут виїхала до Ізраїлю. Ісак та Роза не поїхали, бо не змогли залишити могил. Їхню інтелігентну, майже рафіновану вишуканість підкреслює згадка Рози про те, як донька Рут, яка давно не бачила батьків, недавно у подарунок Ісаку “прислала фракний костюм”, на якому “блискучі лацкани мали підкреслювати батькову імпозантність” (Савка 2016, 27). І хоч очі Ісака загорілися від такої краси, бо справді шкодував, що костюм йому вже далеко не по розміру, проте у їхньому житті, перед вічністю, вже інші пріоритети, постають інші цінності, які береже пам’ять, за якими сумують: вони у скромній своїй оселі “всеньку стіну завішали знімками онуків і думають, що скоро всі вони будуть разом”; “Старі дріботять до синагоги, яка мало вже нагадує місце молитви”, бо “тепер тут гаражі поважних урядовців”, а потім, якщо можуть, то “човгають до великих могил своїх предків. Мають у цьому потребу” (Савка 2016, 28), і хотіли б, коли прийде час, теж бути поруч з ними.

Це був їхній постійний, розмірений ритм і спосіб життя в образах, якими вони жили. Здавалося, ніхто й ніщо не зможе порушити цієї ритмічності. Потрясінням для героїв новели став вид знівченого цвинтаря та могил їхніх найрідніших людей – справжня трагедія пам’яті: “Якогось дня по обіді понесли квіти і заклакли. На місці могил предків побачили розкидані надгробки і величезну яму, виритий котлован під будівництво багатоповерхівки” (Савка 2016, 28). Щось більш страшне для цих людей у їхньому віці та стані важко було уявити: “Роза зацімлено стояла, не було слів, щось давило в грудях”, а її чоловік “біг, забувши про свій вік, упав на ліжко і мовчав аж до наступного дня” (Савка 2016, 28). За цей час все життя проходить перед очима кожного із них. Їхня жертва була зневажена. Виявляється, рани війни за стільки років не загоїлися, а й досі ‘кривавляться’. Це один із небагатьох випадків, коли Ірина Савка вдається до стислого опису почуттів, а не передає їх через предметний окіл. Саме після цього герої твердо вирішили, що поїдуть до Рут, на Святу землю, повезуть до Великої Стіни “святий родинний плач і поховані мрії тих, хто зостався на тому велетенському цвинтарі – Окопиську, на тому горбі горя і смутку” (Савка 2016, 31).

Тут же письменниця використовує ще одну дуже виразну деталь: повезуть вони з собою спогад про свій, хоч і облуплений, дім “з гостроверхою малою вежею” (Савка 2016, 27), в якому не жили, але біля якого щодня ходили по алеї-“стометрівці”, з боєм заглядаючи йому у вікна, “що їх робив ще дід Яків” (Савка 2016, 31). На цей родинний будинок та рідні вікна вони все своє життя дивилися з благоговінням, саме тому щоденний маршрут їхнього “спацеру” пролягав біля нього. Після війни

радянська влада забрала цей будинок, і ютились вони у маленькій, сирій, напівпідвальній квартирці. Проте цей дім завжди залишався ‘їхнім’, бо втілював щасливе дитинство, юність, родинне тепло, обірване в одну мить. Можна говорити про те, що вони не пережили своєї трагедії й проживали її усе життя.

Все ж, варто наголосити на тому, що у творі “*Кася з дідом*” Ірина Савка дещо по-іншому працює з художньою деталлю, якщо порівнювати із новелою “*Шипшинове намисто*”. Вона послідовно ніби нанизує їх одна на одну, і з них можна скласти уявну мозаїку складного і водночас наповненого розумінням та коханням життя Ісаака та Рози.

Не менш психологічно глибоко зображена тема долі євреїв під час II Світової війни й у новелі авторки “*Під ранок*”. Розповідь подано знову крізь призму спогадів літньої жінки Павліни, яка, проснувшись уночі, не вперше відновлює в пам’яті події днів війни. За допомогою художньої деталі Ірина Савка буквально ‘малює’ трагічні події того часу, що вже стільки років не відпускають її героїню й своєю експресивністю постійно тримають в напрузі читача. Павліна сама попросила дітей, щоб у своїй новій хаті дали їй кімнату із вікном на ліс, “де вона знала кожен горбик і дерево, а круту стежку обмалювала босими ногами. Та береза, що майже на стежці, бачила багато її сліз і була їй наче сестра; обнімала і, здавалося, сил від неї набиралася” (Савка 2016, 33).

Перед світанком спогади повністю заповнили думки героїні. Вона згадала навіть німця Еріха, який прийшов у хату, був білявий, “мав добрі очі”, видно, не дуже хотів убивати й “замість автомата притискав до грудей скрипку і лагідно гладив, ніби шукав у ній помочі” (Савка 2016, 33). Але був й інший спогад, про таку ж передранішню пору, який раною й болем ‘запекся’ у її серці на все життя.

Коли поруч у містечку почалися облави на євреїв, то селяни допомагали їм у сховках прогудуватися, “носили їсти, бо знали їх не один рік. Хтось крам продавав. Роман зуби лікував, то як не даси кусня хліба, коли діти печуть тебе голодними очима – чим вони завинили?” (Савка 2016, 34). Коли ж власні домівки уже перестали бути для них захистом, то “хлопи збили нашвидкуруч в лісі халабуду від дощу і думали, що їх там ніхто не знайде, що добре їх заховали, бо ж то в долині, далеко. По черзі носили їсти” (Савка 2016, 34). Проте й серед них знайшовся зрадник – Михайло, якого люди прозвали Генделиком, котрий завжди “вродиться, де не чекають”. І ось одного ранку Павліна почула, як із лісу долинули звуки автоматної черги. Її чоловік Павло із односельцями, відразу зібравшись, кинулися до сховку. Вони “обережно продерли корчі й стали як укопані: кругом у різних позах лежали розстріляні люди” (Савка 2016, 34). Але найбільш експресивними та вражаючими тут є дві інші деталі: перша вразила запахом – “пахло квітами, росою, чистим ранком і свіжою кров’ю” (Савка 2016, 36), а друга побаченим – “збоку під кущем горіли просьбою великі чорні очі Белли – дочки доктора Ройтмана. Вона була ще жива” (Савка 2016, 36). “Великі



чорні очі Белли” тут є ‘мікрочасткою’ портретного опису героїні, яка, проте, достатня, аби уявити її повністю в ту мить і замінити докладне зображення. Така художня деталь концентрує в собі ‘мовну картину світу’ того, що відбувається тут і зараз, візуалізує події екстремального часу, є ‘мовною моделлю’ й одночасно ‘мовним образом’, що, на думку Л. Лисиченко, передає “індивідуальну естетичну сутність” (Лисиченко 2009, 12). В основі цього стилістичного засобу лежить співвідношення частини і цілого. Підтвердженням є судження С. Паламар про те, що “завдяки вдало знайдений деталі письменник може досягти максимуму естетичної сили при мінімальній витраті художніх засобів” (Паламар 2005, 15).

Усі попередні описані деталі у новелі є ніби підготовчими, а названа – трагічно-кульмінаційною. Матеріалізовані й майже відчутні запах квітів, роси та свіжої крові самі по собі є деталями-мікрообразами і водночас ніби несумісними елементами цілісної картини жорстокого страшного побоїща, страти невинних людей, а “великі чорні очі Белли”, які “горіли” благанням про допомогу, – її жахливим центром.

Уособленням ‘свого’ зла, у новелі є образ Генделика, через зраду якого й сталася трагедія. Психологічно людям цей факт було прийняти не легше, ніж розправу ворогів. Цього героя твору, напевне, важко було б характеризувати описом його зовнішніх чи внутрішніх ознак. Авторці це вдалося передати через прізвисько (*Генделик!*) та однією оксиморонною фразою: своє “я поможу”, він не сказав, а “виригнув”, ніби “згусток зла з чорного рота” (Савка 2016, 36), після чого зробив свою чорну справу – боячись викриття, добив сокирою Беллу. Люди, не чекаючи такого, накинулися на нього, шарпали і “втирали руки, як від чогось бридкого” (Савка 2016, 36). Окремою деталлю, фактично одним реченням описано й подальше життя Генделика, позасоціумне й знеособлене, бо він “на все подальше життя замкнув свою совість за високим муром, із-за якого виглядали верхечки саду і комин хати” (Савка 2016, 37). Тут ‘мур’, ‘сад’ і ‘комин’ є також художніми деталями, які відображають обмеженість подальшого життєвого простору Генделика, хоч до цього він був дуже навіть допитливим та ‘всюдисущим’.

Марення-спогади Павлини перервав світанок, що повернув її у дійсність, та онука, яка прибігла із побачення. По секрету бабусі повідомила, що із Васильком зустрічається – “хороший хлопчина”, і жінка “вже майже подумала: «Онук Генделика». Але стрималася й переінакшила: «Онук Ганьки Міхалової»” (Савка 2016, 37). Цими словами Ірина Савка підкреслює, що з часом у світ приходять нові покоління й навіть такі трагедії з його плінністю живуть, доки їх пам’ятають очевидці, а потім стають історією та, довше, пам’яттю рідних і очевидців. За допомогою художньої деталі авторка у цій новелі ніби нарощує напругу, доводячи до психоемоційної кульмінації, а потім знімає її, трансформуючи у часі й нейтралізуючи психологічно світлою подією – побаченням молодих людей, кохання яких прийшлося на інший час, інше покоління. Кохання ніби

розриває ланцюг важкої пам'яті. Художня деталь як стилістичний засіб у цьому творі лежить в екзистенційно-емотивній площині, хоч містить багато наочних елементів.

Деякі новел в аналізованій збірці авторки присвячено героям Української повстанської армії. І найчастіше, що властиво й іншим творам Ірини Савки, психологічна деталь у них пов'язана із якоюсь річчю з минулого, що й викликає спогад про події війни. Художня деталь тут також відповідна. Скажімо, в новелі “*Орися*” героїня твору бачить на екрані “старого, ще лампового” телевізора такі предмети: “повстанська мазепинка, іржавий тризуб, похідний казанок” (Савка 2016, 59). Саме вони викликали у її серці болючі спогади, бо крізь усе життя жінка пронесла пам'ять про татову мазепинку, яку “він надівав їй, малій, на голову і милувався світлими кучерями” (Савка 2016, 59). Вона згадала і той день, коли тато пішов назавжди, сказавши: “Мушу, маленька, мушу...” (Савка 2016, 59), і те, як з мамою ховалися в кукурудзяних сніпках під хатою й тікали від тих, хто “топтав чоботом мазепинки” (Савка 2016, 60), через кого вона втратила найріднішу людину (тата), стала кульгавою й залишилася самотньою. Важкі думки вкотре, “як коралі, нанизувалися на шнурочок” (Савка 2016, 59). По телевізору цими речами демонстрували шану минувшині. Але ж Орися, хоч і стара, але ще не минулася і має “ще живе серце, яке хоче поділитися своїм болем” (Савка 2016, 59). У новелі через звичайну речову деталь проявилася сконцентрованість художнього мислення письменниці здатність ‘вихопити’ серед інших деталей саме ті, які, як зазначено у “*Літературознавчому словнику-довіднику*”, “у сконцентрованому вигляді економно і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору” (Літературознавчий словник-довідник 2007, 718–719).

Ця ж тематика відображена і в новелі письменниці “*Іванкова сорочка*”. Як і в “*Шипшиновому намисті*” та багатьох інших творах, художня деталь тут використана вже у назві твору, що містить знову ж спогад літньої Катерини про молодість, яка припала на час війни. Вона була зв'язковою в УПА. Це спогад про перше, взаємне, але так і не розквітле кохання до Іванка, одного із хлопців з лісу, який своєю чистою вишиванкою, що носив її з собою як оберіг, зав'язав їй поранену ногу й водночас несміливо освідчився.

Вилікував дівчину ветеринар Мирон Ганзола, що жив на хуторі. Катруся чекала на Іванка й вишила йому нову сорочку. На її “яскравих узорах була подяка, любов і чекання” (Савка 2016, 70). Але хлопець не прийшов, і “яке верховіття колише його вічний сон, не знає донині” (Савка 2016, 70). Життя минало. Катря вийшла заміж, виростила дітей, онуків, Проте пам'ятала Іванка й берегла вишиванку, а за день до випускного вечора розгорнула “перед онуком Максимком своє дівоче диво, зіткане з любові” (Савка 2016, 70). І коли побачила захоплений погляд хлопця, то “губи у Катерин тремтіли від гордості, любові й пам'яті” (Савка 2016, 71).

Отже, художня психологічна деталь у творах Ірини Савки – як правило ‘економний’, проте дуже семантично місткий елемент, наповнений

змістовно, у якому інформацію ніби ‘стиснено’, ‘спресовано’, але за яким стоїть широкий контекст, як правило, почуття, психологічний стан героя, глибокі смислові асоціації, які вводять у процес творчості й читача, активізуючи його уяву, емоції, переживання, дозволяючи до деякої міри інтерпретувати текст твору.

Ховаючи за художньою деталлю багатомовність, письменниця ніби ставить собі ‘внутрішній таймер’, табу на вживання зайвих слів, замінюючи їх концентрованим і водночас стислим зображенням найбільш вагомої речі, предмета, що активізують спогади про війну, оскільки проаналізовано саме такі твори із збірки новел “*Штишинове намисто*”, хоч цей засіб характерний загалом для творчості авторки.

Тому, ознайомившись повністю із її письменницьким доробком, наявним до сьогодні, вважаю, що таке майстерне використання художньої деталі – це не просто і не стільки стилістичний прийом, скільки її спосіб мислення, бо застосовується мимовільно, проте є таким, що організовує текст, робить його лаконічним, чуттєвим, емоційним і водночас дає простір для інтерпретації написаного. Гадаю, можна говорити про те, що філігранне володіння художньою деталлю є ‘обличчям’ індивідуального стилю авторки, робить її твори впізнаваними та якісно впливає на рівень їх художності.

Виникає враження, що художній світ новел Ірини Савки складається із лаконічних деталей-пазлів, які, поєднуючись, оприявнюють цілісну гармонійну картину дійсності до того ж не менш повну та яскраву, як у великій прозі. У творах, де художня деталь виступає маркером війни, вона особливо психологічно наснажена, є своєрідним кодом до прочитання контексту й підтексту. Надто глибоко ці твори відгукуються сьогодні, коли Україна знову знаходиться у стані війни. Окрім того, авторка широко використовує метод біографізму, який також додає творам реалістичності, оскільки те, про що вона пише, сприймається як прожите й пережите особисто або близькими людьми.

Авксентьева, Г., Лісогор Т. (2013). *Функціонування терміна “художня деталь” у літературознавстві*. У кн.: Південь України: Етноісторичний, мовний, культурний та релігійний виміри. ВМВ. Одеса. С. 3–7.

Ємець, О., Захарчук, А. (2020). *Значення художньої деталі як фактора поетичності прози в оповіданнях американських і канадських письменників*. Філологічні науки. Науковий журнал Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Вип. 33. С. 20–24.

Калько, В. *Семантика українських паремій*. (2019). *Studia Ukrainica Posnaniensia*. Вип. VII/1. С. 133–141.

*Літературознавчий словник-довідник*. (2007). ВЦ “Академія”. Київ.

Лисиченко, Л. (2009). *Лексико-семантичний вимір мовної картини світу*. Основа. Харків.

Музиченко, Н. (2014). *Експресивні вербалізатори портретної деталі в ідіолекті Григора Тютюнника*. Зб. наук. праць. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Електронний ресурс: <http://enpuiг.при.edu.ua/handle/123456789/6989> [Дата останнього доступу 23.09.2023]

Паламар, С. (2005). *До проблеми художньої деталі (літературознавчий аспект)*. Українська література в ЗОШ. Вип. 3. С. 15–17.

Пасечник, О. В. (2021). *Основні підходи щодо класифікації художньої деталі*. У кн.: *Наука та суспільне життя України в епоху глобальних викликів людства у цифрову еру*. У 2 т. Т. 1. (Зб. наук. праць). Гельветика. Одеса. С. 646–648.

Савка, І. (2016). *Шипшинове намисто*. Видавництво Старого Лева. Львів.

Чабаненко, В. (1984). *Основи мовної експресії*. Вища школа. Київ.

## ОСВІТА ТА КУЛЬТУРА

### ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ЛІРИКА ЯК ЖАНРОВА ОСНОВА ЖІНОЧОГО БАНДУРНОГО РЕПЕРТУАРУ ХХ СТОЛІТТЯ

*Оксана Бобечко*

(Україна)

*Бандурне мистецтво, як унікальний національний мистецький феномен, впродовж свого довготривалого культурно-історичного розвитку зазнало ґрунтовних та незворотних змін, які торкнулися практично усіх аспектів його функціонування. Знаковим моментом в його піднесенні стало остаточне формування у середині ХХ ст. нової виконавської традиції, а саме жіночого бандурного виконавства. У статті аналізується формування жіночого репертуару, основою якого в бандурному виконавстві ХХ ст. стала вокально-інструментальна лірика.*

*Ключові слова: бандурне мистецтво, бандуристка, репертуар, жанр, вокально-інструментальна лірика.*

### VOCAL-INSTRUMENTAL LYRICAL SONGS AS THE GENRE BASIS OF WOMEN'S BANDURA REPERTOIR OF THE XX CENTURY

*Oksana Bobečko*

*Bandura art as a unique national artistic phenomenon, during its long-term cultural and historical development underwent thorough and irreversible changes that affected almost all aspects of its functioning. The final formation of a new performance tradition, namely female bandura performance, in the middle of the 20<sup>th</sup> century was a significant moment in its rise. The article analyzes the formation of the women's repertoire, the basis of which in the bandura performance of the 20<sup>th</sup> century are vocal-instrumental lyrical songs.*

*Key words: bandura art, female bandura player, repertoire, genre, vocal-instrumental lyrical songs.*

З-поміж багатьох проблемних питань, з якими на шляху інтеграції до європейського та світового культурно-мистецького простору зіткнулася Україна, актуальними сьогодні залишаються питання самопізнання і самоусвідомлення українців перед лицем світу. Відтак справедливими є слова професорки Л. Кияновської, яка зауважила, що "... для кожної країни світу, в тому числі і для України, суттєвою є не лише адаптація універсальних трендів і активна інтеграція в глобалізований простір, але й збереження власної системи цінностей, традицій, які мають як загальнонаціональний, так і регіональний, локальний вимір" (Кияновська

2019, 32) Надважливе місце в згаданих процесах відводиться національній культурі. Її вивчення сприяє усвідомленню власної приналежності до певного етносу, що є, на нашу думку, ключовим в процесі ментальної самоідентифікації.

Невід'ємною та ваговою складовою етнічної культури нашого народу є бандурне мистецтво – неповторний та унікальний в своєму роді мистецький феномен, аналогів котрому немає серед інших національних культур. Виконавська традиція, в якій найвищим рівнем самовираження й самореалізації стало поєднання творчості і духовності, починає свою історію від XV–XVI cc. Довготривалий період функціонування позначений істотними змінами, які торкнулися практично усіх її складових. Найсуттєвіші трансформації в мистецькій традиції бандуристів відбулися впродовж XX ст. Серед іншого варто згадати фемінізацію виконавства на бандурі, уніфікування та вдосконалення інструментарію, створення навчально-освітньої системи, розширення виконавських форм та способів їх презентації, оновлення жанрової та стильової репертуарної палітри бандуристів, активізацію композиторської творчості, появу наукових досліджень галузі та ін.

Варто зауважити, що репертуар є вагомим чинником функціонування виконавства на національному музичному інструменті. У його розмаїтті яскраво відображаються довготривалі традиції та історичні періоди розвитку бандурного мистецтва. На репертуарну складову виконавців повсякчас мали вплив соціально-політичні реалії та художньо-естетичні вподобання суспільства. Відтак серед пріоритетних жанрів, які домінували в бандурному виконавстві до початку XX ст., вирізняються сольні епічні твори (думи, історичні пісні), духовні (канти, псалми) та календарно-обрядові композиції (колядки, щедрівки, веснянки, обжинкові тощо), а також різнохарактерні народні пісні (родинно-побутові, жартівливі, сатиричні та ін.) та інструментальна танцювальна музика.

Поетапність еволюціонування бандурного репертуару, його значне розширення та оновлення, особливо впродовж минулого століття, нероздільно пов'язані з удосконаленням інструмента, академізацією виконавства на бандурі, а також його фемінізацією. Згідно з традицією, кобзарське виконавство повсякчас було чоловічим видом мистецтва (Бобечко 2021, 254). Зосередження бандури в жіночих руках стало однією з важливих тенденцій лише впродовж XX ст. та призвело, серед іншого, до так званого “ожіночнення” бандурного репертуару, який збагатився не типовими для чоловіків-виконавців композиціями, серед яких ліричні народні та авторські пісні, романси, балади, арії з опер композиторів минулого і сучасності в перекладі для бандури та ін. Виникла нова форма виконавства, якій професорка Н. Супрун дала визначення “... жіноча індивідуальна та ансамблева співгра з відповідним репертуаром...” (Супрун 2000, 46).

Відзначимо, що ліричні вокально-інструментальні твори в творчому доробку бандуристок створили особливу репертуарну нішу, яка синтезувала в собі виконавські досягнення вокального мистецтва бандуристів, підтверджуючи тезу про те, що "... спів – невід’ємний та домінуючий чинник бандурного виконавства – є своєрідним феноменом національного мистецтва, історичний поступ жанрових, стильових змін якого сприяє духовному відродженню нації та утвердженню української культури в світі" (Вишневецька 2011, 14).

Серед великого масиву пісень, які зайняли чільне місце в жіночому репертуарі, варто виокремити родинно-обрядові пісні, як такі, що супроводжували певні обряди та були пов’язані з основними етапами людського життя. Винятково жіночими вважалися колискові, які окрім заколисувальної та заспокійливої функцій, відображали особливий психологічний зв’язок матері й дитини, а також ліричні весільні пісні, що також були орієнтовані на жіноче виконання. Вивчаючи трансформацію пісенних жанрів родинно-обрядового фольклору у бандурній творчості дослідниця Л. Дуда зауважила, що "... усі родинно-обрядові пісні об’єднані спільною рисою – прив’язкою до обрядових дій та орієнтовані на жіноче (переважно одноосібне) виконання. А до родинно-обрядових дотичні (споріднені) пісні (жартівливі, танцювальні, баладні, родинно-побутові та ін.) могли виконуватися, як жінками, так і чоловіками чи дітьми, сольо й ансамблево" (Дуда 2014, 18).

Потрібно відзначити, що така виконавська тенденція, з огляду на феміназаційні процеси, залишилася притаманною і для бандурної творчості. Відтак жіночу репертуарну палітру поповнили авторські колискові, а саме: "Коліскова" П. Майбороди на слова А. Малишка (аранжування для бандури Л. Посікіри), "Коліскова" ("Гой-да, гой-да, гой") авторства Г. Менкуш, "Коліскова" (присвячена війні в Україні) М. Круть на слова Герди Соняш та ін., а також інструментальні зразки, написані в жанрі колискової, до прикладу "Коліскова" М. Лисенка (перекладення для бандури С. Овчарової), "Коліскова Оленці" О. Герасименко, "Коліскова" з сюїти "Картинки Гуцульщини" М. Колесси та ін. Серед весільних пісень потрібно згадати "Летять галочки", "Торіла сосна" (обробка М. Гвоздя), "Ой зелене жито, зелене" (обробка М. Медвецької) та ін. Однак, на відміну від колискових, пісні цієї групи не набули широкого розповсюдження у жіночому бандурному виконавстві.

Особливою популярністю серед виконавиць бандуристок користувалися ліричні пісні про кохання та жіночу долю. "Летіла зозуля через мою хату", "Не тополю високою", "Ой зацвіла червона калина", "Ой зійшов місяць, зійшов ясний", "Ой сама я сама, як квітонька в полі" та багато інших пісень стали не лише яскравими художніми зразками в контексті змісту і форми, а й музично-поетичним втіленням типових ментальних рис українського жіноцтва. У них часто містилася психологічна характеристика головної героїні, котра виявляла її підвищену емоційність, що додавало драматизму

народнопоетичному образу. В ґрунтовному дослідженні цього пісенного пласту авторства І. Франка, що має назву “Жіноча неволя в руських піснях народних” читаємо: “... пісні жіночі безперечно найкращі і щодо змісту, і щодо форми з усього (крім, хіба, деяких дум історичних), що будь-коли витворила наша фантазія народна, і яко твори народної лірики многі з них можуть сміло рівнятися з найдосконалішими того роду творами всіх часів і народів. Додам ще, що й мелодії многих із тих пісень так чудово хороші, що слова становлять лиш половину їх чаруючої сили” (Франко 1955, 54).

Лірична народна пісенність, котрій притаманний органічний зв’язок з поезією та фольклором, стала основою мелодичної мови романсу. Знана дослідниця українського романсу Т. Булат зауважила, що “камерно-вокальна музика ніколи не розвивалася автономно. Їй притаманний органічний зв’язок з поезією, з фольклором, а також внутріжанровий розвиток, що в свою чергу нерідко є наслідком міжжанрового взаємозбагачення” (Булат 1979, 4). Витоки романсу сягають XVIII ст., а остаточне утвердження жанру припадає на другу половину XIX – початок XX ст. – період становлення національної композиторської школи. Так, зокрема композиції написані Й. Сокальським та М. Лисенком у 60-х роках XIX ст., заклали основи формування й розвитку професійного українського романсу. Провідною тенденцією в його розвитку стало відображення широкої палітри образно-емоційних почуттів людей та їх характерів, а також різноманітних явищ природи. Відтак синтез поетичного і музичного компонентів втілений в романсовому розмаїтті тем і образів знайшов своє фахове відображення в індивідуальній творчості багатьох композиторів та зайняв одне з провідних місць у доробку вже згаданих П. Сокальського, М. Лисенка, а також К. Стеценка, Я. Степового, О. Нижанківського, Д. Січинського, С. Людкевича та ін.

Суттєвий вплив на формування пісенно-романсової лірики XIX ст. мала багатогранна поетична творчість найвідомішого Кобзаря українського народу – Т. Шевченка. Наспівний характер лірико-драматичних віршів поета, в яких якнайкраще проявився його багатий образний і емоційний світ, знайшов своє втілення в багатьох музичних жанрах, зокрема й у солоспівах. Глибина поетичного тексту в поєднанні з особливою мелодійністю та співучістю Шевченкового слова, допомогли багатьом композиторам написати неперевершені зразки камерно-вокальної музики та розкрити геніальну музичну основу його віршів. “Мабуть, ні один із світових поетів-ліриків не діждався такої сили музичних обробок своїх творів (і то якраз вокальних, тобто призначених до співу), що саме Шевченко” (Людкевич 1999, 246) – зауважив видатний композитор XX ст. С. Людкевич.

Найбільше натхнення з творчості Кобзаря черпав М. Лисенко. Створивши так званий музичний пам’ятник поету у вигляді “Музики до “Кобзаря”, що налічує близько ста творів, серед яких 52 солоспіви. Композитор удостоївся честі називатися одним з найкращих інтерпретаторів поезії Т. Шевченка. Власне М. Лисенко став одним з



фундаторів окремого пласту в національній музичній культурі, що отримав назву “музична Шевченкіана”, яка сьогодні представлена вражаючою кількістю жанрів та розмаїттям образів.

Завдяки ліризму, співності та музичному характеру поетичної форми, композиції на вірші Т. Шевченка посіли й особливе місце у творчовиконавській діяльності бандуристів. Починаючи від 70-х років XIX ст. кобзарський репертуар неможливо уявити без таких знакових творів, як “Заповіт”, “Реве та стогне Дніпр широкий” (уривок з балади “Причинна”), “Зоре моя вечірняя” (уривок з поеми “Княжна”) та ін. Варто зауважити, що вокальні композиції на слова Т. Шевченка посіли чільне місце в репертуарі бандуристок. О. Кузьменко, А. Голуб (правнучка Остапа Вересая, що однією з перших серед бандуристок створила оригінальний вокально-інструментальний твір “Дума з поеми “Невольник” на слова Т. Шевченка), О. Левадна (учениця Гната Хоткевича) неодмінно вводили до своїх концертних виступів твори, написані на поетичні тексти видатного поета. Улюбленими для виконавиць стали пісні-романси “Ой одна я одна”, “Ой маю, маю я оченята”, “Садок вишневий”, “Утоптала стежечку”, “Тополя”, “Якби мені черевики” та ін.

Сучасні бандуристки не лише виконують, а й складають оригінальну музику до безсмертних слів поета, створюють обробки, аранжування та переклади Шевченкових творів. Показовою в цьому контексті є творчість О. Герасименко, В. Дучак, Г. Менкуш, Л. Посікіри, С. Овчарової, Г. Топоровської та ін.

Повертаючись до романсового жанру, зауважимо, що в історичний період його зародження та утвердження, чоловіки переважно співали у супроводі бандури думи та історичні пісні. Вже на початку XX ст. перші бандуристки серед яких Н. Сотниченко, Д. Дарнопих, Л. Барвінок, Г. Білогуб-Вернигир, М. Боно-Місевич, М. Гребенюк-Дарманчук, О. Кузьменко, О. Левадна, Є. Леміш, А. Голуб та ін. охоче додавали до свого репертуару близькі їм лірико-емоційні пісні, відтак романс став для бандуристок одним з найулюбленіших жанрів.

На сучасному етапі виконавство на бандурі не можливо уявити без жанру солоспіву, який займає чільне місце, як у навчальних, так і у концертних програмах. Значну частку складають романси, написані українськими композиторами Я. Лопатинським (“Давня весна” на слова Лесі Українки), Д. Січинським (“Бабині літо” на слова М. Гавалевича”), Я. Степовим (“Ой три шляхи широкі” на слова Т. Шевченка), О. Нижанківським (“Верніться, сни мої” на слова О. Бобикевича), М. Лисенком (“Якби мені, мамо, намисто” на слова Т. Шевченка, “Не забудь юних днів” на слова І. Франка), В. Матюком (“Веснівка” на слова М. Шашкевича), К. Стеценком (“Стояла я і слухала весну” на слова Лесі Українки, “Плавай, плавай, лебедонько” на слова Т. Шевченка), Б. Фільц (“Вітре буйний”, “Тече вода з-під явора” на слова Т. Шевченка) та іншими авторами в перекладі для бандури. Їх музика вирізняється проникливістю та

глибокою чуттєвістю. У вокальних композиціях згаданих авторів присутня і витончена лірика, і любовний порив, і вокальний пейзаж чи портрет.

Солоспіви являють собою високомистецькі зразки музично-поетичних інтерпретацій, у яких відчувається тонкий інтонаційний зв'язок з народнопоетичними джерелами. Вражаючими є емоційність, глибина і відвертість музичних образів, що розкриваються в досконалому поєднанні слова і музики, виразності та гнучкості мелодичної лінії. Серед типових рис романсових композицій – співуча кантиленна мелодика, оспівування особистих інтимних мотивів, найтонших нюансів емоційного стану людини або картин природи, а також глибоко психологічне, всебічне музичне віддзеркалення людських почуттів та настроїв.

Під час виконання ліричних романсів музичний супровід відіграє важливу функцію, а іноді є невіддільною складовою частиною художньої форми. Поетично-музична єдність солоспіву досягається завдяки майстерному поєднанню слова, співочого голосу та інструментального супроводу. Однак часом драматургічна роль інструментального супроводу в цьому жанрі набуває рис звукообразності. На цю важливу тенденцію вказала Т. Булат, зауваживши, що "... йдеться про вплив інструментального начала (в широкому аспекті) на вокальну музику і конкретно про посилення драматургічної ролі інструментального супроводу в солоспівах" (Булат 1979, 312). Варто відзначити, що інтимність, ліричність, мелодичність, меланхолійність та інші темброві характеристики, що притаманні звучанню бандури, якнайкраще доповнюють мелодичний портрет романсу, а також розкривають найтонші емоційні нюанси, які подекуди важко передати голосом.

Надзвичайно виразно та переконливо романси звучать у виконанні сучасних бандуристок, які представляють академічний напрям у бандурному мистецтві. У їх творчо-виконавській практиці доволі часто зустрічаються приклади синтезування різних виконавських стилів, а також оновлення репертуару естрадно-романсовими зразками авторства українських та зарубіжних композиторів.

Яскравою репрезентантною естрадно-романсового стилю є заслужена артистка України Лариса Дедюх (1965 р. н). Створюючи довершений художньо-емоційний образ солоспівів "Ой три шляхи широкії" Я. Степового на слова Т. Шевченка, "Дивлюсь я на ясні зорі" К. Стеценка на слова Лесі Українки, "Літньої ночі" К. Стеценка на слова О. Олесея, "О, не дивуйсь" К. Стеценко на слова О. Олесея та багатьох ін., бандуристка повсякчас демонструє унікальні можливості поєднання голосу з бандурним акомпанементом. Вокально-інструментальна лірика у виконанні Л. Дедюх вирізняється тонкістю емоційного нюансування, багатством відтінків експресії, майстерним використанням всієї палітри тембрових, звукових барв, якими наділені людський голос та інструмент. Особливу увагу мисткиня приділяє усім специфічним засобам виразності, які притаманні романсовій музиці, а також деталізації усіх елементів її фактури.

Неперевершеною виконавицею не лише класичних, а й сучасних романсів, характерною рисою яких є збереження особливостей українського мелосу, є народна артистка України Світлана Мирвода (1960 р. н) – бандуристка, лауреатка багатьох всеукраїнських та міжнародних мистецьких конкурсів, серед яких, зокрема, й фестиваль сучасного романсу “Осіньне рандеву” (Миргород 2004, 2005). В її творчому доробку ряд концертних програм, серед яких: “Романс душі дарує крила”, “Український солоспів – “Потужна зброя”, “Український романс – “Минуле і сучасне”, “З любов’ю до романсу” та ін. У 2023 році в театрі “Колесо”, що на Андріївському узвозі в Києві, С. Мирвода представила музичну виставу про минуле і сучасне українського романсу під назвою “Романс Про...”. Потрібно відзначити, що візитівкою романсового репертуару артистки стали твори “Не питай, чого в мене заплакані очі”, “Трона акацій” (в перекладі українською мовою), “Сміються плачуть солов’ї”, “Стрілецький романс”, “Жоржиновий романс” та багато ін. Також мисткиня радо виконує сучасні солоспіви авторства А. Лаврінчука, М. Гаденка, І. Пустового, З. Кучерявої та ін. авторів, котрі у її інтерпретації вражають щирістю та ліричністю в поєднанні з високою виконавською майстерністю артистки. У її виконавській манері визначальне місце відводиться вокальній партії, натомість інструментальний супровід бандури виконує доповнюючу, мелодично-гармонічну роль до співу. Варто зауважити, що її виконавський стиль визначається як “... синтезований академічно-естрадний, наближений до пісенної лірико-епічної культури бардів, де особлива увага надається слову та його емоційному наповненню” (Дутчак, Карась 2023, 112).

Зауважимо, що жанр солоспіву також органічно ввійшов й до репертуару сучасних ансамблів бандуристок, як малих так і великих форм. Зокрема такі колективи як “Чарівниці”, “Дивоструни”, “Вербена”, “Львів’янки”, “Гердан” та багато інших, радо виконують романсові твори демонструючи власні вокально-інструментальні досягнення завдяки їх жанровим особливостям та розмаїттю образів. У ансамблевому жіночому виконанні популярними стали романси “Ой три шляхи широкі” Я. Степового на слова Т. Шевченка, “Садок вишневий коло хати” М. Лисенка на слова Т. Шевченка, “Давня весна” К. Стеценка на слова Лесі Українки, “Плавай, плавай, лебедонько” К. Стеценка на слова Т. Шевченка, “Ніч над Карпатами” А. Кос-Анатольського, “Шумить пшениця, як Дунай” В. Івасюка на слова С. Пушика та багато інших. Ці композиції вирізняються особливою вокальністю, майстерним відтворенням сентиментальних та життєдайних образів, а в їх інтонаційній основі простежуються риси народних побутових романсів.

Підсумовуючи, слід зауважити, що внаслідок тривалого культурно-історичного розвитку виконавство на бандурі зазнало вагомих змін, які торкнулися практично усіх його аспектів, зокрема й репертуарної складової. Жіноче бандурне виконавство, яке впродовж ХХ ст. стало невід’ємною частиною українського музичного мистецтва, сприяло розширенню

репертуарної палітри до якої увійшли як традиційні жанри, так і колискові пісні, ліричні пісні про кохання та жіночу долю, а також солоспіви з притаманним їм розмаїттям тем і образів. Відтак основу жіночого бандурного репертуару ХХ ст. склала вокально-інструментальна лірика, в якій органічно поєдналися засоби музичної виразності, академічний класичний вокал, а також уся технічна і звукова палітра удосконаленого інструмента.

Бобечко, О. (2021). *Специфіка гендерної проблематики в бандурному мистецтві ХХ століття*. Діалог мов – діалог культур. Україна і світ. XII Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики. Мюнхен. С. 253–261.

Булат, Т. (1979). *Український романс*. Наук. думка. Київ.

Дутчак, В., Карась, Г. (2023). *Естрадні виміри сучасного бандурного мистецтва*. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Мистецтвознавство. Вип. 44. С. 110–117.

Вишневська, С. (2011). *Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції*: автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – музич. мистец. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.

Дуда, Л. (2014). *Трансформація пісенних жанрів родинно-обрядового фольклору у бандурній творчості*. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. За ред. О. С. Смоляка. Вип. 3. Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка. Тернопіль. С. 13–20.

Кияновська, Л. (2019). *Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи*. Українське музикознавство. НМАУ ім. П. Чайковського. Київ. Вип. 45. С. 31–48.

Людкевич, С. (1999). *Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка*. У кн.: Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Упоряд., ред. З. Штундер. Дивосвіт. Львів. С. 246–254.

Супрун, Н. (2000). *Спосіб життя – кобзарство*. Бандура. Вип. 73–74. С. 45–48.

Франко, І. (1955). *Жіноча неволя в руських піснях народних*. У кн.: Франко І. Твори: у 20 тт.: Т. XVI: Літературно-критичні статті. Київ. С. 52–91.

## **БАНДУРИСТ ВІКТОР МІШАЛОВ: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА**

*Олексій Вертій*

(Україна)

*В доповіді зроблено огляд життєвого і творчого шляху заслуженого артиста України, кандидата мистецтвознавства Віктора Мішалова. Основну увагу зосереджено на джерелах та особливостях формування його як бандуриста, участі в організації культурно-мистецького життя в Австралії, Канаді, США, Аргентині, Великобританії, Україні, інших країнах світу, науковому доробку в галузі дослідження народної бандури та історії кобзарства і бандурного музикування.*

*Ключові слова: кобза, народна бандура, кобзарі, бандуристи, національні духовні цінності, історія.*

## **BANDURIST VIKTOR MIŠALOV: TOUCHES TO THE PORTRAIT**

*Oleksij Vertij*

*The report provides an overview of the life and creative path of the Honored Artist of Ukraine, Candidate of Art History Viktor Mišalov. The main attention is focused on the sources and features of his formation as a bandura player, his participation in the organization of cultural and artistic life in Australia, Canada, the USA, Argentina, Great Britain, Ukraine, other countries of the world, scientific development in the field of folk bandura research and the history of kobzar and bandura music making.*

*Key words: kobza, folk bandura, kobzars, bandurists, national spiritual values, history.*

Коріння козацького роду Мішалових в Чорнобаї, що на Черкащині. На користь його козацького походження свідчить прізвище Мішало, яке мали предки. Сам Віктор говорить, що літеру ‘в’ додали до прізвища його прадіда Василя, який жив тут з багатодітною родиною. У Золотоніській чоловічій гімназії він навчався. На Лубенщині на станції лікарських рослин в с. Березоточі працювали його дідусь Марко та бабуся Домна. І досі тут зберігають не лише добрі спогади про них, а й наукові праці Марка Васильовича. Тут народився його батько Юрій. З усього видно, що рід Мішалів був освіченим, господаровитим і висококультурним. Цілком очевидно, що з приходом совєтської влади це й стало причиною того, що Василя Мішалу (Мішалова) було розкуркулено з усіма того наслідками. З

цим розкуркуленням також пов'язана й ота літера 'в', яка доєдналася до його прізвища, що круто повернуло розмірене життя роду Мішалів.

Марко Мішалов, як син розкуркуленого, потрапив до категорії так званих, “неблагодійних”. “Коли вибухнула війна, – розповідає його внук Віктор, – зголосився до армії, копав шанці навколо Києва. Коли прийшли німці, потрапив у полон, але потім його відпустили. Повернувся на Полтавщину. Усвідомлював, що з поверненням більшовиків життя йому на рідній землі не буде. Пішов з неї разом з 14-річним Юрком. В Україні залишив дружину та ще одного сина. Спочатку обидва потрапили до Відня, дідусь у сліпого фармацевта вирощував м'яту, а син згодом почав навчатися в гімназії Зальцбурга, в одній кімнаті мешкав з майбутнім владикою Любомиром Гузарем. За певний час дідусь отримав запрошення до США, проте поїхав до Австралії... Бабусю через це вислали до Азербайджану, потім – до Казахстану. Після повернення в Україну жила в Дніпрі, а згодом переїхала до Кишинєва” (Шот 2017, 5). Так розпочалося випробування долі Мішалових, випробування їх відданості Україні.

Щоб продовжити традиції роду, не піддатися національному виродженню на чужині Юрій Мішалов побрався з Людмилою Воротнюк з Рівного. Її батько був керівником “Маслосоюзу” і мав зв'язки з Національно-Визвольним Рухом, що також утверджувало український дух в їхній родині. Мешкали тоді в Сідней. За таких обставин 4 квітня 1960 року в них народився син Віктор, якому судилося стати відомим у всьому світі бандуристом. “У нашій родині була дуже велика прихильність до бандури. Дідусь трохи грав. В Австрії він потрапив до табору для переміщених осіб, де була капела бандуристів, якою керував Григорій Китастих, навіть мешкав в одній кімнаті з цими музикантами. Названа сестра моєї матері вийшла в Австралії заміж за бандуриста, який навчався в Гната Хоткевича” (Шот 2017, 5), – продовжує Віктор Мішалов. До того ж, в повсякденному побуті в сім'ї говорили лише українською мовою. Трирічним вперше, коли до них приїхало тріо бандуристок, почув гру на бандурі, в одинадцять батько купив йому бандуру-чернігівку і вже з 1970 року почав навчатися гри на ній у австралійських бандуристів українського походження Петра Деряжного та Григорія Бажула, який був учнем Гната Хоткевича і доводився Вікторові дядьком по мамі. Потому – середня школа з поглибленим вивченням музики, Сіднейський університет, до якого вступив на інженерний факультет. Та пристрасть до бандури полонила все більше й більше. Його запримітили і вже на першому курсі Австралійська Рада Мистецтв виділила стипендію для навчання на бандурі в США та Канаді, де продовжував опановувати гру на цьому інструменті та репертуар у видатних бандуристів Василя Ємця, Петра і Григорія Китастих, Петра Гончаренка та Леоніда Гайдамаки. 1979 року отримав запрошення навчатися в Україні. Відтак до 1981 року навчався в Київській державній консерваторії ім. П. Чайковського по класу Сергія Баштана. Водночас брав приватні уроки в найстарішого кобзаря України Георгія Ткаченка, учня харківських кобзарів старої верстви

Гната Гончаренка, Степана Пасюги та Петра Древиченка Георгія Ткаченка. Мистецьку освіту продовжував здобувати на музичному факультеті Сіднейського державного університету (1984) та в Сіднейському педагогічному інституті (1986) (Шот 2017, 5–7; Жеплинський, Ковальчук 2011, 166–167).

Це були не просто кроки по сходинках, це був шлях пошуків самого себе, утвердження свого українського ества і ества свого роду, своєрідний виклик переслідуванням, підсоветській дійсності: внук і син переслідуваних і гнаних в Советському Союзі українських емігрантів в Австралії відкриває Україну світові.

Справді-бо, коли в підсоветській Україні різними способами викорінювалось в побуті, духовному світі та свідомості українців усє народно-традиційне, питомо національне і насаджувалось комуністичне, советське, Віктор Мішалов дієво пізнавав і опановував суть протилежне. Кобза й бандура були для нього знаками і символами України, а репертуар кобзарів та бандуристів – виявом Національно-Визвольних Змагань українського народу, виявом історії його національної духовности, складовою його повсякденного побуту і національного укладу життя загалом. Коли кобзу й народну бандуру комуно-советські чиновники від культури та їх старанні прислужники відправляли у забуття, насаджуючи натомість, так звану “досконалішу” “академічну бандуру”, знищуючи тим самим творені століттями, гартовані у вогнях і битвах Національно-Визвольних Змагань національні духовні цінности, взірці духовної досконалости української людини, Віктор Мішалов вивчав, зіставляв різні періоди історії українського кобзарства та бандурного музикування, різні способи гри на них та особливости їх побутування і робив відповідні узагальнення та висновки. Так дійшов переконання: твердо стати на ґрунті вікових звичаїв і традицій українського народу, примножувати і розвивати їх. Найпершим і невідкладним завданням у такому разі для нього стало глибинне вивчення народної бандури, способів гри на ній та її репертуару.

Родинна атмосфера, здобуті в Петра Деряжного та Григорія Бажула першопочаткові знання з цих проблем, перейняті від них навички виконавства на бандурі та репертуар стали першим кроком на цьому шляху. “В Австралії зібрати інформацію про цей український народний багатострунний щипковий інструмент у ті часи було нелегко, але збирав”, – пізніше згадуватиме Віктор Мішалов про ті часи (Шот 2017, 5). І не лише збирав, а й вивчав, працював невтомно і цілеспрямовано. Петро Кравченко розповідає, як ще юнаком ледь не кожного тижня Віктор приїжджав до нього і повідомляв про новий твір, який вивчив нещодавно. Коли ж навчався у Києві, то підкупамі добирався до заборонених матеріалів про музику в бібліотеках і державних архівах, робив фотокопії, які знадобилися йому не лише в поповненні репертуару та опануванні різними способами гри на бандурі, удосконаленню виконавської майстерности, а й у підготовці наукових публікацій з теорії та історії бандурного музикування (Кравченко

1994, 892–894). Навчання ускладнювалося ще й тим, що упродовж двох років Віктор змушений був одночасно навчатися і в Австралії, і в Україні. До того ж, тяжко захворів батько і потрібно було бути вдома. Тому під час літніх канікул, які в Австралії припадали на листопад-березень, він навчався у Києві, а в інший час – в Австралії. Однак стійко долав ті труднощі і впевнено йшов до мети. Дуже прагнув побувати на могилі Тараса Шевченка і одного разу всупереч обмеженням все-таки поїхав до Канева, щоб вклонитися пам'яті Кобзаря. Та коли повернувся до Києва, його одразу покликали до якогось “дядька”. Він вимагав пояснень про мету цієї поїздки, намагався щось вивідати. Вже увяляв себе зайнятим миттям танків та іншої техніки. Та все благополучно тим і закінчилося.

В основу навчання гри на бандурі клав не лише техніку гри на інструменті, а й виходив з особливостей його побутування та сприйняття в Австралії та українському розсіянні загалом. Особливість же ця полягала в тому, що діаспорні слухачі відчували в ній подих рідної їм національної культури та духовності, як тісне внутрішнє єднання з Україною, як її знак і символ. Особливо таке відчуття оволодівало ними, коли влаштовували різного роду культурно-мистецькі заходи, присвячені героїчній боротьбі українського народу за свою свободу і волю, Тарасові Шевченкові, іншим подіям та видатним особистостям в історії України. Відповідно до цих заходаів укладалися й їхні програми та репертуар, що природньо пробуджувало та формувало глибинно національні почуття та переживання, не давало самозабуватися на чужині, ставало своєрідними викликами нищенню большевицько-советським режимом кобзарства та бандурного музикування, кобзарів та бандуристів в підсоветській Україні. Саме тому, зіставляючи, порівнюючи ті чи інші явища в історії виникнення та становлення кобзи та бандури, кобзарства та бандурного музикування, дійшов глибокого переконання, що у своєму навчанні та взагалі в подальшій роботі в цій ділянці української національної духовності та культури має виходити з народних звичаїв та традицій, з народних духовних цінностей, які створювалися нашим народом упродовж тисячоліть, передавати їх прийдешнім поколінням українців. Тому для нього стала неприйнятною так звана удосконалена “академічна бандура” комуністичного репертуару під неї, зокрема псевдонародні думи і пісні про Леніна, комуністичну партію, “розквіт” і “дружбу” насправді поневолених советських народів і т.д., і т.п. Відтак твердо і послідовно відстоював і відстоює думку про те, що “академічної народної бандури” не існує в природі, адже бандура може бути чи то “народна”, чи то “академічна”. Відповідно цих понять формується і репертуар бандуристів, техніка гри, особливості побутування цих інструментів та мистецтва кобзарів і бандуристів як народних співців-музикантів, а також бандуристів як професійних виконавців (Архів Віктора Мішалова).

Репертуар Віктора Мішалова також формувався на цих підставах. Його джерела та способи були різні. Мало воно, це формування, й свої



особливості. Їх суть полягала в тому, що молодий бандурист відразу зорієнтувався на традиції старосвітського кобзарства та бандурного музикування, які були прямо протилежними насаджуваним комуністичними ідеологами принципам, тобто оспівуванні большевизму, його вождів і твореного ними комуно-советського “раю”. Він не просто наслідував ці традиції, а розвивав, примножував і збагачував їх.

Звернімося тут, скажімо, до жанрового складу цього репертуару. В його основі – ідея Роду, Слави, культу національних героїв, спадкоємність національних і духовних цінностей, які й гуртують персонажів, ліричних героїв виконуваних творів, самого виконавця і його слухачів у справді один Великий Український Рід. Світ традиційної національної духовності народних дум “Маруся Богуславка”, “Буря на Чорному морі”, “Про смерть козака-бандуриста”, “Про бідну вдову і трьох синів” так природньо перегукується зі світом “Пісні Мазепи” (сл. М. Степаненка, муз. В. Мішалова), “Про Сагайдачного” (сл. В. Онуфрієнка, муз. В. Мішалова) “Поєми про 1933 рік” (сл. О. Веретенченка, муз. Л. Гайдамаки), мелодекламації “У тієї Катерини” (сл. Т. Шевченка, муз. Г. Хоткевича), української народної пісні “Сіяв мужик гречку”, пісні “Сільський адвокат” (сл. М. Домонтовича, муз. В. Мішалова), інструментальних творів “Українська рапсодія” (муз. В. Мішалова), “Коломийка” (муз. М. Колесси), “Карпатська рапсодія” (муз. В. Мішалова), “Невільничий ринок у Кафі” (муз. Г. Хоткевича), “Таращанський козачок” (обр. П. Гончаренка), “Гомін степів” (муз. Г. Китастого) тощо. Зміст цих творів, його музичне потрактування В. Мішаловим у слухачів викликають глибинно українські почуття й переживання, стають джерелом формування глибинно українських морально-етичних та громадянських взірців духовної досконаlosti нашого сучасника. Ось кілька свідчень цього:

*Ольга Осадча, старший лаборант кафедри української мови Сумського державного педагогічного інституту ім. А.С.Макаренка.* Спілкування з Віктором Мішаловим та Костем Черемським повернуло нас у сиву українську давнину, напоїло джерельно чистою красою духовності наших предків, яку так довго нищили і забороняли, від якої насильницьки нас відлучали. Однак не знищили і не відлучили! Срібний передзвін мелодій та глибинний морально-етичний зміст думи “Про вдову і трьох синів”, пісень “Нема в світі ніде правди”, “Їхав козак Залізняк...”, “Про Сагайдачного”, інших творів одразу пробуджує почуття власної причетності до первнів національної духовності, усього укладу стародавнього життя нашого народу.

Особливо вразило присутніх геніальне виконання Віктором Мішаловим музичної балади Г. Хоткевича “Невільничий ринок у Кафі”. Простором заворожуюче оволодівають звуки бандури – і щось відбувається на рівні медитування: чуєш гамір ринку; бачиш полонених козаків, нескорених, мужніх; а ось дівчата, землячки Марусі Богуславки; розпечене сонце, що ховається прямо в море; десь здалеку доносяться такі рідні звуки української

народної пісні, потім вони зависли в повітрі над усім ринком, заповнили усе навколо; відчуваєш дотик чогось далекого, драматичного та разом з тим рідного, близького і щемливо дорогого твоєї душі. Яюсь повільно (а здається, що раптово) музична оповідь скінчилась. Хвилина тиші – і овації збурили залу. Неперевершене мистецьке виконання! (Архів автора).

*Марина Набок, фольклорист, учитель англійської мови Сумського військового ліцею ім. І. Г. Харитоненка.* Такі зустрічі, як зустріч з Віктором Мішаловим та Костем Черемським, – облагороджують, додають сил і впевненості в нелегкій роботі з відродження в наших сучасників почуття національної честі та гідності, національних основ повсякденного буття, прагнення відкривати в собі притлумлені за часів панування чужинців українські світи. Справді-бо, коли над аудиторією полинула незбагненно-бентежна мелодія, а уста Костя Черемського благоговійно зронили слова “У неділю барзо, рано-пораненько...”, мені перехопило дух. Біль і туга, якась урочиста, нескорена навіть у своєму трагізмі, справді українська піднесеність величі справді українського Духа пройняла душу і серце. Те само переживали й інші студенти та викладачі, які сиділи поруч. Одні легенько, щоб ніхто не зауважив, змахували непрохану сльозу, інші, тамуючи душевний біль, переживали щось своє, суто особисте, звіряючи пережите і вистраждане зі щойно почутим. Відчувала, як усе те ставало нам ще ріднішим, ще ближчим, ще дорожчим, незбагненною силою об’єднувало нас! Ще не вляглися почуття, ще не заспокоїлась душа, а тут – думи “Про вдову і трьох синів”, “Про голодомор” у виконанні Віктора Мішалова. І душа знову тремтить, серце плаче-ридає: люди, бережіть матір свою, нашу матір-Україну! Не розпач оволодіває тобою в ті хвилини, не розпач! Гнів, пориви до свободи і волі клекотять у душі, кличуть до дії. Пісні про Сагайдачного, Залізняка, про українське козацтво загалом, “Невільничий ринок у Кафі” поглиблюють ті почуття, надають їм нового змісту. Тоді в тій аудиторії була разом зі своїм сином-другокласником Ростиславом. Спостерігала, як він вбирив у душу усе почуте, переживав, нехай ще і не до кінця зрозуміле йому. Вдома ще і ще просив переглянути і прослухати відеозапис, зроблений у ході зустрічі. Переглядали і слухали. Поволі пригадалось Шевченкове: “Не вмирає душа наша, не вмирає воля...” (Архів автора).

*Ганна Бублик, продавець, м. Охтирка, Сумська область.* “Я продавець, я не можу давати оцінку тому чи іншому номеру як спеціаліст-музикознавець Але скажу твердо, що бандура в руках Віктора Мішалова, виконуваним ним думи, пісні, інші твори відкрили для мене новий світ, і навіть більше – дали змогу ширше глянути на життя, глибше збагнути його зміст. У плині повсякденних, буденних справ яюсь не завжди і не глибоко усвідомлюєш себе українкою. Під час концерту було інше. Сама бандура, її звучання, не кажучи уже про українські народні думи, збагачують душу українським світом, у якому і я відчувала себе справжньою українкою. Переживаючи почуте, розумієш, що і ота бідна, пририта горем удова, і Мазепа, і

Сагайдачний, і усе українське козацтво – то твій Рід. Рід, яким нам необхідно дорожити, примножувати його цінності, збагачувати й розвивати його звичаї, адже наш український Рід могутній, він, хоч і пережив занадто багато трагічного у своїй історії, але зберіг у собі все добре, величне” (Вертей-3 2012, 10).

Формуючи свій репертуар, ті чи інші твори переймав від своїх учителів П. Гончаренка (“Таращанський козачок”), Г. Каченка (дума “Про бідну вдову і трьох синів”), опановував з інших джерел (думи “Маруся Богуславка”), сам писав музику на тексти українських поетів Олександра Олеса, В. Онуфрієнка, М. Домонтовича, М. Степаненка, часто неофіційно заборонених в підсовєтській Україні (“Про Сагайдачного”, “Сільський адвокат”, “Раз я в волості судився”), чи то інструментальних творів “Українська рапсодія”, “Карпатська рапсодія”). Драматична історія сталася з творами Гната Хоткевича, у якого, як уже йшлося вище, ще в Харкові навчався дядько Віктора Мішалова Григорій Бажул. Десь у 1933 році, коли голодуючим видавали хлібні картки, таких карток переслідуваному большевицькою владою Гнатові Хоткевичу та його родині не видали. Григорій Бажул на свій страх і ризик зумів таки придбати такі картки і таким чином врятував приречену на голодну смерть родину Гната Хоткевича. Влада дізналася про це і Григорія Бажула було покарано. Його засудили і відправили на два роки у сільськогосподарську колонію в Бердянську. Коли ж Гната Хоткевича арештували і мали конфіскувати його твори, дружина Платоніда Хоткевич передала рукописи свого чоловіка Григорію Бажулу, які він привіз до Австралії, куди згодом емігрував. Це, зазначає Віктор Мішалов, були твори для бандури та капели бандуристів, і він, розуміючи їх непересічну цінність заопікувся їх долею, ввів до свого репертуару. Так, думи “Про смерть козака-бандуриста”, “Буря на Чорному морі”, мелодекламація “У тієї Катерини” на слова Тараса Шевченка, музична картинка “Невільничий ринок у Кафі”, інші твори в музичному потрактуванні Гната Хоткевича та виконанні Віктора Мішалова стали мистецьким та духовним надбанням нашого народу і відкривають Україну слухачам у різних країнах світу.

Чільне місце в репертуарі Віктора Мішалова займають створені ним музичні композиції Соната для скрипки і фортеп’яно, Рапсодія на народні теми (для симфонічного оркестру), Елегія. Пам’яті Василя Шевчука (струнне тріо), Варіації на народні теми “Взяв би я бандуру”, “Ой не ходи, Грицю”, “Waltzing Matilda”, “Greensleeves”, “Гайдук”, “Веснянка”, “Елегія”, “Бахчисарайський фонтан”, 24 етюди для бандури харківського способу, солоспіви “Айстри” (сл. Олександра Олеса), “Броди” (слова і музика В. Мішалова), хори “Про голод” (сл. О. Веретенченка), “Сліпці” (сл. Олександра Олеса), музика до вистав та документальних фільмів “Червоний ренайзанс”, “She paid the ultimate price”, “Luba, simply Luba”, “Wormwood (Чорнобиль)” та інші твори.

Як бачимо, уже репертуар Віктора Мішалова засвідчує багатогранний талант бандуриста, його незвичайну відданість справі усього свого життя. Тут маємо перлини українського народного епосу – кобзарські та лірницькі думи, історичні, соціально-побутові, гумористичні пісні, пісні на слова літературного походження, інструментальні п'єси, музичні картинки та фантазії тощо. До того ж, він майстерно вправляє на різних типах бандури, володіє різними техніками гри на них та особливостями виконавства, робив і зробив усе, щоб відродити техніку гри на бандурі, популярну в Україні в 30-х роках ХХ століття.

Слухачів Віктора Мішалова вражає поліфонічне звучання бандури. Вони близько до серця сприймають питому українські інтонації виконуваних ним інструментальних творів, ідейно-тематичне спрямування дум та пісень. “Ніколи не думала, що народний інструмент може замінити собою оркестр”, – ділиться своїми враженнями від концерту Віктора Мішалова кандидат філологічних наук, завідувачка кафедри практики романо-германських мов Сумського державного педагогічного інституту ім. А.С.Макаренка Лідія Гаврило (Архів автора). “Почуте і пережите назавжди закарбувалося в моїй пам'яті. Такі композиції неможливо просто “відспівати” чи “відіграти”. Спочатку потрібно відчутти усю сутність і складність життя героїв, подій, про які йдеться у народних баладах, думах, творах на слова М. Філяньського, В. Онопрієнка, таких перлинах композиторської творчості Г. Хоткевича, як “Невільницький ринок у Кафі”, пережити все у своїй душі, щоб після цього доторкнутися до людського серця, зворушити його, пробудити прекрасні почуття, викликати зацікавлення тим, що виконуєш. Вікторові Мішалову це вдалося “на славу”, – втворює за нею студентка цього ж навчального закладу Юлія Андрієнко (Архів автора).

Духовний світ, питому національну громадянську позицію своїх слухачів Віктор Мішалов формує, як бачимо, не лише своїм репертуаром, а й майстерністю виконання того чи іншого твору. Декан факультету мистецтв Сумського державного педагогічного інституту імені А.С.Макаренка, кандидат мистецтвознавства Євген Іванов, наприклад, думу “Про вдову і трьох синів” слухав у глибокій задумі, яку нав'яли йому “вишукані та виразні речитації, мелізми, чудовий голос бандуриста”, які “дуже точно виражають повчальний морально-етичний зміст твору, доносять його до свідомости слухача, викликають глибокі почуття, враження, переживання і роздуми” (Архів автора).

Авторові цих рядків під час концертної подорожі Віктора Мішалова “Шляхами кобзарів” 2010 року пощастило бачити і знати як шанувальники його таланту сприймали і переживали ті чи інші твори у його виконанні, як відгукувались на це виконання. Скажімо, в уже згадуваній мелодекламації “У тієї Катерини” на слова Т. Шевченка та музику Г. Хоткевича заявлена в ній мораль граничної козацької честі та гідності потрясала їх до глибини душі. Задля щирого почуття любові молоді козаки визволяють брата Катерини з неволі. Тим самим вони засвідчують вірність своєму почуттю до

неї. Та коли виявилось, що визволений козак не брат Катерини, а її коханий, козаки, у тому числі й коханий, не могли дарувати їй неправди, шаблею знявши голову з плечей, а самі побратались у степу. Слухаючи цю музичну оповідь-мелодекламацію, слухачі поринали в глибоку задуму. Отже, їх це хвилює, бентежить, вони осмислюють і усією душею сприймають такий зміст запорозьких звичаїв.

Ще слухачі не вийшли зі стану самозабуття, зі світу одного твору, а тут інший. Кожному ще зі школи відома дума “Маруся Богуславка”. Нагадавши слухачам, що виконуватиме її миргородським способом, виконавець майстерно і на високому художньо-естетичному рівні розгортає ще одну сторінку нашої історії. Дума у його виконанні звучить як плач, як благання до наших сучасників бути пильними, бути вірними національно-визвольним ідеалам наших далеких предків, виховувати на них нові покоління українців. Тому голос виконавця – голос-стогін, разом зі змістом та мелодією виконуваної думи творить єдине ціле, єдиний світ, а декламації, речитативи переходять у плач-завивання, плач-благання не бути черствими і байдужими до самих себе, до долі нації.

Своїми враженнями та думками від почутого і пережитого ділиться директор Гадацького районного Будинку культури, що на Полтавщині, Віктор Жартовський: “Щось неймовірне, – говорить він. – На концерті Віктора Мішалова живеш у якомусь зовсім іншому, хоч і незнаному досі, але такому до болю рідному світі. Від того щемно стає на серці: чому наше, рідне, дороге так довго залишалося чужим для нас? Вражає техніка виконання, колорит виконаних творів. Обидві руки не просто перебирають струни. Вони викликають з них муку, біль, радощі і страждання. Візьмемо для прикладу ту ж таки думу “Маруся Богуславка”. Гармонія тут у всьому: своє, особисте (героїв твору, виконавця і слухача) і народне не існують самі по собі, вони самовиражаються одне в одному, творять єдиний світ. Для мене й сама бандура постала в новому баченні. Не сумнівався в тому, що американські пісні можна чудово виконувати в супроводі, скажімо, гітари, а тут раптом пісня англійською мовою, і усе цілком природньо, ніби так було завжди” (Вертій-3 2012, 6).

Своєрідно висловила своє захоплення мистецтвом бандуриста й пенсіонерка Марія Сторонська (м. Лохвиця на Полтавщині): “Дум у такому виконанні ніколи не чула (а це ж у краї, де вони були повсякденним побутовим явищем – О.В.). Мішалов же якось непомітно, спокійно вводить тебе в образ, заворожує. Так може робити людина доброї вдачі, талановитий митець. А Віктор і є саме таким” (Вертій-3 2012, 8).

Віртуозне володіння бандурою – одна з найвизначальніших складових успіху Віктора Мішалова. І це зазначають слухачі. Оксану Мироненку (м. Лохвиця, Полтавська область), наприклад, вражає техніка гри лівою рукою. У Віктора Мішалова працюють усі пальці. Квінтова основа і глісандо правої руки, мелізми під час виконання, скажімо, “Невільничого ринку у Кафі” досить точно і виразно передають рух морських хвиль, викликають

відчуття тривоги, відтворюють красу гір, моря. У нас такого чути досі не доводилось, а от у Австралії та Канаді українці це зберегли і нашу національну першооснову кобзарського звичаю повертають сьогодні нам”, – підсумовує пані Оксана (Вертій-3 2012, 8).

Та Віктор Мішалов відомий не лише як талановитий бандурист. Він також дієвий організатор українського культурно-мистецького життя в Австралії, Канаді, США, Україні, Великобританії, Аргентині та інших країнах світу, адже щиро уболіває за те, щоб світ глибше й усебічніше пізнавав нашу історію, культуру, а відтак і Україну загалом. На контрактній основі його вперше зараховано до штату канадського війська як бандуриста, що є першою подією такого характеру як в історії кобзарства та бандурного музикування, так й в історії цього війська та зарубіжних країн загалом.

В Австралії викладав музику в школах. До речі, коли навчався в університеті в Австралії, то вечорами ходив у китайський район і там грав на бандурі (й платівки продавав), 90 доларів за годину заробляв. Значить бандурою цікавляться представники різних народів. Віктор Мішалов вперше в Австралії домігся, щоб бандура, як музичний інструмент, була введена в програму навчання Міністерства освіти на залік в шкільних іспитах з музики.

З 1988 року в Торонто (Канада) також працював на викладацькій роботі, яку поєднував з роботою концертмейстера Української капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка. 1988 року стає одним з співзасновників першого українського спільного підприємства “Кобза”. Він є засновником Канадської капели бандуристів (Торонто, 1991) та співробітником університету Монаша (Мельбурн, Австралія). Подальшим кроком в діяльності Віктора Мішалова як організатора культурно-мистецького життя в українському розсіянні стало створення ансамблю “Toronto Bandurist Capella”, який певний час працював під його керівництвом. Прем’єра цього колективу відбулася 23 серпня 2001 року на Канадській національній виставці, участь у якій брало 24 виконавці, включаючи кількох інструменталістів з хору Григорія Китастого та виконавців різних українських хорів в Торонто. 2003 року за його участі створюється група “The Canadian Bandurist Capella”, яка вже наступного року прибирає офіційну назву “Canadian Bandurist Capella” і видає свій перший однойменний компакт-диск. Колектив виступає в Чикаго, Вінніпезі, Дофені, Манітобі, Монреалі, бере участь в Національному українському фестивалі в Канаді. Тісно співпрацює з Капелою бандуристів ім. Т. Шевченка в Детройті (США), Юліаном Китастим, Юрієм Петлюрою, Андрієм Дмитровичем, Павлом Фондером, Василем Турянином, зі своїми учнями в США Борисом Остапенком та Богданом Шутком, солістом Павлом Писаренком, іншими бандуристами та організаторами бандурного музикування в країнах Європи, Аргентині та Україні. Виступав з концертами та брав участь у різних музичних фестивалях в Англії, Голландії, Бельгії, Франції, Ізраїлі,

Аргентині та інших країнах світу і завжди мав неабиякий успіх, про що свідчать, бодай, ось ці відгуки:

*Віталій Лехтер.* “...Одноставно говорили про непересічний талант молодого бандуриста і подивляля, як далеко від України Віктор Мішалов самотужки став талановитим бандуристом...”.

*Василь Онуфрієнко.* “...Віктор Мішалов... один з небагатьох віртуозів гри на бандурі на еміграції...”.

*Роман Рахманній.* “...Слухачі зі щирим захопленням прийняли його (В. Мішалова) виступ, бо побачили і почули високоякісний результат оригінальної праці молодого бандуриста, який розкрив нові аспекти самого інструменту...”.

*Анатолій Юриняк.* “...В особі Віктора Мішалова українська діаспора має першорядну мистецьку одиницю, яка заслуговує не лише на моральну, а й всебічну матеріальну підтримку...” (Кравченко 1994, 892–894).

*Віра Смерека.* “Концерт починається збіркою українських пісень в обробці Китастого. Під вмiлими пальцями дзвенять весняні пісні, вчувається відлуння степів, переливаються, мов дзвони, рідні українські мелодії. Диво нашого національного інструменту – тонкощі, делікатність і шляхетність звуків не перевершать жадного інструменту в світі, здається відбивається душа народу в тих звуках, все найкраще, чим багатий і славний, чим відмінний від інших наш український народ. Дійсно бандура є відгомном душі нашого народу. Як же сердечно вітали молодого бандуриста всі присутні, як гордо билось серце за його успіхи, як радісно було знати й відчувати, що ми живемо, що культура наша не вмирає, що родяться нові таланти, нова любов до свого рідного, немов перевтілюються душі тих, що відійшли у вічність, щоб жити вічно” (Смерека 1988, 7).

У липні-серпні 2010 року за сприяння Товариства українського козацтва ім. І. Богуна в Австралії, підтримки Міністерства культури і туризму України, Товариства зв'язків з українцями за межами України “Україна – Світ”, Центру національних культур Віктор Мішалов здійснив від Харківщини та Сумщини до Закарпаття концертну подорож “Шляхами кобзарів” (Вертій- 2 2012, 8–13, 3, 4–10, 4, 4–7.).

Окрім того Віктор Мішалов організує майстер-класи для навчання та удосконалення гри на бандурі. Такий майстер-клас він організував і провів в Університеті культури в Києві. Участь в його роботі взяли студенти і викладачі не лише факультету музичного мистецтва цього, але й з понад 10-ти українських мистецьких закладів вищої освіти, зокрема: НМАУ ім. П. Чайковського, ОДМ ім. А. Нежданової, Дніпропетровської музичної академії; мистецьких коледжів з Хмельницького, Вінниці, Тернополя, Луцька, Чорткова, Чернігова, Ніжина, музичних шкіл з усієї України тощо. Загальна кількість учасників становила 165 осіб! Надзвичайно цікавим було онлайн-спілкування про бандуру в українській діаспорі, збереження української музичної культури за кордоном, про мистецькі та наукові здобутки п. Віктора Мішалова, про його вчителів і видатних українських

музикантів, з якими звела його доля. Майстер-клас було записано та розміщено на YouTube-каналі ФАКУЛЬТЕТУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА Університету культури, тож усі, кому не вдалось взяти участь у заході, можуть долучитись до перегляду на вказаному ресурсі (Майстер-клас Віктора Мішалова).

Винятково важливого значення цій роботі Віктор Мішалов надає ще й тому, що вбачає в ній один із способів згуртування українців у всьому світі в одну Велику Українську Родину, що мало і має винятково важливе значення як у повсякденному житті, так і за особливих обставин, що виразно і переконливо підтвердила наша єдність особливо в часі війни на початку XXI століття проти званісного російсько-путінського фашизму. Тоді українці не лише самі об'єдналися, а й дієво впливали на уряди інших країн, міжнародні організації задля перемоги нашому народові у боротьбі супроти нього. І окремі бандуристи (Віктор Мішалов також) та їх колективи не стояли осторонь цієї справи. Вони давали благодійні концерти, організовували інші заходи, а виручені кошти перераховували Збройним Силам України для закупівлі зброї, одягу, продуктів і т. п. українським вояками, які на полі бою відстоювали і утверджували нашу Незалежність, різними способами доносили до світової громадськості правду про цю війну.

Коло наукових зацікавлень Віктора Мішалова зосереджується на розв'язанні проблем теорії, історії народної бандури, принципах і способах виконання на ній та особливостях її побутування. Найтіснішим чином пов'язане з нею і дослідження музикознавчої спадщини Гната Хоткевича. Загалом бібліографія праць Віктора Мішалова у царині музичного народознавства становить понад 100 публікацій. Завдяки його старанням побачили світ такі видання Гната Хоткевича, як “Музичні інструменти українського народу” (Репринтне видання, 2002), “Підручник гри на бандурі” (2004), “Твори для харківської бандури” (2007), “Бандура та її можливості” (2007), “Бандура та її конструкція” (2010), “Вибрані твори для бандури” (2010) та численні розвідки про нього. В. Мішалов є автором монографічних видань “Українські кобзарі-бандуристи” (1986), “Українські кобзарські думи” (1990), “Харківська бандура. Культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті” (2013), “Народна бандура. Виконавська традиція” (2023), розвідок з теорії та історії мистецтва кобзарів, бандуристів та лірників І. Кучугури-Кучеренка, Г. Ткаченка, Л. Гайдамаки, М. Домонтовича (Михайла Злобінцева), М. Будника, бандурного музикування в Австралії тощо. Він учасник наукових конференцій в Харкові, Ялті, Києві, Львові, Мюнхені, Санкт-Петербурзі, в інших містах різних країн світу.

Ці та інші публікації, участь у різного роду наукових конференціях для В. Мішалова, як бачимо, – не самоціль, не для якоїсь там звітності. Вони характеризують багатогранність наукової діяльності вченого-бандуриста, постійний пошук і публікація ним матеріалів про маловідомі, чи то й зовсім



забуті сторінки історії українського кобзарства та бандурного музикування. Їх мета – повернення національних духовних цінностей нашим сучасникам і прийдешнім поколінням, відродження, формування і розвиток на їх підставах наших питомо національних культурно-мистецьких звичаїв і традицій. І це тоді, коли в підсоветській Україні все це методично і послідовно нищилось, викорінювалося із свідомості наших співвітчизників.

Визначальною проблемою праць В. Мішалова є поява, становлення і побутування кобзи та бандури як знаків і символів національної духовності та культури, зокрема, та України загалом. Зібравши багатий фактичний матеріал про виникнення бандури, традиції українських кобзарів на кількох десятилітньому проміжку історії формування і побутування цього інструменту, цієї традиції, головню, в Слобідщині та Гетьманщині, виконавши усебічний, глибокий його мистецтвознавчий аналіз, він переконливо довів, що історія, конструкція, якість звучання, техніка гри, репертуар та виконання чітко і однозначно вказують на питомо національну семантику їх інструментального тембру, яка стала етнохарактерним “знаком” загальноносимволічним “музичним кодом” української нації, тобто на питомо національну їх природу та особливості побутування. Відтак, кобза і народна бандура є питомо українськими національними інструментами, питомо національними складовими культури українського народу (Мішалов 2022, 98–157). Деякі положення праць В. Мішалова, в яких йдеться про різного роду запозичення та чужоземні впливи, мають дискусійний характер, адже помежів’я України, зокрема, з Туреччиною, взаємозв’язки з іншими країнами, народами та їх культурами за глибших і усебічніших досліджень можуть виявити не лише їх впливи на нашу культуру, а й навпаки – української культури на культури інших народів, у тому числі й у царині кобзарства та бандурного музикування.

В. Мішалов також подає широку картину побутування мистецтва кобзарів та лірників, особливості побудови народної бандури, формування їх репертуару та виконавства. Йдучи за Г. Хоткевичем, він докладно зупиняється на трьох – Чернігівському (Сосницький повіт, містечка Мена і Сосниця), Полтавському (Зіньків, Миргород, Комишня) та Харківському (Богодухівський повіт) – центрах кобзарства, досліджує їх склад, побутування народної бандури. Разом з тим він ставить цілий ряд злободених для сучасного кобзарознавства проблем, які потребують невідкладного розв’язання, зокрема відродження традиційного кобзарства, підготовка “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування” тощо.

Йдеться, насамперед, про те, що за роки панування советської влади традиційні українські інструменти, в тому числі й народна бандура та традиційні способи гри на ній було майже повністю знищено і замінено “прогресивними” та “удосконаленими” інструментами, які, як доводить В. Мішалов, “з кожним роком поступово віддалялися від традиційної бандури, техніки гри на ній та її репертуару, а традиційна народна бандура

вважалася примітивною, непрогресивною та відсталою” (Архів В. Мішалова). Так само і традиційний кобзарський репертуар вважався недосконалим, непридатним для сучасного виконання, тому не мав підтримки в державних навчальних закладах. Натомість послідовно здійснювалась академізація бандури та способи гри на ній. До того ж, традиційне кобзарство переслідувалось і знищувалось на рівні державних органів.

Під суворим контролем підсоветської влади в Україні передрукувались та редагувались під вимоги комуністичної ідеології і праці вчених, які досліджували кобзарство в часі дожовтневого перевороту в Росії. Відомості ж про кобзарів того часу також стали малодоступними, а чи то й зовсім недоступними для мистецтвознавців, істориків та інших вчених. Таким чином ці сторінки культурно-мистецького життя, кобзарські звичаї зокрема, свідомо приховувалися, замовчувалися і були приречені на повне забуття. На противагу цим спрямуванням, живучи за кордоном, В. Мішалов, як учений і практикуючий бандурист, долаючи всі перешкоди, продовжував звичаї старосвітського кобзарства і тим самим вніс свій вагомий внесок не лише у збереження, а й їх примноження та розвиток, про що йшлося вище.

Тож цілком закономірно, що вже в роки Незалежності України таку його сподвижницьку працю було належно поціновано. Він почав мати можливість подорожувати з концертами у Києві, Львові, Харкові, Переяславі-Хмельницькому, Лохвиці, Лубнах, Ромнах, Охтирці, Ужгороді, Мукачевому, інших містах і селах України. У Харкові захистив кандидатську дисертацію, йому було присвоєно звання заслуженого артиста України. В Лубнах одну з вулиць міста перейменовано на вулицю Мішалових.

Архів автора.

Архів В. Мішалова.

Вергій, О. (2012). *Розбудив українське ество. Нотатки про концертну подорож Віктора Мішалова “Шляхами кобзарів”*. Берегиня.

Жеплинський, Б., Ковальчук, Д. (2011). *Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник*. Галицька видавнича спілка. Львів.

Кравченко, П. (1994). *Віктор Мішалов – бандурист*. Альманах українського життя в Австралії, Сідней, 1994, С. 892–894. Електронний ресурс: <https://ukrmusic.online/encyclopedia/mishalov-viktor-yuriyovu> [Дата останнього доступу 20.10.2024].

Майстер-клас Віктора Мішалова. Електронний ресурс: <http://knukim.edu.ua/majster-klas-viktora-mishalova/>. [Дата останнього доступу 20.10.2024]

Мішалов, В. (2022). *Проблема кобзарства і народної бандури в контексті науково-історичних дискусій XIX-XX століть*. У сб.: *Формування національних основоположних підстав сучасного українського*

народознавства та літературознавства. Київ-Мюнхен, Рута. Випуск II, С. 98–157;

Мішалов, В. (2023). *Народна бандура: витоки, будова, особливості становлення*. У сб.: Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства. Київ-Мюнхен, Рута. Випуск III, С. 42–105.

Мішалов, В. (2024). *Народна бандура. Виконавська майстерність (Закінчення)*. У сб.: Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства. Київ-Мюнхен, Рута. Випуск IV, 7-229.

Мішалов, В. (2022). *Проблема кобзарства та народної бандури у контексті науково-історичних дискусій XIX – поч. XXI століть*. У сб.: Формування національних основоположних рідстав сучасного українського народознавства та літературознавства. Київ-Мюнхен. Вип. II. С. 98–157.

Смерека, В. (1988). *Концерти В. Мішалова в Англії*. Свобода. Український щоденник. Вип. 177. С. 7. Електронний ресурс: <https://ukrmusic.online/encyclopedia/mishalov-viktor-yuriyovych>. [Дата останнього доступу 20.10.2024].

Шот, М. (2017). *Бандурист Віктор Мішалов: “Мій батько під час навчання в гімназії Зальцбурга мешкав в одній кімнаті з Любомиром Гузарем”* Електронний ресурс: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/bandurist-viktor-mishalov-mij-batko-pid-chas-navch> [Дата останнього доступу 20.10.2024].

## ВЕЛИКОДНЯ ОБРЯДОВІСТЬ УКРАЇНЦІВ У ФОКУСІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

*Леся Горошко-Погорецька*

(Україна)

*У статті на основі опублікованих джерел, архівних матеріалів та інтернет-ресурсів розглянуто традиційну великодню звичаєвість українців. Аналіз низки новітніх фольклорних текстів та інтернет-зображень засвідчує виразну апеляцію до традиційних символів і моделей відзначення свят народного календаря, котрі розгортаються у новій площині.*

*Ключові слова: верба, Великдень, війна, писанка, обрядовість, уявлення, вірування.*

## EASTER RITUALS OF UKRAINIANS IN THE FOCUS OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

*Lesja Horoško-Pohorec'ka*

*The article examines the traditional Easter customs of Ukrainians based on published sources, archival materials and Internet resources. The analysis of a number of recent folklore texts and Internet images proves a clear appeal to traditional symbols and models of celebrating the holidays of the folk calendar, which unfold in a new plane.*

*Key words: willow, Easter, war, 'pysanka', ritual, ideas, beliefs.*

Великодня календарно-побутова обрядовість українців – це сукупність обрядових чинностей, за допомогою яких відзначаються важливі для цього циклу святкові віхи. Підґрунтям символічних дій свят є світоглядні уявлення і вірування. В умовах військової загрози, котра створює ризики для життя людини, а, отже, руйнує чи може зруйнувати її ustalений уклад життя, що, своєю чергою, призводить до втрати традиційних моделей поведінки, а відтак – до невизначеності, особа починає осмислювати навколишнє у традиційних символах і практиках, котрі для неї є органічними і глибоко вкоріненими. Зазвичай цей інструмент посилюється іронічним сприйняттям певних подій, їхнім висміюванням, що допомагає людині пройти крізь випробування нових умов життя і висловити своє ставлення до них.

Розгорну свій аналіз із Вербної неділі – свята, яке фактично розпочинає великодній відлік. Традиційним і збереженим досі є святкове привітання, яке українці виголошують у цей день, вдаряючи один одного освяченою вербою: "Не я б'ю – верба б'є, віднині за тиждень – Великдень". Традиційно використанню освяченої верби ("шутка", "бечка", "міцьки", "базька",

"багнітки", "гусята") надають поліфункційного значення. За віруваннями наших пращурів, певні дії з вербовою гілкою можуть зцілити людину, посприяти її швидшому одруженню, вберегти від негараздів її саму, її худобу, оселю й ниву, позбавити від нечистого тощо (Архів 280 б, 51, 57; Галайчук 2007, 77–78; Онишук 1912, 34; Остапик 2007, 78–79; Тиводар 1994, 379; Токар 1930, 93; Толстой 1995, 337; Schnaider 1912, 216; Sulisz 1906, 315; Witwicki 1877, 80). Навесні 2022 року стало поле смислів цього привітання розширилося. Так, узвичаєна вітальна формула поповнилась мільтарною складовою: "*І я б'ю, і верба б'є...*", "*Не я б'ю – Байрактар б'є...*". Своєю чергою інтернет-меми та вітальні листівки, що почали ширитись мережею, наочно виразили цей меседж: різноманітні зображення реактивної системи залпового вогню "Верба", а також карикатура Юрія Журавля, на якій поєднано цей вид зброї і українську жінку, яка вербовою гілкою шмагає російського окупанта (див. Додаток 1). У цьому контексті цікавими є також дієслівні конструкції на позначення поняття "знищити ворога і його техніку" за допомогою безпілотників "Bayraktar", ракетних комплексів "Javelin" чи зенітно-ракетних комплексів "Stinger": "забайрактарити", "заджавелініти", "застінгерити" тощо (Заукраїніти... 2022).

Зазначу також, що традиційне вітання Вербної неділі і доти органічно "вбирало" в себе новітні смисли, пов'язані з низкою політичних, військових та соціальних подій. До прикладу, під час передвиборної кампанії Петра Порошенка з'явилися зображення кандидата з бейсбольною битою і написом "*Бити по-новому. Петро Порошенко*", які натякали на боротьбу зі злочинністю і корупцією, доповнені підписом "*Не я б'ю, верба б'є*" (див. Додаток 2). Такий самий підпис у квітні 2017 року отримало зображення Дональда Трампа з вербовими гілочками й у вишиванці після ракетного удару США по авіабазі Шайрат у Сирії, що став відповіддю на хімічну атаку на місто Ідліб з боку армії Башара Асада, а коментарі зарясніли варіативними пропозиціями підпису: "*Не я б'ю – Томагавк' б'є*", "*Добре, що не Лоза*" (Не я б'ю... 2017) (див. Додаток 3). Навесні 2020 року у розпал пандемії коронавірусної хвороби традиційна вітальна формула почала "натякати" на покарання порушникам карантинних обмежень: "*Не я б'ю, верба б'є! За тиждень Паска – де твоя маска?*" (див. Додаток 4).

Усе ж при осмисленні традиційного символу верби виразними залишаються її оберегові властивості. Скажімо, вітальні зображення до цього свята недвозначно вказують на здатність вербової гілки оберекти від лиха, допомогти встояти у непростих реаліях війни і посприяти миру, позаяк вона "стає" складовою військової амуніції. Цікаво, що візуальне сприйняття обрядового символу "поширює" його апотропейні здатності як на українців загалом, так і на самих захисників України (див. Додаток 5). Промовистим у контексті зазначеної теми є зображення вербової гілочки із написом "*Весна Переможе!*", вміщене серед святкових наліпок, які запропонував своїм користувачам застосунок Viber (див. Додаток 6). Воно створене на

основі обігрування слова “котики”: вербові пуп’янки й українські захисники. Нагадаю, що 30 січня 2020 року в український прокат вийшла стрічка “Наші Котики” (повна назва “Наші котики, або Як ми полюбили лопати в умовах обмеженої антитерористичної операції з елементами тимчасового воєнного стану”) режисера Володимира Тихого про пригоди у 2014 році бійців української армії під час російсько-української війни на Сході України (Наші Котики 2022).

Страсний тиждень – останній перед Великоднем — присвячений приготуванню до великого свята, тому обрядовість цього періоду рясніє очисними звичаями (вмивання членів сім’ї, сповідь, очищення оселі) (Агапкина 2004-3, 606; Горошко 2006, 306–315; Горошко 2015, 501–514; Горошко 2013, 169–180; Горошко 2014, 57–64; Горошко-Погорецька 2021, 279–290), а також настановами щодо приготування обрядових страв. Прикладами нового “прочитання” чинностей Страсного тижня є демонтаж у Чистий четвер радянського меморіалу “Вічний вогонь” у м. Дрогобич на Львівщині (див. Додаток 7) (Дерусифікація... 2022), а також приготування “холодцю” (м’ясної страви) із двоголового півня, котрий є алюзією на герб Російської Федерації (див. Додаток 8).

Ключовою стравою великоднього столу є обрядовий хліб – паска (“баба”, “бабка”), приготування якого наповнене низкою традиційних вірувань і звичаїв (Герус 2007, 418–420). У квітні 2022 року традиційному випіканню паски інтернет-меми протиставили “випікання” обрядового хліба й “орків” – росіян, ворогів. Так, якщо для попереднього періоду карантинних обмежень важливим було дотриматись бодай частини традиційного обряду приготування великодніх страв (маю на увазі освячення кошиків вдома, а не в храмі), то з початком повномасштабного вторгнення справжність свята “уможливилась” завдяки знищенню ворога. Тому у відповідь на запитання: “Чи ти спік паски?” – вже недостатньо просто відповісти: “Так, я спік”, – а слід сказати: “Так, я спік і орків теж” (див. Додаток 9). Натомість окремі візуальні прояви святкування Великодня у 2023 році “повертають” нас від зовнішніх новотворів до традиційного наповнення: йдеться про фото Ганни Баранової, яке зафіксувало паску, випечену в гільзі від снаряду (див. Додаток 10). Наведу кілька коментарів, які з’явилися під світлиною: “Найкраща паска, яку бачила... Спечена хлопцями з фронту у гільзі... В ній і є весь зміст свята і значення Великодня, а не оці всі паски, нацяцьковані прикрасами а-ля «в кого яскравіше, вище і більше»” (Н. Овчаренко); “Мороз по шкірі від цього фото. Сьогоднішня реальність та суть нашої нації. Навіть на фронті, в надважких умовах, наші люди садять город, печуть паски та не здаються” (О. Рубля) (Найкраща паска... 2023).

Таку саму “тракторію” у збереженні традиційних елементів свята можна спостерігати й у зображенні великоднього кошика. Навесні 2022 року в умовах активних воєнних дій на теренах України інтернет-меми додали мілітарні акценти до його “наповнення”: замість або поряд із

традиційними стравами до кошика “вклали” бронезилети, “коктейлі Молотова”, “Джавеліни”, “Байрактари” тощо (див. Додаток 11). Натомість у 2023 році наповнення кошика знову “стало” традиційним, однак його функцію перебрала на себе воєнна каска (див. Додаток 12), у такий спосіб акцентуючи увагу на головній функції ЗСУ – оберігати традиційний уклад життя українців. Тому цілком зрозумілими є ініціативи з випікання пасок для військовослужбовців і забезпечення їм “домашнього” святкування (див. Додаток 13), а також повсюдна організація великодніх сніданків для внутрішньо переміщених осіб (див. Додаток 14). Власне асоціювання великодніх символів з рідною оселею виразно простежується у низці антигетеронормативних зображень, на яких великодній хліб водночас є і зруйнованою оселею, й оселею, яку ми відбудуємо (див. Додаток 15).

Проте найактивніше наповнився український великодній символ писанки-крашанки. У контексті великодньої гри “*Навбитки*” (“*битки*”, “*в моцака*”, “*биття яєць*”), під час якої учасники цокаються крашанками, а переможцем стає той, чие яйце вціліло, символ українського яйця став відповідником сили, а одним із поширених великодніх привітань – зображення української писанки, яка розбиває російську. Своєю чергою відео на цю тему лише увиразнює меседж, бо демонструє перманентний процес подолання ворога (див. Додаток 16). Серед вітальних зображень натрапляємо й на українську писанку, яка трощить російський танк (див. Додаток 17). Подальше трактування символу поповнює низку інтернет-мемів “сталевими” яйцями захисників “Азовсталі”, а також “озброєними” яйцями чи писанками-гранатами (див. Додаток 18). Мазком до цієї смислової палітри можна вважати й жартівливе потрактування питомо української літери “ї” як букви “з двома яйцями” (про деякі мовні аспекти новітнього фольклоротворення пише О. Кузьменко (Kuzmenko 2022) (див. Додаток 19). Візуальний ряд символу писанка-зброя виразно поширюють малюнки українських художників Максима Паленка і Сергія Брильова. На них митці зобразили українське яйце, яке прошиває голову російського диктатора, наче куля. Створений ними образ майстерно демонструє ідею, що все те, що для українців є життям, стає смертю для російського президента (чи росіян загалом) (див. Додаток 20). Саме так і “читається” згенероване Telegram-ботом “Папка в пакеті” начебто “викладене тілами російських військових” привітання “*Христос Воскрес! Воскресне Україна!*” (див. Додаток 21).

Цілком природно, що нові реалії життя українців спонукали до своєрідних розписів великодніх яєць словами, символами і кольорами, котрі зараз особливо на часі: “слава Україні”, “ЗСУ”, “слава ЗСУ”, “вірю ЗСУ”, “сміливість”, “вільна”, “люблю” тощо (див. Додаток 22).

Пожертви у різних формах – наскрізна нитка традиційної обрядовості українців загалом і великодньої зокрема, а в умовах війни такий спосіб допомоги ЗСУ став невід’ємною частиною повсякдення. Відтак можливість

задонатити якусь суму на потреби нашої армії “закралася” у придбання чи виготовлення великодніх атрибутів (див. Додаток 23).

Ще однією віхою великодньої обрядовості є Великодній понеділок, який має низку локальних назв з огляду на обрядодію цього дня – обливання: “Поливальний”, “Поливаний”, “Поливавний”, “Поливний”, “Обливаний”, “Купальний”. Ключова звичаєва реалія, яку нині здебільшого сприймають як розважальну, у минулому мала поліфункційне семантичне навантаження: люди обливалися, аби бути здоровими і веселими, вберегтися від недуг, щоб влітку вчасно падав дощ, щоб доїлися корови і не висихала садовина, хлопці обливали дівчат, аби ті були гарними і щасливими, щоб висловити свою прихильність і мати шанс до року одружитися тощо (Агапкина 2004-1, 454–455; Агапкина 2004-2, 455–456; Горошко-Погорецька 2021, 290–297). У контексті запропонованої тематики цікавим є “прочитання” звичаю обливатися задля очищення від війни, болю, горя і страху, а сенс свята Воскресіння вбачається у встановленні миру в Україні (див. Додаток 24).

Органічною складовою традиційної обрядовості українців, зокрема й великодньої, є пошанування померлих пращурів. І саме через узвичаєне відзначення Провідної неділі як дня поминання померлих пересічний інтернет-користувач сприйняв приїзд до Львова голлівудської акторки, посла доброї волі ООН у справах біженців Анджеліни Джолі. Її відвідини України у поминальний період двозначно обігралися в контексті ролі Лари Крофт як розкрадачки гробниць (див. Додаток 25).

Підсумовуючи викладений матеріал, зазначу, що навіть побіжний огляд низки новітніх фольклорних текстів та інтернет-зображень засвідчує виразну апеляцію до традиційних символів і моделей відзначення свят народного календаря, котрі, своєю чергою, розгортаються у новій площині. За півтора року після повномасштабного вторгнення росії в Україну почала вимальовуватись певна динаміка у творенні й переосмисленні традиційних символів: від цілковитої їхньої мілітаризації до традиційного наповнення обрядових символів з акцентом на суголосні події. На час написання статті війна в Україні триває, відтак збір матеріалу продовжується, а до розглянутих чинностей можуть додаватися свіжі обрядові елементи і сенси.

Архів Інституту народознавства НАН України. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 280 б. Арк. 46–67: Федина Р.Й. Звіт про роботу, виконану під час наукової експедиції на Полісся у липні 1981 р.

Бондар, Г. (2022) *Готуємо паску із "Львівськими дріжджами" та допомагаємо ЗСУ*. Електронний ресурс: <https://www.unian.ua/society/gotuyemo-pasku-iz-lvivskimi-drizhdzhami-ta-dopomagayemo-zsu-novini-ukrajini-11791428.html> [Дата останнього доступу: 20.05.2022].

Галайчук, В. (2007). *Верба у віруваннях та обрядовості*. У кн.: *Мала енциклопедія українського народознавства* / за ред. чл.-кор. НАН України, д-ра іст. наук, проф. С. Павлюка. ІН НАНУ. Львів. С. 77–78;



Гарматюк, Н. (2020). *Карантин із гумором: підбірка смішних картинок про коронавірус*. Електронний ресурс: [https://ye.ua/syspilstvo/48523\\_Karantin\\_iz\\_gumorum](https://ye.ua/syspilstvo/48523_Karantin_iz_gumorum) [Дата останнього доступу: 25.04.2020].

Герус, Л. (2007). *Паска*. У кн.: *Мала енциклопедія українського народознавства* / за ред. чл.-кор. НАН України, д-ра іст. наук, проф. С. Павлюка. ІН НАНУ. Львів. С. 418–420.

*Голодовка Шустера и новые тарифы на газ: мемы недели* (2016). Електронний ресурс: [https://reporter-ua.com/2016/04/29/290679\\_golodovka-shustera-i-novye-tarify-na-gaz-memu-nedeli](https://reporter-ua.com/2016/04/29/290679_golodovka-shustera-i-novye-tarify-na-gaz-memu-nedeli) [Дата останнього доступу: 6.02.2024].

Горошко, Л. (2006). *Звичаєво-обрядове використання води у часі Великодніх свят (карпатська традиція)*. В кн.: *Праці Наукового товариства імені Шевченка*. Косів. Т. II. Краєзнавство. С. 306–315.

Горошко, Л. (2013). *Обрядодії з водою у великодній традиції Черкащини*. В кн.: *Локальна та регіональна специфіка традиційної культури: зб. наук. пр.: матеріали міжнародної наукової конференції “Одеські етнографічні читання”*. КП ОМД. Одеса. С. 169–180.

Горошко, Л. (2014). *Символіка води в обрядовій традиції жителів Черкащини*. Видавець Олег Філюк. Київ.

Горошко, Л. (2015). *Обрядова символіка води у великодньому циклі свят: карпатська традиція*. У кн.: *Letkowie, Wojkowie, Rusini: historia, wspólczesność, kultura materialna i duchowa*. Oficyna wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego. Słupsk; Zielona Góra; Svidnik. T. V. S. 501–514.

Горошко-Погорецька, Л. (2021). *Вода в ритуалі: карпатська традиція*. Інститут народознавства НАН України. Львів.

Грисюк, Д. (2022). *“Битву яєчками ми вже виграли”. Українці розповідають як святкують Великдень та роблять про нього мему*. Електронний ресурс: <https://nv.ua/ukr/lifestyle/velikden-2022-ukrajinci-rozpovidayut-yak-svyatkuyut-velikden-ta-roblyat-pro-nogo-memi-50236468.html> [Дата останнього доступу: 11.05.2022].

*Ден, паски і дабл “спік”. Тепер уявіть, на що він буде здатен у 2023* (2022). Електронний ресурс: <https://www.facebook.com/watch/?v=508516340819319> [Дата останнього доступу: 6.02.2024].

*Дерусифікація в дії: у Чистий четвер Дрогобич позбувся комуністичної нечисті* (2022). Електронний ресурс: <https://drohobych-rada.gov.ua> [Дата останнього доступу: 5.09.2023].

*Добре знати* (2022). Електронний ресурс: <https://www.facebook.com/groups/412749234203618/permalink/608800781265128/> [Дата останнього доступу 7.02.2024].

Доротич, М. (2022). *Купи вербу – підтримай українських воїнів!* Електронний ресурс: <https://wz.lviv.ua/news/456033-kupy-verbu-pidtryмай-ukrainskykh-voininiv> [Дата останнього доступу: 7.05.2022].

*Заукраїнити, чорнобаїти, шойгувати: як повномасштабна війна вплинула на українську мову* (2022). Електронний ресурс: <https://prm.ua/iak-rovnomasshtabna-viyna-vplynula-na-ukrainsku-movu> [Дата останнього доступу: 4.09.2023].

*І я б'ю, і Верба б'є: артилеристи ЗСУ припасли для рашистів особливий "подарунок"*. (2022). Електронний ресурс: <https://odessa-life.od.ua/uk/news-uk/i-ja-b-ju-i-verba-b-ie-artileristi-zsu-priпасli-dlja-rashistiv-osoblivij-podaruno-k-video> [Дата останнього доступу: 10.05.2022].

*Ілюстратори підтримують Україну своїми малюнками і карикатурами*. (2022). Електронний ресурс: <https://cases.media/news/ilyustratori-pidtrimuyut-ukrayinu-svouyimi-malyunkami-i-karikaturami> [Дата останнього доступу: 10.05.2022].

Кушніт, А. (2022). *Не я б'ю, "Верба" б'є: ЗСУ показали захоплене відео, як працює українська артилерія*. Електронний ресурс: [https://24tv.ua/ne-ya-byu-verba-b-ye-zsu-pokazali-zahoplive-video-yak-pratsyuue\\_n1954343](https://24tv.ua/ne-ya-byu-verba-b-ye-zsu-pokazali-zahoplive-video-yak-pratsyuue_n1954343) [Дата останнього доступу: 6.02.2024].

*Мала енциклопедія українського народознавства* (2007). За ред. чл.-кор. НАН України, д-ра іст. наук, проф. С. Павлюка. ІН НАНУ. Львів.

*Найкраща паска, яку бачила...* (2023). Електронний ресурс: <https://www.facebook.com/nataliya.ovcharenko/posts/pfbid0SfZTHzHiG9Why7МууYjNTqsP9kfrEeyVcWwnVd6MHZekzxxgCp5FP9Qg3QoXczxNl> [Дата останнього доступу: 7.05.2023].

*Наші Котики* (2023). Електронний ресурс: <https://uk.wikipedia.org/wiki> [Дата останнього доступу: 29.05.2023].

*Не я б'ю, верба б'є! За тиждень Великдень!* Електронний ресурс: <https://www.pinterest.com/pin/794322453048218859/> [Дата останнього доступу: 6.02.2024].

*Не я б'ю – "Томагавк" б'є: мережі потішила фотожаба з Трампом з нагоди Вербної неділі*. (2017). Електронний ресурс: <https://apostrophe.ua/ua/news/society/accidents/2017-04-09/ne-ya-byu-tomagavk-bet-seti-pozabavila-fotojaba-s-trampom-po-sluchayu-verbного-voskresenya/92664> [Дата останнього доступу: 23.04.2023].

Онищук, А. (1912). *Народний календар у Зелениці, Надвірнянського повіта (на Гуцульщині)*. Матеріяли до української етнології. Т. XV. С. 1–61.

Остапик, О. (2007). *Вербна неділя* У кн.: *Мала енциклопедія українського народознавства* / за ред. чл.-кор. НАН України, д-ра іст. наук, проф. С. Павлюка. ІН НАНУ. Львів. С. 78–79.

*Пасхальні яйця* (2022). Електронний ресурс: Pin by Лариса Паньків on Остін, Вейко - мої фото | Folk embroidery, Crafts, Easter eggs (pinterest.com) [Дата останнього доступу 10.02.2024].

*Привітання з Великоднем. Збірка найкращих* (2023). Електронний ресурс: <https://erudyt.net/vitannya-velykden-pasha/pryvitannya-z-velykodnem.html> [Дата останнього доступу: 10.05.2023].

Тиводар, М. (1994). *Традиційне скотарство Українських Карпат другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.: історично-етнографічне дослідження*. Карпати. Ужгород.

Токар, Й. (1930). *Звичаї и вірованя на Великдень в селі Оноковцях коло Ужгороду*. Подкарпатска Русь. Ч. 4–5. С. 93–94.

У Дрогобичі демонтують меморіал “Вічний вогонь”. (2022). Електронний ресурс: <https://drohobych.city/articles/207814/u-drohobychi-demo-ntuyut-memorial-vichnij-vogon> [Дата останнього доступу: 5.09.2023].

Фабрика новин. Електронний ресурс: [https://www.youtube.com/channel/UCMrp5Buw-6LpbbV9r9Sl\\_5ug](https://www.youtube.com/channel/UCMrp5Buw-6LpbbV9r9Sl_5ug) [Дата останнього доступу 7.02.2024].

Хмельницька, В. (2022). *Вишліть нам “Джавеліни”: кумедні мему на візит Анджеліни Дзолі до Львова*. Електронний ресурс: <https://tsn.ua/ukrayina/vishlit-nam-dzhavelini-kumedni-memi-na-vizit-andzhelini-dzholi-do-lvova-2050342.html> [Дата останнього доступу: 7.06.2022].

Нагорна, А. (2022). *Христос Воскрес, воскресне й Україна! Великодні мему 2022*. Електронний ресурс: <https://dev.ua/news/hrystos-voskres-meme> [Дата останнього доступу: 10.05.2022].

Кашина, М. (2022). *Як з ікони списано: Портфоліо Софії Сулій*. Електронний ресурс: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/crytyka/20220705-yak-z-ikoni-spisano.html> [Дата останнього доступу: 6.02.2024].

Kuzmenko, O. (2022). *Something about Ukrainian folklore from a new historical era of the struggle for independence*. Retrieved from: <https://www.koreanjournalofukrainianstudies.com/post/something-about-ukrainian-folklore-from-a-new-historical-era-of-the-struggle-for-independence> [Дата останнього доступу 11.09.2023].

*lalala.in.ua - анекдоти, картинки, відео, приколи українською*. Електронний ресурс: [https://www.facebook.com/photo?fbid=1718868278459989&set=ecnf.100070717892295&locale=hi\\_IN](https://www.facebook.com/photo?fbid=1718868278459989&set=ecnf.100070717892295&locale=hi_IN) [Дата останнього доступу: 7.02.2024].

*Maksym Palenko*. Електронний ресурс: <https://www.facebook.com/max.palenko> [Дата останнього доступу 7.02.2024].

*Мотууу*. Електронний ресурс: <https://www.instagram.com/motyvy/> [Дата останнього доступу 7.02.2024].

*Oles Fedoruk*. Електронний ресурс: <https://www.facebook.com/oles.fedoruk> [Дата останнього доступу: 7.02.2024].

*Ostromislartist*. Електронний ресурс: <https://www.instagram.com/ostromislartist/> [Дата останнього доступу: 7.02.2024].

Schneider, J. (1912). *Z życia górali nadłomnickich*. Lud. T. XVIII. S. 141–217.

Sulisz, J. (1906). *Zwyczajy wielkanocne w Sanockiem*. Lud. T. XII. Z. IV. S. 309–318.

Witwicki, S. (1877). *Zwyczajy, przesady i zabobony huculów*. Pamiętnik Towarzystwa Tatrzńskiego. T. II. Cz. 2. S. 76–82.

Агапкина, Т. (2004-1). *“Обливанный” понедельник*. У кн.: *Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Под. ред. Н.И. Толстого. Международные отношения. Москва. Т. 3. К (Круг) – П (Перепелка)*. С. 454–455.

Агапкина, Т. (2004-2). *Обливать*. У кн.: *Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Под. ред. Н.И. Толстого. Международные отношения. Москва. Т. 3. К (Круг) – П (Перепелка)*. С. 455–457.

Агапкина, Т. (2004-3). *Очистительные обряды*. У кн.: *Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Под. ред. Н.И. Толстого. Международные отношения. Москва. Т. 3. К (Круг) – П (Перепелка)*. С. 606–610.

Толстой, Н. (1995). *Вербное воскресенье*. У кн.: *Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Под. ред. Н.И. Толстого. Международные отношения. Москва. Т. 1. А–Г*. С. 336–338.

## ДОДАТКИ

### Додаток 1



©24tv.ua



©Marta Leshak (@martaleshak)



© Goni memes



© Ю. Журавель

### Додаток 2



© reporter-ua

## Додаток 3



© Б. Процишин

## Додаток 4



© Facebook

## Додаток 5



© Viber



© Viber

## Додаток 6



Наліпка у застосунку Viber

## Додаток 7



Фото 2022 р. © Дрогобицька міська рада

### Додаток 8



© С. Сулій



© Maksym Palenko

### Додаток 9



© Facebook

### Додаток 10



© Г. Баранова

### Додаток 11



©Viber

## Додаток 12



© Мемаграм (@memagram)

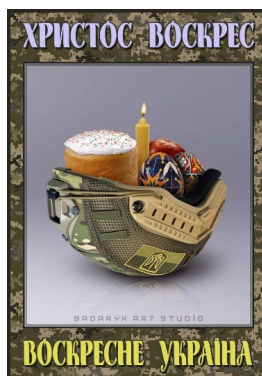
♥♥ Як Христос поправ смерть своїм Воскресінням, так і наші герої одержать перемогу над ворогом.



Фото з ресурсу Фабрика новин (@novynua)



Наліпка у застосунку Viber



© Badaryk art studio



Додаток 13



Випікання пасок для військовослужбовців  
у Львівському професійному коледжі  
готельно-туристичного і ресторанного сервісу. 2023 р.  
© О.Янович



Освячення пасок для військовослужбовців. 2022 р.  
© Oles Fedoruk

## Додаток 14



Великодній сніданок для  
внутрішньо переміщених  
осіб у Львові 2022 р.

© М. Лакоцька



Великодній сніданок для  
внутрішньо переміщених  
осіб у Львові. 2022 р.

© М. Лакоцька



Великодній сніданок для внутрішньо переміщених осіб у Львові. 2022 р.

© М. Лакоцька

## Додаток 15



© Maksym Palenko



Наліпка у застосунку Viber

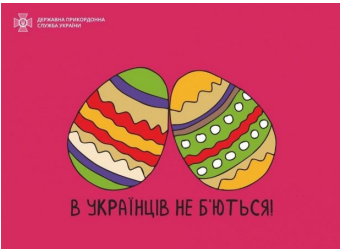
### Додаток 16



© dev.ua



© dev.ua



© О. Грехов



Наліпка у застосунку Viber



© С. Брильов



Фото з ресурсу Фабрика новин (@novynua)

## Додаток 17



Українська писанка міцніше  
рашистського танка

© erudyt.net

## Додаток 18



©dev.ua



Ілюстрація з ресурсу nv.ua



©dev.ua



©Pinterest

## Додаток 19



© Facebook

Додаток 20



© Maksym Palenko



© С. Брильов

Додаток 21



© Facebook

Додаток 22



©Viber



©Viber



© Pinterest



© Facebook



© Facebook



© Марія Мурашевська



© Facebook



© Facebook



© Facebook



© Facebook

### Додаток 23



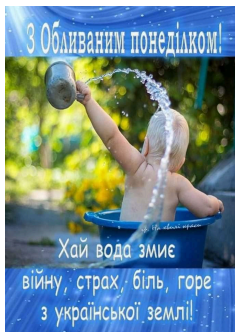
Купи вербу – підтримай українських воїнів!

Фото з ресурсу Високий замок (wz.lviv.ua)



Фото з ресурсу УНІАН (unian.ua)

## Додаток 24



©Viber



©Viber



© Pinterest

## Додаток 25

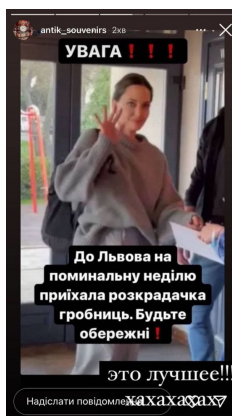


Фото з ресурсу ТСН (tsn.ua)



**“ПІСНЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ В БАР ГРАДІ”  
МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА В КУЛЬТУРНОМУ  
ДИСКУРСІ ПОДІЛЛЯ**

*Ірина Дікун*

(Україна)

*Наукова розвідка присвячена дослідженню духовної спадщини Миколи Леонтовича, пов'язаної із релігійною стороною життя композитора. Основний акцент зроблено на розкритті історичних фактів, культурного контексту хорової мініатюри “Пісня Пресвятої Богородиці в Бар граді”, а також її фактурному аналізу.*

*Ключові слова: Микола Леонтович, духовна пісня, “Богогласник”, Богородиця.*

**“THE SONG OF THE MOST HOLY MOTHER OF GOD  
IN THE CITY OF BAR” BY MYKOLA LEONTOVYČ  
IN THE CULTURAL DISCOURSE OF PODILLYA**

*Iryna Dikun*

*The scientific investigation is dedicated to the study of Mykola Leontovyč's spiritual heritage, associated with the religious aspect of the composer's life. The primary focus is placed on uncovering historical facts, the cultural context of the choral miniature “The Song of the Most Holy Mother of God in the City of Bar”, as well as its textual analysis.*

*Key words: Mykola Leontovyč, spiritual song, “Bohohlasnyk”, the Mother of God.*

Серед актуальних завдань, що стоять перед сучасним українським музикознавством та мистецькою освітою на шляху самоідентифікації вітчизняної музичної культури, слід відзначити першочерговість відновлення історичної правди в її розвитку та становленні взаємин із європейською культурою, повернення пантеону визначних композиторів та вкрадених митців, поглиблене вивчення вже відомих музичних явищ та заповнення існуючих “білих плям” нашої історії української музики. У такому контексті посилюється інтерес до дослідження творчості класиків української музики та їх спадщини, що увібрала в себе цінності україноцентризму, історичної правди, національної гідності і стала надбанням духовної культури, яку ми тільки розпочинаємо осмислювати.

Життя і творчість Миколи Дмитровича Леонтовича (1877–1921) є світлим голосом, що розповідає світові про Україну, її культуру та ідентичність, тим життєдайним правічним корінням, з якого продовжує

живитися і проростати наш національний дух. Безсумнівно, з плином часу ми все більше відчуваємо значущість творчого доробку композитора, коштовність його хороших аранжувань українських пісень-діамантів, адже Леонтович зумів “пірнути в глибини душі народної пісні і, перетворивши їх у горнилі мистецького «я», показати світові в самобутній формі мистецьких зразків непроминальних вартостей” (Соневицький 1972, 24).

Знаково, що 13 грудня 2022 року українці вшанували пам’ять про Миколу Дмитровича Леонтовича з нагоди 145-річчя від дня народження композитора, а за два місяця до цієї події – 4 жовтня 2022 р. – увесь світ святкував 100-річчя прем’єри його феноменальної обробки української народної пісні “Щедрик” в залі Карнегі-Хол у Нью-Йорку. Магія цього хорошого шедевру й до сьогодні продовжує виконувати надважливу культурну дипломатичну місію, демонструючи світу незламність та міць України, її боротьбу за своє незалежне майбутнє. У грудні воєнного 2022 р., як і 100 років тому, український “Щедрик” лунав континентом, нагадуючи, що Україна є невід’ємною частиною світової культури, а сила мелодії із трьох нот та чотирьох звуків бореться проти “руського міра” і “прославляє українську співочу душу на весь світ” (Людкевич 1999, 78).

М. Леонтовичу судилося прожити лише 44 роки. Його життя трагічно обірвалося від підступної кулі радянського агента ЧК Афанасія Грищенка, коли композитор був на порозі творчого злету, прагнув творити такі великі жанри, як опера, хорова поема, хори на літературні вірші. Однак сьогодні сила непересічного таланту Леонтовича живе та міцнішає, про нього знімають фільми, пишуть романи, його музика звучить у храмах, на його творах виховуються нові покоління музикантів.

Від початку ХХ століття й донині творчу спадщину М. Леонтовича досліджують у різних аспектах, а саме: композиторській, фольклорній, диригентській, музично-педагогічній, культурно-просвітницькій діяльності (М. Гордійчук, Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, А. Завальнюк, А. Іваницький, В. Іванов, Л. Іванова, Г. Карась, П. Козийський, Л. Корній, В. Кузик, Б. Луканюк, О. Михайличенко, Л. Пархоменко, О. Цехмістро, Я. Юрмас, О. Янковська, З. Яропуд та ін.). Науковці відзначають індивідуальність хорового письма композитора: художню довершеність, неповторний колорит звучання, глибокий ліризм, блискучу вокальну інструментовку, гармонічну барвистість і називають М. Леонтовича “українським Бахом”, “Подільським Орфеєм”.

Дійсно, М. Леонтович є “Музичною легендою” Поділля, адже він народився, навчався, працював на Поділлі. Найбільше українських народних пісень, зібраних ним, були записані саме в селах і містах Подільського регіону (Стражгород Гайсинського повіту, Райгород Брацлавського повіту, Володівка, Антонівка Ямпільського повіту, Самгородок, м. Тульчин та ін.), а згодом укладені у “Першу збірку пісень з Поділля” (1901) та надруковані у “Другій збірці пісень з Поділля” (“П

збірка пісень зь Подолля. Зібравъ и для хору уложивъ М.Д. Леонтовичъ”, Київ, 1903) (Микола Леонтович. Хорові твори 2019, 6).

Проживаючи майже все свідоме життя на рідному Поділлі, М. Леонтович перебував під впливом пісенного побуту українського села, що віддзеркалилося не лише на аранжуванні народних пісень, але й у духовно-релігійних творах. Поєднавши академічні поліфонічні прийоми багатоголосся (імітаційні, складного вертикальнорухомого контрапункту, а також канонічні, секвенційні, прийоми і форми фуги) з різними типами народного багатоголосся (стрічкового, бурдонного, підголосково-поліфонічного) і кантовим триголоссям, композитор досягнув неабиякої майстерності щодо обробок церковних колядок, кантів, псалмів, масштабних циклічних зразків літургійного жанру (Супрун-Яремко 2014, 467).

Численні зразки церковної музики славетного Майстра, що зберігають одвічні християнські традиції духовного буття українців, понад півстоліття були заборонені і приховані від широкого слухача, і, на жаль, багато з них на сьогодні втрачені. У своїй промові на урочистому концерті в Нью-Йорку 12 грудня 1971 року, присвяченому 50-й річниці з моменту трагічної смерті М. Леонтовича, Ігор Соневицький з гіркотою вказував на промовчування або фальшування творчості композитора в советській Україні, а особливо він відзначив “Літургію Леонтовича, найбільш оригінальний релігійний твір композитора, написаний у народному дусі до українського тексту, який не дочекався публікації, ба навіть жодної згадки... Але ж цю Літургію виконували наші церковні хори ще в 1920-их роках!” (Соневицький 1972, 25). Як писала тогочасна преса, “наче символічною молитвою започаткував концерт виступ хору «Гомін України» під диригентурою Ю. Гураля з Лонг Айленду піснею Леонтовича «Отче Наш», що зала вислухала стоячки. Другою піснею того хору була теж пісня релігійна «Нехай повні будуть уста»” (Свобода 1971, 1).

Сьогодні відбувається переосмислення православної музики другої половини XIX–початку XX ст., її ролі в національно-культурному і духовноосвітньому відродженні, в українізації та демократизації церкви, відзначається “інакшість” української духовної музики “Нової школи”, що виникла в першій чверті XX століття, яскравим представником якої є М. Леонтович разом із К. Стеценком, О. Кошищем, Я. Яциневичем та ін.

Церковна музика для Леонтовича була рідним середовищем, в якому ще з раннього дитинства він занурювався у культово-обрядові мелодії місцевого подільського походження та літургійні твори, що звучали на церковному криласі. Відмітимо, що композитор походить з однієї з найбільших священицьких родин Вінниччини. З кінця XVIII ст., починаючи від прапрадіда Матфія Григоровича Леонтовича, відомо про 5 представників священицького стану цієї родини (Висоцька 2017, 43). Отож, богослужбова музика митця сягає у давні духовні традиції роду

Леонтовичів і є джерелом для його християнської творчості, що опирається на подільський церковно-співочий стиль.

У музичному архіві М. Леонтовича є як авторизовані, так і неавторизовані нотні начерки творів композитора, що слугують приводом для ймовірного викладення історії їх створення і потребують подальших наукових розвідок щодо встановлення авторської атрибуції. У такому контексті хорової мініатюра “Пісня Пресвятої Богородиці в Бар граді: «О преоспівана Мати...»” із вказаним Зиновієм Яропудом авторством “М. Леонтович” (Яропуд 2004, 33) гіпотетично може належати композиторові, аранжування якої могло бути створено під час навчання Миколи Дмитровича у Кам’янець-Подільській духовній семінарії (1892–1899). Наша позиція у цій розвідці є припущенням через обмеженість інформації і відсутність перших зразків аранжувань та обробок церковних творів, зроблених у той період Леонтовичем (ранній стиль духовної творчості композитора представлений окремими піснеспівами із “Всенічної служби”: “Світе тихий” (a-moll) (1906) та “Нині отпускаєши” (C-dur) (1908)) (Музичний архів М. Д. Леонтовича 1999, 14).

Важливо відмітити, що Подільська семінарія з середини XIX і до початку XX ст. була осередком народознавчого вивчення Подільського краю, яка сформувала власну науково-краєзнавчу школу етнографів та фольклористів. Серед учнів семінарії відомі подвижники українського національного відродження – П. Гліщинський, С. Руданський, А. Свидницький, М. Сімашкевич, Є. Сіцінський, В. Свідзинський, М. Леонтович та ін. У другій половині XIX–початку XX ст., на думку О. Кошеля, семінарія була “активним розсадником української національної ідеї”, де велася пропаганда за українізацію духовної освіти (Кошель 2022, 298, 338).

Загалом у навчальному закладі панувала усна традиція богослужіння з українською вимовою церковнослов’янського тексту, яку плекали вихованці Кам’янець-Подільської семінарії. Саме в семінарії під керівництвом викладача церковного співу, регента-практика, досвідченого теоретика Юхима Богданова композитор зробив перші спроби гармонізації та обробки духовних пісень, які виконував семінарський хор під його орудою (1896–1898). Юхим Олександрович відіграв важливу роль у розгортанні українських церковно-музичних досліджень у кінці XIX ст. Як дослідник-краєзнавець стародавніх церковних піснеспівів, укладач першого “Сборника церковных напевов, издревле употребляемых в Подольской, а частью Волынской епархиях” (Вильнюс, 1894), автор статті “Об устройстве певческих хоров при церквях Подольской епархии” (Подол. Ев. 1895. № 39) (ЕСУ 2004) Богданов став прикладом для свого учня і розвинув у нього інтерес до національного фольклору та стародавньої церковної музики. Тому перші спроби Леонтовича в аранжуванні творів із збірників літургійних та паралітургійних духовних

пісень природно відбувалися на основі українських церковних та пісенних традицій Поділля.

Ю. Ясіновський, аналізуючи кодикологічні аспекти візантійської гімнографії і церковної монодії, відмічає включення духовних піснеспівів, що постійно побутували в учнівському середовищі, до змісту “Ірмолоїв”, “Богогласника”. Серед низки таких популярних пісень вчений відзначає “О всепѣтая мати” з вказівкою “пѣснь барская” (Острозький іст.-культ. запов., КН 25745, 657, арк. 100) <... > (Ясіновський 2011, 208), запис цього твору знаходимо і в Почаївському “Богогласнику” (Богогласник 1790, № 129). Можна припустити, що привернути увагу молодого регента семінарського хору Миколи Леонтовича могла церковна пісня з цього збірника, безпосередньо пов’язана із духовною святинею його рідного Подільського краю – чудотворною іконою Божої Матері “Барська”.

Як відомо, “Богогласник” є найбільш знаною першою друкованою нотною антологією духовних пісень ранньомодерного часу в Україні, видання якого було опубліковано у 1790–1791 рр. греко-католицькими (уніатськими) ченцями-василіянами Почаївської лаври (Тернопільська обл.). До його змісту ввійшли духовні пісні з різних рукописних збірників XVII–XVIII cc. Переважна більшість духовних пісень записана церковнослов’янською мовою або книжною українською, а також є тексти латинською та польською мовами.

Друкований “Богогласник” містить 250 пісень. Базовим терміном, яким називали твори в “Богогласнику”, була пісня (“пѣснь”), що відповідає латинському терміну “cantio” (“пісня”). Духовні вірші, канти, псалми, духовні пісні – усе це різні назви нелітургійних духовних пісень, які здавна й дотепер вживаються в Православній Церкві.

І розділ “Богогласника” присвячений Богородичним святкам і містить духовні пісні, що прославляють Богородицю, її чудотворні ікони та молитовні співи до Богородиці. За підрахунками дослідників, налічувалося понад 60 богородичних пісень, зокрема 26 на честь чудотворних ікон, таких, як Почаївська, Піддубецька, Бердичівська, Барська, Тернопільська, Струмилово-Кам’янецька, Підкаменецька, Буцнівська тощо (Альмес 2018, 267).

“Пѣснь Прѣсвятїй Дѣви Богородици Чудотворнїй в Барѣ Градѣ” належить до іконославильних пісень, що прославляє чудотворність образу ікони Пресвятої Богородиці “Барська”. З огляду на збережені про неї згадки, пісня набула широкої популярності у вірян Поділля, Волині, Галичини, Закарпаття (Медведик 2015, 379).

За офіційною церковною хронікою (Сіцінський 1903, 19), у 1755–1757 рр. на честь благодатної ікони Божої Матері в місті Бар Могилівського уїзду священником-уніатом Тимофієм Матковським на погості старої Троїцької церкви було збудовано кам’яну Успенську церкву, яка й донині представляє одну з найкращих церков Поділля. Приводом для її будівництва стало чудесне зцілення від смертельної хвороби її

настоятеля – Тимофія Матковського. 26 липня 1756 року спеціально призначена комісія, зібравши переконливі свідчення вірян, видала єпископський декрет, у якому визнала чудодійну силу ікони та ухвалила рішення: “сеі декретъ, обнародовавъ, повѣситъ возлѣ образа и хранить” (Сіцінський 1903, 32).

Детальний опис Успенського храму та Чудотворної ікони знаходимо в історичному начерку “Храмы города Бара Могилевского уезда” відомого “батька” історії Поділля, культурно-громадського діяча, священника, подвижника українізації православної церкви та національного відродження Євфимія Сіцінського (1859–1937), який також, як і М. Леонтович, був вихованцем Подільської духовної семінарії. Вчений-історик подає такий опис храму: *“Церковь внутри имѣла, кромѣ главнаго алтаря, еще два боковыхъ, на которыхъ были особые антиминсы. На главномъ алтарѣ на горнемъ мѣстѣ была икона Божіей Матери, украшенная серебряной ризой... Икона эта почитается какъ чудотворная. Она писана на деревянной доскѣ размѣрами около 2 аршинъ высоты и 1<sup>1</sup>/<sub>4</sub> ширины. Живопись прекрасная; особенно хорошо написанъ ликъ Богоматери; краски такъ свѣжи, что даже является подозрѣніе, не подновлена ли иконопись въ недавнее время, но мѣстные причтъ и прихожане утверждаютъ, что такого поновленія не было...*

*Изображеніе Богородицы погрудное; на лѣвой рукѣ у нея покоится Богомладенецъ, который поднятой правой рукой поддерживаетъ подбородокъ Пречистой Своей Матери, а лѣвой держитъ раскрытую книгу, на коей надпись: «Братіе мои и сестры сіи суть: блажены слышащій слово Божіе и хранящій е». Правая рука Богоматери приподнята и какъ бы указываетъ на Богомладенца. Икона покрыта кованнымъ серебряной ризой, устроенной въ XVIII в.»* (Сіцінський 1903, 28).

Після приєднання міста Бар з усією Подолією до Росії (1793р.) в кінці XVIII ст. Успенська церква стала православною.

У народі ікона отримала назву образу Пресвятої Покрови. Живопис на іконі старий, візантійського письма, колір ликів охристо-коричневий, одягня темно-блакитного кольору. Лики Спасителя й Божої Матері мають строгий вираз, над ними – срібні корони й променисте сяйво, прикрашене дванадцятьма зірками (див. Додаток 1). За типологією Богородичних ікон Барська ікона Божої Матері належить до ікони Богородиці-Одигітрії, яка є найпоширенішим типом в Україні.

Професор Ю. Медведик припускає, що духовну пісню на честь образу Барської ікони Божої Матері, скоріш за все, створено за зразком пісні до Віцинської ікони: “О всепїтая Мати, кто тя может вихваляти” (Медведик 2015, 379). У великій українській енциклопедії зазначається про інципітний метод створення тексту пісні “О всепѣтая Мати! о Мати, Мати благодати” (№ 129), що походить від 13-го кондака акафіста Божої Матері “О всепѣтая Мати, рождшая всѣх святых Святѣйшее Слово”, де початкова фраза стала основою усього твору (Зосім 2022).

У “Богогласнику” відсутній автор цієї пісні, що є характерним для анонімно-поетичної творчості барокової доби та тогочасних релігійних пісень з мотивів смирення.

Мелодія духовного пісенспіву “Пѣснь Прѣсвятїй Дѣви Богородици Чудотворнїй в Барѣ Градѣ” (№ 129) у Почаївському збірнику записана київською п’ятилінійною квадратною нотацією; розмір не виставлений; відсутні тактові риси (див. Додаток 1.1). Пісня має 4 куплети, записана церковнослов’янською мовою української редакції; зміст передає прославлення Цариці Небесної і поєднує емоційно насичені хвалебні інтонації з молитовним звертанням на опіку та допомогу.

Можемо припустити, що М. Леонтович, наслідуючи традиції старовинних кантів, з практичною навчальною метою створив власне аранжування популярного духовного пісенспіву “Пѣснь Прѣсвятїй Дѣви Богородици Чудотворнїй в Барѣ Градѣ”, використавши не всі її строфи, а лише перші початкові, текст подав не мовою оригіналу “Богогласника”, а українською.

Виникає питання про те, чому твір написано для триголосного однорідного жіночого хору *a capella* (Яропуд 2004, 33), а не для чоловічого складу, адже Леонтович регентував хором юнаків у семінарії? У такому контексті може мати місце думка, що пісенспів був написаний Леонтовичем у Києві (1919) під час його роботи у складі Всеукраїнської церковної ради. Маючи фахову духовну освіту, М. Леонтович разом із О. Кошицем, К. Стеценком та іншими композиторами працював над оновленням співочого репертуару, створенням української богослужбової музики, нових духовних творів, у яких розвивалося б національне зерно на основі української музичної лексики, української мови. Саме у київський період композитором створена переважна частина його церковно-музичного доробку, до якого могла б увійти й “Пісня Пресвятої Богородици в Бар граді: «О преоспівана Мати...»”.

Хорова мініатюра має гармонічну фактуру, написана за принципом народної підголоскової поліфонії, триголосої кантової традиції. Леонтович використав характерні для нього у подальшій творчості прийоми голосоведіння як монодичний вступ заспіву, терцієво-паралельне двоголосся, імітаційність, акордово-поліфонічне триголосся тощо. Змінним розміром, ритмічним оформленням композитор намагався передати силабічне віршування та будову строфи оригіналу пісенспіву.

Музичний літопис ХХІ століття – унікальний феномен, який прагне студіювати розмаїті виміри життєтворчості митця. Комплексне володіння об’ємом інформації про композитора, розуміння суспільного, політичного, економічного, духовного контексту його життя дозволить зрозуміти його творчість. Контекст – ключ до розуміння в усьому. Ця розвідка розкрила контекст ліричної хорової мініатюри “Пісня Пресвятої Богородици в Бар граді: «О преоспівана Мати...»”, яка ймовірно може бути зразком раннього періоду творчості М.Леонтовича. Сьогодні твір є окрасою концертних

виступів різних хорових колективів країни, входить до змісту хорового педагогічного репертуару, продовжує лунати Поділлям. Збереження у кантовому викладі пісні традицій української християнської культури – почитання Богородиці, покладання на її опіку й допомогу усіх вірян православної, греко-католицької, римо-католицької церков – визначають високодуховну естетику української хорової мініатюри і роблять її важливим художнім набутком національної музичної культури.

Альмес, І. (2018). *“Drogi klejnocie naroda ruskiego”*: Духовна пісня середини XVIII століття на честь ікони Божої Матері Віциньського василіяньського монастиря. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Ч. 9. С. 265–277.

*Богогласник [з нотами] : пісні благоговіння праздником господьским, богородичным и нарочитых святых..., к сим же некоторым чудотворным иконам служащия, таже различныя покаяння и умилителныя содержащ.* (1790). Друкарня Успенського монастиря. Почаїв. Електронний ресурс: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_ir/cgiirbis\\_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online\\_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=EIF0000001](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=EIF0000001) [Дата останнього доступу 18.09.2023].

Висоцька, К., Кошельник, М. (2019). *Священницький рід Леонтовичів*. У кн.: *Микола Леонтович: музична легенда Поділля*. Вінницький обласний краєзнавчий музей. Вінниця. С.43–57.

Енциклопедія сучасної України (2004). *Богданов Юхим Олександрович*. Т. 3. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Київ. Електронний ресурс: <https://esu.com.ua/article-35814> [Дата останнього доступу 18.09.2023].

Зосім, Л. (2022). *Богогласник*. Велика українська енциклопедія. Електронний ресурс: <https://vue.gov.ua/Богогласник> [Дата останнього доступу 18.09.2023].

Кошель, О. (2022). *Духовенство Правобережної України в національно-культурному і духовно-освітньому відродженні (друга половина XIX – початок XX ст.)*. ТОВ “Друкарня «Рута»”. Кам’янець-Подільський.

Людкевич, С. (1999). *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1. Львів.

Медведик, Ю. (2015). *Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст.): вибрані статті, матеріали, рецензії*. ЛНУ ім. Івана Франка. Львів.

*Микола Леонтович. Хорові твори* (2019). Редактор-упорядник Валентина Кузик. Музична Україна. Київ.

*Музичний архів М. Д. Леонтовича* (1999). Укладачі Л.П. Корній, Н.М. Зубкова. НБУВ. Київ.



Свобода (1971). *50-річчя смерті Миколи Леонтовича відзначено в Нью-Йорку величавим концертом хорів*. Вип. 230. С. 1. Електронний ресурс: <http://bit.ly/2j6YVXS> [Дата останнього доступу 18.09.2023].

Сіцинський, Ю. (1903). *Храми города Бара Могилевскаго уѣзда*. Типографія С.П. Киржацкаго. Каменець-Подольськь.

Соневський, І. (1972). *Великий український композитор*. Вісник ООЧСУ. Ч.1 (274). С. 20–26.

Супрун-Яремко, Н. (2014). *Поліфонія Миколи Леонтовича (1877–1921)*. У кн.: *Поліфонія*. Нова Книга. Вінниця. С.466–480.

Яропуд, З. (2004). *Українські народні пісні в обробці для хору без супроводу: (укр.пісен.фольклор.спадщина)*. ВМГО “Розвиток”. Вінниця.

Ясіновський, Ю. (2011). *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу*. Вид. Львівська Політехніка. Львів.

## ДОДАТКИ

## Додаток 1.



Чудотворна ікона Божої Матері “Барська”

## Додаток 1.1.

129 Пѣснь Прѣсвятыи Дѣви Бѣгунѣ Чудотворной  
въ Барѣ Градѣ.

Ѡ Ви пѣ ча      Ма ти!      Ѡ

Ви пѣ ча      Ма ти!      Ѡ Ма ти,

Ма ти сла го да ти,      Ѡ Ма ти, Ма ти

БЛАГО.

Пѣснь Разбоичица Пѣснь П. Бѣгунѣ

253

сла го да ти,      Ѡ сла ви сла,      Ѡ сла.

и сла сла го да ти,      При ти ста      Ѡ да.

Ѡ Ма ти по ми жи на.

Под твою милость пришедиша.      Ѡ.

Под твою славу Савофу

Притиго со мною и дери пришедиша,

Ѡ.      Пришедиша и чисте Мати,

Сладоби нах благодати

Сила твою.

Милости дери

Сладоби крестовина

Сладоби намо Або чиста      хригана.

Ѡ.      Над рублии твои проина,

Где намо пришедиша:

Помози нах

Чина и твои Полкои Воронѣ,

Чина и сѣи святой Пѣснѣ

Въ Барѣ

“Пѣснь Прѣсвятыи Дѣви Богородици Чудотворной въ Барѣ Градѣ”  
(фрагмент “Богогласника”)

## ЕВОЛЮЦІЯ РОБОЧОГО ПРОСТОРУ ТА УМОВ ПРАЦІ ГОНЧАРІВ ЗАВОДУ “ХУДОЖНІЙ КЕРАМІК” 1960-х – 1980-х РОКІВ

*Ольга Кульбака*

(Україна)

*У статті розглянуто передумови виникнення Опішнянського заводу “Художній керамік”. Досліджено зміни, які відбулися в артілях у зв’язку з їх об’єднанням у завод. Проаналізовано систему оплати праці. З’ясовано причини та наслідки невдалої реконструкції заводу у 1980-х роках.*

*Ключові слова: Опішнянський завод “Художній керамік”, Опішня, умови праці, оплата праці, реконструкція, повсякдення, УРСР.*

### EVOLUTION OF THE WORKING SPACE AND WORKING CONDITIONS OF THE POTTERS OF THE “CHUDOŽNIJ KERAMIK” PLANT IN THE 1960s - 1980s

*Oľha Kul'baka*

*The article examines the prerequisites for the emergence of the Opishnja plant “Chudožnij keramik”. The changes that took place in the artiel in connection with their unification in the plant have been studied. The remuneration system has been analyzed. The reasons and consequences of the unsuccessful reconstruction of the plant in the 1980s have been clarified.*

*Key words: Opishnja plant “Chudožnij keramik”, Opishnja, working conditions, wages, reconstruction, everyday life, Ukrainian SSR*

У другій половині 1950-х років у СРСР було запроваджено політику витіснення (заміни) кооперації державним господарством. Так, у липні 1955 року за ініціативи тогочасного очільника СРСР Микита Хрущова Пленум ЦК КПРС ухвалив рішення про передачу в державну власність усіх артілей як таких, що “втратили кустарний характер”. Причиною такої трансформації стала низька якість та висока собівартість продукції, яку вони виготовляли.

Перша спроба націоналізації артілей пов’язана з Постановою ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР № 474 “Про реорганізацію промислової кооперації” від 14 квітня 1956 року, якою було передбачено передачу найбільших об’єктів промислової кооперації в підпорядкування міністерств відповідних галузей промисловості різних республік Союзу, а також обласних і районних Рад трудящих. Інституційних змін не зазнали лише артілі інвалідів та народних художніх промислів і товариства, які застосовували переважно надомну працю, оскільки згідно зі специфікою своєї діяльності не могли

бути передані в підпорядкування державних органів. Така ситуація склалася і з опішнянськими артілями: “Червоний гончар”, яка згідно зі статутом була артіллю інвалідів; “Художній керамік” – артіллю народних художніх промислів, а у гончарній артілі в системі Райпромкомбінату переважала надомна праця.

Упродовж наступних чотирьох років на гончарних підприємствах Опішні продовжувалася боротьба за технічну реконструкцію, підвищення продуктивності праці, поліпшення якості виробів та розширення їх асортименту. Проте, відповідно до Постанови ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР від *20 липня 1960 року* № 784 “Про промислову кооперацію” ЦК КП УРСР й Рада Міністрів УРСР *11 жовтня 1960 року* ухвалили Постанову № 1698 “Про ліквідацію промислової кооперації УРСР”, згідно з якою всі підприємства переходили в підпорядкування державних органів. Правління Укрпромради, якій підпорядковувалися опішнянські гончарні артілі, зі свого боку, з *22 жовтня 1960 року* приступило до її виконання (Рада промислової кооперації 1960, 8).

Зокрема, *1 листопада 1960 року* опішнянська артіль “Червоний гончар” була реорганізована в Опішнянський керамічний завод. Підтвердження цієї інформації знаходимо в трудових книжках колишніх працівників артілі. Так, Василя Хлоня було звільнено з артілі й того ж дня прийнято на роботу в реорганізований завод на посаду майстра цеху (Трудова книжка Хлоня, 5). У *грудні 1960 року* відбулася наступна трансформація: Опішнянський Райпромкомбінат об’єднали з Опішнянським керамічним заводом (Трудова книжка М’якоступ, 5), а артіль “Художній керамік” перетворили на завод “Художній керамік” (Трудова книжка Герасименко, 5). Тимчасово виконуючим обов’язки директора було призначено Івана Леженіна (Накази Головного Управління 1960, 1). *16 березня 1962 року* внаслідок об’єднання Райпромкомбінату та “Художнього кераміка” та на підставі Розпорядження Ради Міністрів УРСР №139 від *04 лютого 1962 року* було утворено Опішнянський завод художніх керамічних виробів “Художній керамік” (Трудова книжка М’якоступ, 5).

Приміщення колишньої артілі “Червоний гончар” були в аварійному стані ще з воєнного часу, і за наступні роки їхній стан значно погіршився. Для подальшого функціонування новоствореного заводу *1962 року* розпочалося будівництво цеху № 3 (Максимович 1967, 24). *Восени 1969 року* це приміщення було здано в експлуатацію і 125 працівників отримали нові комфортні робочі місця (Книга спогадів Трохима Демченка, 63). Завдяки модернізації та електрифікації заводу, що відбулася упродовж *1960-х років*, у штатному розписі підприємства на *1969 рік* з’явилися незвичні на той час посади механіка, механізатора, електротехніка, лаборанта та інші. Найбільшу фахову частину серед загальної кількості працівників (340 осіб) (Демченко, 117) становили гончарі – 40-50, формувальники й ліпники – 35-40, малювальниці – 50-60, ангобувальники – 20-25, глазурувальники – 14-15 (Максимович 1967, 25).

Незважаючи на поступовий розвиток виробництва, були в роботі заводу й недоліки, про що свідчать записи філософа і керамолога Леоніда Сморжа, який бував у Опішні та спілкувався з працівниками “Художнього кераміка”. У своїх спогадах він зазначив: “На жаль, рівень культури виробництва на Опішнянському заводі поки що невисокий. Завод не має капітальних будівель, його філіали розкидані по всій Опішні. Досі немає розробленої технології глазурування, робиться ця операція вручну, і як наслідок – багато браку” (Сморж 2004, 203).

Через роботу в особливо шкідливих умовах порушувалося питання про надання гончарям 24-денної відпустки (Сморж 2004, 204). Майстри працювали багато, оскільки виконання плану на той час уже не вважалося гарною плідною роботою. Петро Ганжа – головний художник заводу “Художній керамік” (1969–1973) – у листі до Леоніда Сморжа про умови праці гончарів писав: “Дехто гоне норму на 270% (рекорд), а норма, виконана на 150-200%, нікого не дивує. <...> Головний інженер, норміровщик, економіст задумались і вирішили підвищити норму за рахунок вакуум-преса на 16%. Вакуум-прес тільки покращив якість глини. Правда, трохи полегшало рукам гончаря, але всього на тиждень, поки підраховували добавку. Мабуть, ніхто не знає, що то не продукція на 270% і що гончар прибігає на годину раніше, щоб у хату більше грошей принести, бо за норму всього платять 65-80 крб” (Сморж 2004, 210). Упродовж наступних років усе гостріше відчувалася проблема відсутності достатньої кількості творчих майстрів для виготовлення художньої (передовсім мальованої) кераміки. Як один із варіантів подолання кадрової кризи Леонід Сморж пропонував “<...> перевести в Опішню із Миргорода керамічний технікум, який там не має достатньої промислової бази, перетворивши його на училище народного прикладного мистецтва з факультетами художньої кераміки, килимоткання. Практику учні проходили б у таких майстрів, як Пошивайло, Білик, Біляк, Селюченко, Линник та інших” (Сморж 1967, 3).

Опішнянський завод художніх керамічних виробів “Художній керамік”, як і будь-яке інше тогочасне підприємство, не міг існувати осібно від впливу економічних та загальнополітичних умов, що виникли в результаті тогочасного реформування радянської економічної системи. З кожним роком поширювався і рух за “комуністичну” працю. Саме тому станом на 1963 рік на заводі вже було 14 бригад комуністичної праці, що об’єднували 143 особи. 1965 року кількість бригад збільшилася до 15, а чисельність працівників – до 187. 35 працівникам заводу було присвоєно звання “Ударник комуністичної праці” (Максимович 1967, 24–25).

Упродовж 1962–1970 років працівники заводу продовжували брати участь у різноманітних виставках не лише в Україні, а й за її межами: Москва (Росія, 1968, 1970, 1977), Київ (1966, 1970, 1971, 1974, 1976), Ташкент (Узбекистан, 1965), Алмати (Казахстан, 1966), Монреаль (Канада, 1967), Вільнюс (Литва, 1971), Полтава (1971, 1974), Осака (Японія, 1970), Велико-Тирново (Болгарія, 1976), Лос-Анджелес (США, 1977) (Участь у

художніх виставках, 2; Клименко, Ханко). Однак найбільш знаковою подією для майстрів стала групова виставка опішнянської кераміки *1969 року*, яка спочатку експонувалася в Полтаві, а потім – у Харкові. Її ініціатором був головний художник заводу “Художній керамік” Петро Ганжа. Виставка отримала широкий резонанс (Зіненко 2008, 117), а гончарі – заслужене визнання. *1970 року* членами Спілки художників СРСР стали Іван Білик, В’ячеслав Білик, Василь Біляк, Володимир Нікітченко, Гаврило Пошивайло, Олександра Селюченко та Петро Ганжа, *1971 року* – Анастасія Білик-Пошивайло, Трохим Демченко, Григорій Кирячок, Михайло Китриш, Василь Омеляненко та Микола Пошивайло (Спілка 2022, 25). Того ж *1971 року* Івану Білику та Олександрі Селюченко було присвоєно звання “Заслужений майстер народної творчості УРСР” (Зіненко 2008, 118). *1 вересня 1970 року* за ініціативи Петра Ганжі в структурі заводу розпочала свою діяльність експериментально-художня майстерня (згодом – художньо-виробнича лабораторія). Її працівниками були Олександра Селюченко та Іван Білик (на посадах ліпників, з місячним окладом 170 крб.), Гаврило Пошивайло (гончар, з місячним окладом 170 крб.), Марія Бондаренко (малювальниця, з місячним окладом 150 крб.), Василь Омеляненко та В’ячеслав Білик (ліпники, з місячним окладом 130 крб.), Григорій Кирячок та Василь Біляк (ліпники, з місячним окладом 150 крб.). Завідувачем лабораторії призначили В’ячеслава Білика (Накази директора заводу 1970, 18). Майстри отримали можливість працювати творчо, розробляючи зразки для масової продукції і виконуючи невеликі серії виробів для продажу в спеціалізованих магазинах системи народних художніх промислів та салонах Художнього фонду Спілки художників СРСР, а також брати участь у виставках. Працівники лабораторії заводу мали один творчий день на тиждень, коли вони мали змогу втілювати свої творчі ідеї в глині (Клименко 2016, 177).

Попри певний позитив, усе виразніше відчувалися симптоми майбутніх змін: більше уваги приділялося виконанню плану та підвищенню продуктивності праці за рахунок зниження художньої якості. *На початку 1970-х років* Опішнянський завод художніх виробів “Художній керамік” було переведено на нову систему планування й економічного стимулювання. Це стало основною умовою зростання виробництва, реалізації продукції та отримання прибутку. Система передбачала принцип, за яким виробництво продукції безпосередньо залежало від її реалізації. З метою підвищення рівня збуту виробів заводу доводили щорічний план експортних поставок, затверджений на урядовому рівні. *1969 року* для працівників було введено грошову надбавку до зарплати “за експортне виконання” (Зіненко 2020, 198). Матеріальне стимулювання праці за виконання експортних замовлень дозволяло суттєво поліпшити добробут працівників заводу. Якщо *1974 року* середньомісячна заробітна плата робітника заводу становила 131 крб., то премія за виконання експортних замовлень збільшувала цю суму для деяких працівників до 400 крб. (Річний

статистичний звіт 1974, 11). Упродовж 1962–1976 років продукцію заводу експортували до Канади, Франції, США, Данії, Нідерландів, Бельгії, Японії, ЧССР (Зіненко 2020, 196).

У 1970 році колектив заводу (близько 330 осіб) дав понад план продукції на 59 000 крб. і за досягнуті успіхи посів II місце серед підприємств художніх промислів України (Зіненко 2020, 193).

З метою виконання Постанови ЦК Компартії УРСР і Ради Міністрів УРСР від 25 березня 1975 року № 149 “Про заходи по виконанню в республіці постанови ЦК КПРС «Про народні художні промисли»” упродовж 1977–1978 років мала відбутися реконструкція заводу “Художній керамік”, який потрапив у перелік об’єктів, що підлягають реконструкції і будівництву впродовж 1976–1980 років (Про заходи 1975). Це мало сприяти збільшенню масштабів виробництва і, відповідно, покращенню умов праці. Сподівання щодо результатів реконструкції були відображені, зокрема, в газеті “Радянська освіта”: “Він (завод «Художній керамік») буде випускати щорічно продукції на 2150000 карбованців – удвічі більше, ніж сьогодні. Незрівнянно кращими стануть умови роботи людей, зменшиться частка важкої, нетворчої праці. Зміниться технологія. Випалювальні печі працюватимуть не на дровах, а на газі. Минуться нинішні «дров’яні проблеми»” (Дениско 1982, 4).

Незважаючи на те, що 1978 року на реконструкцію підприємства було виділено 281000 крб., із них використали лише 5000 (Рішення Зіньківського Райвиконкому і Постанови 1979, 14). Ремонтні роботи, на які витратили понад 3000000 крб. (Пошивайло 1986, 5), розпочалися із запізненням – 1979 року (Художній керамік). При цьому лише в жовтні 1984 року в експлуатацію було введено 6400 м<sup>2</sup> виробничих площ, оснащених вітчизняним та імпортним обладнанням. Разом із технічними також відбулися структурні зміни. Для оптимізації виробничої та управлінської діяльності на заводі було виділено спеціалізовані виробничі зони:

- цех розмолу матеріалів;
- цех сирцю;
- цех формування виробів на шпindelних верстатах;
- цех відливання в гіпсових формах;
- цех випалювання глиняних виробів;
- допоміжні служби;
- творчо-експериментальну лабораторію (Художній керамік).

Попри очікування, реконструкція не принесла суттєвих позитивних змін. Більше того, проектну документацію було розроблено не для гончарного, а для фарфоро-фаянсового виробництва, а отже, вона не враховувала особливостей місцевого гончарства, природних властивостей глини, досвід народного гончарства, недоліки попередньої діяльності заводу. У новоствореному цеху газові гончарні печі побудували значно коротшими, ніж того вимагала технологія (Пошивайло 1986, 5). Як результат – замість передбачуваного подвоєння обсягів виробництва 50%

усієї продукції, завантаженої випалюватися, ставала бракованою, непридатною для реалізації (Теленчі 1986, 4). Колектив заводу з величезними труднощами намагався подолати наслідки невдалої реконструкції: кожну нову партію глини випробовували, що трохи зменшувало відсоток браку. Завдяки литтю та штампуванню, яке не потребувало багаторічного досвіду і фахової освіти від працівників, але приносило хоч якийсь дохід для підприємства, завод намагався продовжувати свою діяльність (Клименко 2016, 178).

З метою заохочення працівників до виконання зобов'язань та стимулювання до подальшого кар'єрного зростання на заводі “Художній керамік” традиційно застосовувалася система преміювання. Так, *1979 року* до Міжнародного жіночого дня працівниць підприємства було нагороджено почесними грамотами (10 осіб), занесено в Книгу пошани (2 особи) та оголошено подяки (11 осіб), преміювали на загальну суму 495 крб. (Накази директора заводу 1979, 29). Трапляється інформація й про винагороди за роботу у вихідні дні: за виготовлення турнеток (50 крб.) та видачу палива (35 крб.) (Накази директора заводу 1979, 19). Для оздоровлення працівників виділяли по 70 крб., а у зв'язку з виходом на пенсію – по 50 крб. для придбання подарунка на пам'ять (Накази директора заводу 1979, 61).

Водночас частково або повністю, позбавляли премії, яку сплачували за перевиконання норми. Серед основних причин зазначали невиконання розпоряджень щодо запровадження та оформлення нових транспортних документів (розмір премії зменшували на 10-50%), здачу продукції без нарядів (-25%), випуск продукції низької якості і поставку її в торгівлю (-10-50%), порушення трудової дисципліни (-100%), допущення наднормативних втрат (-10-50%) (Накази директора заводу 1979, 80), появу на роботі в нетверезому стані (-100%) (Накази директора заводу 1979, 94).

*1981 року* середньомісячна заробітна плата майстрів заводу була меншою за відповідний показник для штатних робітників на рівні республіки, який становив 149 крб. (Среднемесячная заработная плата). Так, наприклад, художник III категорії отримував 110 крб., а майстер тієї ж категорії – 130 крб. (Кошторис і штатний розпис 1981, 7). Тому, хоча заробітна плата головного художника була значно вищою (160 крб.) (Кошторис і штатний розпис 1981, 6), його візію мали втілювати демотивовані особи, творча праця яких перетворювалася на “конвеєрне” виробництво, коли один робітник формує, інший – зачищає, третій – розписує, четвертий – випалює і т. д.

Прагнучи заробити більше, майстри почали перевиконувати норму, яка порівняно з шістдесятима роками зросла втричі (Гальчук 1986, 2). Це призводило до замкнутого кола, в якому підвищення плану знову означало пріоритетизацію кількості над якістю виготовленої продукції, втрати художньої цінності виконаних робіт.

Низька оплата праці, значне завантаження, вигорання, які супроводжувалися наслідками об'єктивних процесів – зміною суспільно-



політичного устрою, переходом до ринкової системи господарювання, старінням трудових ресурсів, – призвели на зламі 1980-х–1990-х років до кадрового голоду на заводі “Художній керамік”. Останній був нездатним ані стати привабливим місцем роботи для молодих спеціалістів–випускників місцевого училища, відкритого 1986 року як філія Решетилівського художньо-промислового технічного училища (ХПТУ-28), ні організувати співпрацю з талановитими гончарями, які після виходу на пенсію не можуть продовжувати діяльність через відсутність гончарного круга, горна і можливості реалізовувати свої вироби. Врешті ці обставини негативно вплинули не лише на діяльність заводу, але й на розвиток опішнянського гончарства загалом.

Отже, у зв’язку з об’єднанням гончарних артілей Опішні на початку 1960-х років і створенням Опішнянського заводу художніх керамічних виробів “Художній керамік”, у селищі активізувався механізм переведення ручного гончарного виробництва на рейки промисловості. Проте відбувалося це лише на папері, а роль механізмів припала на долю людей, які стали заручниками норми та плану.

Гальчук, В. (1986). *Опішнянська діалогія*. Зоря Полтавщини. Вип. 236. С. 2.

Демченко, Т. *Спогади з життя в рукописі*. Національний архів українського гончарства (НАУГ). Ф. 1. Оп. 3. Од. зб. 425.

Дениско, Г. (1982). *Гончарного круга золота корона*. Радянська освіта. Вип. 8. С. 4.

Зіненко, Т. (2020). *Збут гончарних виробів Опішнянським заводом “Художній керамік”*. Українська керамологія: національний науковий щорічник. За рік 2009: Ринок ужиткової й художньої кераміки в Україні. Опішне: Українське Народознавство. Кн.V. Т. 2. С. 189–216.

Зіненко, Т. (2008). *Кераміка Опішні другої половини ХХ ст. як складова керамічної історії України*. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. Вип. 4-5. С. 114–120. Електронний ресурс: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist\\_2008\\_4-5\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2008_4-5_18) [Дата останнього доступу 14.09.2023].

Клименко, О. (2016). *Гончарство Опішного ХХ століття: артілі, заводи, домашнє виробництво*. Народні художні промисли України: історія, сьогодення, перспективи: Зб. наук. праць за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції (20 листопада 2015 р.). Київ. С. 170–181.

Клименко, О., Ханко, В. (2023). *Білик, Іван Архипович*. Велика українська енциклопедія. Електронний ресурс: <https://vue.gov.ua/Білик, Іван Архипович> [Дата останнього доступу 14.09.2023].

Максимович, Г. (1967). *Історія опішнянського заводу “Художній керамік”*. Національний архів українського гончарства (НАУГ). Ф. 4. Оп. 2. Од. зб. 2.

*Книга спогадів Трохима Демченка*. Національний архів українського гончарства (НАУГ). Ф. 4. Оп. 1. Од. зб. 1.

*Кошторис і штатний розпис на 1981 рік* (1981). Національний архів українського гончарства (НАУГ). Ф. 33. Оп. 1. Од. зб. 15.

*Накази Головного Управління місцевої промисловості і побутового обслуговування населення при Раді Міністрів УРСР* (1960). Державний архів Полтавської області (ДАПО). Ф. 9042. Оп. 1. Спр. 6.

*Накази директора заводу з господарської діяльності* (1970). Державний архів Полтавської області (ДАПО). Ф. 9042. Оп. 1. Спр. 99.

*Накази директора заводу* (1979). Національний архів українського гончарства (НАУГ). Ф. 33. Оп. 1. Од. зб. 19.

*Трудова книжка Герасименко Єфросинії Омелянівни*. Національний архів українського гончарства (НАУГ). Ф. 24. Оп. 1. Од. зб. 21.

*Трудова книжка М'якоступ Ніни Захарівни*. Національний архів українського гончарства (НАУГ). Ф. 24. Оп. 1. Од. зб. 15.

*Трудова книжка Хлоня Василя Федоровича*. Національний архів українського гончарства (НАУГ). Ф. 24. Оп. 1. Од. зб. 60.

*Участь у художніх виставках, технологія*. Національний архів українського гончарства (НАУГ). Ф. 5. Оп. 2. Од. зб. 199.

Пошивайло, О. (1986). *Розчарування в очікуваному, або новий погляд на старі проблеми Опішні*. Літературна Україна. 4 вересня. С. 5.

Про заходи по виконанню в республіці постанови ЦК КППРС “Про народні художні промисли”: Постанова ЦК Компартії України і Ради Міністрів УРСР від 25 березня 1975 року № 149. Електронний ресурс : <https://ips.ligazakon.net/document/KP750149?an=2> [Дата останнього доступу 14.09.2023].

*Рада промислової кооперації Української УРСР (Укрпромада), м. Київ* (1960). Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО). Ф. 4960. Оп. 1.

*Річний статистичний звіт за 1974 рік* (1974). Державний архів Полтавської області (ДАПО). Ф-р.9042. Оп. 1. Спр.160.

*Рішення Зіньківського Райвиконкому і Постанови районного комітету народного контролю*. Національний архів українського гончарства (НАУГ). (1979). Ф. 33. Оп. 1. Од. зб. 18.

Сморж, Л. (2004). *Гончарівна: одержима керамікою*. Опішне: Українське Народознавство.

Сморж, Л. (1967) *Закріплення традицій і утвердження нового*. Молодь України. 19 березня. С. 3.

Среднемесячная заработная плата по экономике Украины. Електронний ресурс: <https://i.factor.ua/info/pension/avg-ua/> [Дата останнього доступу 14.09.2023].

Теленчі, О. (1986). *Орли на конвеєрі*. Радянська Україна. Вип. 160. С. 4.

Художній керамік. Електронний ресурс: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Художній\\_керамік](https://uk.wikipedia.org/wiki/Художній_керамік) [Дата останнього доступу 14.09.2023].

## МИСТЕЦЬКА СПІВПРАЦЯ МИХАЙЛА ВОЛОШИНА І ГУСТАВА МАЛЕРА

*Олександра Німилович*

(Україна)

*У статті висвітлюється мистецька співпраця видатного австрійського композитора, славетного творця симфоній і диригента Густава Малера (1860–1911) й українського композитора, диригента, співака та юриста Михайла Волошина (1877–1943) у справі прем'єрного виконання знаменитої VIII симфонії композитора під управою автора 12 вересня 1910 року. Здійснено спробу якнайповніше проаналізувати зміст статей М. Волошина про цю грандіозну подію.*

*Ключові слова: Михайло Волошин, Густав Малер, Мюнхен, прем'єра симфонії, мистецька співпраця.*

## ARTISTIC COLLABORATION OF MYCHAJLO VOLOŠYN AND GUSTAV MAHLER

*Oleksandra Nymylovyč*

*The article highlights the artistic collaboration of the outstanding Austrian composer and conductor Gustav Mahler (1860–1911), the famous creator of symphonies, and the Ukrainian composer, conductor, singer and lawyer Mychajlo Vološyn (1877–1943) in the premiere performance of the composer's famous VIII Symphony under the direction of the author, September 12, 1910 in Munich. An attempt was made to analyze the content of M. Vološyn's articles about this grand event as fully as possible.*

*Key words: Mychajlo Vološyn, Gustav Mahler, Munich, premiere of the symphony, artistic collaboration.*

Творча діяльність особистості завше проявляється багатством ідей, її своєрідністю й незвичністю, неповторністю й унікальністю. Мистецтво, зокрема і музичне, різнобарвно відтворюючи навколишній світ, чинить різнобічний вплив на слухачів через емоційно-почуттєву та інтелектуальну сфери. У творчості митець, йдучи новими професійними шляхами, збагачує власні художні овиди та утверджує свободу свого авторського вияву. Мистецькі дороги часто поєднують видатних творців музики, виконавців, різні колективи в чарівних музичних подорожах на шляху до культурного взаємозбагачення і професійного зростання. Подібні мистецькі дороги звели відомого українського композитора, диригента, співака та юриста Михайла Волошина (1877–1943) та славетного австрійського диригента і композитора Густава Малера (1860–1911) у справі прем'єрного виконання

його славетної VIII симфонії під орудою композитора, яке відбулося в Мюнхені 12 вересня 1910 року.

Михайлу Волошину властива різнобічність діяльності у сфері диригентури, композиції, вокального виконавства, публіцистики, юриспруденції, втім творчість його залишається малознаною. Такий широкий спектр діяльності притаманний багатьом відомим представникам мистецьких кіл Західної України, а саме: Станіславу Людкевичу, Василю Барвінському, Філарету Колесі, Зиновію Лиську, Борису Кудрику, Василю Витвицькому, Нестору Нижанківському та ін. Займаючись виконавством, юриспруденцією, театром, М. Волошин також написав чимало рецензій, відгуків і статей про розвиток українського музичного мистецтва Галичини. Його статті, що публікувалися у тогочасних часописах і журналах “Діло”, “Громадський вісник”, “Руслан”, “Kölnische Theater Rundschau”, “Deutsch Volksblatt”, “Ілюстрований календар”, “Нова Буковина”, “Альманах музичний”, “Неділя” тощо, висвітлювали концертне життя, розвиток освітніх інституцій і театру, діяльність відомих композиторів та виконавців Галичини.

Здобувши ґрунтовну правничу освіту на юридичному факультеті Віденського університету, М. Волошин став відомим адвокатом, зокрема в царині захисту в політичних процесах 1930-х років у Галичині. Попри те, займав адміністративні посади як президент Надзірної Ради “Центробанку” та Надзірної Ради Народної Торгівлі, також він був членом ЦК УНДО (1925–1939), Президентом Львівської Адвокатської Палати (1941–43) (Німилович 2005, 51). Успішна кар’єра адвоката не завадила М. Волошину розвивати свої музичні таланти й уподобання, навчаючись у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові в класі Галини (Олени) Ясеницької (сольний спів), яка згодом стала його дружиною, та в класі А. Вахнянина (гармонія).

У мистецьких колах Михайло Волошин відомий як активний пропагандист музичного мистецтва, співак, диригент і музичний критик, він був активним учасником і керівником багатьох творчих організацій.

Свій патріотизм, стійкі переконання і відданість національній ідеї М. Волошин втілював у стрілецьких товариствах. Примітний той факт, що при вагомій підтримці Українського січового стрілецтва (УСС) у 1916–1918 рр. і передусім Збірної Станиці УСС, в якій д-р М. Волошин був командантом і сотником та Коша УСС (командант д-р Н. Гіряк) у Галичині з великим успіхом і професійною майстерністю діяв театр товариства “Українська Бесіда” (Німилович 2005, 52). М. Волошин допомагав театральним працівникам і акторам правильно готувати документи, які доволі часто ставали в нагоді і виправдовували їх при перевірках австрійською жандармерією. Репертуарний перелік театру “Українська Бесіда” (понад 60 п’єс) з яскравими національними постановками засвідчував призначення колективу бути чи не єдиною опорою патріотизму та національної свідомості народу в цей складний воєнний час.

Талант диригента найяскравіше проявився впродовж років керівництва М. Волошином хоровим товариством “Львівський Боян” у 1906–1913 рр. Яскраві концертні програми, представлені цим колективом під орудою Михайла Волошина, все більше наповнювалися композиціями західноєвропейських авторів. І поряд з ними завжди звучали твори українських композиторів. У розгорнутих схвальних відгуках і рецензіях на такі музичні вечори С. Людкевич зазначав: “Чималу заслугу в цім напрямі положив, поруч інших, талановитий диригент «Бояна» д-р М. Волошин (1906–1913), який переклав текст і вивів на естраді згадані тут ораторії Бруха («Гарна Олена» – О. Н.), Гріга («Олаф Трігвасон» – О. Н.), Генделя («Ізраїль в Єгипті» – О. Н.) (у частинах)” (Людкевич 2000, 381). Насиченою і натхненною була праця диригента зі ще одним відомим львівським колективом – хором “Бандурист” у 1912–1913 роках.

Успішно М. Волошин виступав і як співак-соліст (володів приємним тенором ліричного забарвлення) спочатку в театрі “Українська Бесіда”, виконуючи ролі в постановках опер “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, “Катерина” М. Аркаса. Згодом співак доволі часто виступав солістом хорів “Бандурист” і “Львівський Боян”, а також у ансамблях з відомими співаками: сестрами Соломією та Ганною Крушельницькими, Філоменою Лопатинською, Богданом Вахнянином (Німілович 2005, 52).

Серед авторських творів М. Волошина чимало хорових композицій і солоспівів. Особливо популярними стали композиції до віршів Т. Шевченка “Ой гляну я, подивлюся”, “Чого мені тяжко”, “Засни” та ін. Примітно, що солоспів “Ой гляну я, подивлюся” (Волошин 1903) отримав другу премію на конкурсі “Львівського Бояна” у 1903 році та прихильний відгук С. Людкевича у його статті “Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря” (Людкевич 1999, 268).

Публіцистична спадщина М. Волошина містить значну кількість рецензій, відгуків, статей, виданих у тогочасній пресі, які відображали різні події музичного життя Галичини: описи Шевченківських святкувань, концертів хорових колективів і відомих співаків, оперних постановок у Львові, історії виникнення та концертної панорами Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, діяльності хорового товариства “Львівський Боян” і хору “Бандурист”, різнобічно розкриваючи репертуар, виконавський склад, гастролі, змальовуючи їхні здобутки та огріхи. У своїх публікаціях М. Волошин завжди правдиво і критично висвітлював, аналізував та оцінював різноманітні події і факти музичного життя.

Серед вагомих праць М. Волошина вирізняються дві статті, які розкривають розмах творчої діяльності визначного австрійського композитора і диригента Густава Малера (1860–1911). Уродженець Каліште (Чехія), вихованець Віденської консерваторії Г. Малер навчався у класі фортепіано Юліуса Епштейна та в класі композиції Франца Кренна. Згодом, вдосконалюючи свою освіту у Віденському університеті, він опановував

різні дисципліни – археологію, історію та особливо історію музики – в Едуарда Гансліка та Антона Брукнера.

На зламі XIX–XX століть Г. Малер став одним з найславніших авторів симфонічних полотен, орієнтуючи свою симфонічну творчість на традиції Бетховена, Брамса та Брукнера, розвиваючи ці традиції. Новації Г. Малера здебільшого полягали:

- в уникненні у творах точної репризи;
- у застосуванні у варіаційних формах витонченої інтервальної видозміни теми, зберігаючи при цьому її загальну канву;
- у стремлінні до так званої “тотальної тематизації”, що полягає у наповненні тематичними елементами головних та другорядних голосів;
- у введенні до складу симфонічного оркестру нових інструментів (гітари, челести, мандоліни) та видобуванні незвичних звукових ефектів тощо.

Г. Малер здобув велетенський досвід у диригентурі під час праці в оперних театрах Лейпцига, Будапешта, Праги, Гамбурга, а від 1909 року до відходу у засвіти він був головним диригентом Нью-Йоркського філармонійного оркестру, з яким гастролював у Франції, Італії, Голландії тощо.

Працюючи директором і диригентом Віденської Придворної опери (1897–1907), Г. Малеру вдалося вишколити і згуртувати чудових виконавців-віртуозів, здійснити чимало постановок творів В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, Дж. Россіні, Дж. Пуччіні, Дж. Верді, Р. Вагнера, Б. Сметани, застосовуючи новації у технічних і стилістичних засобах, працюючи над поєднанням сценічної дії і музичного матеріалу.

Творчість Г. Малера позначена написанням монументальних “симфоній в піснях”, в яких пісні ставали основним носієм узагальненої ідеї. До їхнього виконання автор залучав відомих співаків-солістів і по декілька хорових колективів. У спадщині композитора десять симфоній, кілька вокальних циклів (“Пісні мандрівного підмайстра”, “Чарівний ріг хлопчика”, “Пісні померлих дітей” та ін.), кuartет, “Жалібна пісня” і “Пісня про Землю” для хору з оркестром. Твори композитора сповнені філософською проблематикою, щирістю і співпереживанням, емоційною гостротою.

120 років тому, а саме 2 і 4 квітня 1903 року в театрі Скарба у Львові (сьогодні – Національному академічному українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької) відбулися два концерти за участі Г. Малера (Олійник 2020). Митець цікаво описував перебування і проби у Львові в епістолі до своєї дружини Альми Малер-Верфель: “Репетиції з оркестром, хоч і дуже недисциплінованим, але вкрай доброзичливо налаштованим, ідуть чудово, так що я переноси все весело; до того ж, і меню (програма – О. Н.) цього разу таке, що обов’язково зірве оплески” (Мельник 2013, 260).

У захоплених поконцертних відгуках у тогочасній львівській пресі наголошувалось на особливості цих вечорів, майстерності диригента і

чудовій грі оркестру: “Оркестр <...> вчора пережив один із найкращих своїх вечорів: грав під орудою Густава Малера, і грав так, як ніколи досі, навіть у концерті під керівництвом Ріхарда Штрауса <...>. Ця диригентська паличка, що рухалася із надзвичайним спокоєм, навколо розкидала проміння великої енергії і волі. Здавалося, слухали її не тільки учасники оркестру, але й відвідувачі філармонії. Стих навіть той, добре нам знаний шум, який завжди супроводжує концерти, немов присоромлений очевидною ритмічністю і чистотою, яких ми раніше від нашого оркестру не чули” (Мельник 2013, 257). У Львові під орудою Г. Малера звучали перлини світової симфонічної музики: Симфонія № 7 та увертюра “Леонора” Л. ван Бетговена, увертюри та симфонічні фрагменти з опер “Трістан та Ізольда”, “Тангойзер”, “Нюрнберзькі мейстерзінгери” Ріхарда Вагнера, “Римський карнавал” Гектора Берліоза і Симфонія № 1 Густава Малера (Олійник 2020).

29 і 30 вересня 1910 року в часописі “Діло” (Волошин 1910, 1–2) Михайло Волошин опублікував розгорнуту статтю “Г. Малер і його VIII симфонія (Перша її вистава 12 вересня 1910 р. в Монахові)”, написану у вересні 1910 року в Мюнхені.

Автор публікації красномовно і детально висвітлив події, пов’язані з прем’єрою знаменитої VIII симфонії Г. Малера, адже М. Волошин був учасником цього величного дійства та особисто був знайомий з відомим митцем. Український співак і диригент на запрошення Віденського товариства “Singverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde” (“Співоча асоціація к. к. Товариство Друзів Музики”) став учасником першого виконання цієї композиції під орудою самого автора, що відбулося в Мюнхені 12 вересня 1910 року. Будучи виконавцем і живим свідком прем’єри, М. Волошин зумів особливо колоритно передати свої враження від піднесення і величі, які панували під час виконання цього монументального твору: “VIII симфонія Малера діждалась 12 вересня с. р. в Монахові першої своєї вистави і протягом двох годин добула собі епохальне всесвітнє значінє. Лише Німці могли собі дозволити на спрвадженє такої сили виконавців; лише найповажніші знатоки і любимці красних штук могли поставити такий храм музиці, якою є Neue Musikfesthalle на виставі в Монахові <...>” (Волошин 1910, 1). Варто наголосити, що назви міст у статті М. Волошин подає за слов’янськими відповідниками: Мюнхен – Монахів, Лейпциг – Липськ.

Зачарований помпезністю події, зали, що вміщала 3200 осіб і була зведена саме перед прем’єрним виконанням на терені Мюнхенської міжнародної виставки, М. Волошин зазначав: “Цілий Монахів, званий Німцями «eine wahre Kunststadt» (справжнє місто мистецтв – О. Н.) був під знаком VIII симфонії, її компоніста і тисячки виконавців, що найкрасших сил” (Волошин 1910, 1). М. Волошин співставляє твір Малера зі знаменитою IX симфонією Бетговена, де в останній частині в інструментальну канву твору вплетено великий хоровий епізод, і зазначає, що Малер, вводячи у

симфонію вокальні побудови, досягнув величі й “безмежного моря тонів усякої краси” (Волошин 1910, 1).

Із захопленням він описує, що партитура симфонії вимагає два мішані і дитячий хори, орган і великий симфонічний оркестр, детально подаючи його інструментальне наповнення. Зі статті довідуємося, що один мішаний хор налічував 250 співаків і співачок та укомплектований Віденським товариством “Singverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde” (Співоча асоціація к. к. Товариство Друзів Музики). І саме на запрошення Товариства М. Волошин став учасником цього хору на прем’єрі симфонії. Другий хор був зібраний також з 250 кращих виконавців співочого товариства духовної музики “Riedel-Verein” з Липська. Дитячий хор був укомплектований “Central Singschule” (“Центральною Співочою Школою”) у Монахові і складався з 350 молоденьких виконавців, які своєю майстерністю приємно усіх здивували (Волошин 2021, 137). Сім сольних партій виконували видатні оперні співаки: сопраністки – Гертруда Форстель і Марта Вінтерніц-Дорда з Відня; альти – Отилія Метцгер-Латтерман з Гамбурга й Анна Ерлер-Шнаудт з Мюнхена; тенор Фелікс Сеніус – з Берліна; баритон Нікола Гайсе-Вінкель з Вісбадена; бас Річард Майр з Відня.

Грандіозним видовищем було саме розміщення цієї тисячної армії виконавців на просторій концертній естраді перед диригентом. Таке ж величне враження творила і простора зала, “виповнена по береги” вишуканою 5-тисячною публікою. Вражала також присутність значної кількості представників світової преси, членів королівського баварського дому, інфанта Іспанії з дружиною, членів іноземних посольств, а також найвизначніших композиторів і диригентів, зокрема Ріхарда Штрауса, Каміля Сен-Санса, Антона Веберна, Артура Нікіша, Фелікса Йозефа фон Моттля, Фердинанда Льова, Франца Шалька і Бруно Вальтера, Карла Лафіта й Антоніо Рібера, відомого театрального режисера Макса Рейнхардта, британського диригента Леопольда Стоксі, письменників Томаса Манна й Артура Шніцлера та багатьох інших представників мистецького і духовного світу. Початок прем’єрного виконання М. Волошин описав особливо образно: “У хвилі, коли компоніст ступив на под’юм при пульті, піднявся ураган оплесків, потім хвиля тишини якби перед тучою з градом, знак дірігента і з гуком Ніягари безоднею тонів тисячна армія виконавців вкрила слухачів” (Волошин 1910, 1).

Прем’єрне виконання двочастинної симфонії тривало дві години, але, як зазначив автор статті, у цей момент розпочалася інша симфонія, виконавцями якої стала захоплена публіка, яка не хотіла розходитися ні з залу, ні зі сцени. “Малер мусів кільканацять разів виходити і дякувати за нечувану овацію. Триюмфував вповні. Але не він сам; з ним триюмфувала ідея сего наряду, котрого він є одним з найкрасших заступників” (Волошин 1910, 1).

Далі в статті М. Волошин викладає свої думки стосовно протистояння між класичним і модерним напрямками в музичному мистецтві. До прикладу



наводить опис двох пейзажів: один – це чудовий парк із доглянутими кущами, клумбами, пахучими трояндами і викладеними алеями, який автор порівнює з класичною музикою, а інший – недоторканий гірський куточок із мальовничими полонинами, дикими квітами, запахом скошеного сіна, шумом гірських потоків, красою високих верхів, природним співжиттям дикої природи і людей – це модерна музика. І краса цих картин незрівнянна, ними можна милуватися одночасно, хоч вони так несхожі одна на одну. М. Волошин зауважує, що з цього огляду в музичному мистецтві лише можна говорити про меншу чи більшу художню вартість кожного твору, що належить до того чи іншого напрямку. Та все ж додає, що “<...> за модерним напрямом в музиці стоїть хочби така сильна конечність, що всьо на світі модернізуєся силою загального поступу людства. Тож і музика не могла удержатись хочби таких велитів як Haydn, Mozart, Beethoven, лише шукала собі дальшої поживи чи то у *романтичнім* напрямі (Mendelsohn, Schumann), чи у *програмовім* (Berlioz), чи у *музичній драмі* R. Wagner-a” (Волошин 1910, 1). Автор стверджував, що саме на цьому ґрунті розвинулася модерна музика, а найбільшим і найвагомим твором вважав VIII симфонію Малера, “що своєю появою вчинила сторонництво модерного напрямку неначе великою парламентарною більшістю у світовій палаті репрезентантів музикальної суспільности” (Волошин 1910, 2).

Наступний розділ статті присвячений аналізу цієї величної симфонії, яку М. Волошин характеризує як більш вокальне, ніж інструментальне полотно. Нетрадиційна архітектоніка симфонії скерована до двочастинності й зумовлена відповідними індивідуальними характеристиками постаті композитора – багатством інтелекту, глибиною і системністю задуму, структурованістю, досконалістю викладу, збереженням єдності композиції за тематичним матеріалом і поетичною ідеєю. Перша частина заснована на латинському тексті християнського гімну “Veni Creator Spiritus” (“О Дух-Творець, зійди на нас”), укладеного середньовічним письменником Грабаном Маурисом, а друга частина – це заключна сцена “Фауста” Гете. Загалом твір пронизаний ідеєю спасіння через силу любові, “котрої жерелом є «das ewig Weibliche» («Вічно жіноче підносить нас угору» – О. Н.), а апотеозою Мати Бога” (Волошин 1910, 2).

Автор статті зазначав, що дехто з німецьких критиків у своїх матеріалах висловлювався про вищі переваги першої частини твору над другою. Але Волошин як безпосередній учасник-виконавець симфонії отримав незабутні враження саме від другої частини і у статті в основному подає її аналіз: “<...> та я ніколи у мойому життю не переживав так сильних вражінь недостижимої краси симфонічної музики, як під час вступу до II части, де сама оркестра довгим, чудно сконструованим реченем уводить з терміном *pppp* оба мішані хори, що відповідають собі уживаними словами на переміні: «Скелі стоять стрімкі, / Сосни шумлять дзвінки, – / Корені в них чіпкі, / Стовбури в них гінкі. / Хвилі прудкі біжать, / Надра гірські мовчать; / Тигри навкруг снують, / Лагідно муркають: / Тут ворожди нема, / Тільки

любов сама» (переклад Миколи Лукаша – О. Н.). І дійсно неначе вітер шумів з вершин ліса, коли другий хор, уставлений на другім боці естради, так далеко, що голим оком не можна було розрізнити учасників, *pianissimo* відповідав нам музичним реченем. Лиш таким веденем такої сили басів можна було зобразити «die tiefste Höhle» (передати відчуття звуку з «найглибшої печери» – О. Н.). Вражінє незабутнє” (Волошин 1910, 2).

Із замилюванням автор статті описує розмаїття оркестрових і хорових засобів виразності, застосованих композитором. Наступним таким вражаючим моментом у другій частині твору М. Волошин називає апофеоз любові, коли Маргарита після важкої боротьби з темними духами гине і підіймається на руках ангелів до вищих сил. В чисто інструментальному мистецтві без сценічного підсилення дуже важко відобразити такі неземні відчуття, проте автору симфонії це вдалося знаменито, передаючи їх за допомогою звучання челести, “котрої тон дає нам щось посереднього межі гарфою та дзвінками, а так гарний і незвичайний, що слухач піддаєся повній ілюзії” (Волошин 1910, 2).

М. Волошин стверджував, що такий великий виконавський оркестровий і хоровий склад симфонії мав би обрушити на слухачів силу і могутність звуку, проте переважала не лавина звуків, а майстерна гра ніжних напівтонів, які перегукувалися один з одним у променистій чистоті звучання. Завершення симфонії автор статті називає “найімпованційнішим”. *Crescendo* всього оркестру з гучним звучанням фортепіано і органу на *ff*, що тривало якусь хвилю, було просто величним, і раптово за жестом диригента сім тромбонів неначе грім увірвалися у цей звуковий простір, що “аж мороз перейшов по спині”, і після гігантської звукової боротьби з іншими елементами партитури симфонії все раптово уривається за порухом диригента. Як зазначив М. Волошин, “Над ними усіма панував компоніст, сам незрівняний дїрїгент і інтересний не лише для приклонників, але і для противників” (Волошин 1910, 2).

У завершальному розділі публікації М. Волошин подає коротку характеристику композитора і диригента: “Малер – се чоловік 50-літній, менше чим середного росту, тип пристрасного музика і зденерованого, майже демонічного дїрїгента” (Волошин 1910, 2). Називаючи його вождем великого музичного війська, автор статті наголошує, порівнюючи його з відомими діячами української культури, що митець був надто вимогливим і прискіпливим, педантичним (як доктор Я. Кулачковський – український правник) і рішучим (як доктор І. Копач – український філолог) у висловах, артистично-задумливим (як С. Людкевич – український композитор і музиколог) і належав до когорти тих, хто добирався у своєму житті до вершин мистецтва і слави тільки завдяки великій власній праці, без жодної допомоги “впливових сфер”.

Насамкінець М. Волошин висловив свою вдячність товариству “Singverein der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde” у Відні, яке запросило його до участі аж зі Львова, таким чином дозволивши не тільки долучитися

до такої грандіозної події, але і донести свої враження й думки про прем'єру “найбільшого доси твору музичного цілого світа” до музичної громадськості на сторінках часопису “Діло”.

Ще одна пропам'ятна стаття М. Волошина, присвячена творчості австрійського композитора “Густав Малер” (Волошин 1911, 4–6), з'явилася у Львові в часописі “Неділя” після відходу митця у засвіти в 1911 році. У публікації висвітлюється мистецтво визначного композитора і диригента, подається вичерпний опис його діяльності.

М. Волошин, формулюючи мету публікації, яка полягала у пошануванні видатного музиканта, висловлює також своє бажання ознайомити якнайширші кола української громадськості з діяльністю одного з найзнаменітějšíх диригентів світової слави. Одразу автор статті зазначає, що пишається своїм особистим знайомством з Г. Малером і має велике бажання передати незабутні відчуття, які залишилися у його душі від їхнього спілкування. Перша зустріч митців відбулася 1910 року у Відні й не справила на М. Волошина особливого враження. За зовнішніми ознаками йому навіть здалося, що така непоказна особистість не може бути геніальним диригентом. Проте у часі спілкування, а особливо в моменти репетицій допрем'єрного виконання VIII-ої симфонії Малера в Мюнхені такі думки одразу розвіялися, й Волошин справедливо називає Малера незрівнянним вождем-диригентом.

Характеризуючи життєвий шлях великого музиканта, автор статті наголошує, що він належить до митців, які у своїй творчій кар'єрі переважно “ходили не по рожах”. М. Волошин згадував диригента як особливо чуттєву постать, зазначаючи, що часто після вдалої проби Малер любив вести розповіді про деякі штрихи свого життя у колі прихильників і “нераз блиснула із за окулярів сльоза у його оці”. Далі коротко подається історія життєтворчості Г. Малера від навчання до праці в театрах в Оломоуці, Касселі, Празі, Лейпцигу, Будапешті, Гамбурзі, Відні, Нью-Йорку, куди виїхав після звільнення з посади директора і диригента Віденської Придворної опери. У 1910 році Г. Малер повернувся, щоб особисто диригувати на прем'єрі своєї VIII симфонії в Мюнхені. “Се був його найбільший, але і останній тріумф артистичний – певно й не передчував, що від тої так великої і взнеслої хвилі в його життю ділить його від смерті ледви кілька місяців <...>” (Волошин 1911, 4).

Невиліковна недуга настигла Г. Малера в Парижі, а коли хвороба перейшла в дуже важку стадію, він переїхав до улюбленого Відня, де й помер.

У некролозі М. Волошин поставив запитання: “Чим же був сей чоловік великим у музикальному світі?” Відповідь однозначна – “се був великий дірігент”, такий визначний, що і на думку Волошина, як і багатьох сучасників “дірігент Малер перевищив значно Малера-компоніста” (Волошин 1911, 4).

Пишучи про диригентські здобутки Малера, Волошин наголошує, що про нього “можна говорити як про прототип такого діригента, який є паном, і то необмеженим паном музичної ситуації, який, опанувавши до найменших подробиць твір музичний, здвигає з нагромадженого компоністом матеріалу суцільну статть твору, що у мертве тіло композиції вливає душу і дуже часто, передусім при прем'єрах, рішає майже про судьбу і будуччину твору компоніста” (Волошин 1911, 5). Автор статті зауважує, що доволі часто побутує думка про те, що праця диригента полягає лише у правильному прочитанні символів партитури, вмінні працювати з хоровим колективом за допомогою камертону і знання основ диригентської техніки. Проте Г. Малер є прикладом такого диригента, який відповідає високій меті творчості, диригентом, який опанує твір до найменшої дрібниці й укладає в своїй уяві довершене звучання твору. І тільки тоді відпрацьовує його з усіма голосами чи інструментами впродовж довгих і виснажливих репетицій. Тоді настає успіх мистецької справи.

Окреслюючи прикмети Малера-диригента, Волошин звертає увагу на нервову і дратівливу вдачу митця та на те, що на долю співаків та інструменталістів доволі часто випадали гострі слова від диригента, проте усі члени хору й оркестру щиро його любили і шанували. М. Волошин згадував, що навіть під час репетицій у Мюнхені випало так, що піаніста-віртуоза диригент заставив шість разів підряд повторити один такт, та нікому не спало на гадку, що це причіпка чи докір, а лише досягнення найвищої мети у звучанні. Чимало було й епізодів гумористичних, які тільки доводили широту артистичної натури цього великого музиканта.

Про Малера-композитора автор статті наголосив, що в його спадщині крім оркестрових, фортепіанних і пісенних творів залишилося дев'ять симфоній і незавершена десята, серед яких, за твердженням Волошина, найвідоміша – друга, а наймогутніша – восьма.

Маючи доволі чисельних ворогів через свою самовладну вдачу, залізну волю і переконання в правдивості своїх вчинків і задумів, Г. Малер попри те користувався великим пієтетом і любов'ю німецької нації. Як зауважив М. Волошин, “то ж не диво, що по його смерті засумувались усі Німці, а на домовині його серед мношества цв'ітів пишався прегарний вінець з анонімною написею: «Dem genialsten Dirigenten – von seiner treusten Verehrerin» («Геніальному диригентові – від його найвідданішого шанувальника» – О. Н.)” (Волошин 1911, 6).

З нагоди 160-річного ювілею Г. Малера й 110-річчя від дня прем'єрного виконання VIII симфонії ці статті М. Волошина були перевидані в журналі “Українська музика” (Волошин 2021, 136–146) з короткою передмовою (Німілович 2020, 133–135), примітками, зі збереженням правопису і без скорочень. Цьогоріч виповнюється 80 років від дня відходу у вічність Михайла Волошина, тож нехай ця розвідка стане даниною шани обом славним диригентам і композиторам.

Володіючи великим талантом і досвідом концертуючого вокаліста і диригента, охоплюючи своїм поглядом і цікавістю розвиток світового музичного мистецтва, М. Волошин значну увагу приділяв висвітленню діяльності видатних діячів музично-виконавського мистецтва. Будучи і свідком, і учасником визначних музичних подій, він подавав у своїх відгуках і рецензіях їхню музично-критичну оцінку. Цінність статей М. Волошина про Г. Малера насамперед полягає в тому, що вони описують події, що відбувалися безпосередньо за участі автора, а також підтверджують тісні мистецькі контакти між галицькими і віденськими музикантами. Творча постать славетного австрійського митця представлена з посиленою увагою до його музичного композиторського і диригентського дару та людських якостей, емоційного і фанатичного ставлення до мистецтва та до виконуваних творів.

Велетенський досвід Михайла Волошина в аспектах вокального та диригентського виконавського мистецтва і композиції сприяв глибокому й усвідомленому аналізу технічних та художніх особливостей діяльності Г. Малера, правдивим змалюванням різних сфер діяльності митця, що підсилює його вагу та роль у розвитку світової та української музичної культури.

Дослідження М. Волошина стали вагомим чинником для вивчення музичного життя Галичини кінця XIX–перших десятиліть XX cc. і популяризації західноєвропейської та української музичної культури. Вони яскравою манерою викладу, образним колоритом і науковим підґрунтям передають піклування М. Волошина про утвердження і розвиток музичного мистецтва та освіти в нашому краю, тісну співпрацю з західноєвропейськими митцями і значне прагнення інформувати українську громадськість про досягнення світової музичної культури.

Волошин, М. (1910). *Г. Малер і його VIII симфонія*. Діло. Ч. 216. С. 1–2. 29 вересня; Ч. 217. С. 1–2. 30 вересня.

Волошин, М. (1911). *Густав Малер*. Неділя. Ч. 22. С. 4–6.

Волошин, М. (2021). *Г. Малер і його VIII симфонія; Густав Малер*. Українська музика: науковий часопис. Ч. 1 (39). Львів. С. 136–146.

Волошин, М. (1903). *Ой гляну я, подивлюся*. Автограф. Рукописний відділ ЛНБ ім. В. Стефаника, конс. 24/1 п. 13.

Людкевич, С. (1999). *Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря”*. У кн.: Людкевич С. *Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи*. Упорядкування 3. Штундер. Дивосвіт. Львів. Т. 1. С. 255–269.

Людкевич, С. (2000). *У сорокліття “Львівського Бояна” (1891–1931)*. У кн.: Людкевич С. *Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи*. Упорядкування 3. Штундер. Дивосвіт. Львів. Т. 2. С. 379–384.

Мельник, Л. (2013). *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення*. ЗУКЦ. Львів.

Німилович, О. (2005). *Музично-критична спадщина М. Волошина*. Наукові записки Тернопільського Національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 3 (15). 2005. С. 51–62.

Німилович, О. (2020). *Михайло Волошин про творчість Густава Малера*. Українська музика: науковий часопис. Ч. 1 (39). Львів. С. 133–135.

Олійник, С. (2020). *Що слухав Густав Малер у Львівській опері*. Електронний ресурс: <https://opera.lviv.ua/season-120/gustav-mahler-in-lviv-opera-1903/> [Дата останнього доступу 2.08.2023].

## ПОВСЯКДЕННІСТЬ У ПРИВАТНОМУ ЛИСТУВАННІ XVII-XVIII СС.

*Ольга Новик*

(Україна)

*Український епістолярій барокової епохи постає важливою сторінкою для розуміння повсякденності. Повсякденність постає поєднанням низки складових понять (життєвий світ, речовий світ, культура, духовність, звичаї та інше). Дослідження повсякденності листів ускладнюється поєднанням опосередкованого сприйняття світу автора, респондента і читача. В окрему групу можна виділити листи письменників, науковців, відомих історичних осіб. Пародія на епістолярій та листи-містифікації цього періоду є частиною повсякденності доби. Повсякденність барокового листування Лазаря Барановича, Івана Леванди, Григорія Сковороди відрізняється залежно від особи автора, прикладного характеру листування, в текстах людей книжних є повсякденність сакрального часу.*

*Ключові слова: повсякденність, приватне листування, барокові письменники.*

## EVERYDAY LIFE IN PRIVATE CORRESPONDENCE OF THE XVII AND XVIII CENTURIES

*Oľha Novyk*

*The Ukrainian epistolary of the Baroque era is an important page for understanding everyday life. Everyday life appears as a combination of a number of constituent concepts (life world, material world, culture, spirituality, customs, etc.). The study of the everyday life of letters is complicated by the combination of the indirect perception of the world by the author, the respondent, and the reader. Letters by writers, scholars, and famous historical figures can be singled out as a separate group. Parody of epistolary and hoax letters of this period are part of the everyday life of the era. The everyday life of baroque correspondence Lazar Baranovych, Ivan Levanda, and Hryhorij Skovoroda differs depending on the identity of the author and the applied nature of the correspondence; the texts of the bookish people contain the everyday life of the sacred time.*

*Key words: everyday, private correspondence, baroque correspondence.*

Український епістолярій барокової епохи постає важливою сторінкою для розуміння повсякденності. Повсякденність поєднує низку складових понять (життєвий світ, речовий світ, культура, духовність, звичаї та інше). Дослідження повсякденності листів ускладнюється поєднанням опосередкованого сприйняття світу автора, респондента і читача.

В окрему групу можна виділити листи письменників, науковців, відомих історичних осіб. Пародія на епістолярій та листи-містифікації цього періоду є частиною повсякденності доби. Епістолярій Лазаря Барановича, Івана Леванди, Григорія Сковороди містить багатий матеріал про суспільну, церковну, освітню повсякденність не тільки авторів, але й багатьох респондентів.

Повсякденність сполучає об'єктивне та суб'єктивне для сприйняття й відображення людиною навколишнього світу, а при передачі в художньому плані додається ще й третій фактор – індивідуальне сприйняття читачем реальності, трансформованої у художньому тексті. Вочевидь, повсякденність письменника в художньому творі апіорі не може бути явищем об'єктивним. У листуванні це явище стає ще складнішим для розуміння читача, бо враховуємо співприсутність адресата, якому пишуть листа.

Науковці наголошують, що необхідним є гармонійне поєднання в художньому творі змалювання повсякденного буття і мрій та задумів персонажа, предметного вираження тілесності, ситуацій проживання культури, досвіду покоління для системного, цілеспрямованого декодування повсякденності художнього твору. Тоді наочне вираження нових знань про епоху доєднається до підсвідомого сприйняття системи буття (Новик 2022, 231). Отже, в повсякденності листа сполучаються кілька категорій: частина – ціле, загальне – конкретне, а також категорія власної повсякденності читача.

Епістолярій письменників розглянуто в низці наукових праць, зокрема в роботах М. Коцюбинської (Коцюбинська 2009), Ю. Шевельова (Шевельов 2008) та інших. Детальний розгляд епістолярію не містить характеристики повсякденності в бароковому листуванні. І. Саркісова (Саркісова 2021) зробила спробу періодизації письменницького епістолярію української літератури, проте період барокового письменства згадується лише побіжно і не віднесено до основного розвитку епістолярію. Можливо це зумовлено тим, що дослідниця послугоувалася працями, де листування барокових митців сприймалося негативно з ідеологічних позицій дослідників або ж відкидалося за мовною характеристикою. Епістолярій барокової епохи якраз і відтворює ту мовну складову повсякденності епохи, коли листування велося різними мовами, особливо людьми освіченими. Наприклад, Леонід Ушкалов здійснив мовну характеристику епістолярію Сковороди. Листи Григорія Сковороди написано різними мовами: книжною українською мовою 48,3 % листів, латинською мовою – більше половини (51,3 %) листів, грецькою – один короткий лист до Михайла Ковалинського (Ушкалов 2006, 404).

Жанрово-стилістичні особливості епістолярних пам'яток визначаються багатьма взаємопов'язаними факторами. Так, за тематикою, змістом Віталій Передрієнко у передмові до видання "Приватні листи XVIII ст." поділяє їх на дві групи: "Перша група – це тексти, пов'язані з різного роду приватними



діловими стосунками між більш чи менш знайомими людьми, іноді – навіть членами однієї родини. Здебільшого вони стосуються питань купівлі-продажу майна, його поділу, успадкування, потреби позичити гроші або повернути борг, суперечок і сварок між власниками-сусідами за ґрунти, угіддя і т. ін. Певна кількість листів відбиває стосунки між власниками та підлеглими їм дрібними урядовцями – старостами, війтами тощо. Другу групу становлять листи, що відображають стосунки між членами однієї родини, близькими родичами, а часто – навіть добрими приятелями. Вони мають побутовий характер, містять відомості про стан здоров'я, справ, про перебування у від'їзді, мають вигляд привітань зі святами, родинними подіями і т. ін.” (Приватні листи 1987, 13).

Поміж численних листів про позики, судові позови, купівлю-продаж найрізноманітніших речей є й листи приватного характеру, де йдеться про освіту. Так, наприклад, листи Івана Обідовського до родичів Сулімів написано з проханням допомогти грошима. Численну групу складають листи людей різних станів до родичів і знайомих, є листи в офіційні установи.

Написані різними стилями, залежно від ситуації, яка описується, тексти епістолярного жанру відтворюють не тільки канцелярську лексику і штампи певних шаблонів. У приватному листуванні могли відтворюватися емоції, переживання, почуття як автора листа, його респондента, так і сторонніх осіб, про яких читач дізнається саме від того, хто пише.

Багато прислів'їв, приказок містяться в листах побутового плану до родичів та знайомих, рідше згадуються літературні пам'ятки в листах, зібраних у книзі “Приватні листи XVIII ст.”. Натомість у листах Григорія Сковороди до різних адресатів, як і в листах інших “книжних” осіб того часу, йдеться про Святе Письмо, цитуються праці античних і новітніх мислителів (наприклад, Арістотеля, Плутарха).

Епістолярні розмови Григорія Сковороди з Михайлом Ковалинським, коли письменник невимушено веде розмову в стилі “питання-відповідь”, на кшталт діалогів, містять як міркування про богословські теми, так і побутові речі. На діалогічність епістолярію Григорія Сковороди вказували Д. Чижевський, Г. Мазоха та інші вчені. В одному листі могли поєднуватися речі матеріальні й духовні, як і загалом у повсякденності автора. Йдеться, наприклад, про необхідність вивчення грецької мови Ковалинським: Сковорода дає поради, як її слід вивчати, а поруч із цим пише й про можливість грошової допомоги, якщо на те буде потреба в студента.

Міркування про стиль листування і поезії демонструють, що листи були свого роду вправами з письменницької майстерності (Сковорода 2016, 1064–1065). Григорій Сковорода вважає свого респондента одноступенем і цікавим співрозмовником за умови, що той читає розумні книги, цікавиться науками, близькими самому письменникові (Сковорода 2016, 1067).

Побутові речі в листуванні Григорія Сковороди також відтворені різнопланово. Так, ми читаємо про буденні речі, про лікування і медицину:

“Однак не слухай необачно випадкових людей, які радять ті або інші ліки. У жодній галузі в народі немає такої великої кількості знавців, як у медицині, і немає нічого такого, про що народ не знав би, як про лікування хвороб. За винятком загальнозживаних простих ліків, відкидай усі. Кровопускання й очисного пиття [проноснія] уникай, наче отруйної змії” (Сковорода 2016, 1067). У примітках до видання творів Григорія Сковороди, укладених Л.В. Ушкаловим, читаємо, що Феофан Прокопович також писав про цей метод лікування, а народ навіть приказку склав.

Водночас стиль листування Григорія Сковороди свідчить і про його письменницький талант із такими пасажами: “Посилаю тобі зразок розмови душі, яка мовчки веде бесіду сама з собою, ніби грою втішаючи себе, і, як орел, ширяє високими й широкими небесними просторами й ніби бореться. Важко уявити, наскільки це приємно, коли душа вільна й відречена від усього, неначе той дельфін, *мчить* у небезпечному але не безумному русі. Це щось велике й властиве лиш найвеличнішим мужам та мудрецам. У цьому причина того, що святі люди й пророки не лише зносили нудьгу повної самотності, а й безумовно втішалися самотою, зносити яку так важко, що Арістотель сказав: «Самотня людина – або дикий звір, або Бог». Це значить, що для звичайних людей самотність – смерть, але насолода для тих, які або зовсім дурні, або видатні мудреці” (Сковорода 2016, 1067–1068).

Самотність і можливість самовдосконалення в повсякденності реального життя письменника була важливою складовою, тож таке втілення в художній повсякденності епістолярію виглядає природно, а метафори і порівняння, що ними автор наповнює міркування, є частиною духовної складової його повсякденності. Водночас порівняння душі з орлом, який ширяє у піднебессі, нагадує рядки вірша романтика Михайла Петренка “Небо” і низку народних пісень, що відтворюють художню повсякденність фольклорного та літературного перепроживання свободи ліричним героєм.

У барокову епоху побутували різні види листів, офіційних і приватних, а як пародія на дипломатичний епістолярний етикет XV–XVI cc., зокрема на листи султанів і кримських ханів, було “Листування запорожців з турецьким султаном” (найдавніший рукописний текст датовано 1620 р., вперше видано німецькою мовою 1683 р., а українською – лише у XIX ст.).

Григорій Нудьга вважав, що список 1620 р. був прототипом твору, який завдяки дотепності й сатирі набув великої популярності в добу боротьби козацтва проти турецько-татарської агресії. Пародія на лист виходить за жанрові рамки приватного листування, перетворюючись на текст, спрямований на широкий загал, відкритий лист-маніфест, що ушлявлює козацьке військо і принижує ворога. Водночас такий лист відтворює повсякденність козацтва та його уявлення про стан речей у суспільстві, узагальнює настрої та емоції. В. Кукса наводить думку академіка К. Харламовича (робота “Листування запорізьких козаків із султаном”, що вийшла в 1923 р.) про те, що “Листування” – не історичний документ. Йдеться про те, що такого листа ні султан козакам, ні козаки султанові не

писали. “Запорожці хоча й мали твердий норів і гострий язик, однак у листах, яких збереглося чимало, були дипломатичними і висловлювались досить делікатно та стримано навіть у хвилини гніву. Лист султана і відповідь йому, вважав Харламович, є витвором літературно-канцелярського козацького середовища кінця XVII ст.” (Кукса 2007).

Але саме такий характер листа, що писався не для відправлення, уможливив відтворення справжніх почуттів до ворога як одного з аспектів повсякденності авторів тексту. Аргументи на користь містифікації наведені в дослідженнях: “По-перше, написаних у такому стилі паперів запорозькі козаки в чужі країни не надсилали. Про це свідчать опубліковані на основі архівних матеріалів козацькі листи, різні за змістом і за датами. По-друге, якби це був документ, він не мав би численних варіантів, які виробилися уже в XVII ст. По-третє, під багатьма варіантами стоять різні дати (1600 р., 1619 р., 1620 р., 1667 р., 1696 р., 1713 р. та ін.). По-четверте, різні підписи під козацькими листами: отаман Захарченко, Іван Сірко або просто низові козаки. І нарешті, у різних варіантах різні адресати: Осман, Ахмет III, Ахмет IV, Махмуд IV і т.д. Усе це ще раз підтверджує, що мова йде не про дипломатичний документ, а про вільну творчість козацьких писарів, яку підхопив народ” (Кукса 2007).

Приватне листування видатних історичних осіб, таких, як Іван Леванда, Лазар Баранович, Григорій Сковорода та інших, поєднує змалювання різних аспектів повсякденності. Буденні справи, ораторська діяльність, творчість і обговорення книг різного гатунку, – все це є складовими епістолярію таких діячів.

Листування Лазаря Барановича досліджували крізь призму переосмислення повсякденності письменника. Зокрема епістолярій письменника і важливих осіб його часу відтворюють не тільки приватні інтереси, але й справи суспільні, бо листується з гетьманами, державними і церковними діячами.

Так, Д. Семко (Семко 2008, 64) пише про те, що в листуванні Лазаря Барановича згадуються події 1668 року, повстання проти воєводського правління. В завуальованій формі Баранович, який свого часу був прихильником політичного союзу з Московією, розповідає Інокентію Гізело про те, як потрапив під каральну експедицію: “В листі до Гізеля архієпископ описував ці події так: «Щербатов ущербил в новгородском монастыре – троих не досчитались. Пресытившись грабежами, хотели было захватить к себе и Турка (Барановича); но сбылось писание: он хромой (кто бы мог ожидать этого?) скочил как елень в город. Но это было только начало, а кончилось войной в Чернигове». Наслідки цієї війни були для Чернігова вкрай важкими – захопивши місто, війська князя Г. Ромодановського, спустошили його і фактично всю Сіверщину, в тому числі і маєтки Чернігівської кафедри” (Семко 2008, 64).

В багатьох листах Барановича є прихована інформація, яку можуть зрозуміти втаємничені. Тож про суспільні, церковні справи пишеться не завжди відкрито.

Лазар Баранович у листах журиться, що складно добитися в друкарні реалізації його задумів щодо оздоблення книги, адже кожна рисочка є важливою для посвячених. До речі, Лазар Баранович у листуванні про книги згадує постійно. Починаючи з Біблії, без прямого чи опосередкованого цитування якої фактично жоден лист не обходиться, дбаючи про власні книги й згадуючи інші, письменник повсякчас поєднує фізичний і культурний простір повсякденності завдяки книжності.

Принагідно згадаємо листи Івана Мазепи до Мотрі Кочубей приватного характеру, наповнені ніжністю. Це теж частина повсякденності барокової епохи, свідчення емоційної, морально-етичної складової.

Листи Івана Леванди можна співвіднести як із класифікацією Феофана Прокоповича (1) дорадчі: дорадчі та відрадчі, заохочувальні і стримувальні, втішливі, прохальні, листи-доручення; 2) листи судового роду: звинувачення і виправдання або захисту; 3) листи показового типу: листи-повідомлення, листи сповіщальні та жартівливі), так і з іншими класифікаціями.

Повсякденність сучасності в творах Івана Леванди, протоієрея київського Софіївського кафедрального собору, здебільшого відтворюється досить детально, хоча й із використанням тропів та риторичних фігур. Наприклад, його проповіді про трагічні події епідемії в Києві або ж хвалебні промови на честь київської знаті, монарших осіб ґрунтуються на реальних подіях, виступають своєрідним щоденником епохи. У листах письменника переосмислюються й наукові події, книги і періодика, які є для автора повсякденністю, як і його проповідницька діяльність. У листуванні з різними людьми постає повсякденність не тільки Києва, а різних локацій, де проживали численні адресати Івана Леванди. При цьому бачимо життя представників різних верств суспільства: священників, князів, військових різного чину.

Повсякденність письменника як протоієрея Софіївського кафедрального собору наповнена подіями особистими та суспільними, що відтворюється не тільки в ораціях, але й в епістолярії. В проповідях більше йдеться про війни з гріхом, дияволом, тобто війна за людську душу в християнській риторичі. Багато листів Леванди наповнені роздумами про політику і здебільшого про Наполеона, відтворено й особисту трагедію втрати сина, і суспільні події.

У листуванні описується і роль Києво-Могилянської академії в повсякденності митців того часу. Академія заклала фундамент знайомства вихованців з Біблією, філософією, літературою загалом, знання мов. Атмосфера високої освіченості, що панувала в навчальному закладі, де пройшла юність Івана Леванди, прищепила дух книжності. Академія ж дала коло знайомств, друзів. Як правило, називають трьох його товаришів, з

якими Леванда найдовше підтримував зв'язки, листувався: Микола Миколайович Бантиш-Каменський (1737–1814), Феоктист Мочульський (1732–1818) і Платон Любарський (1738–1811).

Микола Бантиш-Каменський був відомою особистістю свого часу. Відомо, що він вступив до Київської академії у 1745 році, а в 1754 на запрошення свого дядька, який згодом став московським архієпископом, Амвросія Зертиса Каменського, їде в Москву і там продовжує навчання. На могилі вченого епітафія: “Збираю розпорошене” – найповніше визначення його ролі в історії гуманітарних наук. П. Вігель, який працював із М. Бантиш-Каменським, так згадував про нього: “Особа видатна, яка геть-чисто не належала до жодного з двох станів; це був старий семінарист, білий монах, світський архієрей. З усіма преподобними вів він широке і часте листування і був радником і повіреним у всіх їх справах; він розумом жив у цьому духовному світі, і, так би мовити, був ланцюгом його з грішним нашим світом” (Вігель 1864, 171).

М. Бантиш-Каменський до кінця свого життя підтримував зв'язок із Києво-Могилянською академією і дружбу з Іваном Левандою. Не залишилося відомостей про те, які стосунки були в цих людей під час навчання, але подальша роль Миколи Бантиш-Каменського як провісника нового у житті та літературі для Івана Леванди є незаперечною, що найпереконливіше відобразилось у листуванні. Обговорення періодики, нових книг, прохання про придбання літератури є складовою повсякденності “книжних” осіб.

Отже, повсякденність барокового епістолярію найперше різниться залежно від особи самого автора, а також від прикладного характеру листування.

Проте в текстах листів людей книжних відображається здебільшого не тільки світ речей, але й повсякденність часу сакрального, емоції та почуття відтворюються на папері завдяки художнім тропам та риторичним фігурам. Принагідно згадаємо закоханість у праці давніх філософів, адже цитати з античних авторів та згадки про Сенеку, Платона, Арістотеля є у листах і Леванди, і Барановича, і Сковороди. Л. Ушкалов писав, що “справжнім князем філософії” українські письменники доби бароко, що були виплекані “другою схоластиком” (Д. Чижевський), зазвичай називали Арістотеля.

Епістолярій XVII–XVIII cc. не просто набуває ваги для розуміння повсякденності авторів тієї епохи в сенсі дослідження речової культури, буденності, але є важливим і для переосмислення філософії, книжності авторів. Повсякденність барокового листування відрізняється залежно від особи автора, прикладного характеру листування, в текстах людей книжних є повсякденність сакрального часу.

Баранович, Л. (1865). *Письма преосвященного Лазаря Барановича с примечаниями*. Тип. Ильинского монастыря. Чернигов.

Вігель, Ф. (1864). *Воспоминания Ф.Ф. Вигеля*. 1864–1866. Т. 1–3. Т.1. Ч.1. Москва

*Кієво-софійській протоієрей. Іоан Васильєвич Леванда. Его біографія и неизданная доселе проповіді и письма. С портретом Леванды*. Т. 1 [и единств.] Київ: Тип. В. Давиденко, 1879. 1 л. портр., 4, 378 с.

Коцюбинська, М. (2009). *Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість*. Дух і літера. Київ.

Кукса, В. (2007) *Писали листи запорожці... “Чи існував такий лист насправді?”* Електронний ресурс: <https://kpi.ua/711-15> [Дата останнього доступу 20.07.2024].

Мацоха, Г. (2018). *Епістолярна спадщина Григорія Сковороди в контексті європейської епістолярної традиції*. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія. 2018. Вип. 36. Том 1. С. 41–45.

Новик, О. (2022). *Книга як складова повсякденності барокової літератури*. Закарпатські філологічні студії. Одеса: Видавничий дім “Гельветика”, 2022, Т.1 С. 230–235.

*Приватні листи XVIII ст. (1987)*. Уклад. В.А. Передрієнко, відп. ред. М.А. Жовтобрюх (Пам'ятки української мови. Серія приватних листів). АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні. Наукова думка. Київ.

Прокопович, Ф. (1979). *Про риторичне мистецтво*. Філософські твори: У 3-х т. Т. 1. Наукова думка. Київ.

Саркісова, І. (2021). *Зародження та розвиток письменницького епістолярію в українській літературі*. Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія “Філологія”. Вип. 47, С. 165–170.

Семко, Д. (2008). *Листування Лазаря Барановича та Інокентія Гізеля*. Наукові записки. Збірник праць молодих вчених та аспірантів. Т. 16. Київ, С. 58–66.

Семко, Д. (2010). *Листування Лазаря Барановича з козацькою старшиною як джерело до історії Гетьманщини другої половини XVII століття*. Наукові записки. Збірник праць молодих вчених та аспірантів. Т. 21. Київ, 2010. С. 7–13.

Сковорода, Г. (2016). *Повна академічна збірка творів*. Видавець Савчук О.О. Харків.

Ушкалов, Леонід (2006 – 2007). *Творчість Григорія Сковороди в дзеркалі статистики*. Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Вип.15/2006–2007. С. 400–407.

Чижевський, Д. (1956). *Історія української літератури (від початків до доби реалізму)*. Українська Вільна Академія Наук у США. Нью-Йорк.

Шевельов, Ю. (2008). *Вибрані праці у 2 кн. Кн. II : Літературознавство*. Вид. дім “Кієво-Могилянська академія”, Київ.

## ОБРЯД ВМИВАННЯ “З ГРОШЕЙ” НА БОЙКІВЩИНІ: РІЗДВЯНО-ВОДОХРЕСНИЙ ЦИКЛ

*Олена Серебрякова*

(Україна)

*У статті на основі опублікованих джерел і польових матеріалів розглянуто традиційний обряд вмивання “з грошей” у різдвяно-водохресний період на теренах Бойківщини. Аналіз різночасових реалій засвідчує його поступове зникнення, а подекуди побутування в сучасну пору.*

*Ключові слова: вода, гроші, Бойківщина, багатство, здоров'я.*

## THE RITE OF WASHING “WITH MONEY” IN BOJKY REGION: THE CHRISTMAS AND EPIPHANY CYCLE OF HOLIDAYS

*Olena Serebrjakova*

*The article deals with the traditional rite of washing “with money” in the Christmas and Epiphany period on the territory of Bojky region on the basis of the published sources and field materials. Analysis of the reality of different time proves its gradual loss, and in some localities to living in modern times.*

*Key words: water, money, Bojky region, wealth, health.*

В Українських Карпатах, зокрема на Бойківщині побутував обряд вмивання “з грошей”, який здійснювали у різдвяно-водохресний період свят.

За прадавнім звичаєм, який на Турківщині збережено і до сьогодні “Вранці 6 січня молоді газди і хлопці-підлітки біжать до річки, потоку чи криниці, миються холодною водою, кидають туди металеві гроші і тричі примовляють: «Щоб ми і уся наша родина були здоровими як ця вода, і при грошах на цілий наступний рік»” (прис. Потік с. Верхне Висоцьке) (Зборовський 2008, 49). Варто вказати, що тут і надалі подано дані згідно з адміністративним поділом України до 2020 року.

Цікавий варіант обрядодій зафіксовано на Воловеччині, де вся родина йшла до річки “умиватись з копійками, щоб зароблялися гроші, аби рік починався грошовитий”. Прикметно, що їх не вкидали у воду, а тримаючи в руках, “копійками лице вмивали на Святий вечір перед вечерєю”. Потому “кожен клав собі їх в карман” (с. Верхні Ворота) (ЕОСУ-6 2016, 104). Подібні обрядодії виконували на Турківщині: “Брали милися в копійках на перший Святий вечір. Кожний собі брав копійки, готували, аби били, на ріці, як ся мили, то там вода тече і ніякої миски не треба. Копійки в руці тримали, так пальцем притисла, мачали руку в воду та й милися на ріці. А то підмивали отак під серцьом і лице, попід пахі та казали: «Водице-здоровице,

*умиваиш луги, береги, вмий мене від усякого злого!»*” (с. Верхнє Гусне) (Архів 787, 184).

У деяких родинах с. Орявчик на Сколівщині, вмиваючись “грішми”, за бажанням могли торкатися до них (Архів 48, 35). А, скажімо, у с.Стрільки Старосамбірського району на Святий вечір милися в мисці, *“до якої вкидали металевий гріш, який кожний повинен був доторкнути, щоб цілий рік мав гроші”* (Прокопик 1977, 38). Для цього ж під час новорічного вмивання “обов’язково в руках мусіла бути монета” й у жителів с. Михнівєць Турківського повіту (Онуфрик 1988, 68–69). А от жителі с. Верхній Лужок на Старосамбірщині після вмивання *“копійками повитирали очі, щоби копійку до очей притулити – щоби очі не боліли і щоби здорові були”* (Галайчук 2010, 162).

Проте частіше воду для обрядового вмивання бойки приносили до хати з річки, криниці, кидали в неї гроші та вмивалися за старшинством. У с. Жупани на Сколівщині досі спочатку миються в потоці, а відтак “в грошах”: *“Вже потому прийшли до хати, набирали в мисочку води (ту, що принесли з потоку – О. С.). Ми копійки кидали вже в хаті”*. Умиваючись, просили: *“Господи, благослови цілий світ і нас!”*. У Тухлі цього району *“рано на Різдво старший йшов в колодязь і вносив води у відрі і там метали копійки у той во. Тоді милися кожний сам себе. Щоби здорові були і гроші мали коло себе”*. У Мшанці на Старосамбірщині *“до дня встає сі, іде сі по воду, би сі господарка вела, і несе сі воду до хати, і кладут там гроші, всі вмивають сі у тій воді, би ся держали цілий рік у чоловіка”*. З такою ж метою колись умивалися у Гвіздіці цього району, Орявчику на Сколівщині. А, скажімо, у с. Вишків Долинського району господар ішов по воду з відром, у яке завчасу кинув копійки: *“<...> прийшов до хати <...> і тоді ми всі у тім відрі убмилися <...> То вже на Йордан. Як уже в Йордані вода похрищена <...>”* (Архів 48, 44–45; Архів 550, 47; Архів 607, 4; Архів 787, 34, 63; Галайчук 2010, 149).

Про застосування в обрядовому вмиванні свяченої води маємо свідчення від старожилів зі Сколівщини: *“Тото зранку на Новий рік, на Василя, і на Ріство, і на Водоріці, три рази милися в копійках. Так береш жменями. Хто відкі брав воду: чи з кирничкі, чи з ріки. І сипле трошка там свяченої води і ми ся всі миєме... Оби ся гроші вели людині, оби була здорова”* (с. Верхня Рожанка) (Архів 787, 77).

Із польових матеріалів з теренів Бойківщини довідуємось про те, що в деяких селах внесенню до хати води передувало освячення (купання) різдвяного хліба. Зазначимо, що для обрядових дій з грішми використовували воду, в якій він “купався” або ту, що її внесли разом з “керечуном”: *“На Різдво рано береться карачун, коновку на воду. На воді карачун хреститься водою (3 рази). Йдеться в хату, в цю воду кидаються гроші (тільки не жовті) і в цій воді вся сім’я миється”*; *“То вже на Різдво досвіта іде господар у воду, бере той керечун з собою, бере свічку і йде купати. Бере трошка води відтак уже в чомусь і заносит до хати. Іще ся*



кладає у того відро копійки, гроші. Як ішов вже господар, заносив до хати того відро з водою, то там вся родина милася в тій воді. Шоби були здорові” (с. Ялинкувате на Сколівщині); “<...> І потому йшли той гараджун купати зранку на Різдво <...> Ну та як колодязь у нас та несли від колодязя і то помочили з того боку, з того і з того <...> Ще метали копійки там в горня, шоби ся вмити, бо то гараджун ся купав і та вода була, шо то ся встають і всі миються в тій воді” (с. Верхня Яблунька на Турківщині). У Синевирі (Міжгірщина) на Новий рік “беруть та ідуть з тим кречуном, з тим хлібцєм, як тото давно керниці білі, у керницю та намочуть, та тої води принесуть, та намочуть, а дале намече там гроші та тими грішми миються, аби гроші білі <...>”. У с. Ілемня на Рожнятівщині такі ж обрядодії виконувала до сходу сонця на Новий рік газдиня (купала “василів” у “непочатій” воді з криниці, приносила її до хати, а згодом, укинувши туди копійки, нею вмивалася вся родина). Подібно чинили на Різдво у Великій Лініні (Старосамбірщина) та Орявчику (Сколівщина). У Кальному на Сколівщині та Прислопі на Міжгірщині “на Ріство досвіта всі у тій воді мили, шо внесут з кречуном. Отак сі водило!”, “Глава сім’ї брав киричун (прикрашували його) та йшов по воду, набравши коновку води, зайшов в хату <...> Тоді голова кидав в коновку срібні гроші і мився сам, за ним по старшинству вся сім’я”. У схожий спосіб у с. Либохора, що на Сколівщині “із хлібом ішли на воду, води принесли свіжої. Всі ся помили у воді на Ріство рано, помилися у грошах, самі себе. Гроші метали, шоби багаті були на гроші”. Із аудіозапису Н. Громової (2022 р.) довідуємось, що у с. Присліп Турківського району дотепер “в тому воду, шо купали гареджун, мечут копійки і тов водов всі ся моют. Шоб були такі здорові, як тото жалізо (сміється – О.С.), як тоти копійки. Вчора я теж то робила” (Архів 48, 42–43; Архів 217, 31; Архів 227, 32; Архів 458, 30; Архів 588, 20; Архів 787, 67, 97, 175; Коломийчук 2022, 215).

Варто відзначити, що у селах Тур’є, Плоске (Старосамбірщина), Орявчик (Сколівщина), Ілемня (Рожнятівщина), Верхні Ворота (Воловеччина), Присліп (Турківщина, Міжгірщина), а також на теренах бойківсько-гуцульського пограниччя вся родина вмивалась “з грошей” після ворожби з хлібом (Архів 6, 52; Архів 48, 6, 34; Архів 217, 31; Кутельмах 2001, 94; Коломийчук 2022, 215; Schnaider 1912, 210).

Як уже зазначалось, у деяких селах у воду для обрядового вмивання кидали срібні монети. За нотатками Ю. Гошка зі Сколівщини, тут різдвяного ранку вся “челядь” милася в хаті водою “обов’язково із срібними монетами” (с. Волосянка, с. Хащоване). Бажано було ними вмиватись й у селах Міжгірського району: “На Новий рік по воду йде хтось з родини, приносить коновку, кладе серед хати, в яку кидають гроші. Бажані, шоби були білі (срібні) і тут мились усі по ієрархії <...>” (с. Синевирська Поляна). Натомість тут, як і у Свободі, а також в Уричі Сколівського району могли ужиткувати різні монети (і жовті, і білі) (Архів 227, 25–26, 44, 50, 60, 64; Архів 533, 70).

Про суть використання в обряді саме срібних грошей довідуємось із даних П. Бурака та Д. Лепкого: *“Як досвіта всі поставали, батько кидав до миски з водою срібні гроші. Всі милися, щоб були гарні й здорові, як срібло, що з нього зроблені гроші”*; *“В воду кидає досвіта на Роздво газда срібний грош та миє ся в той воде, думаючи, що тим способом он з цілою своєю сім'єю станесь богатирем”*; *“Зранку хазяїн кине в миску срібні гроші, налле води і мисться, щоб водились гроші. За ним мисться і вся сім'я”* (Бурак 1973, 28; Лепкий 1882, 31; Лепкий 1888, 143). Як видно із розслідів П. Богатирьова, вірячи в магічну силу монет, на Закарпатській Бойківщині (Міжгірщина) вмивалися “грошовою” водою, *“щоб бути здоровими, як пенязь”* та витиралися яскраво-червоною хустиною, *“щоб бути рум'яними цілий рік”* (с. Головка, с. Присліп) (Богатирев 1971, 185, 222).

Подекуди на Сколівщині, Старосамбірщині, Турківщині, Великоберезнянщині, Міжгірщині, *“шоби було цілий рік багато грошей”*, таке обрядове вмивання повторювали на Новий рік або на другий Святий вечір, Йордан (с. Ямельниця, Орява, Жупани, Верхня Рожанка, Тиха, Гвіздець, Мохнате, Сухий, Синевирська Поляна) (Архів 215, 62; Архів 227, 64; Архів 533, 86; Архів 550, 41, 47; Архів 787, 34, 77, 100, 197). Мабуть так чинили з метою посилити магічну дію грошей, примножити їх.

На переконання жителів деяких бойківських сіл, копійки слід було брати “дорожчі”. На Міжгірщині, де це звичай побутує й досі, повідомили, що *“надо рано митися копійками на Водоці. В горня бере воду, як ся молиться, там мечу копійки – чи 20, чи 50, і над тазиком наливаю – миюся тим, аби гроші постійно були”* (с. Торунь). *“У грошах ся мили на Йордан”* і в Тухольці, що на Сколівщині. На Богородчанщині подібно кидали у воду *“гроші такі великі, копійки, але дорожчі, по 50, рубель желізний, і милися”* на “Василія” (с. Манява) (ЕОСУ-6 2016, 109; Архів 725, 96–97; Архів 787, 22).

Зарадити цьому могла також вербальна магія. У с. Нижнє Висоцьке, що на Турківщині, на Васіля до звичайної води з річки або криниці можна було додати йорданської (“трошка вляти прошлорічної, бо на Новий рік ще нема свіжої води”). Вкинувши в горнятко жменю копійок, миються і проказують: *“Аби мені ніколи гроші не переходили, як та вода йорданська”*. У Климці на Сколівщині й тепер під час новорічного вмивання примовляють: *“Водице-орданице, обмивашь береги, вмий мене, шоби я була здорова, як та водиця, би сі гроші вели, як вода по камінню не перетікає!”*. За іншим записом з цього села, перед вечерею на першій Святий вечір “казали тако, ворожили всі: *«Десяткі, соткі, тисячі!»*”. *“Щоб бути здоровими і багатими”* колись вмивались “грішми” й у Вовчому на Турківщині (Архів 787, 7, 11, 120–121; Дучимінська 1939, 12).

Деякі приклади вербальної магії свідчать про очисну та оберегову семантику досліджуваного обряду. Так, у Мохнатому на Турківщині милися в грошах на обидва Святий вечори, примовляючи: *“Яка вода чиста, здорова, така і я!”*. У Хітарі на Сколівщині “на Водорці кажний себе вмивав і про

себе говорив: *«Водиця-йорданця, умиваи рікі, береги, умий і мене!»*» (Архів 787, 93–94, 197).

З-поміж локальних варіантів обрядового вмивання “з грошей” трапляються й такі, що стосуються молодшого покоління. Про них пошастило почути на Сколівщині та Турківщині. Скажімо, у с. Сопіт на Новий рік мати, приготувавши “грошову” купіль для дітей, промовляла: *“«Вставайте, діточки, будете сі мити в грошах» <...>* І діти всі йшли митися у тім, бо будут мати гроші”. Натомість у с. Нижнє Гусне “грішми” милися всі хатні, а для надбання багатства на Водорці діти мусили дістати ротом копійки з води, які туди накидав господар: *“метав хазяїн копійок дітям та й би тото діти винимали ротом тоти копійкі та будуть багаті* (сміється – О.С.). *Милися всі, то само собов, але то копійкі треба було ротом дістати, то хіба діти*” (Архів 533, 78; Архів 787, 191).

Найчастіше інформатори наголошували саме на продукуючій семантиці звичаю: *“аби було грошей все у нас”, “аби хата була багата”, “Абим гроші мали”, “щоб багаті були на гроші”, “аби ся гроші цілий рік вели”, “шоби людину гроші не лишали і аби все вона мала гроші”, “Би ся гроші держали, би мала людина гроші все, кілька жис, би мала все”, “би було на той рік всього”, “щоби гроші до хати приходили”, “щоби було щастя”* (с. Негровець Міжгірського району, сс. Климець, Ялинкувате, Козьова, Либохора, Крушельниця Сколівського району, с. Поляниця Долинського району, с. Нижнє Висоцьке, Ясениця, Верхня Яблунька, Нижнє Гусне Турківського району, сс. Виців, Дністрик, Головецько, Гвіздець, Трушевичі Старосамбірського району, с. Східниця Дрогобицького району, с. Манява Богородчанського району). Проте дехто з бойків призабув суть обряду, хоча й дотримується його: *“А я знаю для чого копійкі мечут? Люди так робили та і я так роблю!”* (с. Орява Сколівського району); *“Най би здорові були ци шо?”* (с. Карпатське кол. Гнила Турківського району). Інші ж не хочуть грішити: *“В хаті як хотіли, але я таке не робила ніколи і моя мама теж <...> Священик каже у церкві, шо то є просто так як ворожбї”* (с. Крушельниця Сколівського району) (Архів 513, 2; Архів 550, 47, 55, 130; Архів 588, 25; Архів 590, 11; Архів 725, 96–97; Архів 787, 4, 49, 57, 67, 71, 100, 117, 120, 139, 165, 171, 191; Галайчук 2010, 162; Туряньска 1934, 25).

В окремих місцевостях Бойківщини подібно пояснювали звичай умивання водою, в яку разом з грішми кидали шматочки обрядового хліба: *“шоби гроші мати, шоби хліб був. То вже мало, хіба десь такі старші люди”* (с. Соснівка Старосамбірського району), зерна вівса і квіти і *“всі в тому мують, щоб були багаті”* (села над р. Лімницею), васильок (*“аби всі в родині пахли, як той васильок”*) (с. Сливки Рожнятівського району). Монети чи різне зілля застосовували й на Сколівщині, де вмивались водою, принесеною після півночі. Подібно у с. Нижня Стинава Стрийського району застосовували “грошову” воду, в яку сипали пшеницю, а у с. Лопушанка Хомина Турчанського повіту – отаву. А, скажімо, у с. Поляниця Долинського району та Ілемня Рожнятівського району для новорічного

вмивання використовували монети, які лежали на святвечірньому обрусі під “васильниками” (обрядовими хлібинами). Натомість у с. Плав’я Сколівського району на Різдво послуговувались срібними грішми, які знаходили у варениках під час Вечері (Архів 550, 37; Архів 590, 11; Кирчів 1996, 214; Коломийчук 2022, 198, 215; Комарницький 1989, 68; Schneider 1912, 210).

Траплялося, що з апотропейною метою у воді для вмивання відгашували вугілля. За спогадами старожила з Міжгірщини, *“на Різдво рано до сходу сонця, то май давно, то няньо йде бере керечун, бере відро, іде на річку, нанесе води та й верже 9 углів у тому воду... У тій воді мисмося (з вуглями – О. С.) та й копійки вержем, аби багаті були”* (с. Синевирська Поляна). У Синевирі так чинили на Новий рік, *“шоби білі гроші, аби багаті білі та коби ся ними купали”*. А вуглики кидали, *“аби тота вода вгасилася, шоби там шось такого злого не било”* (Архів 588, 4, 15, 20).

Умившись, гроші часто жертвували на церкву, *“на Боже”, “ці свічку куплят”* (сс. Тур’є, Плоске, Виців, Гвіздець на Старосамбірщині, сс. Жупани, Тухля, Погар, Ялинкувате, Вовче на Турківщині) (Архів 550, 47; Архів 787, 34, 52, 63, 104, 128, 156, 171, 175, 184, 191, 197; Галайчук 2010, 162; Дучимінська 1939, 12; Кутельмах 2001, 94).

За рідкісним записом авторки зі Синевирської Поляни на Міжгірщині, вмившись, копійки ділили між усіма членами родини і носили у пазусі від Різдва аж допоки не почне кувати зозуля. Так чинили, щоби птаха не закувала (*“не зглазила”*) людину, яка не має при собі грошей, *“бо не буде грошей цілий рік”*. А за даними Ю. Гошка, в цьому селі гроші забирав той, *“хто мився послідній”*, тобто наймолодший член сім’ї. До того ж, як повідомили, *“ця вода мала лікувальне значення”*. Аналогічно й у Верхній Рожанці, Завадці на Сколівщині *“діти імлят копійки і вже мають гроші, котре сі вже останнє мис”*. А в Ясениці на Турківщині розповіли таке: *“Копійки гет взяли діти, а не було дітей, то пішла до церкви та й вергла «на Боже»”* (Архів 227, 60–61, 64; Архів 588, 4; Архів 787, 77, 83, 165).

Етнографічні фіксації з окремих місцевостей Бойківщини свідчать про вірування у продукуючі та оберегові властивості використаної води. Після обрядового вмивання її виливали надвір, будь-де або *“в потік, щоб то потекла та вода”* (сс. Мшанець, Виців на Старосамбірщині). Подібно позбувались “грошової” води на річці й у с. Вишків на Долинщині: *“вилляв долі водов, би були такі всі здорові, як та вода. А копійки – гроші, багаті би були. Так, усьо туди пішло”*. Натомість у Сопоті, що на Сколівщині, її *“виливали у січку, шо корові парилосі, то не виливалосі десь так”*. У с. Гвіздець на Старосамбірщині нею напували худобу. За поодиноким записом авторки із с. Ясениця на Турківщині, *“воду тоди понесли там, де зілля росте. Таке всяке є зілля: любисток <...>, на городі. Бо то вже кажуть свячена”*. А у с. Сливки на Рожнятівщині її виливали під яблуню (Архів 533, 78; Архів 550, 47; Архів 607, 4; Архів 787, 165; Галайчук 2010, 149, 162; Коломийчук 2022, 215).

Отже, обрядовим діям з грішми, зокрема вмиванню, бойки надавали магiчного значення, пов'язуючи обряд із уявленнями про гроші як символ багатства та віруваннями в оберегово-очисні, лікувальні властивості металів. Наприклад, практика вмиватися саме срібними монетами зумовлена уявленнями про природну антисептичну дію срібла. Не зайвим буде наголосити й на уявленні про магiчні (продукуючі, оберегові, цілющі) властивості води та вірування в їхню передачу виконавцеві обрядодії. Внаслідок контакту з “грошовою” водою бойки намагались забезпечити собі здоров'я, багатство тощо, посилюючи практики вмивання примовками, обираючи лише “грубі” гроші, використовуючи свячену воду. У деяких карпатських селах така магiчна практика дожила донині. Найархаїчнішою її формою є вмивання “з грошей” на річці.

АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-3. Од. зб. 6. Арк. 1–128: Лука Дем'ян. Прислів'я, загадки, перекази, обряди та повір'я, звичаї та вірування, весілля (опис), заклинання, ігри (забави). Т. III. 1930-1946 рр.

Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 215. Арк. 1–98: Кирчів Р. Ф. Щоденник № 1. Бойківська етнографічна експедиція (червень-липень 1975 р.).

Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 217. Арк. 1–32: Гошко Ю. Г. Етнографічна експедиція “Бойківщина”. 1975 рік.

Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 227. Арк. 1–67: Гошко Ю. Г. Польові матеріали бойківської експедиції 1976 р.

Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 458. Арк. 1–220: Гузій Р. Сімейні звичаї та обряди на старосамбірщині. Матеріали польових досліджень, 1998 р.

Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 513. Арк. 1–73: Горошко Л. М. Календарні і родинні звичаї та обряди в селах Дрогобицького р-ну Львівської обл. та Косівського р-ну Івано-Франківської обл. (польові матеріали 2003 р.).

Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 533. Арк. 1–183: Горошко Л. М. Календарні і родинні звичаї та обряди в селах Сколівського і Турківського р-нів Львівської обл., Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., Вижницького і Путильського р-нів Чернівецької обл., Рахівського і Великоберезнянського р-нів Закарпатської обл. (польові матеріали 2005 р.).

Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 550. Арк. 1–205: Горошко Л. М. Календарні і родинні звичаї та обряди в селах Старосамбірського р-ну Львівської обл. (польові матеріали 2006 р.).

Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 588. Арк. 1–123: Серебрякова О. Прикмети, календарні та родинні звичаї, зібрані в Міжгірському, Хустському та Мукачівському районах Закарпатської обл. (польові матеріали за 2008 рік).

Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 590. Арк. 1–49: Серебрякова О. Календарні та родинні звичаї і обряди в селах Сколівського та Турківського

р-нів Львівської обл., с. Поляниця Долинського р-ну Івано-Франківської області (польові матеріали 2007, 2008, 2009 рр.).

Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 607. Арк. 1–103: Горошко Л. М. Календарні і родинні звичаї та обряди в селах Надвірнянського і Долинського р-нів Івано-Франківської обл., Вижницького і Кіцманського р-нів Чернівецької обл., Бродівського р-ну Львівської обл., Турійського та Іваничівського р-нів Волинської обл. (польові матеріали 2008–2011 рр.).

Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 725. Арк. 1–145: Самотіс Я. Б. Польові етнографічні матеріали до теми “Традиційна весняна обрядовість українців”, зафіксовані 1-4 серпня 2012 р. у Косівському та Верховинському районах Івано-Франківської області, Путильському районі Чернівецької області; вересня 2012 р. у Богородчанському районі Івано-Франківської області; 25-27 травня 2013 р. у Путильському районі Чернівецької області; 27-30 червня 2013 р. у Великоберезнянському та Перечинському районах Закарпатської області).

Архів ІН НАНУ. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 787. Арк. 1–200: Серебрякова О. Г. Бойківщина-2017, 2018, 2019 (польові матеріали, зібрані в Сколівському та Турківському р-нах Львівської обл., 2017, 2018, 2019 рр.).

Богатырев, П. (1971). *Вопросы теории народного искусства*. Искусство. Москва.

Бурак П. (1973). *Свят-Вечір на Бойківщині*. Літопис Бойківщини. Ч. 1/18. С. 26–31.

Галайчук, В. (2010). *Традиційні календарні звичаї та обряди Старосамбірщини*. Записки НТШ. Т. CCLIX. Праці секції етнографії та фольклористики. С. 138–179.

Дучимінська, О. (1939). *Святочні звичаї в селі Вовчім, турчанського повіту*. Жіноча Доля. Ч. 1–2. С. 11–12.

Етнографічний образ сучасної України. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Т. 6. Календарна обрядовість / [голов. ред. Г. Скрипник] (2016). НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ. 400 с.: 16 іл.

Зборовський, П. (2008). *Різдвяний цикл свят за традицією села Верхнє Висоцьке на Турківщині*. Народознавчі зошити. Вип. 1–2. С. 49–53.

Кирчів, Р. (1996). *Духовна культура*. Сколівщина. Львів. С. 214–227.

Коломийчук, О. (2022). *Календарна обрядовість українців Бойківщини: осінньо-зимовий цикл (кінець XIX ст. – 30-ті рр. XX ст.)*. Симфонія форте. Івано-Франківськ.

Комарницький, І. (1989). *Різдвяні звичаї в селі Лопушанка Хомина Турчанського повіту*. Літопис Бойківщини. Ч. 1/49. С. 67–69.

Кутельмах, К. (2001). *Мандрівка вглиб віків (Прадавні елементи в зимовій обрядовості)*. Старосамбірщина. Альманах. Вип. 1. С. 87–96.

Лепкий, Д. (1888). *Вода в льодовій вірі*. Зоря. Ч. 8. С. 140–143.

Лепкий, Д. (1882). *Народні звичаї и обряды въ околиці Дрогобича*. Зоря. Ч. 2. С. 30–31.

Науковий архів кафедри етнології та краєзнавства історичного факультету КНУ імені Тараса Шевченка. Ф. 3. Звичаї та обряди. П. 3. Різдвяна обрядовість бойків Львівщини. Польові матеріали Громової Н.О. Од. зб. 48. с. Орявчик Сколівського р-ну. Арк. 1–115.

Онуфрик, В. (1988). *Обряди і традиції села Михнівець*. Літопис Бойківщини. Ч. 2/48. С. 66–71.

Прокопик, В. (1977). *Весільні звичаї в селі Стрільки коло Старого Самбора*. Літопис Бойківщини. Ч. 1/25. С. 30–39.

Турянська, М. (1934). *Бойківські звичаї з Різдвяних Свят, Нового Року й Йордану*. Літопис Бойківщини. Ч. 3. С. 23–27.

Schnaider, J. (1912). *Z życia górali nadłomnickich*. Lud. T. XVIII. Z. I–IV. S. 141–217.

## КОБЗАРСЬКИЙ ПАНОТЕЦЬ СТЕПАН ПАСЮГА

*Кость Черемський*

(Україна)

*Стаття присвячена Степану Артемовичу Пасюзі (1863–193?) – видатному слобідському кобзарю, представнику “харківської школи” кобзарського виконавства. Життя Степана Пасюги донині лишається унікальним прикладом відданого служіння народній співоцькій традиції, жертвності задля її збереження й поширення у трагічні часи радянського терору.*

*Ключові слова: співоцька традиція, “харківська школа”, “кобзарська конспірація”, радянський терор.*

## KOBZAR MASTER STEPAN PASJUHA

*Kost' Čerems'kuj*

*The article is devoted to Stepan Artemovyč Pasjuha (1863–193?) – the outstanding Sloboda school kobzar, the representative of the Charkiv school of kobzar playing. The life of Stepan Pasjuha till now remains the unique example of the devoted service for the folk's singing tradition, sacrifice for it's preservation and spreading at the tragic times of Soviet terror.*

*Key words: singing tradition, “charkiv school”, “kobzar conspiracy”, Soviet terror.*

Постать видатного слобідського співця Степана Артемовича Пасюги (1863–193?) якнайкраще відповідає сучасним уявленням про кобзарство та його класичних представників – кобзарів, лірників і стихівничих (виконавців без музичного супроводу). Харизматична зовнішність співця, його кремезна постава, архетипний характер і вдача могли б нині служити яскравим образом для сценарію багатьох фільмів і літературних творів про кобзарство. Значення Степана Пасюги для української культури важко переоцінити з огляду на його віддане служіння народній співоцькій традиції, жертвоне подвижництво, плекання кобзарства у трагічні часи радянського терору.

Протягом усього свого життя цей кобзарський панотець строго й послідовно дотримувася давніх звичаїв і усвідомлено сприяв продовженню співоцької традиції, незважаючи на зовнішні спокуси та загрози. У жорстокі 1920–1930-ті роки професійні знання, мудрість і авторитет Степана Пасюги нерідко допомагали фізичному виживанню традиційних співців на Слобідщині та інших українських землях.

Народився кобзар 29 вересня 1863 року у слободі Велика Писарівка (с. Велика Писарівка) на Слобідщині (тепер Сумська область). Майбутній



кобзар народився зрячим, проте після важкого інфекційного захворювання у юнацькому віці втратив зір. Виявивши у сина схильність до музики і співу, батьки віддали хлопця на навчання до кобзаря Дмитра Троченка з села Лютовки Богодухівського повіту. Там у колі кобзарських учнів він зустрівся зі своїм майбутнім колегою по співоцькому цеху – кобзарем Павлом Гащенком. Після отримання ритуальних для кобзарів кваліфікаційних свячень – так званої “одклінщини” – Степан Пасюга і Павло Гащенко продовжували вдосконалювати свою співоцьку майстерність у кобзаря Стефана Бідила із села Мурафа Богодухівського повіту.

Крім харківських панотців Дмитра Троченка і Стефана Бідила на становлення молодого кобзаря вплинув легендарний співоцький цехмайстер Хведір Вовк. Вже у зрілому віці Степан Пасюга із вдячністю згадував про свого вчителя: “<...> нас учив пан отець Хведір Вовк, Царство йому Небесне. Багато він нас учив дум, пісень, псалмів. Ото він знав наізусть усі Дванадцять Устинських книг <...>” (Дніпровський 1927–1928, 58).

Навчання Степана Пасюги у кількох панотців нині вважається важливим свідченням існування в середовищі традиційних співців народного професіоналізму. Адже Пасюга належав до тієї когорти співців, які не обмежувалися можливостями лише базового “професійного” навчання, а наполегливо шукали шляхів вдосконалення у різних учителів. Саме так, як і заповідав усім співцям визначний кобзарський цехмайстер ХІХ ст. Хведір Холодний – не зупинятися на досягнутому, а поглиблювати й розвивати в межах звичаю свої знання і вміння.

Проходячи науку у кількох панотців, Степан Пасюга розвинув до високого рівня свою виконавську імпровізаційність, яка проте ніколи не виходила за межі усталених у кобзарській громаді норм. За свідченням науковців, С. Пасюга володів віртуозною грою на традиційній (старосвітській бандурі), послуговуючись переважно прийомами так званої “харківської школи” виконавства. Дотримувався кобзар в основному найконсервативнішого серед харківських співців музичного мікростилю, коли у грі на інструменті беруть участь другий і четвертий пальці лівої і перший, другий і третій пальці правої руки. При цьому, за описом Георгія Ткаченка, “<...> лівою рукою грають як на басах, так і на приструнках, тримаючи інструмент паралельно до тулуба, притиснувши його до грудей, або як казали старі кобзарі, до серця” (Ткаченко 1999, 34). На думку визначного етномузиколога Володимира Харкова, спосіб гри Степана Пасюги і його учня Єгора Мовчана є “найстариннішим” серед інших, адже мелодія ведеться “на приструнках лівою рукою, а акомпанують правою” (Харків 2007, 787).

Цікаво, що протягом свого життя Степан Пасюга використовував у своїй виконавській практиці лише характерний для Східної Слобідщини тип бандури, яка мала асиметричну, “кособоку” форму. Зокрема конструкція однієї зі збережених бандур Пасюги мала 20 струн: 4 баси і 16 приструнків.

Нині цей інструмент зберігається у фондах Державного історичного музею (м. Київ).

За свідченням Філарета Колесси, кобзарське виконавство Степана Пасюги було позбавлене “намагання до концертних манер” (Колесса 1969, 574). Співець за будь-яких обставин, не зважаючи на те, де він кобзарював – на вулиці, чи сцені – скрізь дотримувався традиційного співоцького стилю виконавства. Він ніколи не силкувався сподобатися слухачу, а скоріше навпаки – спрямовував свою виконавську майстерність на те, щоб слухач проникся сутністю співаного. Стиль подібного кобзарського виконавства влучно описав Георгій Ткаченко на прикладі учня Степана Пасюги Єгора Мовчана, який “<...> завжди співав чітко і голосно (але без надмірності), з почуттям (але без сентиментальності) – так, як, мабуть, співали протягом століть народні кобзарі” (Ткаченко 1999, 36). І дійсно, не знаходячи в співогрі Степана Пасюги артистичної фальші, слухачі завжди щиро й захоплено сприймали виконавство кобзаря.

“Такого кобзаря, як Пасюга, ніколи не було й не буде! – згадував про свого вчителя харківський кобзар Єгор Мовчан. – Голосу його не було краю і кінця. Він знав майже всі думи, співав величезну кількість народних пісень. А що вже грав на кобзі, то про це й говорити нема чого” (Лавров 1980, 228).

Дослідник кобзарства Федір Дніпровський так захоплено характеризував виконавство Степана Пасюги: “Як чудово старий грає на лірі й кобзі. Ось де другий Вересай! І якими нікчемними проти цього старого рапсода видаються всі ті хвалькуваті бандуристики, які <...> у кобзі вбачають лише власну крамничку, що дає сякий–такий прибуток” (Дніпровський 1927–1928, 39).

Подібну високу оцінку майстерності Степана Пасюги знаходимо і від інших науковців, які наголошували на збереженні у його співогрі питомих для традиційного співоцького виконавства рис:

1. перевага речитативу над мелодією;

2. мистецька цільність співу й гри, яка досягається дотриманням природних основ формування кобзарської співогри.

“У його рецитаціях, співаних гарним, баритоновим голосом, помічаємо перевагу речитативу над мелодією, – говорив Філарет Колесса. – Спів і гра Пасюги складається на гарну артистичну цілість” (Колесса 1969, 315).

Кобзарював Степан Пасюга, за свідченням сучасників, найчастіше територією Східної Слобідщини (значна частина якої нині знаходиться у межах теперішньої Російської Федерації), переважно на Харківщині, Сумщині, Курщині і Білгородщині. Після одруження у 1910 році кобзар разом із дружиною оселився у с. Борисівка Харківської губернії (нині Курська область Російської Федерації). Саме у цьому селищі кобзар проживав до кінця свого життя.

У період зростання зацікавленості української громадськості мистецтвом кобзарів і лірників разом з іншими співцями Степан Пасюга виступав на концертах у Харкові, Києві, Полтаві, Одесі, Миргороді, Охтирці

та інших містах. Проте, за спогадами, кобзар виходив на сцену завжди неохоче, уважаючи такі виступи недостойними свого кобзарського чину. Натомість співець перевагу віддавав традиційному кобзарюванню між людьми на вулицях, базарах, біля культових споруд тощо. У пресі початку ХХ століття залишилися схвальні рецензії про виступи Степана Пасюги, зокрема, на Південноросійській промислово-сільськогосподарській виставці у Катеринославі (1910 р.); на концерті у Катеринославському історичному музеї (1911 р.); Кустарній виставці у Санкт-Петербурзі (1916 р.) та інші.

Уявлення про виконавську майстерність С. Пасюги можна отримати з кількох фонозаписів, які зберігаються в архівних наукових фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України (АНФРФ ІМФЕ). Варто також зазначити, що нотації до творів, які виконував визначний кобзар, здійснив Філарет Колесса (Колесса 1969).

За спогадами, Степан Пасюга знав безліч псалмів, різножанрових пісень, а також “козацьких плачів” – дум. Проте “на люди” (для інтелігенції) співав лише шість – “Плач невольників”, “Буря на Чорному морі”, “Три брати Озовські”, “Удова і три сина”, “Про Марусю Богуславку”, “Конівченко”. Крім того, як доводять записи Федора Дніпровського, у репертуарі Пасюги зустрічалися і досить рідкісні епічні артефакти – билини й битовщини. Зокрема, Степан Пасюга розповідав про перейняту від Хведора Холодного билину “Про Князя Ягора Сіверського” (Дніпровський 1927–1928, 62). В архівах також зберігаються тексти записаних від кобзаря битовщини “Про Максима-Одинця, славного киянина-молодця та про Князя-ледаря”, “Про Івана Залізняка і Степана Погрібняка” та ін. (Дніпровський 1927–1928, 54–58, 38–39). Особливо цікавою за своїм змістом, стилем і “пророчим” спрямуванням, на нашу думку, є билина “Про Максима–Одинця”:

*“Як волною підступала під Київ  
Страшна Орда,  
Вона сунула тучами  
Як саранча...  
Князь Ладимирь, – запечалився, затрусився,  
Бо він ще з роду з Ханом не бився <...>” і т.д.*

(Дніпровський 1927–1928, 54).

Про незвичайне вміння Степана Пасюги імпровізувати під час кобзарювання збереглося багато оповідей, зокрема комічного характеру. От що, наприклад, розповідав кобзар Єгор Мовчан про свого панотця: “На ярмарку люди гудуть, мов бджоли, товпляться, не пройдеш, не пройдеш. Коли кричать: «Розступіться! Розступіться!! Бариня йде! Бариня йде!!!» От іде бариня, а хлопчик ззаду неї шлейф тримає, що тягнеться за нею, як хвіст. От вона підходить до кобзаря, до Пасюги, який співав туточки недалеко. Кинула співцеві якусь монетку і каже голосно йому так, щоб чув натовп: «Спой, старец, мне на копейку – грустную песню, а на копейку – веселую».

І, задривши догори кирпу, переможно чекає, що кобзар знітиться. А Пасюга, недовго думаючи, затягує сумно–тужно:

– *Ой-ой па-а-нно-чко моя ми-и-лая,  
Ой-ой па-а-н-ночко набо-о-жна...*

І, різко змінивши мотив на хвацько-веселий, продовжив:

– *Я б з тобою переспав, якби було можна!*” –

піднявся сміх, регіт, пані почервоніла – хотіла кобзаря висміяти, а вийшло навпаки” (Перепелюк 1990).

Степан Пасюга був одним із останніх оберігачів сакральних кобзарських “Вустинських (Устинських, Устиянських) книг” – усних передань традиційних співців. За свідченням харківського кобзаря Петра Дривченка, Пасюга знав досконало всі відомі Дванадцять вустинських книг, з усіма “промежками” і додатками (Дніпровський 1928, 9). Як справжній “народний вустівник” зберігав у своїй пам’яті багато оповідей, переказів, легенд і казок. Зокрема, цікавими є легенди С. Пасюги про українську “нечисту силу”, почвар, чортів, лісовиків, Вія тощо” (Дніпровський 1927–1928, 144–147).

За оповідями сучасників, Степан Пасюга був фізично добре розвинений і мав кременезні вид. Кобзар поводився з людьми завжди гідно і шляхетно, а у спілкуванні був гречний і витриманий. Ці особливості дозволяли кобзарю швидко знайти підхід практично до кожного співбесідника, включно з кримінальними особами. Проте, коли справа торкалася захисту своєї і громадської (кобзарської) честі й гідності, Степан Пасюга не боявся вступити в силове протистояння з образниками. Так, коли під час похорону цехмайстра Хведора Вовка на міському цвинтарі у Грайвороні між незрячими співцями і представниками влади виник конфлікт, Степан Пасюга підтримав сутичку фізично (Дніпровський 1927–1928, 59–60). Іншого разу він солідаризувався із кобзарським побратимом Петром Дривченком у побитті чинуші-українофоба з Політосвіти (Дніпровський 1928, 93). Цікаво, що описуючи подібні ситуації, Степан Пасюга особливу увагу звертав на використанні кобзарями своєї подорожньої палиці – “костура”. Отже, можна припустити, що й сам Степан Пасюга активно застосував у сутичках свій ціпок і володів прийомами “костурця” – мистецтва самооборони українських незрячих співців.

За спогадами, Степан Пасюга був відданим кобзарським звичаям і співоцькому товариству “братчиком”. Панотець ніколи не хвалився своїми досягненнями і завжди ставив інтереси й потреби кобзарського товариства понад свої. У розмовах мав характерну манеру говорити від імені кобзарського товариства, наприклад: “<...> ото як старцювали, нас була ціла пані-братія: оце я, тоді Дривченко, Гащенко, Казан, а Іван Кучугура-Кучеренко молодий ще був, ну добре грав на бандурі” (Дніпровський 1927–1928, 58).

Серед кобзарів Пасюга вважався мудрим, розумним і розважливим панотцем, ревним охоронцем традиційного кобзарського побутування, неписаних законів і звичаїв співоцького кола. Він був взірцем для багатьох

молодих співців: його манери переймалися цеховиками, а настанови сприймалися як рекомендації до повсякденного використання.

У буденному житті Степан Пасюга був дуже обережний (Корнієнко 1999, 14), поведився просто і зневажав “світські витребеньки”. Панотець дотримувався заповітної строгості стосовно до учнів. Хоча кобзарські перекази й говорять про велику кількість учнів у Степана Пасюги, але на сьогодні підтверджене його “панотцівство” лише у чотирьох традиційних співців. Зокрема, у Григорія Кожушка (1904–1906 рр.), Захара Беншого (1905–1907 рр.), Єгора Мовчана (1911–1913 рр.), Івана Кучугури-Кучеренка (1906–1907 рр.). Не виключено також, що серед лірників с. Борисівка на Курщині, де жив Степан Пасюга, були учні відомого співця.

Від одного із вихованців кобзаря Єгора Мовчана збереглася оповідь про те, що, дотримуючись співоцьких законів, Степан Пасюга, не зважаючи на погодні умови, іноді посилав його на “ходки” (заробітки) у віддалені села (Ткаченко 1999, 8). Але попри вимогливість і принциповість свого панотця Єгор Мовчан на все життя зберіг до нього шану і повагу (Ткаченко 1999, 33).

Проте особливо видатною була роль Степана Пасюги у збереженні (або як нині говорять – утривавленні) явища кобзарства на Слобідщині. Одразу наголосимо, що на початку ХХ століття українські традиційні співці-кобзарі, лірники і стихівничі попри несприятливі умови лишалися добре організованим і структурованим професійним об’єднанням (Грушевська 1926). Є всі підстави вважати, що включно до 1930-х років крайові кобзарські цехи продовжували повноцінно існувати всією Україною, дотримуючись загалом давніх цехових законів і звичаїв.

Восени 1889 року після похорону цехмайстра Хведора Вовка на зборах “старцівської” громади біля Грайворона було обрано ватажком харківського кобзаря на прізвисько Казан, який беззмінно очолював традиційне співоцтво аж до початку 1932 року. “<...> ото в степу вибрали вже другого пан-отця цехмайстра Казана, – згадував Степан Пасюга. – І передали вість по всій Слобожанщині, Криму і по Озів’ю, щоби штили пам’ять покойного (Хведора Вовка – Ч.К.) та поважали веління нового цехмайстра пан-отця Казана” (Дніпровський 1927–1928, 60). Зазначимо, що кобзарське прізвисько Казан належало товаришу і родичу Степана Пасюги – харківському кобзарю Іванові Нетесі. Проте Степан Пасюга у спілкуваннях з фольклористами зазвичай не називав очільника кобзарського цеху його справжнім іменем, а лише прізвиськом – Казан. Очевидно старшинська “посада” в керівництві цеховою громадою зобов’язувала Пасюгу дотримуватися певних засад “кобзарської конспірації”.

Ще одним прикладом утаємниченості Степана Пасюги було його небажання розповідати зрячим про “вустинські книги” кобзарів. Коли Гнат Хоткевич намагався записати від співця билину “Про князя Ягора Сіверського”, Степан Пасюга відмовив йому, спираючись на кобзарські заборони: “<...> а мені отець Вовк як передав спів про «Князя Ягора Сіверського», і в устинських книгах вона в одинадцятій книзі устинській,

так казав – «нікому не передавай цієї битовщини, особливо ‘панкам’. Тоді вже можеш її передати, як будеш дуже старим і замітиш, що скоро умреш, тоді тільки тому розкажи і вивчи того, на кого твоя душа положиться» (Дніпровський 1927–1928, 62).

За свідченням сучасників, Степан Пасюга не лише був дуже обережним у своєму житті, побуті і кобзарюванні, а також зобов’язував до повсякчасної обачливості учнів і знайомих. Зважаючи на характерну вдачу співця, серед кобзарів Слобідщини і Полтавщини у 1920–1940-х роках навіть утвердився вираз: “як Пасюга”. Цей мовний зворот співці застосовували, коли хотіли показати послідовність і стійкість у дотриманні якоїсь позиції. Зокрема, вислів “як Пасюга” нерідко вживав при спілкуванні у колах бандуристів харківсько-полтавський кобзар Анатолій Парфіненко (Парфіненко 1990). Коли ж автор намагався розпитати в Анатолія Захаровича про мотиви використання цього виразу, то кобзар чомусь ігнорував будь-які пояснення: “Так повелося у нас, а чому – не відаю”. Але добре знаючи Анатолія Парфіненка, я завжди був переконаний, що кобзар чогось недоговорює.

Причини такої обережності я зрозумів лише згодом, коли дізнався від Парфіненка про те, що Степан Пасюга до кінця свого життя намагався контролювати в кобзарському середовищі Слобідщини суворе дотримання цехових законів і звичаїв. Виявилось, що Пасюга багато доклав зусиль для того, щоб кобзарська традиція змогла утримуватися серед цехового товариства і оминати системні переслідування. Разом з іншими панотцями, які входили до кобзарської старшини, він віднаходив і впроваджував засоби збереження цехового братства від гонінь з боку царських урядників, а згодом і радянських посіпак. Очевидно, як досвідчений кобзарський панотець, він силкувався удосконалювати різноманітні соціальні способи самозахисту співців, засоби, які передбачали зовнішнє адаптування кобзарів до вимог радянської влади, їхню мімікрію до комуністичних доктрин і симуляцію нав’язуваного владою виконавського репертуару. Для прикладу наведемо одне з імітувань, яке використовував у своїй практиці кобзар Анатолій Парфіненко: “Коли бува на базарі співаєш якусь псальму або щось інше, релігійне, крамольне ... А тут тебе зненацька застукає міліціонер або якийсь тайняк. То тоді потрібно одразу сходу міняти тон співу на урочисто-тужливий і виводити:

*Гей, гей, гей Во-ло-ди-мир Ле-е-е-е-е-нін*

*Ге-е-е-ей, ге-е-ей !*

І так бажано повторити кілька разів – тоді у міліції аргументів тебе затримати буде менше <...>” (Парфіненко 1990).

Бажаючи добра кобзарській справі, Степан Пасюга разом з іншими кобзарями намагався вводити в оману радянську владу. Для цього кобзарські панотці були вимушені назовні вдавати свою лояльність до неї і навіть складати величальні твори про “вождів революції” тощо. Але зазвичай всі подібні спроби швидко закінчувалися гірким розчаруванням. Прикладом може слугувати безуспішні потуги кобзарського товариства легалізувати

свою творчість у Політосвіті наприкінці 1920–х років. Тоді подібна спроба закінчилася трагікомічно – бійкою між кобзарями і вороже налаштованим чиновником (Дніпровський 1928, 93).

За свідченням Анатолія Парфіненка, чимало зусиль у 1920–1930 роках було покладено на модернізування вже вироблених засобів “кобзарської конспірації”, які нерідко допомагали співцям бути непомітними і невловимими для агентів радянської влади. Спинимосся докладніше на системі засобів маскуванню, яка тривалий час уможливлювала виживання співців.

Багатьма авторами зафіксовані різноманітні способи “утаємненого” побутування співців в українському суспільстві. Зокрема, до традиційного кола кобзарів, лірників і стихівничих приймалися лише незрячі учні. Так само зрячі люди категорично не допускалися до внутрішнього життя співців.

Крім того, кобзарі, лірники і стихівничі дотримувалися специфічного “подвійного” способу життя. Вони проживали переважно в селах як прості селяни-інваліди, зазвичай мали родини і займалися адаптованим ремеслом. Свою кобзарську діяльність і мандрівництво співці приховували від більшості односельців. У співоцькі ходки кобзарі вирушали завжди неафішовано і сезонно (найчастіше два рази на рік – взимку і влітку). Тренуваннями у грі на музичних інструментах співці ніколи не хизувалися, а навпаки намагалися робити це утаємничено від сусідів. Через це небагато хто в селі й здогадувався про кобзарський фах незрячого інваліда. Із записів фольклориста Володимира Харкова дізнаємося також про деякі форми “кобзарської конспірації”, що полягали у:

- замкнутому, відрубному від односельців характері життя;
- об'єднанні співців в одне товариство (цех);
- вживанні кобзарями при спілкуванні т.зв. “лебійської мови” – особливого сленгу, який використовувався у спілкуванні між традиційними співцями з метою вводити в оману оточуючих;
- наявності по селах своїх довірених сліпців і “негласних” помешкань (Харків 1929, 70–72).

За свідченням Анатолія Парфіненка, у 1920–1930-х роках завдяки мудрому порядкуванню кобзарської старшини (до якої належав і Степан Пасюга) система “конспірації” незрячих співців удосконалювалася досить швидко і синхронно до репресивних дій радянської влади. Так, наприклад, із 1920-х років комплекс “кобзарського захисту” включав наявність мережі найманих інформаторів практично в кожному поселенні, що було на шляху звичних ходок (мандрів) співців. Довірені співоцькому колу особи за окрему плату також наперед попереджали кобзарів, лірників і стихівничих про можливі загрози і нерідко надавали місце для схову.

Крім того, кобзарським гуртом наймалися люди, які під час роботи співців на базарі, біля церкви чи на вулиці слідкували за безпекою

кобзарів і які завчасно сповіщали їх про маршрути переміщення міліції, начальства, різних підозрілих агентів тощо.

Отже, Степан Пасюга був одним із провідників кобзарства, який сприяв повнокровному функціонуванню цехових об'єднань традиційних співців у жорстоких умовах радянського режиму. Завдяки витвореній за сприяння Степана Пасюги системі утаємничення цехи кобзарів, лірників і стихівничих тривалий час були спроможні оминати репресії радянської влади – аж до системної ліквідації кобзарства у 1932 році.

Як непересічна особистість Степан Пасюга вабив до себе дослідників із кола української інтелігенції. Проте досягти ширості, довіри і прихильності кобзарського панотця вдавалося не багатьом. Кобзар якось зізнався, що з усього інтелігентського кола поважав він лише Опанаса Сластьона, Порфирія Мартиновича, Дмитра Яворницького, Федора Дніпровського (Петлицю) та інших. Художник Опанас Сластьон був захоплений харизматичним образом Степана Пасюги і створив два його графічних портрети.

Степан Пасюга був одруженим і мав сина й двох дочок. Більшість нащадків кобзаря проживають нині на Курщині. Проте останніми роками віднайшлися далекі родичі визначного співця, які переселилися до Харкова.

Обставини смерті Степана Пасюги є трагічними, але лишаються досі нез'ясованими. За свідченнями Василя Корнієнка, “помер Степан Пасюга у 1933 році під тином у селі Головчинко Грайворонського району Білгородської області” (Корнієнко 1999, 14). Проте документальних підтверджень цьому немає. Не виключено також, що кобзаря могли розстріляти під час однієї з рейдових спецоперацій у 1932–1933 рр. працівники Державного політичного управління (ДПУ), які займалися системним винищенням незрячих співців.

Нині пам'ять про Степана Пасюгу оживає серед дослідників традиційного кобзарства, шанувальників виконавства на кобзарських інструментах, широких кіл української громадськості. Життєвий приклад визначного кобзаря, його філософія, виконавська манера, спосіб гри на бандурі і репертуар надихають багатьох сучасних подвижників активно продовжувати автентичну кобзарську традицію задля майбутніх поколінь українців.

Грушевська, К. (1926). *До соціології старцтва*. Первісне громадянство та його пережитки на Україні. Київ. Вип. 3. С. 125–131.

Дніпровський, Ф. (1928). *Перлини української народньої творчості*. Архівні наукові фонди, рукописи та фонозаписи Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України (Далі: АНФРФ ІМФЕ). Ф. 8–4, од. зб. 338.

Дніпровський, Ф. (1927–1928). *Пісні (без мелодій), розповіді, казки і т.і., записи в різних місцевостях*. АНФРФ ІМФЕ. Ф. 8–4, од. зб. 336.



Колесса, Ф. (1969). *Мелодії українських народних дум*. Наукова думка. Київ.

Корнієнко, В. (1999). *Великописарівські стежки кобзаря*. Єгор Мовчан. Спогади. Статті. Матеріали. Суми. Собор. С. 14–19.

Лавров, Ф. (1980). *Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України*. Мистецтво. Київ.

Очеретовська, Н., Цицалюк, Н., Черемський, К. (2008). *Український словник музичних термінів*. Атос. Харків.

Парфінєнко, А. (1990). *Спогади*. Архів автора. Запис від 11.02. 1990 р., м. Харків.

Перепелюк, В. (1990). *Спогади*. Архів автора. Запис від 16.06.1990 р., с. Вороновиця, Вінницької області.

Ткаченко, Г. (1999). *Збагачуючи традиції*. Єгор Мовчан. Спогади. Статті. Матеріали. Суми. Собор. С. 32–38.

Ткаченко, Г. (1999). *Струна до струни*. Єгор Мовчан. Спогади. Статті. Матеріали. Суми. Собор. С. 7–10.

Харків, В. (1929). *Спостереження над лірниками та кобзарями Валківського р-ну на Харківщині*. Доповідь, читана на засіданні Етнографічної Комісії ВУАН. АНФРФ ІМФЕ. Ф. 6–2, од. зб. 23 (2). – 72 арк.

Харків, В. (2007). *Нарис про ліру. Уривок статті “Спостереження за кобзарями Валківського р-ну на Харківщині”*. Українські народні думи. Наукова думка. Київ. С. 782–788.

**ДОДАТКИ****Додаток 1.**

Степан Степан Артемович Пасюга  
(1863-193?)

*дозвіл на публікацію світлини надано ГО "Харківський кобзарський цех",  
в архіві якої вона зберігається*

## ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

### ГЕРМЕНЕВТИКА, ПЕТИЦІЇ ТА НАВ'ЯЗЛИВА ІДЕЯ ЗМІНИТИ ДЕРЖАВНИЙ ГІМН

*Олег Андрішко*

(Україна)

*У статті розглянуто петиції до Президента України з метою зміни слова Гімну на “позитивніші”. Проаналізовано герменевтичні, лексичні й граматичні аспекти проблеми, наведено зразки пропонуваніх текстів, а також переклади гімнів інших держав як контраргумент. Визначено, що проблема сприйняття тексту Гімну України потребує подальших досліджень.*

*Ключові слова: Гімн України, герменевтика, петиція, текст.*

### HERMENEUTICS, PETITIONS AND THE OBSESSIVE IDEA TO CHANGE THE NATIONAL ANTHEM

*Oleh Andriško*

*The article examines petitions to the President of Ukraine with the aim of changing the words of the National Anthem to “more positive” ones. The hermeneutic, lexical and grammatical aspects of the problem have been analyzed, samples of the proposed texts are given, as well as translations of anthems of other countries as a counterargument. As a result, it was determined that the problem of understanding the text of the National Anthem of Ukraine needs further research.*

*Key words: Anthem of Ukraine, hermeneutics, petition, text.*

У багатьох українців є дивна звичка вважати Гімн України поганим. Головний аргумент – слова тексту занадто негативні, а це притягує біду. Чомусь такі люди, бездумно застосовуючи герменевтичні методи трактування літературних творів, не замислюються, що нині в розпал російсько-української війни тисячі захисників держави на фронті й на окупованих територіях змагаються за національну ідентичність, співаючи саме текст Павла Чубинського. Державний Гімн України не часто стає предметом мовознавчих розвідок, однак безперервна діяльність “покрашувачів” змушує розглянути його в контексті герменевтики (розуміння й інтерпретації) і з’ясувати найпоширеніші аргументи щодо потреби зміни славень. Звісно, можна зазначити пропозиції деяких

політиків, співаків, журналістів та інших публічних осіб, але я пропоную зосередити увагу на найпоширенішій формі битви за зміни – петиції.

24 вересня 2015 р. Тетяна Поправка звертається до Президента України Петра Порошенка щодо зміни тексту українського Гімну. Вона вважає, що причиною стала війна, що для свободи треба положити душу й тіло, але хто тоді залишиться жити? В тексті авторка вбачає образи війни й жертви, негативний вплив, а для підтвердження своїх поглядів наголошує, що у Всесвіті мають бути лише позитивні думки. Звісно ж, не втрачає нагоди познущатися з тексту Павла Чубинського і пропонує свою графоманську версію (наводжу перший куплет, щоб не травмувати читачів. – О. А.):

*Знов розквітла Україна і слава, і воля,  
Бо нам, браття молодії, посміхнулась доля.  
Зникли наші вороженьки, як роса на сонці,  
І пануєм ми, як браття, у своїй сторонці.*

*Душу й тіло пробудили за нашу свободу  
І згадали, що ми, браття, козацького роду!* (Поправка, 24.09.2015).

Цю ініціативу підтримало пів сотні сміливців.

18 серпня 2016 р. Ігор Баранов звертається (російською!) з петицією до Президента України Петра Порошенка з метою змінити слова нашого Гімну, бо, мовляв, там усе в майбутньому, невизначеному часі: “згинуть наші воріженьки”, “запануєм і ми, браття” тощо. Автор звернення звинувачує Павла Чубинського і його нащадків у масонстві, не наводячи на те достатньо доказів, наголошує на колективному несвідомому та на керуванні масами за допомогою текстів, а ще намагається аналізувати тексти “негативних” національних гімнів інших держав – як нинішніх (Нідерланди, США), так і колишніх (срер, Югославія, НДР, Чехословаччина). Звісно ж, не втрачає нагоди запропонувати свій варіант Українського Славня, та насправді це не авторський текст, а всього-на-всього позитивні, на думку звертальника, зміни оригінального твору П. Чубинського:

*Розквітає Україна і сила, і воля  
Посміхається, як ненька, українцям доля,  
Протиріччя ростають, як роса на сонці,  
Бо панують дружба, єдність у нашій сторонці,  
Силою розуму і духу ростимо свободу,  
Разом всі одна сім'я козацького роду* (Бойко, 18.08.2016).

Очевидно, що така петиція отримала аж шістьдесят дев'ять голосів із необхідних двадцяти п'яти тисяч.

27 серпня 2019 р. Сергію Городецькому теж не вистачає позитиву в тексті гімну, тож він пропонує проголосувати за варіант Олександра Храпова: “*Процвітає Україна, її слава й воля. Вже нам, браття українці, усміхнулась доля. Гинуть наші вороженьки, як роса на сонці, бо пануємо ми, браття, у своїй сторонці*” (Городецький, 27.08.2019). Такий варіант захотіла співати сто двадцять одна людина. Автор петиції зазначає, що діти

(цікаво, з чийого дозволу? З чийої ініціативи? Де саме? І чи не є це порушенням закону?) теж співають цю версію.

18 вересня 2019 р. Володимир Шипко, “славетний гімнописець” (лапки мої. – О. А.), стверджує, що за 24 роки роки написав три гімни. За посередництва петиції він також рекламує власну пісенну творчість, бідкаючись, що за двадцять вісім років Незалежності текст Національного Гімну не змінився (очевидно, автор живе в паралельній реальності або не стежить за діяльністю наших законотворців, адже зміни тексту були). Авторіві звернення, як і його попередникам, хочеться побільше позитиву. Особливість цього тексту полягає в тому, що він частково написаний самим звертальцем, а частково зібраний із текстів, запропонованих у подібних петиціях, на чому наголошує автор. Коротка версія цього центона така:

*Розквітає Україна і слава, і воля,  
Вже нам, браття українці, усміхнулась доля,  
Гинуть наші вороженьки, як роса на сонці,  
Бо пануємо ми, браття, у своїй сторонці.*

*Душу й тіло ми зміцнили за нашу свободу,  
Бо, віками ми є браття козацького роду (Шипко, 18.09.2019).*

Ініціативу не зрозуміли, тож поки що в доробку автора так і залишається три гімни, якщо, звісно, він забув сповістити про свої нові здобутки.

19 листопада 2019 р. Україна вкотре має квітнути в тексті гімну, запропонованому Василям Гаценком.

*І Велика, і Велична квітни, Україно,  
У родині Європейській серед рівних рівна.  
Від Дінця і за Говерлу колоситься воля.  
Живемо ми з Богом в серці, нам всміхнулась доля.*

*Шану і любов синівську ми тобі, єдиній,  
До краплини віддаємо. Слава Україні!*

*Чорне море нами раде і старі Карпати,  
Ми – народ, навіки разом, нас не роз'єднати.  
Друзі знають нашу щирість, ворог – нашу силу.  
І йому не панувати на Дніпрових схилах.*

*Ми козацького є роду, дихаємо вільно.  
Віра в правду нас гартує. Слава Україні!*

*Хто поклав життя за волю, нами не забути.  
І ходу не зупинити в мріяне майбутнє.  
Україно – дух незламний, край благословенний,  
Оберіг твій – наша праця плідна і натхненна.*

*Поле жовте неокрас, звід небесний синій.*

*Мир і щастя нам не зрадять.*

*Слава Україні! (Гаценко, 19.11.2019).*

Знову та сама заувага з боку автора про те, що “ще не вмерла” – це все відтерміноване, а значить, що помре в майбутньому. Звичайно ж, він “ідеально лягає на музику М. Вербицького”, бо ледачий автор, як і всі інші, вніс зміни до тексту, але, звісно ж, не змінив віршовий розмір. Заговорли і ероди – це лише деякі вияви авторської глухоти, не кажучи вже про низьку художню вартість твору. “Серед рівних рівна” – ніби розумієш щирі вболівання автора за світле майбутнє Батьківщини, однак підсвідомо виникають асоціації з тичинівським “між рівними рівна, між вільними вільна, під сонцем свободи, як цвіт, розцвіла” – Гімном Української РСР.

28 серпня 2021 р. Олена Галич-Брюховецька розповідає історію Гімну України і зауважує, що історія – це добре, але психологія – понад усе, до того ж, наука довела, що енергетика слова має важливе значення для людської долі. Текст головної пісні держави несе в собі негативний зміст, боротьба закладена на майбутнє тощо. Авторка цієї петиції вирішила зберегти свої сили, майже не втручалася в текст і все, що запропонувала – змінити граматичну форму дієслова з майбутнього часу на минулий, а прислівник “ще” – на “вже”: *ВЖЕ НАСТАЛА в Україні і слава, і воля, ВЖЕ НАМ, браття молодії, УСМІХНУЛАСЬ доля. ЗГИНУЛИ наші вороженьки, як роса на сонці, ЗАПАНУВАЛИ і ми, браття, у своїй сторонці. Приспів: Душу й тіло ми поКЛАЛИ за нашу свободу. І поКАЗАЛИ, що ми, браття, козацького роду* (Галич-Брюховецька, 28.08.2021).

Про віршовий розмір і ритм авторка не подумала, тож цю петицію підтримали два десятки прихильників неритмічної поезії.

18 жовтня 2021 р. Лариса Гулик звертається до Президента України Володимира Зеленського з проханням подати законопроект до Верховної Ради, а також оголосити референдум щодо змін тексту Державного Гімну. Авторка наводить як приклад славень Швейцарії, де згадують Бога (шкода, що нічого не сказано про головну пісню Ісландії). На відміну від інших звертальників, запропонований текст не є “доопрацюванням” оригіналу, а самостійним твором, що, проте, не підвищує його художньої вартості. До того ж, варто зазначити, що авторка, пропонуючи свій варіант Гімну, де згадок про Бога більше, ніж про Україну, чомусь не повідомляє, що в нас уже є широковідома “Молитва про Україну” (“Боже великий, єдиний”) авторства О. Кониського і М. Лисенка.

*І*

*Хай живе завжди Всевишній!*

*Найвища наша Пресвята Еліта!*

*Бог Всесильний, Милостивий!*

*Прости, спаси нас Всеблагий!*

*Всевелична Тобі Слава на вічні літа!*

II  
*Поможи нам, Святий Боже!  
 Молитва наша справедлива!  
 Україні молодість щаслива!  
 Старість наших ворогів докучлива  
 Зникла вся їхня сила!*

*Приспів  
 Ми живемо гідно українці  
 По правді по силі і волі  
 В нашій славіній Україні  
 У спільній великій родині  
 Бо немає в нас другої долі (Гулик, 18.10.2021).*

19 травня 2022 р. Тетяна Вахрушева теж закликає змінити граматичні форми дієслів у тексті з майбутнього на теперішній і минулий. Цікаво, що приспів майже дослівно збігається (шоправда, віршовий розмір у цьому випадку дотриманий) із пропозицією п. Олени Галич-Брюховецької (див. вище):

*Невмируща України і слава, і воля.  
 І нам, браття молодії, скрізь сміється доля.  
 Гинуть наші вороженьки, як роса на сонці,  
 І пануємо ми, браття, у своїй сторонці.  
 Приспів:  
 Душу й тіло ми поклали за нашу свободу,  
 Показали, що ми, браття, козацького роду.*

Так само в тексті петиції маємо звертання до історії й плач, що текст застарів, що він не відповідає нинішнім реаліям. Дивне твердження авторки, ніби “наша боротьба завершилася” (і це у травні 2022 року, в розпал війни з ордою) (Вахрушева, 19.05.2022).

Деякі автори обирають інший шлях і замість безрезультатних петицій роблять гучні заяви у відомих виданнях. Наприклад, мешканець США Петро Шаєнко сподівається, що його варіант гімну може сподобатися читачам:

*Розправ крила, Україно,  
 Лети в вись, де воля.  
 Крізь віки тобі нарешті  
 Усміхнулась доля.  
 Україно, ти прекрасна,  
 Багата і вільна.  
 Від Карпат аж до Подоння  
 Одна, неподільна.  
 Ми ніколи не забудем,  
 Як жили в неволі.*

*В своїй хаті ми покажем,  
Хто господар долі.*

*А як треба, ми поляжем*

*За нашу свободу.*

*І покажем — ми нащадки*

*Козацького роду (Шаєнко, 16.10.2008).*

Яка мета всіх цих текстів? Щире вболівання за Україну чи знуцання зі спадщини Павла Чубинського, а також прагнення залишитися в історії як автор гімну?

Цікаво, чи ознайомилися автори цих петицій зі славнями інших держав, перш ніж звинувачувати Гімн України в депресивності? Адже серед текстів європейських країн, насамперед тих, що входять до ЄС, достатньо гімнів, які ще більше засмутили б наших звертальців.

Наприклад, гімн Ірландії “Пісня солдатів”, історія боротьби якої за незалежність багато в чому схожа на нашу. Його виконували ірландські добровольці й повстанці, а національним гімном він став у 1926 році.

*Ми – солдати,*

*чиє життя віддане Ірландії,*

*Деякі прийшли*

*із землі за хвилиною,*

*Присягнули бути вільними,*

*більше немає нашої стародавньої Ірландії,*

*Що прихистить деспота чи раба.*

*Сьогодні ввечері ми керуємо «bearna baoin»,*

*У справі Ерін прийде горе чи біда,*

*Гарматний гуркіт і гуркіт рушниць,*

*Заспіваємо солдатську пісню.*

А ось гімн Північної Македонії – вже незалежної демократичної держави:

*Сьогодні над Македонією народжується*

*нове сонце свободи!*

*Македонці воюють*

*за його праведність!*

*Македонці воюють*

*за його праведність!*

Якщо ці тексти все одно не переконливі, бо Ірландія й Північна Македонія тривалий час змагалися за незалежність і значну частину історії перебували під владою інших держав, то ось приспів славня Італії (спадкоємиці Римської імперії):

*Об'єднаймося в когарту,*

*ми готові померти.*

*Ми готові померти,*

*закликає Італія.*

*Об'єднаймося в когарту,*



*ми готові померти.  
Ми готові померти,  
Італія кличе!  
Так!*

Отже, проблема сприйняття тексту Гімну України нікуди не зникла і потребує додаткового вирішення. Можливо, варто або забезпечити інформаційну підтримку на державному рівні із залученням провідних фахівців, наприклад, письменників, мово- та літературознавців, істориків, культурологів, або закріпити недоторканність Гімну на законодавчому рівні.

Баранов, І. (2022). *Изменение гимна Украины*. Електронний ресурс: <https://petition.president.gov.ua/petition/27997> [Дата останнього доступу 31.01.24].

Вахрушева, Т. (2022). *Гімн України має стати ще сильнішим!* Електронний ресурс: <https://petition.president.gov.ua/petition/139540> [Дата останнього доступу 31.01.24].

Галич-Брюховецька, О. (2023). *Підтримати зміни в новій корекції Національного Гімну України...* Електронний ресурс: <https://petition.president.gov.ua/petition/122438> [Дата останнього доступу 31.01.24].

Гаценко, В. (2023). *Шановний пане Президент Шановні співвітчизники Трагічні події, які нині нас спіткали, ми протягом десятиліть освідували в Урочистій Пісні нашої країни...* Електронний ресурс: <https://petition.president.gov.ua/petition/79078> [Дата останнього доступу 31.01.24].

Городецький, С. (2023). *Текст гімну України змінити на більш спонукаючи й та життєрадісний*. Електронний ресурс: <https://petition.president.gov.ua/petition/71350> [Дата останнього доступу 31.01.24].

Гулик, Л. (2023). *Пропоную змінити діючий державний Гімн України на Гімн України (новоутворений), текст Гімну додається до петиції*. Електронний ресурс: <https://petition.president.gov.ua/petition/124568> [Дата останнього доступу 31.01.24].

Поправка, Т. (2022). *Зміна Гімну України*. Електронний ресурс: <https://petition.president.gov.ua/petition/9504> [Дата останнього доступу 31.01.24].

*Петро Шаєнко переписав гімн України* (2023). Електронний ресурс: [https://gazeta.ua/articles/people-newspaper/\\_petro-sayenko-perepisav-gimn-ukrayini/261906](https://gazeta.ua/articles/people-newspaper/_petro-sayenko-perepisav-gimn-ukrayini/261906) [Дата останнього доступу 31.01.24].

Шипко, В. (2023). *Мене звати Володимир Шипко і за 24 роки я вже встиг написати 3 гімна – один из них гімн Інституту міжнародних відносин КНУ ім.Тараса Шевченка (ось посилання на сайті мого інституту...* Електронний ресурс: <https://petition.president.gov.ua/petition/73960> [Дата останнього доступу 31.01.24].

**КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ НАПИСАННЯ ХУДОЖНЬОЇ  
БІОГРАФІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА УКРАЇНСЬКИМИ  
ТА ЗАРУБІЖНИМИ АВТОРАМИ (XX–10-і РР. XXI СС.)**

*Світлана Брижицька  
Ірина Батеровська  
Любов Сіленко*

(Україна)

*У статті вивчено 86 видань художньої біографії Тараса Шевченка 31 автора, що зберігаються в фондах Шевченківського національного заповідника. Визначено концептуальні засади написання книг у різні історичні періоди – радянський і незалежності України – українськими та зарубіжними письменниками. Досліджено специфіку викладу матеріалу, з'ясовано суттєві розбіжності у підходах до висвітлення постаті Шевченка та його творчості в контексті розвитку соціальних та національних процесів.*

*Ключові слова: Тарас Шевченко, біографія, видання, зібрання, автор.*

**CONCEPTUAL PRINCIPLES OF WRITING AN ARTISTIC  
BIOGRAPHY OF TARAS ŠEVČENKO BY UKRAINIAN  
AND FOREIGN AUTHORS (XX–10S OF THE XXI CENTURY)**

*Svitlana Bryžyc'ka  
Iryna Baterovs'ka  
Ljubov Silenko*

*The article examines 86 publications of the artistic biography of Taras Ševčenko authored by 31 writers stored in the fonds of the Ševčenko National Reserve. It identifies the conceptual foundations of writing books in different historical periods – the Soviet era and independent Ukraine – by Ukrainian and foreign writers. The research has explored the specificity of the representing of the material and clarifies significant differences in approaches to representing Ševčenko's figure and his work in the context of the development of social and national processes.*

*Key words: Taras Ševčenko, biography, edition, collection of works, author.*

За понад 160 років існування літературної шевченкіани письменниками створено значну кількість полотен про страдницьке й героїчне життя Тараса Шевченка. Найбільший виплеск творів з'являвся у шевченківські ювілейні роки (1914, 1939, 1961, 1964, 1989, 2014).

Художня проза сучасних письменників присвячена життю або окремим епізодам із життя поета. Ґрунтовний аналіз різножанрових творів про Тараса

Шевченка останнього тридцятиріччя здійснив Володимир Поліщук. Він відзначив неперервність окремих проблемно-тематичних напрямів від ранішньої до сучасної шевченкіани, а також звернув увагу на появу тенденцій нових (формальних, змістових) у новітній шевченкіані (Поліщук 2021, 97–103).

Документально-біографічна проза – специфічне міжродове жанрове утворення. Головним діючим персонажем у такому творі завжди виступає конкретна особа, життя котрої розкривається на тлі історичних подій свого часу за чітким дотриманням вивчених та проаналізованих архівних документів, відомих на період написання біографії, і глибоким зануренням письменника в духовний світ особистості.

Проте автор, який працює в цьому літературному жанрі, пов’язує життєвий шлях героя не лише з історією. Концепція твору, трактування головного героя, його оточення залежить від ступеня творчої свободи письменника, від його світоглядно-етичних основ. Але такий творчий підхід до документально-біографічної оповіді може й повинен здійснюватися в органічній єдності принципів наукового дослідження й художнього домислу, виходячи з об’єктивної логіки вивчених фактів і подій біографії героя. Реалізується художня біографія у різноманітних жанрах: від оповідання до роману.

Літературознавець Іван Денисюк визначає два різновиди авторів художнього біографічного твору. Одних він порівнює з реставраторами пошкоджених картин, які прагнуть зберегти якісь контури, а їхнє знання і фантазія повинні заповнити їх вигаданими персонами; також допускається відхід від історичної правди тощо. Інших називає митцями читати документи: “все у таких книгах засноване на фактах... У авторів творів цієї групи багато спільного з літературознавцями” (Хоткевич 1966, 10).

Видання художньої біографії Шевченка вищезазначених різновидів зберігаються в книжковій колекції заповідника. Переважну більшість із них було написано українськими авторами. Писали українською С. Васильченко, О. Іваненко, О. Ільченко, Н. Лівичка-Холодна (представниця діаспори), Д. Красицький, Л. Смілянський, Д. Косарик, М. Рубашов, З. Тулуб, В. Шевчук, В. Дарда, Г. Хоткевич, М. Будник, М. Магера, В. Чемерис, Б. Сушинський, З. Легкий, В. Кепич, Б. Чайковський, Ф. Білецький, К. Тур-Коновалов, Д. Замрій, Г. Тарасюк, А. Цвід, О. Денисенко. Із зарубіжних письменників, які писали не українською мовою, варто зазначити таких, як М. Зошенко (писав російською, українець за походженням), Б. Вадецький (писав російською), Ю. Калугін (справжнє – Ю. Клугман, жив у Сімферополі, писав російською), Є. Єнджєвич (писав польською), У. Бекбаулов (писав каракалпацькою), О. Вареник (сучасний російський краєзнавець, українець за походженням, пише російською).

Повість Степана Васильченка “В бур’янах” (Київ, 1932) – перша з п’яти частин задуманої великої біографічної оповіді. 1938 року повість була

надрукована під назвою “Дитинство Шевченка” (у фондовому зібранні обидва видання відсутні). Книжкова збірка має видання цього твору пізніших років (Київ, 1963, 1976) та уривок із цієї повісті під назвою “Залізні стовпи” (Київ, 1974). Автор поєднує реальні обставини зі світом уяви і фантазії. Сیره, буденне життя малого хлопця забарвлюється романтизмом. Повість вважалася дитячим твором, хоча нездійснений задум письменника виходив далеко за межі дитячого читання.

Документально-біографічний роман Оксани Іваненко “Тарасові шляхи” (Київ, 1939) був написаний після детального вивчення архівних матеріалів, мемуарів, наукових досліджень, подорожей авторки Тарасовими шляхами. Цей твір поклав початок майбутнього тріумфального роману, над яким Оксана Іваненко продовжила працювати після закінчення Другої світової війни ще близько 20 років. У результаті було написано п’ять частин роману. Це був не лише чудовий художній твір (широка панорама життя і творчості Шевченка), а й наукова біографія у художній формі. У фондовій колекції заповідника зберігаються видання “Тарасових шляхів” українською та російською мовами, що з’явилися у 1951, 1953, 1954, 1961 роках у Києві і Ленінграді. Також твір був перекладений багатьма мовами та часто перевидавався у 1974, 1982, 1989, 2018 роки.

Концептуально і роман Оксани Іваненко “Тарасові шляхи”, і повість Степана Васильченка “В бур’янах” мають чимало спільного попри авторські смислові задуми та характер, утім, як і тетралогія Гната Хоткевича “З сім’ї геніїв”.

В історико-біографічній повісті Олександра Ільченка “Петербурзька осінь” (Київ, 1947) (написана українською мовою, але вперше побачила світ у перекладі російською у Москві 1945 року) зображено окремий період біографії поета – його перебування восени 1858 року у Петербурзі після заслання. Автор досконало вивчив усе, про що і про кого згадував і розповідав у творі. Повість користувалася великим попитом у читача непересічного. Книга неодноразово перевидавалася (Київ, 1951, 1972, 1988).

Наталя Лівницька-Холодна – українська поетеса і перекладачка, уродженка Золотоніського краю (тепер Черкаська область). Її дитинство минуло на Полтавщині, у місцях, пов’язаних із Шевченком. Навчалася у Карловому університеті (Прага), потім студіювала філологію у Варшавському університеті. 1950 року переїздить до США, а 1990 – до Канади. Її книга “Шлях велетня” (Нью-Йорк, 1955) – ілюстрована біографічна розповідь про Тараса Шевченка. За словами авторки, її твір не претендує на науковість чи оригінальність, але вона ставила собі за мету розкрити для україномовного заокеанського читача життя поета як приклад безкінечного самопізнання, пошуку правди, національної ідеї, боротьби проти ворогів України. Таким чином, діаспорна письменниця акцентує на вагомій ролі Шевченка у національному русі.

Три повісті – “Дитинство Тараса” (Київ, 1959), “Юність Тараса” (Київ, 1967), “Тарас–художник” (Київ, 1973) Дмитра Красицького, правнука рідної

сестри Тараса Шевченка Катерини – “найістотніша лепта в дитячу прозову шевченкіану” (Мельничук 2015, 889). В основу оповідань покладено розповіді племінників поета, внуків, земляків, які за свого життя бачили Тараса Шевченка або зберегли у своїй пам’яті розповіді про зустрічі з ним. Значна частина біографічних відомостей звірена в Центральному історичному архіві, Державному музеї Т.Г.Шевченка та Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР. Важливо зазначити, що автор не просто переповів розповіді, він додав домисел, що дозволило створити живі образи і Тараса, і його оточення. Дмитро Красицький висунув припущення, що першим учителем малювання Шевченка був С.Превлоцький у Вільшаній.

У книзі Д. Красицького “І оживе добра слава” (Київ, 1986) описано значний проміжок життєвого шляху Кобзаря: від навчання в Академії художеств до повернення після солдатчини в Петербург.

Фондова колекція книг заповідника містить десять видань повістей Дмитра Красицького різних років випуску (Київ, 1959, 1967, 1973, 1979, 1985, 1986, 1989; Москва, 1961, 1964, 1971).

Роман Леоніда Смілянського “Поетова молодість” написаний в історико-біографічному жанрі у властивій автору лірико-романтичній манері. У книжковій колекції заповідника зберігається вісім видань цього роману: чотири – мовою оригіналу (Київ, 1960, 1963, 1966, 1984); одне – у складі книги “Смілянський Л. Твори в двох томах” (Київ, 1964, Т. 1), одне – у “Смілянський Л. Вибране” (Київ, 2005), два – у перекладі російською мовою (Москва, 1961, 1962). Романістом відтворено 1837–1847 роки життя Шевченка, тобто час зародження і розвитку таланту митця. Володимир Поліщук вважає, що автору вдалося “<...> багато в чому по-новому відтворити образ Шевченка й оточення, <...> руйнуючи усталені вульгарно-соціологічні стереотипи <...>. Однак <...> лишилися рудименти надмірної соціологізації <...>. Автор органічно поєднав істор. фактологію з обґрунтованим і достовірним худож. домислом” (Поліщук 2015, 866). У колекції зберігається примірник першого видання роману (1960 р.) з автографом письменника: “*З усіх кінців земної кулі прибувають сюди сини нашого народу, щоб уклонитись тобі, великому, бо хіба є поет, що був би для своєї батьківщини рівний тобі... Канівському музеєві Тараса Шевченка Леонід Смілянський 28.XII.1960 р.*”.

У ліричній повісті Дмитра Косарика “Син-колос” (Київ, 1962) (за основу взято твір “Добром нагріте серце”, 1961) розкрито життя Шевченка до його першої подорожі в Україну. Повість отримала високу оцінку радянської критики, адже автор витримав необхідну ідеологічну спрямованість твору, яку сформулював так: “Заглянемо у вікно минулої визвольної борні. Відчуємо атмосферу, в якій на чолі поборників святих за право роботящих рук повстав народний син і ватажок, гнівний непоборний Чоловік” (Косарик 1962, 4). Зазначимо, що Д. Косарик надзвичайно уважно дослідив шевченківські біографічні матеріали, зокрема найперші з них. У фондовій

збірці присутнє ще одне видання Дмитра Косарика – “Братні зорі” (Київ, 1983), де вміщено і повість “Син-кокос”.

Михайло Рубашов у повісті “Багрянi тiнi” (Київ, 1962) звернувся до вiленського перiоду життя Тараса Шевченка, про який тодi було дуже мало документальних свiдчень. Розповiдь про Шевченка у Петербурзi хронологiчно охоплює листопад-грудень 1829 року – жовтень-листопад 1842 року. Згодом письменник доповнив повiсть другою частиною “Правда-мста” (Київ, 1965). Перевидання книги у двох частинах побачило свiт у київському видавництвi “Днiпро” 1982 року з iлюстрацiями Юрiя Рубашова, сина письменника, який подарував примiрник заповiднику з дарчим написом: “*Канiвському державному музею-заповiднику Т.Г. Шевченка вiд автора iлюстрацiй, сина письменника Михайла Рубашова. 4 липня 1985 р. Ю. Рубашов*”. Спираючись на документи, листи, спогади сучасникiв поета, автор прагне заповнити iснуючу на той час прогалину в темi “Шевченко-художник”: пiдтримує вiрогiдну версiю про навчання юного Тараса в Яна Рустема (Йонаса Рустемаса), а також звертається до факту навчання Шевченка в майстернi Василя Ширияєва. Утiм, значна частина повiстi написана “в декларативному, подекуди навiть публiцистичному ключi, письменник тенденцiйно, вiдповiдно до наперед прокресленої схеми, добирає факти з життя поета. У пiдсумку з повiстi постає трафаретний, запрограмований образ Шевченка, позбавлений життєвостi й переконливостi” (Боронь 2015-1, 570).

У iсторичному романi-хронiцi “В степу безкраiм за Уралом” (Київ, 1964) Зiнаїда Тулуб у властивий їй iнтригуючiй манерi розповiдає про життєвi колiзiї та важкi випробування Шевченка-солдата в Орськiй фортецi та на Косаралi (1847–1850). Фондова колекцiя заповiдника мiстить декiлька видань книги (Київ, 1964, 1984, 2013; Москва, 1978). Завдяки використанiй широкiй джерельнiй базi, що була доступна на той час та не позбавлена протирiч (поетичнi та художнi твори Шевченка, його повiстi та щоденник, повiдомлення про новознайдени документи, спогади та листування сучасникiв, де йшлося про Шевченка, окреми монографiї, статтi в пресi тощо), З. Тулуб вдалося створити переконливий образ Шевченка, а саме: з бiографiчними подробицями, ґрунтовно й багатопланово. Концепцiя роману продиктована фактичним матерiалом (спогадами 107-лiтнього казаха Iсакова, який у дитинствi бачив Тараса Шевченка). Проникнення письменницею у психологiю творчостi Шевченка саме як художника-графiка становить значну художню цiннiсть твору.

Василь Шевчук у повiстi “Вiтрила” (Київ, 1964) емоцiйно, психологiчно заглиблено розкрив сирiтську долю поета, його чарiвне перше кохання. Цей твiр став вдалим початком (хоча є окреми бiографiчнi невідповiдностi) на шляху прозаїка до пiзнiшого роману-дилогiї “Син волi” (Київ, 1984) i “Терновий свiт” (Київ, 1986), що стали “своєрiдним «розгоном» до прози рокiв незалежностi” (Полiщук 2021, 101). Спираючись на реальнi бiографiчнi факти, В. Шевчук розкриває динамiчнi прояви внутрiшнього

світу свого героя. Цьому сприяє і тип твору – асоціативно-психологічний, із ретроспекціями, а отже і “композиційно-мозаїчний” (Погосян 2020, 91). Завдяки такій побудові твору сюжет охоплює події фактично цілого життя Шевченка: у першій частині – від дитинства до заслання, у другій – власне заслання та останні роки. У книжковій колекції заповідника зберігаються примірники видань із дарчими написами, залишеними автором у роки виходу книг. У одному із них читаємо: “*Прийміть і цю пелюстку до вінка Великому Кобзареві*”. Романи Василя Шевчука були перевидані 1989 року видавництвом “Дніпро” та 2021 року видавництвом “Центр учбової літератури”.

У повісті “Його кохана” (Київ, 1964) Володимир Дарда відтворює перший приїзд Тараса Шевченка в Україну 1843 року, його перебування в Яготині, знайомство і взаємини поета із княжною Варварою Репніною. Події відбуваються у реальному часі, хоча в деяких епізодах присутня ретроспекція (згадки про нелегке дитинство). Образи Тараса Шевченка, його оточення відповідають історичній правді, з точністю вказано міста і села, в яких зупинявся поет. Письменнику вдалося правдиво відтворити Тарасові почування, його письменницьку та малярську творчість цього періоду, але водночас “маємо безліч домислених прикладів творення художніх полотен” (Гнатуша 2017, 14). 1984 року в авторизованому перекладі російською мовою повість вийде у Москві.

Роман В. Дарди “Переяславські дзвони” (Київ, 1990) хронологічно продовжує його попередній твір. Автор веде читача тими дорогами, міськими, де бував Шевченко у свій другий приїзд в Україну 1845 року. Прикметною рисою твору стали лірико-патетичні відступи. Автор намагається ревізувати значення окремих історичних подій, наприклад, Переяславської ради (1654) та історичних осіб, зокрема Івана Мазепи. У частині організації хронотопу твір також становить значний інтерес, адже написаний “в умовах повної творчої свободи, без цензурно-ідеологічних засторог” (Погосян 2020, 93).

У книжковому зібранні заповідника зберігається чотири примірники видань Гната Хоткевича: повість “Тарас Шевченко” (Львів, 1966), повість “Катрине весілля” (Київ, 1995), роман “Тарасик” (Львів, 2017; Київ, 2019). Повість “Тарас Шевченко” – скорочений варіант біографічної тетралогії “З сім’ї геніїв”, задуманої, але не уповні реалізованої автором (мала складатися з чотирьох романів: “Тарасик”, “Тарас”, “Тарас Григорович”, “Шевченко”). Хоткевич, за власними словами, ставив собі за мету в першій частині повісті вирішити питання про те, “як Шевченко, живши на селі тільки до 15 років, міг серед загальної русифікації, що стала тоді історичним процесом, не лише зберегти духовний зв’язок зі своїм колективом, а стати навіть речником того колективу” (Хоткевич 1966, 13). Але ця проблема не була вирішена: багато уваги приділено дитячим стражданням та поневірянням Тарасика. Г. Хоткевич дотримується контурів біографії й з великим тактом заповнює художньою вигадкою невідомі епізоди життя

поета. Оригінальність повісті вбачаємо в її подібності до кіносценарію. Повість “Катрине весілля” написана динамічно, а діалоги лаконічні. Про перебування Шевченка у Вільно й Варшаві (sic!?) є чимало вигаданого. Автор глибоко занурюється у свідомість героя-підлітка Тараса у час формування його естетичних та національних ідеалів. Роман-епіпею “Тарасик” опубліковано у роки незалежної України за єдиним рукописом, що зберігся в архівах НКВД, оскільки у 1938 році 61-річного письменника арештували і стратили.

Микола Будник у повісті “При лихій годині” (Київ, 1985) описує важкий і складний період солдатської служби Тараса Шевченка в Орській фортеці. Пізніше М. Будник завершить історичний роман “Самопожертва” (Київ, 1994, перевидано 2013), в якому вже розгорнуто розповідь про перебування поета на засланні з червня 1847 року до жовтня 1850 року. Твір має динамічну побудову. Традиційно автор особливу увагу приділяє оточенню поета, його друзям і недругам; розкриває маловідомі факти найтяжчої смуги подвижницького життя Шевченка.

Із повісті Миколи Магери “Кам’янецькими стежками” (Хмельницький, 1989) читач довідується, що восени 1846 року поет мандрував Поділлям та Волиню. Автор геніально поєднав художню уяву з реальною дійсністю, що не всім вдається. До видання М. Магери “Мій Т. Шевченко” (Хмельницький, 2002) крім згаданої повісті ввійдуть також оповідання “Вимушена ночівля” та “На шхуні”. Перша оповідка стосується відвідування поетом міста Проскурів (нині Хмельницький), а друга – його зустрічі на шхуні під час Аральської експедиції із земляком Петром із Меджибожа та спогадів про щасливу осінь 1846 року). Обидві книги – із дарчими авторськими написами.

Валентин Чемерис присвятив повість-фесерію “Я любила Шевченка” (Київ, 1997) історії зародження почуттів княжни Варвари Рєпніної до Тараса Шевченка під час його перебування в Яготині. Жанр твору – “фантастична” автобіографія: душа Рєпніної розповідає історію кохання з перспективи сучасності. Оригінальність твору полягає у незвичному поєднанні документальності й художньої умовності.

Роман-есе “Тарас Шевченко: геній в самотності” (Одеса, 2006) Богдана Сушинського став спробою “кинути виклик усьому дотеперішньому шевченкознавству” (Дзюба 2007, 2). Прагнучи показати Шевченка не канонічного, розкрити його як непросту, неоднозначну особистість, Б.Сушинський наповнив текст зарозуміlostями, риторичною плутаниною; не вдалося автору глибоко досягнути історичний час, в який жив поет, та творчість митця. Сушинський, будучи українським патріотом, “сподобився наговорити про Шевченка такого, на що й усі шевченкофоби разом не спромоглися” (Дзюба 2007, 21). Автор використав загальновідомі документи, архівні і біографічні матеріали про життя Шевченка, на деяких із них зробив особливий акцент, що становить певний інтерес. У



біографічну есеїстику Б. Сушинський переніс прийоми белетристичної романістики, тобто припущення представив як факти.

У романі Зіновія Легкого “Тарасові страсті” (Львів, 2007) (у колекції є примірник з дарчим авторським написом) від перших його рядків до останніх червоною ниткою проходять каземати Третього відділу жандармерії та безкінечні “дубельти-орлови”, а між ними “усе прикре облітає з душі, линяє з пам’яті, а висвітлюється в ній минуле у первозданній непорочності й чистоті” (Легкий 2007, 5). Душа Тарасова, його думки – в Україні. А ще у його душі ведеться постійний внутрішній діалог про вибір між загубленим життям заради святих ідеалів і спокоєм та благополуччям.

Роман Володимира Кепича “Любов на порозі вічності: Тарас і Ликера” (Стрий-Дрогобич, 2007) розкриває взаємини Кобзаря з Л. Полусмак. Не усі критики однозначно сприйняли розповідь автора про останню спробу Шевченка “подолати високу планку любові”, перебіг якої письменник спостерігав “наскільки це можливо, стосовно чужої любові” (Кепич 2007, 4). Але В. Кепичу вдалося достатньо реалістично зобразити людські долі та характери.

У романі-есе “Тарас Шевченко” (Київ, 2009) Богдан Чайковський відтворив образ митця в контексті реалій побуту та культурного життя 1830–1850-х років. Художня біографія поета написана на основі його писемної та мистецької спадщини, спогадів сучасників, а також біографічних книг В. Маслова (Маслія) М. Чалого, О. Кониського, Є. Кирилюка та низки біографічних творів М. Шагінян, Д. Косарика, Д. Красицького, П. Жура, М. Моренця, В. Бородіна, П. Федченка, Л. Большакова та ін. Роман “характеризується динамічною, белетризованою манерою викладу, не позбавленою, проте, окремих стилістичних штампів” (Боронь 2015-2, 706).

Феофан Білецький у художньо-документальній повісті “Змова проти Тараса Шевченка” (Черкаси, 2013) представив Шевченка як людину, котра переймалася не лише всенародними проблемами, а й мала особисті мрії та бажання: побудувати власну хату, створити сім’ю. Автор розповідає про три останні роки життя поета, намагаючись дати відповідь на питання про те, чому не здійснилися найпотаємніші мрії й сподівання генія.

У романі “Художник” (Харків, 2013) авторів Дениса Замрія і Костянтина Тур-Коновалова змальовано Тараса Шевченка як звичайну людину, в якій ще замолоду пробудився талант художника і поета. Це стало у подальшому тими чинниками, які розкрили його і як геніальну особистість, і як представника української нації. Концептуально автори прагнули відійти від хрестоматійного погляду на особистість митця. Багато уваги приділено історичним відступам та опису характерів людей, котрі були якоюсь мірою дотичні до життя й долі Шевченка.

Роман-версія “Зоре моя вечірня, або Пророк і Марія” (Київ, 2015) Галини Тарасюк – це розмисли про стосунки Тараса Шевченка й Марка Вовчка (Марії Вілінської), їхню літературну та життєву долю,

хрестоматійно-ідеальний зразок духовного та творчого єднання двох письменників. Проте авторка гіперболізує роль орловської “козачки” в житті Шевченка, називаючи її “єдиною” і “по-справжньому великою” любов’ю поета. Письменниця, переосмислюючи доступні нині історичні та літературні джерела, поєднала документальні факти, історико-біографічні дослідження, публіцистичний матеріал та власну візію феномену Тараса Шевченка.

Видання Антонії Цвід “Кохані жінки Тараса Шевченка” (Київ, 2017) об’єднує три романи: “Возлюбленик муз і грацій” (становлення поета і художника та взаємини з Амалією Європеус, Ганною Закревською, Варварою Рєпніною); “І темні ночі... І ласки дівочи” (життя в Україні, сватання до Федосії Кошиць, арешт, заслання, пристрасні почуття до татарки Забаржиди, захоплення Агатою Усковою та “казашкою Катею”, звільнення, життя у Нижньому Новгороді та стосунки із Катериною Піуновою); “Як русалки місяць ловлять” (життя в Петербурзі після заслання, остання подорож на батьківщину, відносини з Марком Вовчком, сватання до Ликери Полусмак та неочікувана зустріч з Амалією Європеус). Авторка вперше у повному обсязі простежила тему кохання впродовж усього життя поета, адже, на її думку, Тарас Шевченко справжній джентльмен, геніальний поет та художник, великий естет та поціновувач жіночої вроди.

Наприкінці 2017 року було повністю завершено і представлено у Національному музеї Тараса Шевченка (Київ) масштабну екранізацію історичного роману “Тарас. Повернення” Олександра Денисенка. Перед глядачем постали останні місяці перебування Шевченка на службі в царській армії. Із інтерв’ю О. Денисенка Укрінформу: “<...> я зробив обернену історію про Шевченка, я показав його як людину <...>. Він був шоумен, цікавий чоловік, умів себе поводити фантастично, фонтанував ідеями, робив парадоксальні речі, утинав витівки. Такий Шевченко мені більше подобається: він життєдайніший, ніж пам’ятник, який можна скинути й забути, бо приходиться до нас у серце – це рідна людина, яку ми любимо. Я такого Тараса хотів подарувати українцям” (Базів 2020). Лише у наступному 2018 році роман О. Денисенка “Тарас. Повернення” був виданий харківським видавництвом “Книжковий Клуб”.

Твори художньої біографії Тараса Шевченка зарубіжних авторів за концепцією суттєво різняться між собою.

Російський письменник і сатирик Михайло Зощенко (українець за походженням, народився в Полтаві) добре знав українську літературу, високо цінував творчість Тараса Шевченка. Ювілейного 1939 року ним була видана історична повість “Тарас Шевченко”, де подано загальновідомі факти з офіційної біографії українського генія. Проте письменник представив власну творчу рецепцію особистості поета. Його життя репрезентовано через відтворення “головних перепон”, адже було важливо підкреслити силу духу Кобзаря, його прагнення як особистої свободи, так і

свободи для багатостраждальних співвітчизників. Щоб читач з самого початку розумів геніальність поета, його унікальність, М. Зошенко користується засобом “конспективного верлібру” – авторським переказом найбільш важливих для нього поезій Кобзаря. Такий авторський переказ дозволяє письменнику “представити власну рецепцію поезії Т. Шевченка, сфокусувати читацьку увагу саме на тих рядках, які він вважає найбільш значущими” (Вернік 2019).

Російський письменник Борис Вадецький присвятив Т. Шевченкові повість “Возвращение” (Москва, 1939) (відсутня в колекції книг заповідника), романи “Акын Терези” (Москва, 1956; Київ, 1964), “Полнозвучность” (Москва, 1964, 1974). У книзі “Акин Терези” письменник прагнув розповісти про духовно сильну особистість у період десятилітнього заслання і солдатчини. Розповідь не обмежується біографією героїв, як це притаманно біографічним романам. Тут події розгорнуто широко, з багатоплановими сюжетами. Автор інтерпретує образ Кобзаря як противника “буржуазно-націоналістичної традиції”. Заслугою письменника є висвітлення маловивченої на той час ученими-літературознавцями польської теми в біографії поета, зокрема його зв'язків із діями польського визвольного руху.

У ювілейний 1964 рік сімферопольське видавництво “Крим” надрукувало збірку оповідань і повістей “Думи мої, думи” Юрія Калугіна. Книга містить окремі епізоди з життя Шевченка: перша його поїздка в Україну; участь в Аральській експедиції; останні дні перед звільненням із солдатчини.

1966 року польський літературознавець і перекладач Єжи Єнджеєвич опублікував біографічний роман про Тараса Шевченка польською мовою “Українські ночі, або Родовід генія”. Із біографії письменника: навчався в гімназії Катеринослава (тепер м. Дніпро), а з 1920 року – в Польщі (спершу в Люблінському католицькому університеті, а потім – на юридичному факультеті Варшавського університету). На думку польського україніста Стефана Козака, Є. Єнджеєвич наважився порушити політичний аспект проблеми польсько-українських взаємин “без упередження, щиро та правдиво, з любов'ю до народу і з турботою про його долю, зі знанням очевидця та гостротою бачення, якою відзначаються люди неабиякого розуму й таланту” (Козак 1967, 144). У романі описано все життя Шевченка від народження і до смерті. Концептуально Є. Єнджеєвич звів до мінімуму елементи літературної вигадки й домислу, а всі цитати взяв із відповідних джерел. Роман більше схожий на наукову працю, ніж на художнє полотно, однак наповнений драматургією такого рівня, що його беззастережно можна вважати унікальним мистецьким творінням. У радянській Україні роман уперше надруковано в 1988–1989 роках у перекладі В. Іванисенка в журналі “Київ”. У тому ж перекладі, але окремим виданням роман вийшов у Львові 1997 року. Примірник канадського видання роману Є. Єнджеєвича (Торонто, 1980) був подарований до збірки заповідника його перекладачем

Євгеном Рослицьким. На першій сторінці книги є його дарчий напис: “З пошаною та всім добром”. Із післямови, що її також підготував Є. Рослицький, дізнаємося, що роман нарешті став доступним українському читачеві у повному перекладі.

Каракалпацький письменник Уразак Бекбаулов присвятив Тарасові Шевченку ряд статей каракалпацькою мовою, а саме: нарис “Мангышлак тағы Тарас тереги жанындағы ойлар” (1964) (“Думи біля Тарасового дерева в Мангышлаку”) та повість “Тарас Аралд” (1964) (“Тарас на Аралі”). Остання книга в українському перекладі С. Тельнюка (Київ, 1975) зберігається в фондах заповідника. Розповідь охоплює період від початку літа 1847 року (прибуття Шевченка на заслання) до літа 1849 року, коли рядовий Шевченко офіційно перебував у складі експедиції на синьому Аралі. Автор не відривається від фактичної основи біографії митця: детально описує й саму Аральську експедицію, й участь у ній професійного художника. Відомі факти з життя Шевченка в солдатчині, події того періоду, що традиційно представлені у популярних біографіях поета, Бекбаулов вдало поєднав із творчою уявою: цілком правдоподібно подано дружбу Шевченка-засланця з “кайзаком” Саримбеком.

У книзі Олега Вареника, уродженця Черкащини, краєзнавця зі Стрельні (селище під Санкт-Петербургом) “История последнего стихотворения и тайной невесты Т.Г. Шевченко (Анны)” (Стрельна-С.-Петербург, 2015) на основі віднайдених та вивчених 22 архівних справ із п’яти архівів подано версію про стосунки Тараса Шевченка та Анни Шарикової (справжнє прізвище Анна Ренні) із м. Луги (поблизу С.-Петербурга) після його розриву із Ликерою Полусмак у 1860 році. Дослідник робить спробу переконати, що саме ця дівчина була останньою “нареченою” поета наприкінці його життя. Свою гіпотезу про взаємини Тараса й Анни Олег Вареник розвинув, опираючись на припущення М. Шагінян (Шагінян 1975, 410–411) та М. Моренця (Моренець 1952). Українськими шевченкознавцями ця гіпотеза категорично відкинута й спростована (Карпінчук 2018, 12–24).

Отже, в українській радянській художній шевченціані з 1939 по 1964 роки найбільш помітними стали романи й повісті С. Васильченка, О. Іваненко, О. Ільченка, Д. Красицького, З. Тулуб. Упродовж майже двох десятиліть (1965–1983) про генія нашого письменства не з’явилося жодного нового твору середньої та великої епічної форми, який би охоплював *усе* життя Шевченка. У 1980 роках побачили світ прозові твори середньої та великої форми В. Шевчука і В. Дарди. Твори цього періоду мають різну глибину і художню досконалість, їм властиве прагнення показати Тараса Шевченка на тлі карколомних соціальних конфліктів епохи, звільнити його образ від “буржуазно-ідеалістичних перекошень і фальсифікації”, представити поета як сподвижника прогресивної частини російського суспільства, борця проти гнобителів (і чужих, і своїх), людину великої любові й великої ненависті, людину непохитної віри у світле майбутнє свого народу.

У художній шевченкіані незалежної України розпочався процес творення неідеалізованого образу Тараса Шевченка як митця-інтелектуала й національного пророка. Документально-біографічна проза Тараса Шевченка у цей період послуговується постулатом Івана Франка, котрий наголошував на універсальності творів митця, а не лише на сегменті поета “мужицького” із “сокирою” в руках, що так імпонувало радянській догмі в літературі, витворивши тим самим на довгі роки міф про Шевченка-революціонера-демократа.

Сучасні автори руйнують радянський канон Шевченка-інтернаціоналіста, борця проти “українського буржуазного націоналізму”, слов’янофіла, богоборця тощо. З’явилася тенденція представлення не бронзованого Шевченка, а Шевченка-людини з усіма пристрастями й слабкостями, страдника за Україну і поборника української свободи та ідентичності.

На семантику художніх творів про Тараса Шевченка суттєво вплинули шевченкознавчі студії заборонених у радянський час авторів материкової України (С. Єфремова, П. Филиповича), праці авторів із української еміграції (Ю. Шевельова, Л. Білецького, Л. Плюща, Г. Грабовича), а також сучасних українських дослідників (І. Дзюби, М. Жулинського, О. Забужко). У новітній біографічній шевченкіані з’явилася тенденція поступового долання ідеологічних штампів, а натомість розвивається й утверджується висвітлення української націоцентричності, антиімперської сутності світогляду і творчості Тараса Шевченка.

Відносно авторів, які писали російською мовою (М. Зошенко, Б. Вадецький, Ю. Калугін), спостерігаємо ті ж тенденції, що і в українських радянських авторів. М. Зошенко підкреслює геніальність Шевченка, унікальність його особистості. Б. Вадецький показує Кобзаря як великого національного поета та революціонера, інтерпретує його образ як людини стихійної сили почуття, геніального художника. Ю. Калугін разом із геніальністю великого українця розкриває його високі душевні якості.

Польський письменник Є. Єнджевич відтворює становлення генія Шевченка на тлі його зв’язків із епохою; розробляє тему знайомства митця з представниками “української школи” польського письменства і приятелювання з польськими засланнями та польським поетом Едвардом Желіговським.

Каракалпацький письменник У. Бекбаулов заснував сюжет повісті на домислі, але цей домисел побудований на критично освоєних фактах із життя і творчості Тараса Шевченка; вводить читача у непростий процес розвитку історичного казахського буття.

Смілива версія сучасного російського краєзнавця О. Вареника про роль у житті Шевченка його “останньої нареченої”, яка була сестрою милосердя на російсько-турецькій війні 1877–1878 років, онукою генерала Романа Ренні, батько якого був шотландським підприємцем, відкинута сучасними шевченкознавцями.

Насамкінець зазначимо, що художня шевченкіана є важливою складовою у процесі розробки концепції та написання нової сучасної наукової біографії Тараса Шевченка.

Це дослідження виконане у рамках підготовки на державному рівні заходів із відзначення у 2024 році 210-ї річниці з дня народження Генія.

Базів, Л. (2020). *Олександр Денисенко, режисер фільму “Тарас. Повернення”*. Електронний ресурс: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3116186-oleksandr-denisenko-reziser-filmu-taras-povernenna.html/> [Дата останнього доступу 28.07.2023].

Боронь, О. (2015-1). *Рубашов Михайло Борисович*. Шевченківська енциклопедія: в 6 т. Т. 5: Пе–С. Київ. С. 569–570.

Боронь, О. (2015-2). *Чайковський Богдан Йосипович*. Шевченківська енциклопедія: в 6 т. Т. 6: Т–Я. Київ. С. 705–706.

Вернік, О. (2019). *Постать Т. Шевченко в творчій рецепції М. Зоценка, С. Плужника, І. Багряного*. Електронний ресурс: <http://visnyk.luguniv.edu.ua/index.php/vphil/article/view/266/270> [Дата останнього доступу 01.08.2023].

Гнатуша, А. (2017). *Жанрово-стильова специфіка повісті В. Дарди “Його кохана”*. Матеріали III Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф. для студентів, аспірантів та молодих учених “Актуальні проблеми слов’янської філології”. 22–23 листоп. 2017 р. Запоріжжя. С. 13–15.

Дзюба, І. (2007). *Шевченкофобія в сучасній Україні*. Київ. В. 3. С. 2–23.

Карпінчук, Г. (2018). *Анна Шарикова і Тарас Шевченко: про що свідчать документи*. Шевченків світ. Вип. 11. С. 12–24.

Кепич, В. (2007). *Любов на порозі вічності: Тарас і Ликера*. Коло. Стрий-Дрогобич.

Козак, С. (1967). *Родовід українського генія*. Дніпро. Вип. 3. С. 143–145.

Косарик, Д. (1962). *Син-кокос*. Молодь. Київ.

Легкий, З. (2007). *Тарасові страсті*. КАМУЛА. Львів.

Мельничук, Б. (2015). *Шевченко у художній літературі*. Шевченківська енциклопедія: в 6 т. Т. 6: Т–Я. Київ. С. 885–900.

Моренець, М. (1952). *А. Шарикова – остання невеста Т. Шевченка*. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 1. №749. Інв. №5/183 від 23.IV.1952 р. 21 арк.

Погосян, Н. (2020). *Хронотоп у художньо-біографічній прозі та в романній Шевченкіані зокрема*. Шевченків світ. Вип. 13. С. 89–98.

Поліщук, В. (2015). *Смілянський Леонід Іванович*. Шевченківська енциклопедія: в 6 т. Т. 5 : Пе–С. Київ. С. 865–866.

Поліщук, В. (2021). *Українська літературна шевченкіана роки незалежності: нові акценти (штрихи до теми)*. Шевченків світ. Вип. 14. С. 97–103.

Хоткевич, Г. (1966). *Тарас Шевченко*. Атлас. Львів.

Шагинян, М. (1975). *І. Любовь*. У кн.: *Собрание сочинений: в 9 т. Т. 8: Монографії 1941–1973*. Художественная література. Москва. С. 347–414.

## РЕЛІГІЙНЕ КОРІННЯ МІЛІТАРИЗМУ В ІДЕОЛОГІЇ “РУССКОГО МІРА”

*Олександр Лук'яненко*

(Україна)

*Стаття ілюструє формування сакральної мілітарної ідеї в ідеології “русского міра” у релігійному дискурсі православної росії. Дослідження узагальнює дані про використання патріархом московським Кирилом ідеологічних штампів під час проповідей з метою формування групи підтримки політики Владіміра Путіна. Розвідка наводить приклади брудної пропаганди, фальшування історії, підтасовування історичних фактів у релігійно-політичних баталіях в умовах російсько-української війни.*

*Ключові слова: пропаганда, російська православна церква, патріарх Кіріл, “русскій мір”, ідеологія, російсько-українська війна.*

## THE RELIGIOUS ROOTS OF THE MILITARISM IN THE IDEOLOGY OF “RUSSIAN WORLD”

*Oleksandr Luk'janenko*

*The article illustrates the formation of the sacred militaristic idea of the “Russian world” in the religious discourse of Orthodox Russia. The study summarizes the data on the use of ideological stamps by the Patriarch of Moscow Kirill during sermons with the aim of forming a support group for Vladimir Putin's policies. The research cites examples of dirty propaganda, falsification of history, falsification of historical facts in religious and political battles in the conditions of the Russian-Ukrainian war.*

*Key words: propaganda, Russian Orthodox Church, Patriarch Kirill, “Russian world”, ideology, Russian-Ukrainian war.*

Питання війни та віри невідхильно супроводжує людську цивілізацію на усіх етапах її розвитку. Воно знаходить різноманітне розв'язання у різних історичних умовах та у відмінних соціокультурних реаліях. Часто релігія породжує гранично протилежні доктрини. Деся вона породжує ідею ненасилля, в іншому місці стає основою ведення “священних воєн”. У війні росії з Україною, що загострилася з повномасштабним вторгненням російської федерації у кордони суверенної європейської держави 24 лютого 2022 року, релігія стала одним із стовпів формування окупаційного світогляду. Московське православ'я поступово набуло рис ідеології, священники стали нагадувати радянських політичних агітаторів, а проповіді

перетворилися на пропагандистські матеріали. Ключовою фігурою у цьому еkleктичному політико-релігійному шоу (інакше важко охарактеризувати театралізовані, часто приурочені до знаменних дат виступи) є патріарх російської православної церкви Кирило (Гундяєв), котрий і задає тон загальній релігійній складовій в ідеології “русского міра”.

*Військова сила держави та християнство.*

Війна стала чимось насущним у посланнях першоієрарха російської православної церкви. Духовний лідер росіян намагається не оминати цієї теми під час першої ліпшої нагоди. Проте, помітна тенденція: він не уникає слова “війна” тоді, коли треба мотивувати широкі маси, звинуватити Захід, нагадати про “всесвітню історичну місію” росії. Однак, коли розмова заходить про Україну, вмикається візантійський ефект симфонії держави й церкви: “війна” стає “спеціальною військовою операцією” або “міжусобною бранню”.

Маніпуляція термінами очевидна: для Кирила війна росії з Україною – священна у плані не стільки держави й вітчизни, скільки у руслі уявлюваного ним християнства. Він змішує до купи поняття військового обов’язку громадянина та мучеництва християнина заради власної віри. Патріарх виводить чітку паралель між лояльністю державі та глибиною персонального зв’язку з Богом. Формується уявлення про те, що чим сильніша християнська віра, – тим згуртованіший і монолітніший народ, який її сповідає (хоча тут варто розуміти не віру, а інституцію “російська православна церква”, яка робить монолітнішим багатонаціональний поліконфесійний народ, котрий утримує її своїми пожертвами). Ця нова відверто еретична ідея лежить в основі концепції безмежного “русского міра”, покликаною захищати “своїх” всюди, куди на політичній карті світу дивиться око її духовних і політичних вождів.

Неприховано агітаційними стають такі заклики патріарха московського до посилення співпраці у трикутнику держава-церква-суспільство навіть під час зустрічей з молоддю. Так, у проповіді після літургії у храмі великомучениці Варвари у місті Норильськ 18 вересня 2022 року Кирило (Гундяєв) акцентує увагу присутніх: “Особливо моя молитва про молодь, дітей, які мають від нашого покоління прийняти вахту служіння Батьківщині, але, що найважливіше, вахту збереження православної віри. Тому що сила народу завжди пов’язана із силою віри. Коли послаблювалася віра, тоді й народ слабшав” (Патриаршая проповідь ... 18 септєбря 2022 года).

Патріарх виконує роль “клею” розрізненого суспільства. Мета його проповідей – залучити представників різних соціальних, вікових та професійних верств до підтримки державної влади у розрізі геополітики. Він поглиблює переконання у тому, що росія – єдина непідвладна маніпуляціям з Заходу країна, а її громадяни – ті, хто здатен протистояти новому колективному ворогові і на фізичному плані на полі бою, і у світі



надприродному – крізь молитву. Так, Кирило Гундяєв наголошує: “Незалежність навіть від найпотужніших сил, які сьогодні практично керують світом, але не керують нашою країною, а звідси й усі проблеми. І нехай Господь зрозуміє всіх нас – і воїнство, і народ, і молодь, і людей похилого віку, інтелігенцію нашу, і робітників, і тих, хто на селі працює, – і допоможе усвідомити, який важливий історичний момент ми сьогодні переживаємо, як потребують наших молитв і допомоги наша армія, флот, всі наші Збройні сили. Як ми маємо бути сьогодні всі разом – нікому не погрожуючи, ні на кого не нападаючи, але абсолютно готові відбити будь-яку агресію проти нашого народу і нашої країни” (Слово Святейшого Патріарха ... 08 мая 2022 года).

Яскравою ілюстрацією того, що Кирило Гундяєв легко переходить кордони релігії для маніпуляції свідомістю, наведемо його виступ у день пам'яті великомученика Георгія Побідоносця після Літургії у Храмі Христа Спасителя 06 травня 2022 року. Тоді патріарх у звичній йому манері морально готував паству не лише до згуртованого протистояння з ворогом зовнішнім, але й до початку чисток всередині країни, яка, попри офіційні заяви, певне, не була такою монолітною у підтримці війни з Україною: “Ми повинні просити, щоб Господь милість Свою явив над країною нашою, захистив її від ворогів зовнішніх і, додам, внутрішніх. Сьогодні є час особливої консолідації всього нашого народу. Ми маємо бути всі разом, ми повинні усвідомлювати, що проходимо через важкий, небезпечний і в якомусь сенсі доленосний період нашої історії” (Патриаршая проповідь ... 06 мая 2022 года).

Окрім цього, московський патріарх неоднозначно натякнув, що молитви християн мають бути і за нових “братів по вірі” – благочестивих послідовників ісламу. Таке твердження цілком зрозуміле з огляду на роль чеченських збройних формувань у проведенні наступу в Україні, а також у виконанні ними таких собі “правоохоронних функцій” у тилкових районах захопленої української території: “І будемо звертати молитву до святого Георгія Переможця, до всіх святих, які в землі Руській просіяли, щоб збереглася наша країна вільною, незалежною в повному розумінні цього слова від усіляких світових центрів влади, бо тільки так і може існувати велика православна країна, з великою кількістю також благочестивого ісламського населення, що довело життям своїм і жертвами своїми вірність Росії” (Патриаршая проповідь ... 06 мая 2022 года).

Тож, свою особисту роль і місію своєї релігійної організації патріарх формулює просто: консолідація усіх можливих сил проти зовнішнього ворога, який прагне знищити “святую Русь”. Більше того, ця акумуляція суспільно-політичного ресурсу покликана переконати у виключно мирному поступі економічно та інтелектуально повноцінної та технологічно передової росії. Вона, за словами патріарха московського, просто бореться за своє місце під сонцем і жодним чином не порушує права й свободи громадян інших країн. Кирило Гундяєв пропагує ідею недоторканності

кордонів країни, які у його проповідях набувають святості не лише у метафоричному значенні, але й у цілком реальній для віруючої людини сакральності. У дусі радянської пропаганди, патріарх формує ідею біполярного світу, де є “ми” (“свята росія”, “праведні росіяни”) і “вони” (“злий Захід”, темні центри впливу; те, що він неодноразово називає “духами злоби піднебесної”, що ополчилися на церкву та державу російську (Слово Святейшого Патріарха ... 29 мая 2022 года)). Так, патріарх Кирило переконує: “Росія нікому не бажає зла, нікого не хоче захопити та окупувати, ні з кого не хоче викачувати ресурси, як це робить більшість багатих та сильних країн світу, економічно окупуючи слабкі та безпорадні країни. Ми не потребуємо всього цього, ми самодостатні, але ми потребуємо лише одного — нашої справжньої свободи, нашої незалежності від цих світових центрів влади, які сьогодні, на жаль, стають ворожими Росії. Ми повинні консолідувати всі наші сили, і духовні, і матеріальні, щоб ніхто не наважився зазіхнути на священні рубежі нашої Вітчизни” (Слово Святейшого Патріарха ... 08 мая 2022 года).

#### *Війна та мучеництво.*

Радикальним для християнства з його ідеєю підставити другу щоку тим, хто тебе ображає, стає пропонована патріархом Кирилом теза про необхідність віри для неухильного виконання свого воєнного обов'язку. Це новітня реанімація російського імперського кодексу честі офіцера XIX століття, за яким душа – Богу, серце – жінці, борг – Батьківщині, честь – нікому. Правда, у XXI столітті акцент зсунувся з необхідності гідного несення служби на необхідність рішучої смерті за наказом. Цю ідею “відкуплювальної жертви” російських солдатів на полі бою уже встигли охрестити “православним шахідизмом”, у якому мусульманський воїн, загинувши у війні з “невірними”, автоматично потрапляє до раю як безгріховний.

Аби досягти таких паралелей з ідеєю цієї ісламської секти, патріарх Кирило з легкістю підмінює основи віровчення. Так, у Святому Письмі висувається ідея відсутності страху перед смертю через уподібнення до Христа у його житті й служінні. А московський православний ідеолог закликає вірних позбутися страху смерті як такого, щоб стати вільними і нездоланими на полі битви з українцями заради перемоги росії, а не на полі борні з власними гріхами заради Царства Небесного. Смерть на полі бою для російського православного солдата віднині може тлумачитися як отримання прямого квитка у рай – така-собі православна інтерпретація скандинавського міфу про Вальгаллу. У своєму слові після літургії у храмі Христа-Спасителя у свято Успіння Божої Матері 28 серпня 2022 року Кирило Гундяєв говорить про це відверто: “Страх смерті паралізує людину. Відсутність страху перед смертю робить людину непереможною. Ось чому дуже часто віра православна допомагає тим, хто на полі битви, кому треба йти в атаку, хто усвідомлює, що може не вийти своїми ногами з цієї атаки, а

йти треба, щоб захищати Батьківщину. І якщо людина в цей момент керується своїми глибокими релігійними почуттями та своєю вірою, то вона йде сміливо в атаку, усвідомлюючи, що із припиненням її фізичного буття життя не припиняється — воно продовжується” (Слово Святейшого Патріарха ... 28 августа 2022 года).

Фактично, така концепція російського православного мученика цілком збігається з ісламською ідеєю, обґрунтованою ісламським вченим-богословом XIII століття Ан-Нававі про загибель у бою “правовірних”, яким відтоді давали титул “свідків” (Али-Заде 2007). Замінюючи мусульманську термінологію, синтезуючи розкидані у проповідях патріарха заклики, формується уявлення, що сам Бог гарантує місце загиблим у війні з Україною у раю, а пролита ними кров та смерть на полі бою є явним свідченням істинної православної віри. Таке “свідчення Бога” пояснюється Кирилом через начебто виконання на полі бою однієї з заповідей Христових: “Немає більше тієї любові, якщо хто покладе душу свою за своїх друзів” (Ів. 15: 13): “Пам’ятайте, браття, що від того, як ви несете свій військовий обов’язок, від того, наскільки ви здатні захистити Батьківщину і навіть, не боюся цих слів, душу свою покласти за друга свого, за заповіддю Божою, залежатиме свобода, незалежність, самостійність нашої Вітчизни” (Слово Святейшого Патріарха ... 08 мая 2022 года).

Зауважимо, що це – не перша апеляція до цієї теми. У 2021 році патріарх несприховано формулює ідею воздаяння раєм за смерть за Росію після Літургії з нагоди першої річниці освячення головного храму Збройних сил РФ 13 червня 2021 року. Він закликає солдатів: “йдіть сміливо виконувати свій військовий обов’язок і пам’ятайте, що якщо ви життя своє поклали за Батьківщину, за друга своє, як каже Святе Письмо, то ви будете разом з Богом у Його Царстві, у Його славі, у Його вічному житті” (Патріарше слово ... 13 июня 2021 года).

У ході всієї своєї проповідницької активності упродовж війни з Україною, патріарх намагається показати діяльність російських солдатів як виконання священної місії, як таку, що не підлягає сповіді за гріх убивства та несенню відповідно церковного покаяння згідно з 13 правилом св. Василя Великого. Святитель древньої церкви зауважував: “Вбивство на війні батьки наші не ставили за вбивство, вибачаючи, як мені думається, поборників цнотливості і благочестя. Але може бути добро було б радити, щоб вони, як ті, що мають нечисті руки, три роки утрималися від прилучення тільки Святих Тайнств”. З огляду на це припускаємо, що патріарх цілком свідомо відносить звірства російської армії в Україні до категорії дій поборників лише йому відомої цнотливості та лише йому зрозумілого благочестя. І, певне, діє в душі “Слов’янської кормчої книги”, за якою “вбивства на війні – не вбивства” (Правила свт. Василя Великого).

Отже, у християнській концепції патріарха Кирила, обов’язком православного солдата є вбивати добре, так би мовити, “на совість, як для Бога”. Патріарх називає це власним терміном – “божественна мотивація”.

Кирило Гундяєв пропонує розрізнити справжню та несправжню мотивацію подвигу. Істинна мотивація, згідно з його концепцією, приводить до жертви і по-справжньому працює лише тоді, коли військовослужбовець знає і вірить, що із зупинкою серця не припиняється людське життя. Більше того, патріарх вдається до паралелей, що грають на магічному світогляді людини. Він зауважує, що недаремно головний храм збройних сил Росії названо на честь Воскресіння Христового – він, на думку патріарха, має стати символом вічного життя солдат, що загинули на полі бою. Очільник російської православної церкви заявляє: “Сама назва цього храму звернена до всіх військовослужбовців: “Христос Воскрес, і всі разом з Ним воскреснем, і життя вічне. Тому, дай Бог, щоб Божественна мотивація, яка випливає зі слів Самого Бога, допомагала кожному військовослужбовцю ще більше зміцнюватися в переконанні, що виконання присяги та військового обов’язку є священним діянням і перед Батьківщиною, і перед людьми, і перед Богом” (Патриаршее слово ... 13 июня 2021 года).

Така концепція святості збройних сил розвивається в інших літургійних промовах архієпископа РПЦ. Він формує ідею непереможної духовної сили армії, залежної від православної віри. “Армійська духовність” має стати рушієм, котрий вестиме війська вперед тоді, коли втрачається фізична енергія для бою. У проповідь після Літургії у храмі рівноапостольного князя Володимира у підмосковній Балашихі 6 листопада 2022 року патріарх оновлює систему стимулів до наступу, вводячи туди православне поняття нематеріального “духу”. І, як і раніше, пояснює дієвість цього механізму обов’язковим воздаянням у вигляді посмертного місця в раю після смерті в бою “за друзі свої”: “Віriamo, що людина має не тільки матеріальне, фізичне тіло, а й безсмертний дух, в якому і живе вся ця моральна сила, здатна спонукати людину до того, щоб душу свою покласти за своїх ближніх. Ні в мізках, ні в печінці, ні в легенях, ні в чому іншому ця сила — вона в людському дусі” (Патриаршая проповідь ... 6 ноября 2022 года).

#### *Миротворча місія росії та московського православ'я.*

Частина проповідей патріарха Кирила з церковного амвону скоріше нагадують виступ дипломата на міждержавному зібранні з метою пропаганди позитивного іміджу власної країни, а не звернення пастиря до віруючих, котрі чекають настанов у духовному житті. Теза про те, що слід віддати Богові – Боже, а кесарю – кесарево, не працює, коли мова заходить про захист духовних кордонів “русского міра”. Для виконання “дипломатичної місії” церкви на міжнародній арені, патріарх РПЦ продовжує жонглювати фактами, виголошені ним промови часто ідуть врозріз з історичною логікою. Але інформація, представлена крізь “духовну призму”, виглядає цілком переконливо для необізнаного у темі дипломатії рядового російського прихожанина. А сам патріарх постає як інтелектуал найвищого гатунку, здатний вести полеміку на будь-яку соціально-культурну чи політико-економічну тему.

Серед таких тез Кирпила Гундяєва є постійне ствердження того, що росія ніколи не вела завойовницької війни. У ході його аргументації, розкиданої по різних проповідях, стає зрозуміло, що росія ніколи “не нападала” ні на кого за п’ятсот років свого існування, перебуваючи під рукою московських царів, пітерських імператорів, кремлівських генсеків та федеральних президентів – майже стовідсотково загарбників за своєю спрямованістю їхньої зовнішньої політики. Через призму патріаршої оцінки чотирнадцять воєн із Кримським ханством були захистом південних рубежів. Тринадцять воєн із Польщею – обороною на західному фронті. А дванадцять воєн із Туреччиною та десять зі Швецією можна тлумачити як такі-собі “спецоперації” супроти невірних і хриstopродавців. Сім воєн за схід із Персією і стільки ж із Казанським ханством, кожен із шести походів на Литву – така-собі “демлітаризація”. Ще п’ять російсько-французьких та російсько-японських воєн – були “примушенням до миру”. А по три війни з Німеччиною, Англією, Лівонією, та Угорщиною були “денацифікацією” чи “звільненням” від західного впливу у звичному для путінського режиму розумінні (Лук’яненко 2022, 205).

Особливо патріарх акцентує увагу на двох моментах – Першій та Другій світових війнах, проводячи паралелі з нинішньою війною в Україні, ніби натякаючи, що зараз росія перебуває у стані Третьої світової війни. Наперед виходить ідея жертвовності та месіанської місії росії, яка ілюструється на прикладі військових дій на Балканах 1912–1914 рр. Кирило Гундяєв переконує: “На Балкани армія наша пішла не для того, щоб розширити простір своєї країни, не для того, щоб збагатити країну багатою здобиччю, не для того, щоб підкорити інші народи, а щоб врятувати від п’ятисотлітнього рабства болгарський народ. І назвіть ще країну, яка пожертвувала тисячами і тисячами своїх синів для того, щоб допомогти іншій країні так, як ми допомогли болгарам!” (Слово Святейшого Патріарха ... 08 мая 2022 года).

Натомість участь Росії у першій Балканській війні 1912–1913 років не була вже й такою безкорисною та самовідданою, як це демонструє російський першоієрарх. Вступ царської росії у війну став частиною довгої зовнішньополітичної гри, за якою євразійська імперія Романових, прикриваючись боротьбою за єдність православних народів Балкан, прагнула втілити мрію про повний контроль над протоками Боспор і Дарданелли у Чорному морі, а в максимумі – стати господарем Стамбула (відродивши його як православний Константинополь) (Mashevskiy 2022).

Цей “порятунок від п’ятисотлітнього рабства” ціною тисячів життів російських підданих, про який говорить патріарх, насправді мав свою економічну ціну: Росія прагнула контролю над комунікаціями на Нижньому Дунаї та у Вардарській долині. Цинічність заяв патріарха про прагнення захистити єдність православного світу через московське втручання у Балканські війни теж явна. Саме за підтримки російських імператорів та під впливом руху слов’янофілів турецький султан у 1870 р. видав указ про

болгарську екзархію, що фактично й призвело до нової схизми у Вселенському православ'ї (Герзич 2014). До слова, саме ці події мали б нагадувати патріарху Кирилу про неоднозначність пропаганди ним ідеї “русского міра”, бо у зв'язку з болгарським питанням константинопольський патріарх Анфім VI скликав помісний собор. Це зібрання 16 вересня 1872 року підписами 32 патріархів, митрополитів архієпископів оголосило болгар схизматиками, звинувативши їх у засудженій на тому ж соборі ересі філетизму, за якою, будучи християнами і членами єдиної Христової церкви, люди бажають, ґрунтуючись лише на племінних відмінностях, складати свої особливі народні церкви (Галушко 2015).

Подібні ж сентенції про застосування російсько зброї у світі та “священної місії” по збереженню православ'я у світі патріарх Кирило виголошує відносно подій Першої світової війни: “Серби стали головною метою та мішенню західних сил. І ця відома провокація в Сараєві — все було спрямовано на те, щоб Сербія, православна країна, близька Росії за духом, але котра жила в оточенні західних країн, припинила своє існування” (Слово Святейшого Патріарха ... 08 мая 2022 года).

Сюжет подій перед початком першої світової війни був занадто насичений, звісно, у ньому не варто уникати і ролі релігійного питання, на якому наголошує патріарх московський. Проте, окрім козирів щодо захисту православного населення, додалися геополітичні наслідки Балканських воєн, розгойдування системи стримування і противаг у структурі двох військових блоків Антанти та Троїстого Союзу, а також крихітність так званої Балканської дипломатичної підсистеми. І найголовніше, що був цілком відкритий конфлікт Росії та Німеччини, що й штовхав московських імператорів до війни, але аж ніяк не бажання захистити єдиних по духу та вірі сербів, яких ті використали як привід для війни. Як свідчать дослідники міжнародних відносин, якщо раніше Німеччина та Росія протистояли лише через своїх союзниць – Сербію та Австро-Угорщину, то тепер їхні інтереси зіткнулися безпосередньо. Для Росії були категорично неприйнятні кроки Берліна з економічного і політичного підпорядкування Туреччини, встановлення німецького контролю за Босфором після місії німецького генерала, військового радника Османської імперії Отто Лімана фон Сандерса у Константинополі, після якої німецький і османський уряди підписали секретний договір про військовий союз (Сагомонян 2018).

Твердження Кирила Гундяєва про відсутність меркантильних, матеріальних, політичних чи геополітичних інтересів, про месіанську роль росії, котра “виснажувала себе, ... жертвувала собою у тому, щоб допомогти іншим”, мають за мету виправдати столітню військову експансію російської імперії, якій передували культурний та релігійний наступи: “не хотів Захід мати серед своїх народів цей мужній православний народ, що любить Росію, і спровокував Першу світову війну. А Росія вступила в цю війну не для того, щоб придбати собі землі, не для того, щоб збагатитися, не для того, щоб

отримати владу над іншими, а для того, щоб врятувати братерський народ” (Слово Святейшого Патріарха ... 08 мая 2022 года).

Наголосимо, що це звернення Патріарха Кирила, у якому він формує релігійну концепцію участі Росії у війнах, було виголошене у 3-й Тиждень після Великодня після Літургії в головному храмі Збройних сил РФ 08 травня 2022 року – у переддень ідеологічного свята Дня перемоги у Другій світовій війні (Великій вітчизняній війні в ідеології радянського світогляду у нинішній концепції “русского міра”). Звертаючись до військовослужбовців, присутніх на богослужінні, а через них – до всього російського війська, патріарх лише опосередковано торкається питання війни в історії. Насправді ж висновок, який він пропонує слухачам, породжений резонансом на міжнародній арені, викликаним звірствами російської армії в українських містах Бучі, Ірпені та Бородянці. Заяви про незаподіяння шкоди цивільному населенню у ході так званої “спеціальної воєнної операції” розвінчувалися журналістськими репортажами з місць тортур та могильників, залишених окупантами у звільнених регіонах України. Тому необхідність створення образу армії-рятівниці засобами релігійної пропаганди була очевидною. Зрештою, це і втілюється у образі росіянина на чужій землі як воїна Христового: “Ось чому ми воїнство називаємо христолюбним – бо якою силою, крім внутрішньої духовної сили, можна пояснити великий подвиг наших воїнів у тих двох війнах!” (Слово Святейшого Патріарха ... 08 мая 2022 года).

Ідея миротворчої росії набуває все більшого розвитку з протіканням російсько-українсько війни, звірствами збройних сил окупанта на Сході та рішеннями міжнародних інституцій щодо засудження політики авторитарної росії. Патріарх у листопаді 2022 року вкотре намагається показати, що його держава, як єдина ідеальна та морально досконала країна, опинилася на передовій протистояння з усім розбещеним західним світом. Більше того, він заявляє, що геополітичні зміни у будь-якій точці світу можуть на перший погляд не торкатися життя росіян, а насправді всі вони будуть нічим іншим, як спробами зашкодити новітній путінській імперії: “Звичайно, особлива відповідальність лягає на тих, кому вручено обов’язок захищати рубежі нашої Батьківщини, адже цілуватися можуть будь-куди, але бити будуть у Росію. Вона сьогодні є стовп і ствердження істини (див. 1 Тим. 3:15)” (Патриаршая проповідь ... 6 ноября 2022 года).

Прикметно, що всі збройні конфлікти, спровоковані росією, патріарх тлумачить виключно як виконання Божої волі у переддень Апокаліпсису. Для нього війни росії – це слідування шляхом, накресленим Господньою десницею. Відповідно, і мета усіх воєн шляхетна – рятувати світ від загибелі: “Хай допоможе нам Господь не зійти з історичного шляху, накресленого нашому народу та нашій країні, яка сьогодні є великою силою, яка безсумнівно утримує світ, за словами апостола, від страшного і згубного безбожного цивілізаційного розвитку” (Слово Святейшого Патріарха ... 08 мая 2022 года).

З огляду на ці думки, патріарх вибудовує ієрархію так званих традиційних цінностей, які росія намагається захистити наступом в Україні. Серед них чомусь найголовнішими для початку збройного конфлікту називаються цінності родини на протигагу цінностям ЛГБТ-спільнот. Права ж останніх визначаються патріархом як “апокаліптичні”. З цього випливає логічний для його свідомості висновок про неможливість припинення боротьби зі злом, яке росія веде на усіх фронтах. Патріарх формулює це так: “наша боротьба за моральні принципи, наша боротьба за збереження віри – це боротьба за майбутнє всього людства, за життя світу, не мало не багато. Ми виборюємо життя світу. Ми боремося за те, щоб людська цивілізація залишалася життєздатною. І поки ця робота та ця віра зберігатимуться, зберігатиметься і надія на майбутнє. У цьому сенсі, звісно, особлива роль нашої країни. Тому що сьогодні Росія справді стає духовно сильною спільністю, і чим більше на нас чиниться негативний тиск, тим сильнішими ми стаємо” (Рождественское интервью ... 7 января 2023 года).

*Радянське та православне у концепції “русского міра”.*

Особливу увагу патріарх звертає на радянський період. Проте, у цій добі духовний наставник не шукає джерело церковного болю та негараздів, не акцентує увагу на руйнівній ролі совєцької ідеології та політичного тиску, на знищенні церков та людей. Натомість патріарх намагається переконати нові покоління у невмирущості віри, яка насправді й підтримувала СРСР у негараздах попри загальну атеїстичну оболонку. З одного боку, ідея доволі логічна для країни, котра змогла пронести християнство крізь роки безбожної влади з сонмом новомучеників та преподобних. З іншого боку, утворену Сталіним церкву відверто правильно було б називати Радянською православною церквою, а не російською, враховуючи залучення ієрархів у структурах НКВД-КДБ, у мережі шпигунів та інформаторів, перебуванні у системі номенклатури тощо. У своїх виступах патріарх згадує передовсім воєнний досвід СРСР як об’єкт захоплення та наслідування. Для нього війни Союзу є стимулом для посилення християнського світогляду: “Як мені говорили багато хто з тих, хто бився під час війни на передньому краї, в окопах атеїстів не буває. А коли я питаю, як же так, радянський час був, партійні були серед офіцерів і солдатів, – відповідь була такою: на передовій, особливо перед тим, як за кілька хвилин пролунає команда «В атаку!», атеїстів в окопах не буває. Кожен стоїть перед вічністю, Богом. Ця внутрішня глибинна віра нашого народу допомогла і тоді, у важкі роки війни, і здатна допомагати нам сьогодні у важких обставинах життя” (Патриаршая проповедь ... 18 сентября 2022 года).

Зауважимо, що подібні вислови не лунають випадково, а звучать в унісон з російською державною політикою виправдання мобілізації у війні з Україною. Релігійний компонент свідомості використовується як додатковий інструмент для підштовхування до явки у військкомати з почуттям вірності громадянському обов’язку й вірі. Сам патріарх не



приховує цілеспрямованого використання воєнної теми у своїх проповідях. Для нього це “спільні труди Російської Православної Церкви та державної влади, спрямовані в тому числі на збереження історичної пам’яті народу, що сприятимуть і надалі патріотичному та моральному вихованню підростаючого покоління, утвердженню норм традиційної моралі в житті суспільства” (Поздравление Святейшего Патриарха ... 2 февраля 2023 года).

Тут же безперервно у різних форматах використовується тема боротьби з “фашизмом” – терміном, який з часів радянського союзу став заміником ідеології нацизму і позначенням “всього злого”. Відповідно, у реаліях сьогодення росія в уявленні патріарха Кирила продовжує незакінчену (чи краще сказати, нескінченну) війну з ворожою доктриною. Причому російська федерація змальовується як єдина країна у світі, спроможна спинити безповоротне падіння заходу у світоглядну прірву: “Ось такой жереб выпал на нашу Батьківщину. Своего часу саме Росія врятувала світ від страшної чуми фашизму, і насамперед завдяки жертвам Росії було досягнуто перемоги. Можливо, сьогодні Господь, не закликаючи нас до таких страшних жертв, закликає нас до того, щоб своїм духовним життям, своєю вірою, з’єднанням віри зі знанням, проникненням віри у всі сфери суспільного життя ми так само допомогли світові знайти спасіння, як це зробили, коли перемогли фашизм” (Патриаршая проповедь ... 1 января 2023 года).

Патріарх Кирило своїм архіпастирським голосом освячує ідеологічну узурпацію Москвою перемоги у Другій світовій війні, разом із тим натякаючи, що саме росія є тією країною, якій світ має завдячувати за своє мирне існування без Третього Рейху та доктрини націонал-соціалізму як домінуючої світоглядної системи. Особливий акцент священнослужитель ставить на постійній готовності громадян російської федерації розпочати воєнні дії проти всіх, від кого їм відчуватиметься бодай найменша загроза: “Я відштовхуюсь від історії нашого народу, від історії наших Збройних Сил. Адже ми зламали хребет фашизму, який, безперечно, переміг би світ, якби не Росія, якби не подвиг нашого народу. Хай допоможе нам Господь і сьогодні, щоб ми, будучи мирними, миролюбними та скромними людьми, були разом з тим готові – завжди і за будь-яких обставин – захистити свій рідний дім” (Слово Святейшего Патриарха ... 03 апреля 2022 года). Це, по суті, і є рецепт “російського православного пацифізму” – гордість за одноосібно присвоєне героїчне минуле та на заквасці залякування й терору з метою превентивного удару.

Прикметно, що у новітньому пантеоні героїв, котрі мають символізувати духовну боротьбу росії з ворогами по світу, панує такий самий хаос, як і в самій системі духовного обґрунтування основ “русского міра”. Так, в одному ряду стоять і середньовічні феодалні правителі, визнані святими (Олександр Невський та Дмитро Донський), і віруючі російські імперські воєначальники (Олександр Суворов, Михайло Кутузов, Павло Нахімов, Михайло Скобелев), і представники атеїстичної радянської влади (Георгій

Жуков). Патріарх їхнім іменем надихає російських солдатів на бойові подвиги з “денацифікації та демілітаризації” України у 2022 році: “Нехай подвиг і приклад великих наших полководців — святих Олександра Невського та Дмитра Донського, чудових воєначальників Суворова, Кутузова, Нахімова, Скобелева, маршала Жукова та всієї блискучої плеяди радянських маршалів, які багато в чому забезпечили перемогу над фашистською Німеччиною, — і сьогодні надихають” (Слово Святейшого Патріарха ... 08 мая 2022 года).

Отже, коди та мова війни є невіддільною частиною нової концепції російського православ'я, покликаною слугувати опорою для ідеології “російського світу”. Патріарх Кирило виступає головним медіатором путінських меседжів, захованих під ширмою сакрального. Свідомо маніпулюючи вирваними з контексту євангельськими цитатами та перекручуючи їхній сенс та зміст, московський патріарх формулює неприйнятне для догматики православ'я вчення про “відкупльовальну жертву” російських військових, обіцяючи їм у разі загибелі індульгенцію від усіх гріхів, які людина здійснила за життя. Заради посилення воєнної істерії в російському суспільстві та підтримки авторитарного правління путіна, патріарх спотворює ідею християнської жертвовності. Це нагадує радикальні ідеї ісламістського фундаменталізму. “Сакральне” виправдання агресії Російської Федерації проти України базується на частій апеляції до воєнного досвіду радянського Союзу, підживленні ностальгії за тоталітарним минулим та формуванні освяченого гібридного пантеону воєначальників усіх епох. Осібне місце займає реанімація радянської ідеології крізь призму боротьби за “традиційну християнську мораль”. Патріарх Кирило фактично сам експлуатує ідеї нацизму у створенні образу “ідеальної Росії”, про “єдиний руський мір”, котрий монолітно духовно та збройно протистоїть “колективному Заходу”.

Али-заде, А. (2007). *Шахид. Исламский энциклопедический словарь*. Ансар. Москва.

Галушко, А. (2015). *Греко-болгарский церковный вопрос: интересы России между греками и болгарам*. Вестник Московского государственного лингвистического университета. Общественные науки. Вып. 26 (737), С. 38–50.

Лук'яненко, О. (2022). *Сто днів до будення: Важкі кроки російсько-української війни. Реаліті-есе*. Видавництво ПП “Астрія” Полтава.

*Патриаршая проповедь в день памяти великомученика Георгия Победоносца после Литургии в Храме Христа Спасителя 06 мая 2022 года*. (2022). Електронний ресурс: <http://www.patriarchia.ru/db/text/5923691.html> [Дата останнього доступу 25.09.2023].

*Патриаршая проповедь в Неделю 29-ю по Пятидесятнице после Литургии в кафедральном соборе великомученика Георгия Победоносца в г. Одинцово Московской области 1 января 2023 года*. (2023). Електронний

ресурс: <http://www.patriarchia.ru/db/text/5991880.html> [Дата останнього доступу 25.09.2023].

*Патриаршая проповедь после Литургии в храме великомученицы Варвары г. Норильска 18 сентября 2022 года* (2022). Электронний ресурс: <http://www.patriarchia.ru/db/text/5960552.html> [Дата останнього доступу 25.09.2023].

*Патриаршая проповедь после Литургии в храме равноапостольного князя Владимира в подмосковной Балашихе 6 ноября 2022 года* (2022). Электронний ресурс: <http://www.patriarchia.ru/db/text/5974368.html> [Дата останнього доступу 25.09.2023].

*Патриаршее слово после Литургии по случаю первой годовщины освящения главного храма Вооруженных сил РФ 13 июня 2021 года* (2021). Электронний ресурс: <http://www.patriarchia.ru/db/text/5819726.html> [Дата останнього доступу 25.09.2023].

*Поздравление Святейшего Патриарха Кирилла по случаю 80-летия разгрома советскими войсками немецко-фашистских войск в Сталинградской битве 2 февраля 2023 года* (2023). Электронний ресурс: <http://www.patriarchia.ru/db/text/6001004.html> [Дата останнього доступу 25.09.2023].

*Правила свт. Василия Великого. Правило 13. Церковное право. Электронний ресурс: <https://azbyka.ru/pravo/vasiliya-velikogo-13/>* [Дата останнього доступу 25.09.2023].

*Рождественское интервью Святейшего Патриарха Кирилла телеканалу “Россия 1” 7 января 2023 года* (2023). Электронний ресурс: <http://www.patriarchia.ru/db/text/5992951.html> [Дата останнього доступу 25.09.2023].

Сагомоян, А. (2018). *Российская империя и балканы в преддверии Первой мировой войны*. Вестник Московского университета. Серия 27. Глобалистика и геополитика. Вып. 2, С. 21–27.

*Слово Святейшего Патриарха Кирилла в Неделю 3-ю по Пасхе после Литургии в главном храме Вооруженных сил РФ Спасителя 08 мая 2022 года* (2022). Электронний ресурс: <http://www.patriarchia.ru/db/text/5924172.html> [Дата останнього доступу 25.09.2023].

*Слово Святейшего Патриарха Кирилла в Неделю 4-ю Великого поста после Литургии в главном храме Вооруженных сил РФ 03 апреля 2022 года* (2022). Электронний ресурс: <http://www.patriarchia.ru/db/text/5914188.html> [Дата останнього доступу 25.09.2023].

*Слово Святейшего Патриарха Кирилла в Неделю 6-ю по Пасхе после Литургии в Храме Христа Спасителя 29 мая 2022 года* (2022). Электронний ресурс: <http://www.patriarchia.ru/db/text/5931598.html> [Дата останнього доступу 25.09.2023].

*Слово Святейшего Патриарха Кирилла в праздник Успения Божией Матери после Литургии в Храме Христа Спасителя 28 августа 2022 года*

(2022). Електронний ресурс: <http://www.patriarchia.ru/db/text/5954819.html> [Дата останнього доступу 25.09.2023].

Терзич, С. (2014). *Россия и первая Балканская война*. Слово.ру: Балтийский акцент, Вып. 3–4, С. 95–104.

Mashevskiy, O. (2022). *Russian imperialism in the Balkans during the First Balkan War of 1912–1913 = Російський імперіалізм на Балканах під час Першої балканської війни 1912–1913 рр.* Східноєвропейський історичний вісник. Вип. 24, С.75–89.

## ФЕНОМЕН ГЕРОЇЗМУ В СУЧАСНІЙ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКІЙ ВІЙНІ

*Роман Офіцинський*

(Україна)

*У статті наголошується, що в сучасній війні проти загарбницької Росії (від 24 лютого 2022 року і донині) героїзм проявили тисячі українців із регулярних і добровольчих підрозділів, а також учасники партизанського і волонтерського рухів. Їхні подвиги заслуговують світового визнання і шанування наступними поколіннями. Для цього втілено або реалізовується низка державних і громадських ініціатив.*

*Ключові слова: російсько-українська війна, героїзм, герой України.*

## THE PHENOMENON OF HEROISM IN THE MODERN RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

*Roman Ofcyns'kuj*

*The article emphasizes that in the modern war against Russia (from February 24, 2022 to the present day), heroism was shown by thousands of Ukrainians from regular and volunteer units, as well as participants of partisan and volunteer movements. Their feats deserve world recognition and honor by the next generations. For this purpose, a number of state and public initiatives have been implemented or are being implemented.*

*Key words: Russian-Ukrainian war, heroism, Hero of Ukraine.*

У сучасній війні проти загарбницької Росії (від 24 лютого 2022 року і донині) героїзм проявили тисячі українців із регулярних і добровольчих підрозділів, а також багато учасників партизанського і волонтерського рухів. Перед неминучою смертю чимало звичайних людей виявили патріотизм і мужність. Їхні подвиги заслуговують світового визнання і шанування наступними поколіннями.

Очікувана перемога України над російським агресором або ж у війні високої інтенсивності залежна від стійкості, професійності та інноваційності її захисників. Завдяки мотивації та винахідливості вони вразили світ ефективною протидією чисельно сильнішому ворогові. Йдеться про сили оборони України, тобто всі задіяні формування – військові, правоохоронні, розвідувальні, спеціального призначення.

*Сутність і виміри сучасного героїзму української нації*

Як цілком слушно відмітив доктор філософських наук Сергій Пролеєв на конкретному історичному матеріалі російсько-української війни, героїзм

є оприявленою можливістю неможливого (Пролеєв 2022). У його основі лежить неочікуване самоперевершення. Адже неможливо бути героєм до самого діяння – подвигу, коли визначальним стає готовність пожитувати собою. Через те пересічна спільнота захоплюється героями, вбачаючи в їхніх вчинках надприродне, себто поза межами людських можливостей.

Правду кажучи, від 24 лютого 2022 року, початку широкомасштабного російського вторгнення в Україну, маємо численні вияви масового героїзму українських громадян: як військових, так і цивільних. Їх яскравими уособленнями найперше стали воїни, які ціною власною життя в запеклих боях на землі, в повітрі та на морі зупиняли і відкидали ворога. Одночасно відчайдушні мирні мешканці виходили під національним (державним) прапором України на багатолюдні мітинги в окупованих містах, а жителі міст, які досі зазнають злочинних ворожих бомбардувань, дивують увесь світ своєю стійкістю та нескореністю.

“Звичайні люди – надзвичайні вчинки”, – передусім саме під цим гаслом громадська думка надає розголосу героїчним діям у сучасній війні України проти Росії. У зв’язку з цим принагідно ведуться тематичні наукові дискусії (Печерський 2023). З одного боку, йдеться про моральні орієнтири суспільству, а з іншого – про українську націю як воїстину героїчну в світовому вимірі.

Цільну картину національної пам’яті про будь-яку війну, а російсько-українську й поготів одночасно формують особистості, події та символи. Як засвідчують результати соціологічних опитувань, в Україні динамічно й істотно змінюються дотеперішні сприйняття багатьох історичних феноменів, які в останні десятиліття до певної міри слугують вагомими індикаторами національної ідентичності.

Так, станом на січень 2023 року позитивне ставлення серед українців до найвідомішого націоналіста Степана Бандери зросло до 83%, а до головного командира Української повстанської армії Романа Шухевича – 67%. Створення Організації українських націоналістів позитивно оцінили 75% респондентів, а боротьбу ОУН й УПА – 68%. Понад дві третини (69%) опитаних переконані, що ОУН й УПА під час Другої світової війни вели боротьбу з усіма, хто посягав на незалежність України. Однаково позитивним у настроях пересічних українців (83%) відклалася як розпад СРСР, так і Революція гідності (Історична пам’ять 2023).

### *Пантеон національних героїв*

Ще раз підкреслимо, що масовий героїзм у війні проти Росії проявили українські регулярні та добровольчі підрозділи, партизани й волонтери. Чимало з них офіційно відзначені. Насамперед вони указами Президента України удостоєні звання Герой України з врученням ордена “Золота Зірка” – найвищої державної нагороди. Перед неминучою смертю дуже багато звичайних людей виявили патріотизм, мужність, незламність. Зрозуміло, що

ними захоплюються сучасники і пишатимуться наступні покоління. Для цього втілено або реалізується низка державних і громадських ініціатив.

Від початку широкомасштабної агресії до кінця 2023 року звання Герой України присвоєно 238 захисникам рідної країни. 196 із них відзначено протягом 2022 року, а 142 – упродовж 2023-го. За рядками офіційних формулювань – “за визначну особисту мужність і героїзм у захисті державного суверенітету і територіальної цілісності України, вірність військовій присязі” – бачимо непересічні долі громадян, звичайних у довоєнний час.

Кожний, хто захищав і захищає власну волелюбну державу, заслуговує щирого пошанування, добрих слів, світлої пам’яті. Візьмемо для прикладу трьох знакових Героїв України, чий життя і подвиги набули розголосу. Це й засвідчує поважне представлення їхніх біографічних нарисів у світовій електронній енциклопедії “Вікіпедія” багатьма мовами, як-от: 27-ма – Віталія Скакуна, 10-ма – Олександра Мацієвського, 14-ма – Дмитра Коцюбайла (Список Героїв України 2024). Інтерес до них та решту героїв лише зростатиме.

#### *Віталій Скакун*

Морський піхотинець Віталій Скакун (19 серпня 1996 р., місто Бережани Тернопільської області – 24 лютого 2022 р., місто Генічеськ Херсонської області) в Збройних силах служив від листопада 2019 року за контрактом (Герой України 2023, 171–173). У званні матрос виконував функції сапера в складі 137-го окремого батальйону морської піхоти.

Цей підрозділ прикривав Кримський першийок від самих перших годин російської навали. Зупинити ворожу танкову колону українське командування вирішило підривом автомобільного мосту Генічеськ – Арабаська Стрілка, котрий не встигли вчасно замінувати. Виконавши добровольцем бойове завдання, 25-літній матрос Віталій Скакун відійти на безпечну відстань не встиг і загинув внаслідок вибуху. Завдяки його самопожертві окупанти (передусім їхні танкові колони) сповільнилися, дозволивши українським підрозділам передислокуватися й організувати оборону.

На третій день війни, 26 лютого 2022 року, Віталію Скакуну посмертно надано звання Героя України – першому з українських захисників після широкомасштабного російського вторгнення (Указ Президента України 2022, 26 лютого). Невдовзі його удостоїли звання почесного громадянина рідного міста Бережани, де він і похований, а також міста Лешна Великопольського воєводства (Польща).

У чеській столиці на його честь названо залізобетонний автомобільний міст – Skakunův most, що над залізницею в районі Прага 6 поблизу вулиці Українських Героїв і російського посольства (Скакун 2024). Так зроблено спеціально, щоби продемонструвати міжнародне засудження держави-агресора. Вулиці Віталія Скакуна вже з’явилися в українській столиці – Києві, а також у містах Бережани, Мукачево та інших.

*Олександр Мацієвський*

Сорокадворічний солдат Олександр Мацієвський, снайпер 163-го батальйону територіальної оборони, став світовим героєм від 6 березня 2023 року – відразу, відколи з'явилося відео його вбивства російськими окупантами (Coles 2023). Стоячи беззбройним у невеликому заглибленні, він невимушено затягується цигаркою і, пропустивши повз вуха вимогу зняти свій шеврон з державним синьо-жовтим прапором, спокійно дивиться ворогові у вічі і відказує: “Слава Україні!”. Натомість розлючені ворожі солдати багатьма шквальними чергами автоматів прошили кулями його голову і тіло. Цей дванадцятисекундний ролик найперше з'явився на Telegram-каналі, пов'язаному з російськими найманцями, і в інтернеті миттю розлетівся хештегом, зосібна очолив світові тренди в соціальній мережі “Twitter”.

Олександр Мацієвський (10 травня 1980 р., місто Кишинів, Молдова – 30 грудня 2022 р., біля міста Соледар Донецької області). Громадянин Молдови й України. За професією електрик. Проживав у місті Ніжин Чернігівської області з дружиною та сином. Як чимало українців, вихованих за Радянського Союзу, він здебільше розмовляв російською.

До сил територіальної оборони Олександр Мацієвський добровільно вступив у березні 2022 року. У складі 163-го батальйону захищав Україну на посаді снайпера у військовому званні солдат. Від листопада воював поблизу міст Бахмут і Соледар Донецької області. 30 грудня 2022 року його рота окопалася в лісосмузі біля села Красна Гора для підсилення танкової бригади, яка оборонялася північніше Бахмута. У ході тривалої сутички ця рота відбила ворожі атаки і відійшла на кращі позиції, втративши зв'язок із п'ятьма бійцями разом з Олександром Мацієвським.

Як виявилося, росіяни наступали безперервними хвилями й обійшли із флангу опорний пункт п'яти українських захисників. На початку січня 2023 року 163-й батальйон повернувся на базу в Чернігів. Олександра Мацієвського вважали зниклим безвісти. Проте більш, ніж за місяць його тіло в рамках обміну повернули додому і 14 лютого 2023 року з двома побратимами поховали на кладовищі в Ніжині. Олександрові Мацієвському посмертно надали звання Герой України 13 березня 2023 року (Указ Президента України 2023, 13 березня), після гучного розголошу згаданого відео та необхідних перевірок зі встановлення особи.

Злочинний розстріл росіянами беззбройного українського полоненого масово засудили в світі. Мільйони користувачів соціальних мереж опублікували останню світлину воїна. До скорботного флешмобу долучилися світові політики, які відзначену показову страту однозначно кваліфікували воєнним злочином без терміну давності.

На честь Олександра Мацієвського нині названо багато вулиць, зокрема в українських містах Ніжин, Чернігів, Краматорськ, Ізюм. Його увіковічено муралом французького митця Крістіана Гемі на адміністративній будівлі Верховної Ради, що в київському середмісті, у Берліні – графіті (біля Музею



Берлінської стіни (Mauermuseum – Museum Haus am Checkpoint Charlie)), а в Києві (просто неба в Національному історико-архітектурному музеї “Київська фортеця”) та Тбілісі (в опатному озелененому дворикі приватної клініки грузинського лікаря Акакі Цілоسانی) – пам’ятником у повен ріст із написом українською на п’єдесталі “Героям слава!” (Мацієвський 2024). Мовлене ним в обличчя ворогам національне гасло “Слава Україні” віддунило нарівні зі знаменитою фразою захисника острова Зміїний: “Російський військовий корабель, іди на х...й”, ставши символом нескореності та непохитності всієї української нації.

Виступаючи у Верховній Раді України 4 листопада 2023 року, Президентка Європейської комісії Урсула фон дер Ляен відзначила: “Олександр Мацієвський став національним героєм, бо ви всі поділяєте його дух. Усі українці встали проти російського варварства. І на тлі вашої мужності є лише одна річ, яку ми, решта європейців, мусимо зробити – це бути поруч із Україною стільки, скільки буде потрібно” (Виступ 2023).

### *Дмитро Коцюбайло – “Да Вінчі”*

Із ним на знак глибокої пошани тисячі гостей та мешканців української столиці прощалися на колінах разом із вищим державним і військовим керівництвом. 10 березня 2023 року він похований на давньому київському некрополі – Аскольдовій Могилі. Дмитро Коцюбайло, ширше знаний за військовим позивним “Да Вінчі”, став популярним і легендарним прижиттєво. Як незламний учасник російсько-української війни від 2014 року, воїн Добровольчого українського корпусу “Правий сектор” удостоєний звання Герой України ще 30 листопада 2021 року, тобто за три місяці до широкомасштабної агресії (Указ Президента України 2021, 30 листопада). А 9 березня 2023 року за самовіддане служіння українському народу його посмертно нагороджено відзнакою Президента України “Хрест бойових заслуг” (Указ Президента України 2023, 9 березня). Річ у тому, що присвоєння звання Герой України вдруге не проводиться.

Так само Дмитра Коцюбайла посмертно, але вже як лейтенанта, Героя України 23 серпня 2023 року нагороджено відзнакою Президента України “Національна легенда України”. Зі вступного обґрунтування нагородного указу випливає, що відзначені насамперед його “визначні особисті заслуги у становленні незалежної України і зміцненні її державності, захисті Вітчизни та служінні Українському народові” (Указ Президента України 2023, 23 серпня).

Дмитро Коцюбайло (1 листопада 1995 р., село Задністрянське Івано-Франківської області – 7 березня 2023 р., місто Бахмут Донецької області), молодший лейтенант, командир 1-го окремого механізованого батальйону “Вовки Да Вінчі” Збройних сил України, виріс на визвольних традиціях. Його прадід воював у складі УПА. Сам же Дмитро від 2014 року захищав Україну від російських загарбників як учасник Революції гідності, а потім командир взводу, відтак роти добровольців. За освітою – художник,

тому й “Да Вінчі”. Взяв участь у чисельних боях на Донбасі, зокрема біля селища Піски і міста Авдіївка, під Савур-Могилою. Коли 24 лютого 2022 року розпочалося російське вторгнення, його штурмова рота в складі Збройних сил України обороняла рубіж поблизу міста Щастя Луганської області. Відтак її перетворили в 1-ий окремий механізований батальйон “Вовки Да Вінчі”. Як командир цього підрозділу Дмитро Коцюбайло загинув 7 березня 2023 року в бою за Бахмут, коли в шию потрапив уламок російського снаряда.

Незабаром його увіковічили топонімічно, починаючи з назви вулиць у багатьох українських містах (Харків, Запоріжжя, Краматорськ, Нікополь, Куп’янськ та інших), скверів (Київ, Дніпро) і фонтану в Львові.

### *Тяглість героїчних традицій*

Крилатим висловом “Герої не вмирають” зазвичай проводжають нині в останню путь загиблих захисників України. Це започатковано на Майдані Незалежності в Києві під час Революції гідності, спрямованої проти проросійського режиму і повзучого підпорядкування Москві. Не випадково саме символічна “Небесна Сотня” (107 осіб) вважається першими героями сучасної російсько-української війни. Вони загинули і померли внаслідок поранень 18–20 лютого 2014 року, захищаючи демократію та європейський вибір своєї держави супроти тиранії російського взірця.

Власне, з огляду на неперервність героїчних традицій нами особисто були підготовлені експертні пропозиції стосовно почесних найменувань підрозділів Сил територіальної оборони України, які сформовані в Закарпатській області (див. Додаток 1). Цей документ складено на прохання посадовців 101-ої окремої бригади територіальної оборони в рамках наукової експертизи на громадських засадах у червні 2023 року. У ньому відбита головна ідея – увічнення крайових традицій військової доблесті, що проявилися в умовах українського державотворення (Гуцульська Республіка, Карпатська Україна, визвольна боротьба) та захисту України від російської агресії, з акцентом на закарпатських героїв сучасної російсько-української війни. Наразі зауважені пропозиції перебувають на розгляді у відповідних управлінців у стадії ухвалення рішення.

Принагідно слід нагадати, що для увічнення героїзму військовослужбовців й учасників добровольчих формувань щорічно 29 серпня (від 2019 року) відзначається День пам’яті захисників України, які загинули в боротьбі за її незалежність, суверенітет і територіальну цілісність. Значною мірою це свято суголосне недержавному Дню Героїв, що встановлений ще 1941 року Організацією українських націоналістів і донині на громадському та місцевих рівнях відзначається 23 травня на пошану голови Проводу українських націоналістів Євгена Коновальця. Саме цього дня 1938 року в Роттердамі він загинув від вибуху, влаштованого професійним убивцею, підісланим Радянським Союзом.

Також варто зазначити, що Український інститут національної пам'яті від лютого 2023 року проводить збір свідчень про праведні та мужні діяння періоду російсько-української війни від її реального початку в лютому 2014 року. Йдеться про факти допомоги, порятунку і людських вчинків, які здійснені цивільними на окупованих і прифронтових землях. Очікується, що цей задум увінчається капітальною працею в електронному і друкованому форматах.

Отже, зацентруємо на тому, що сучасна російсько-українська війна триває. Вона перебуває тепер у зтяжній кровопролитній фазі звільнення Україною всіх місцевостей та регіонів, які тимчасово окуповані Російською Федерацією – державою-агресором. Щоднини по всій Україні ховають полеглих героїв. Згорьовані обличчя їхніх рідних і близьких урізаються в спомини, немовби скальпелем, з усіх візуальних джерел, що з'являються в інтернет-мережі у вільному доступі. Є очевидним, що за спинами звитяжних оборонців – уся Україна і цивілізація. Саме героїчні українці за міжнародної підтримки виборюють переможний мир і для співвітчизників, і для демократичного світу. А без героїчної перемоги годі сподіватися мирного неба над рідною землею. Це аксіома загалом історичного процесу для будь-якої нації.

*Виступ Президентки Європейської комісії Урсули фон дер Ляєн у Верховній Раді України 4 листопада 2023 року (2023).* Електронний ресурс: <https://www.rada.gov.ua/news/Top-novyna/243176.html>. [Дата останнього доступу 12.02.2024].

*Герої України. Російсько-українська війна (2023).* Київ. Вип. 1. 214 с.

*Історична пам'ять. Результати соціологічного опитування дорослих жителів України. Аналітичний звіт. Київський міжнародний інститут соціології (2023).* Київ. 76 с. Електронний ресурс: [https://www.kiis.com.ua/materials/news/20230320\\_d2/UCBI\\_History2023\\_rpt\\_UA\\_fin.pdf](https://www.kiis.com.ua/materials/news/20230320_d2/UCBI_History2023_rpt_UA_fin.pdf). [Дата останнього доступу 12.02.2024].

*Коцюбайло Дмитро Іванович (2024).* Електронний ресурс: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Коцюбайло\\_Дмитро\\_Іванович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Коцюбайло_Дмитро_Іванович). [Дата останнього доступу 12.02.2024].

*Мацієвський Олександр Ігорович (2024).* Електронний ресурс: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Мацієвський\\_Олександр\\_Ігорович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Мацієвський_Олександр_Ігорович). [Дата останнього доступу 12.02.2024].

*Печерський, А. (2023). Сучасна генерація героїв зробила неможливе можливим.* АрміяInform. 23 травня. Електронний ресурс: <https://armyinform.com.ua/2023/05/23/suchasna-generacziya-geroyiv-zrobyla-nemozhlyve-mozhlyvum/>. [Дата останнього доступу 12.02.2024].

*Пролеєв, С. (2022). Якою є природа героїзму.* Forbes Ukraine. 20 квітня. Електронний ресурс: <https://forbes.ua/news/yakoju-e-priroda-geroizmu-2203-2022-6372>. [Дата останнього доступу 12.02.2024].

Скаун Віталій Володимирович (2024). Електронний ресурс: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Скаун\\_Віталій\\_Володимирович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Скаун_Віталій_Володимирович). [Дата останнього доступу 12.02.2024].

Список Героїв України (2024). Електронний ресурс: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Список\\_Героїв\\_України](https://uk.wikipedia.org/wiki/Список_Героїв_України). [Дата останнього доступу 12.02.2024].

Указ Президента України №608/2021. Про присвоєння Д. Коцюбайлу звання Герой України (2021). 30 листопада. Електронний ресурс: <https://www.president.gov.ua/documents/6082021-40761>. [Дата останнього доступу 12.02.2024].

Указ Президента України №74/2022. Про присвоєння В. Скауну звання Герой України (2022). 26 лютого. Електронний ресурс: <https://www.president.gov.ua/documents/742022-41429>. [Дата останнього доступу 12.02.2024].

Указ Президента України №142/2023. Про нагородження Д. Коцюбайла відзнакою Президента України "Хрест бойових заслуг" (2023). 9 березня. Електронний ресурс: <https://www.president.gov.ua/documents/1422023-46073>. [Дата останнього доступу 12.02.2024].

Указ Президента України №146/2023. Про присвоєння О. Мацієвському звання Герой України (2023). 13 березня. Електронний ресурс: <https://www.president.gov.ua/documents/1462023-46089>. [Дата останнього доступу 12.02.2024].

Указ Президента України №499/2023. Про нагородження відзнакою Президента України "Національна легенда України" (2023). 23 серпня. Електронний ресурс: <https://www.president.gov.ua/documents/4992023-47833>. [Дата останнього доступу 12.02.2024].

Coles, I.; Sivorka, I. (2023). *How a Ukrainian Soldier's Final Act of Defiance Made Him a Hero*. The Wall Street Journal. March 31. Електронний ресурс: [https://www.wsj.com/articles/how-a-ukrainian-soldiers-final-act-of-defiance-made-him-a-hero-e22f5288?mod=Searchresults\\_pos15&page=1](https://www.wsj.com/articles/how-a-ukrainian-soldiers-final-act-of-defiance-made-him-a-hero-e22f5288?mod=Searchresults_pos15&page=1). [Дата останнього доступу 12.02.2024].

## ДОДАТКИ

### Додаток 1.

#### *Експертні пропозиції*

*стосовно почесних найменувань підрозділів Сил територіальної оборони України, які сформовані в Закарпатській області*

Головна ідея – увічнення крайових традицій військової доблесті, що проявилися в умовах українського державотворення (Гуцульська Республіка, Карпатська Україна, визвольна боротьба) та захисту України від російської агресії, з акцентом на закарпатських героїв сучасної російсько-української війни.

*Спонукальні обставини* – в адміністративних межах Закарпатської області сформовано бригаду територіальної оборони Збройних Сил України, що має в своєму складі сім батальйонів, згідно з числом наявних шести районів плюс обласний центр і котра бере активну участь на різних театрах бойових дій сучасної російсько-української війни.

*Рекомендовані почесні найменування*

*I. Бригадний рівень*

101-ша окрема бригада територіальної оборони – імені Героїв Карпатської України

*II. Батальйонний рівень*

212-й окремий батальйон територіальної оборони (Ужгород) – імені Івана Шпонтака

68-й окремий батальйон територіальної оборони (Ужгород) – імені Героя України Романа Русника

69-й окремий батальйон територіальної оборони (Рахів) – імені Героїв Гуцульської Республіки

70-й окремий батальйон територіальної оборони (Мукачеве) – імені Героя України Андрія Люташина

71-й окремий батальйон територіальної оборони (Тячів) – імені Олега Куцина

72-й окремий батальйон територіальної оборони (Хуст) – імені Олександра Блистіва

73-й окремий батальйон територіальної оборони (Берегово) – імені Героя України Андрія Лігуна

*Історико-меморіальні пояснення*

*101-ша окрема бригада територіальної оборони імені Героїв Карпатської України.*

Карпатська Україна ввійшла в історію як автономія в складі Чехословаччини від 11 жовтня 1938 р. до 14 березня 1939 р. та як незалежна держава, проголошена 14 березня й узаконена 15 березня 1939 р. Проте до 18 березня 1939 р. Карпатську Україну окупувала, а відтак анексувала Угорщина, союзниця нацистської Німеччини. Під час окупації Карпатської України відбулося понад два десятки боїв. Оборонці втратили близько 2 тис. убитими і зниклими безвісти. У сучасному Закарпатті є низка меморіальних місць, де увіковічено захисників Карпатської України й українських патріотів, які загинули від ворога, зокрема, Меморіал героям Карпатської України у с. Верб'язі і меморіальний комплекс “Красне Поле” у с. Рокосово.

Довідково: Офіцинський Р. Меморіали героям Карпатської України. *Екскурсії Закарпаттям*. Ужгород, 2019. С. 60–71. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Ofitsynskyi\\_Roman/Ekskursii\\_Zakarpattiam/](https://chtyvo.org.ua/authors/Ofitsynskyi_Roman/Ekskursii_Zakarpattiam/)

*212-й окремий батальйон територіальної оборони імені Івана Шпонтака.*

Іван Шпонтак (12 серпня 1919 р. – 14 квітня 1989 р.) – майор Української Повстанської Армії, шеф штабу військової округи “Сян”. Українською Головною Визвольною Радою нагороджений 25 квітня 1945 р. Срібним хрестом бойової заслуги другого класу. Народився у селі Вовкове нині Ужгородського району. Засуджений судом Польської Народної Республіки (комуністичної Польщі) до смертної кари. Відбув 20-літнє ув’язнення. Помер і похований у м. Великі Капушани, Словаччина.

Довідково: гасло “Шпонтак Іван” трьома мовами у Вікіпедії. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Шпонтак\\_Іван](https://uk.wikipedia.org/wiki/Шпонтак_Іван)

*68-й окремий батальйон територіальної оборони імені Героя України Романа Русника.*

Роман Русник (29 липня 1998 р. – 9 березня 2022 р.) – командир роти вогневої підтримки 128-ої окремої гірсько-штурмової Закарпатської бригади Збройних Сил України, старший лейтенант. Народився в с. Луг тоді Великоберезнянського, а нині Ужгородського району Закарпатської області. Загинув у бою на околиці м. Кременна Луганської області. Похований у рідному селі. Удостоєний звання Герой України 19 березня 2022 р. (посмертно).

Довідково: гасло “Русник Роман Васильович” у Вікіпедії. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Русник\\_Роман\\_Васильович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Русник_Роман_Васильович)

*69-й окремий батальйон територіальної оборони імені Героїв Гуцульської Республіки.*

Гуцульська Республіка – українське державне утворення з офіційною назвою “Народна Рада в Ясіню”, що існувало в листопаді 1918 р. – червні 1919 р. з центром у с. Ясіня, нині селище міського типу Рахівського району Закарпатської області. Виникла з народної ініціативи після розпаду Австро-Угорської держави в останні дні Першої світової війни одночасно з утворенням Західноукраїнської Народної Республіки, з якою була тісно пов’язана. Її юрисдикція поширювалась на територію близько 1 тис. кв. км і населення 20 тис. осіб. Офіційно використовувались українська національна символіка і військові відзнаки. Займає важливе місце в Українській національній революції 1917–1921 рр. як унікальна сторінка локального державотворення.

Довідково: Офіцинський Р. Гуцульська Республіка // Календар краєзнавчих пам’ятних дат на 2018 рік. Ужгород, 2017. С. 146–153. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/OOfitsynskyi\\_Roman/Hutsulska\\_respublika/](https://chtyvo.org.ua/authors/OOfitsynskyi_Roman/Hutsulska_respublika/)

*70-й окремий батальйон територіальної оборони імені Героя України Андрія Люташина.*

Андрій Люташин (15 листопада 1974 р. – 8 березня 2022 р.) – начальник служби повітряно-вогневої і тактичної підготовки 40-ої бригади тактичної авіації Збройних Сил України, майор. Народився в м. Мукачєво

Закарпатської області. Загинув у повітряному бою поблизу м.Київ. Похований у рідному місті. Удостоєний звання Герой України 11 квітня 2022 р. (посмертно). Його подвиги ввійшли в знаменитий збірний образ українського пілота-аса “Привид Києва”.

Довідково: гасло “Люташин Андрій Олександрович” у Вікіпедії. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Люташин\\_Андрій\\_Олександрович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Люташин_Андрій_Олександрович)

*71-й окремий батальйон територіальної оборони імені Олега Куцина.*

Олег Куцин (23 листопада 1965 р. – 19 червня 2022 р.) – командир 49-го окремого стрілецького батальйону “Карпатська Січ” Збройних Сил України, молодший лейтенант. Народився в м.Івано-Франківськ. Випускник Тячівської середньої школи №1. Перший заступник голови Тячівської районної державної адміністрації 2005–2006 рр. Почесний громадянин м. Тячів. Загинув у бою в с. Вірнопілля Харківської області. Похований на Байковому кладовищі в Києві. Петиція про присвоєння йому звання Герой України (посмертно) перебуває на розгляді в Президента України.

Довідково: гасло “Куцин Олег Іванович” у Вікіпедії трьома мовами. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Куцин\\_Олег\\_Іванович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Куцин_Олег_Іванович); <https://petition.president.gov.ua/petition/159880>

*72-й окремий батальйон територіальної оборони імені Олександра Блистіва.*

Олександр Блистів (4 лютого 1916 р. – після 16 березня 1939 р.) – активний діяч української виховної організації “Пласт” і парамілітарної організації “Карпатська Січ”, учасник бою на Красному Полі 16 березня 1939 р. Народився в м. Хуст. Розстріляний угорською окупаційною владою та похований в с. Стеблівка Хустського району. З ним пов’язаний знаменитий вислів: “Я, Олександр Блистів, 23-річний, з Хусту, іду на смерть за те, що люблю свою рідну Україну”.

Довідково: гасло “Блистів Олександр” у Вікіпедії. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Блистів\\_Олександр](https://uk.wikipedia.org/wiki/Блистів_Олександр)

*73-й окремий батальйон територіальної оборони імені Героя України Андрія Літуна.*

Андрій Літун (11 липня 1984 р. – 6 березня 2022 р.) – командир 1-го гірсько-штурмового батальйону 128-ої окремої гірсько-штурмової Закарпатської бригади Збройних Сил України, підполковник. Народився в смт. Вилок тоді Виноградівського, а нині Берегівського району Закарпатської області. Загинув у бою в Запорізькій області. Похований у Мукачеві. Удостоєний звання Герой України 10 березня 2022 р. (посмертно).

Довідково: гасло “Літун Андрій Миколайович” у Вікіпедії трьома мовами. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Літун\\_Андрій\\_Миколайович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Літун_Андрій_Миколайович)

**“БІЛІ РОСІЯНИ” — “BEYAZRUS” ЧИ УКРАЇНЦІ:  
РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ  
У КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ “СТАМБУЛЬСЬКОЇ ПЛАТФОРМИ”  
У 20-30 РР. ХХ СТ.**

*Лариса Підгірна*

(Україна)

*У статті розглянуто намагання представників Державного Центру УНР в еміграції, зокрема нелегальної резидентури спецслужб ДЦ УНР в екзилі “Стамбульської платформи” у форматі подальшого протистояння радянській Росії у міжвоєнний період репрезентувати на Близькому Сході українську діаспору як представників окремого народу, що має власну історію, мову, культуру, церкву та вперто продовжує боротьбу за державність та право на самовизначення.*

*Ключові слова: Стамбульська платформа, еміграція, резидентура, ідентичність, самовизначення, українська еміграція.*

**THE WHITE RUSSIANS — “BEYAZRUS” OR UKRAINIANS:  
REPRESENTATION OF UKRAINIAN IDENTITY  
IN THE CONTEXT OF THE ACTIVITIES  
OF THE “ISTANBUL PLATFORM” 20-30s. XX CENTURY**

*Larysa Pidhirna*

*The article examines the efforts of representatives of the State Center of the UNR in exile, in particular, the illegal residency of the special services of the State Center of the UNR in exile “Istanbul platform” in the format of further confrontation with Soviet Russia in the interwar period to represent the Ukrainian diaspora in the Middle East as representatives of a separate people with its own history, language, culture, church and stubbornly continues the struggle for the right to self-determination.*

*Key words: aIstanbul platform, emigration, residency, identity, self-determination, Ukrainian emigration.*

Із завершенням активної фази національно-визвольних змагань, згортанням Української народної республіки та окупацією українських теренів радянською Росією чимало українців наприкінці 20-х рр. ХХ ст. опинилося за кордоном на еміграції. Це були не лише державні та військові посадовці, урядовці Директорії, представники українських спецслужб, інтерновані офіцери та вояки Армії УНР, але й звичайні, цивільні громадяни, що утворили чисельну українську діаспору. У переважній більшості вони були достатньо свідомими, мали “самостійницькі” настрої,



плекали надії на відновлення української державності та повернення на батьківщину (Гютюненко 2018, 247–336). Реорганізувавши зусилля, очільники Державного Центру та спецслужб УНР в екзилі з огляду на цей факт ставили перед собою завдання об'єднати українські громади на еміграції для подальшого ведення національно-визвольної боротьби більш актуальними методами, а також гідної репрезентації української ідентичності. З цією метою на основі українських емігрантських громад були створені спеціальні платформи, що із цілком зрозумілих причин – бездержавності української нації – мали неофіційний статус та виконували роль дипломатично-розвідувальних місій. Саме у такому представницькому, дипломатичному та розвідочному форматі з кінця 20-х до середини 30-х рр. ХХ ст. у Стамбулі вела свою діяльність “Стамбульська платформа”, очолювана представником українських спецслужб та ДЦ УНР в екзилі, “українським нунцієм” В. Мурським (ГДА СЗРУ, ф.1, оп.1, спр.12617, т.8, арк.32; т.15, арк.154). Ще напередодні прибуття В. Мурського до Стамбулу постало гостре питання про цілковиту правову незахищеність українських емігрантів перед “вістрям закону” нової турецької влади (ЦДАГО України, ф.269, оп.2, спр.270, арк.326–328). Слід зазначити, що у міжвоєнний період Стамбул представляв собою не лише мультикультурний емігрантський простір, але й зручну локацію для діяльності іноземних спецслужб. Не була бездіяльною в Царгороді і радянська розвідка, тим більше, що агенти ОДПУ працювали як під офіційним прикриттям радянського посольства, так і у форматі нелегальної резидентури на цілком насидженому ще з часів царської Росії агентурному полі. На користь радянців грали не лише тогочасні дружні зв'язки СРСР із урядом Кемаля Ататюрка, але й необхідне матеріально-технічне забезпечення та належне фінансування.

Одним із головних завдань ОДПУ було всіляко нівелювати саму можливість української громади у Стамбулі репрезентувати себе українцями та пропагувати й відстоювати власну українську ідентичність. Для цього були поважні причини.

*“Українська еміграція на Туреччині перебуває в тому ж невирішеному та невиразному стані, себто в якому її місцева влада й досі лічить категорією «беззрус» («білі росіяни»). По цьому поважному питанню – легалізації українців та Громади я звертався до тутешніх кавказців – наших друзів, але отримав не зовсім-то приємну пораду – одкласти це питання на деякий час, а перш усього познайомити владу й громадянство Туреччини (через місцеві часописи) з Україною, з її питанням, з деякими можливостями в майбутньому у відносинах двох сусідів на Чорному морі, кинути вигляд в історичне минуле”* (Лозицький 2008, 944).

З агентурних донесень розсекречених архівних документів архіву Служби зовнішньої розвідки України відомо, що Центром ОДПУ було віддано чіткий наказ звернути особливу увагу на діяльність українців у Стамбулі, і радянська розвідка тут же включилася у спостереження за

процесом гуртування української громади в Туреччині, усіяло перешкоджаючи її системній та злагодженій діяльності (ГДА СЗРУ, ф.1, оп.1, спр.12617, т.15, арк.206). З цієї метою ОДПУ був завербований один із представників української еміграції у Стамбулі, колишній учасник білогвардійського руху та сотник Армії УНР М. Забелло, який діяв під агентурним псевдо “Надія”. Перебуваючи водночас агентом ОДПУ та українських спецслужб ДЦ УНР в екзилі, М. Забелло мав намір перебрати до своїх рук справи і самому очолити українську громаду у Стамбулі, тож зав’язав на собі всю розвідочну та громадську діяльність; вів широке листування з керівництвом українських спецслужб у Варшаві, представниками ДЦ УНР у Парижі, колегами-очільниками нелегальних українських резидентур на Близькому Сході, видатними представниками української діаспори тощо. Уся його діяльність тут же чітко фіксувалася ним у донесеннях кураторам радянської розвідки (ГДА СЗРУ, ф.1, оп.1, спр.9749, т.2, арк.5, 6). Із контексту розсекречених архівних документів випливає, що М. Забелло зумів добитися ідеального інформування своїх радянських кураторів про плани і поточні справи українського уряду в екзилі, дискредитації в очах турецької влади керівника української громади М. Зоц-Кравченка та депортації останнього за межі Туреччини як неблагонадійного, що могло вкрай негативно позначитися на подальшій системній діяльності української громади у Стамбулі. У подальшому він знову підставляв представників української діаспори як радянських інформаторів, зокрема інженера Куксина. Попри все представникам ДЦ УНР в екзилі та українським екзильним спецслужбам був відомий статус М. Забелло як агента ОДПУ, однак фізичне усунення його із зрозумілих причин було неможливе. Зусиллями радянської пропаганди українців і так сприймали по всьому світу як погромників євреїв та бандитів, а українська національно-визвольна боротьба подавалася як громадянська війна та сепаратизм. З метою не втратити напрацьоване М. Зоц-Кравченком та запобігти планам ОДПУ до Стамбула якнайшвидше був направлений В. Мурський – досвідчений громадський діяч, журналіст, політолог. Саме з його прибуттям українська громада у Царгороді нарешті отримала власний інформаційний бюлетень та інформування про події, що мали місце на окупованій більшовиками Україні (ГДА СЗРУ, ф.1, оп.1, спр.9749, т.15, арк.20). Аби припинити сприйняття турецьким суспільством українців як “беззрус” – білих росіян – В. Мурським у турецькій та діаспорянській (азербайджанській) пресі регулярно публікувалися авторські матеріали про Україну та українців, готувалися інтерв’ю іноземним журналістам, почалася успішна співпраця із представниками іноземних розвідок (ГДА СЗРУ, ф.1, оп.1, спр.12617, т.2, арк.221). У такій співпраці усіяло наголошувалося на суверенності української нації, її праві на самовизначення та державність. Варто зазначити, що В. Мурський вільно володів турецькою та перською мовами, був активним учасником клубу прометеїстів у Польщі та Стамбулі, що сприяло його медійній впізнаваності, авторитету та повазі серед

представників еміграційних кіл і турецької влади. Результатом його праці стали кілька визначних книг турецькою та перською мовами, зокрема “Туреччина і Росія. Туреччина і Україна”, “Справжнє обличчя нової Росії” з передмовою очільника кримсько-татарської діаспори у Туреччині Д. Сайдамета Киримера та “Україна та її боротьба за незалежність”, в яких В. Мурський розлого пояснював соціально-політичні процеси, що відбувалися на окупованих радянською Росією українських теренах, розповідав про національно-визвольну боротьбу українців, спрямовану на відновлення власної державності та підкреслював важливість української ідентичності (ГДА СЗРУ, ф.1, оп.1, спр.12617, т.15, арк.283, 284). Слід зазначити, що у 30-х роках ХХ ст. проходило у взаєминах Туреччини та СРСР була вже більш ніж відчутна. Тож досліджуючи архівні документи, можемо констатувати, що вслід за цим фактом відбулося і потепління у стосунках української діаспори та нової турецької влади. Діяльність української громади, зокрема нелегальної резидентури ДЦ УНР в екзилі “Стамбульської платформи” під очільництвом В.Мурського знаходить неофіційну підтримку уряду Атаюрка та навіть фінансування деяких проєктів. Так, є всі підстави стверджувати, що книга В.Мурського “Справжнє обличчя нової Росії” була так чи інакше профінансована Атаюрком; видання безперешкодно розіслане найвідомішим турецьким державним та громадським діячам, дипломатам і навіть презентоване самому Мустафі Кемалю з автографом В. Мурського та присвятою.

Також турецька влада, правоохоронні органи та розвідка ніяк не перешкоджали представникам “Стамбульської платформи” поширювати і публікувати проукраїнські матеріали, вести антиросійську пропаганду. Відстоювання інтересів української ідентичності відбувалося також у конкретній співпраці з іноземними розвідками, зокрема із очільником японської розвідки, полковником Імурую та його наступником Кандою, а за їх посередництва і з тогочасним урядом Японії. В.Мурським було представлено японському уряду документ, відомий як Меморандум, в якому окреслювалися напрямки політико-пропагандистської роботи, видання українських газет, налагодження гідної української освіти та заснування української церкви у форматі створення Української Далекосхідної республіки. Ставка робилася на те, що військові дії з боку Японії відносно СРСР мали б розглядатися не як інтервенція на російські території, а як “допомога уряду УНР для повернення на рідну землю”. Меморандум був схвально оцінений японським урядом, що давало можливість продовжувати плідну співпрацю (ГДА СЗРУ ф.1, оп.1, спр. 12617, т.8, арк.261).

Варто згадати і про намагання представників “Стамбульської платформи” підтримувати і творити на еміграції національну пам’ять про борців за незалежність України (фінансова підтримка бібліотеки імені С. Петлюри у Парижі, вшанування пам’яті героїв Базару, виготовлення пам’ятних значків із портретом С.Петлюри, активна участь у засіданні

клубу “Прометей”, які регулярно проходили у Стамбулі) (ГДА СЗРУ ф.1, оп.1, спр.12617, т.1, арк.410; т.2, арк.72).

Одним із найвизначніших проєктів “Стамбульської платформи” та зокрема В. Мурського, спрямованих на репрезентацію української ідентичності, були зусилля щодо отримання у 1932-му році православної церквою України Томосу. Попередні намагання 1918 року часів представництва УНР у Царгороді не увінчалися успіхом, оскільки на патріаршому престолі не було на той час Патріарха. З огляду на те, що українська еміграція не лише користувалася симпатією турецького суспільства, гідно інтегруючись у стамбульську громаду, але й завдяки намаганням В. Мурського українцям вдалося здобути прихильність тогочасного Вселенського Патріарха Фотія II, заручитися його підтримкою стосовно надання автокефалії православної церкві України. Саме В. Мурським та членами “Стамбульської платформи” було організовано секретний візит до Стамбулу представника ДЦ УНР в екзилі В. Прокоповича та його вельми успішну авдієнцію у Вселенського Патріарха (ГДА СЗРУ ф.1, оп.1, спр. 12617, т.1, арк.22). На жаль, втілити цей надзвичайно важливий державницький проєкт та отримати Томос Українська православна церква зможе лише вісімдесят п’ять років по тому.

Тогочасний проєкт автокефалії був згорнутий у зв’язку із передчасною смертю самого В. Мурського та за кілька місяців – Вселенського Патріарха Фотія II. Далі продовжувати справу завадив початок Другої світової війни. Отож, можемо констатувати: опинившись на еміграції, члени української громади у Туреччині, зокрема представники “Стамбульської платформи” спромоглися не лише втримати власну українську ідентичність, але й репрезентувати її в тогочасних умовах, провівши чітку ментальну, культурологічну та громадянську грань між етнічними українцями та представниками російської еміграції.

Можна з упевненістю зазначити, що так звана політика “beyazrus”, яка грала у певному сенсі на руку радянській Росії, не принесла належних результатів. Примітно, що члени “Стамбульської платформи” представляли практично всі регіони України, що говорило про достатньо високий рівень національної свідомості українців й зумовлювало їх певну національну, етнічну цілісність та згуртованість (Підгірна 2023, 224). Попри всі виклики й непереборні обставини представники “Стамбульської платформи” спромоглися послідовно акцентувати та просувати українську адженду на теренах Близького і Далекого Сходу, Європи та Азії, здійснювати вплив на формування міжнародної політичної ситуації, переконуючи уряди цих країн підтримувати Україну в її боротьбі за незалежність. Забезпечили історичну тяглість для нас, сучасних українців, у новітній боротьбі за право бути і залишатися українцями.

Галузевий державний архів Служби зовнішньої розвідки України (ГДА СЗРУ).

Окіпнюк, В., Козлов, Д. (2020). *“Темний фронт Володимира Мурського”*. Електронний ресурс: <https://www.istpravda.com.ua/ukr/articles/2020/10/6/158218/>. [Дата останнього доступу: 11.09.2023].

Підгірна, Л. (2022). *“Стамбульська платформа” УНР у 20-ті рр. XX ст.: просопографічний портрет*. Зб. наук. КПНУ імені Івана Огієнка. Історичні науки, т.36. Кам’янець-Подільський.

Тютюненко, Р. (2018). *Соціальний портрет офіцера українських армій періоду національної революції*. Електронний ресурс: <http://surl.li/sembj> [Дата останнього доступу: 11.09.2023].

*Українська політична еміграція 1919 – 1945: док. і матеріали* (2008). Лозицький, В. С. (Упоряд.). Парламентське вид-во. Київ.

Центральний державний архів громадських об’єднань України (ЦДАГО України).

## ВЕЛЕСОВА КНИГА – СВЯЩЕННИЙ КОДЕКС СЛАВ'ЯН

*Сергій Піддубний*

(Україна)

*У статті йдеться про найдавнішу історичну, літературну та культурну пам'ятку українського народу і загалом усіх слов'ян, племена яких вийшли з території України. Про те, як вона була віднайдена і прочитана; коли, ким і де написана; про мову твору. Наводяться докази її автентичності, а також наголошується, яке значення вона має для світу.*

*Ключові слова: Велесова Книга, Юрій Миролюбов, Ілар Хоругин, Орій, Кий, Щек, Хорив, мова, слав'яни, окри, руси, венеди, анти.*

### THE BOOK OF VELES IS THE SACRED CODEX OF THE SLAVS

*Serhij Piddubnyj*

*The report talks about the oldest historical, literary and cultural monument of the Ukrainian people and, in general, all Slavs, whose tribes left the territory of Ukraine. It reveals how it was found and read; when, by whom and where it was written; the language of the work. Evidence of its authenticity has been given, and it there is also emphasized the significance it has for the world.*

*Key words: Veles's Book, Jurij Myrolyubov, Ilar Chorugyn, Orij, Kyj, Šček, Choryv, language, Slavs, Okrs, Rus, Veneds, Antis.*

*До 1150-річчя Велесової Книги*

Велесова Книга – це Книга-свідоцтво, що увібрала в себе велику і тривалу історію праукраїнського народу, з якого вийшло чимало інших племен. В яскравій та образній формі вона розповідає про загадковий і таємничий світ наших Праотців, навчає, як захищати свою землю, як шанувати пам'ять про своїх Предків, як зберігати свою культуру та віру, на яких засадах розбудовувати незалежну державу. Дізнаємося про перші слов'янські роди (в Книзі – слав'яни), про розселення їх на величезних просторах Європи та Азії, про мандри до Індії, Сирії та Єгипту, про завоювання і втрати. Багато місця відведено війнам з греками, готами, хазарами, римлянами тощо. Один із перших дослідників і видавець Книги Микола Скрипник справедливо називав її “*скрижальми духу одвічної Русі-України*”, а етнофілософ Володимир Шаян “*документом нашої первісності*”, наголошуючи, що “*це програма на століття перед нами*”.

Унікальність Книги насамперед у тому, що вона докладно випишує релігійну систему наших Пращурів і називає Богів, про яких ми мали примітивні знання, а ще більше домислів та фантазій. На відміну від тих, що

створювалися придворними літописцями, цей твір належить народному співцеві, а отже у нас немає підстав не довіряти йому.

Автор присвячує Книгу Богові Велесу, який є *“пристанцем сили”*. Проте він не виокремлює Його серед інших Богів. Навпаки, шанобливо й захопливо розповідає про кожного з них, а також славить Отців і Матерів, які теж прирівнюються до Богів. Розкриває державотворчу концепцію і форму правління, за якою вони жили та творили. Їх досвід дуже цікавий і повчальний.

### *Як і коли з'явилася Велесова Книга*

Книга була написана на дерев'яних дощечках. У 1919 р. у зруйнованому громадянською війною маєтку поміщика Донець-Захаржевського (с. Великий Бурлук на Харківщині) її знайшов полковник Алі (Федір Артурович) Ізенбек. За покликанням археолог і художник, Ізенбек здогадався, яку цінність мають розкидані серед руїн дощечки. Він зібрав їх у мішок і, втікаючи з рештками Білої армії, виїхав за кордон. Згодом він опинився в Бельгії. Там з Ізенбеком познайомився зросійщений українець, доктор хімії, любитель старовини Юрій Миролобов, який зацікавився таємничими дощечками з незнаним письмом і почав вивчати та переписувати їх.

У 1941 р. Алі Ізенбек відійшов в інший світ, зробивши перед цим спадкоємцем свого малярського ательє і дощечок Ю. Миролобова. Проте ательє було пограбоване і дощечки зникли. Не виключено, що пограбування здійснили німецькі шпигуни, які за наказом Абверу шукали древні книги, щоб отримати доступ до таємниць минувшини. Ю. Миролобов подав скаргу, але безуспішно. На щастя, більшість дощечок він встиг переписати.

Робота переписувача була доволі складною і копіткою. Перед тим, як писати оригінал, на поверхню дощечок наносили паралельні лінії, але літери розміщували не над ними, як робимо це ми, а під ними, причому не відступаючи від них. Такий вид письма називають підвішеним. Якщо врахувати ще те, що дощечки були дуже давні і трухляві, можемо уявити, скільки зусиль довелося докласти панові Юрію, щоб з'ясувати, який там чи деінде знак.

Літери писали одна біля одної без пропусків між словами, а рядки – до самісінького кінця. Іноді вони закінчувалися літерою, що була початком наступного речення. Місцями текст посередині слова переносили на зворотний бік дощечки, причому ніяк не зазначалося, що половина фрази знаходиться на другому боці. Речення від речення відділяли вертикальною рисою, хоча так само зображували й літеру “і” (див. Додаток 1). Багато дощечок були пошкоджені шашелем, а отже їх не вдалося переписати або переписано фрагментарно, як це бачимо на фотокопії одного перепису (див. Додаток 2).

Ще важче було розшифрувати тексти через те, що крім зазначених особливостей письма, автор у багатьох словах упускав деякі літери, які для нього здавалися очевидними. Утім упускав не тільки літери, а й деякі слова,

як на дощечці 12, де видно зі змісту Книги, що після “скажемо тричі” мало б бути: “Слава! Слава! Слава!”.

Таке письмо, такі книги не призначалися для широкого загалу, їх часто забирали на той світ із собою самі автори, *“не бажаючи зберігати те, що ні про що говорять іншим букви повного глибокого змісту вчення. На цій підставі і піфагорійці не залишили писаних творів – вони хотіли закарбувати виховні слова в пам’яті гідних, не вдаючись до письма”* (Плутарх 1990, Т. I, 150).

Техніка написання Книги, найімовірніше, була такою ж, як її описував ще Геродот: на дощечки наносили віск, а потім гравірували стилем букви. Після цього таблички занурювали в коричневу рідину, яка й просочувала місця, де не було воску. Це була дуже марудна робота. Не підтреш гумкою і не замалюєш коректором, щоб виправити помилку, якщо така трапиться. Ще важче було зберегти Книгу. І дуже шкода, що ми не знаємо всіх, хто в найстрашніші роки церковної та царської реакції рятував дощечки від знищення. Завдяки безіменним героям-патріотам вони пережили не одне лихоліття та війну. І це велике щастя, що саме Алі Ізенбекові, який знався на старовині, потрапили дощечки на очі.

Очевидно, на те була Божа воля, щоб він зустрівся з українцем Ю. Миролюбовим, який зрозумів значущість знахідки і не рахувався ні з чим, аби переписати дощечки. Прийшов час відкрити правду про український (руський) народ, його душу, його світогляд, і Книга опинилася у тих, хто мав виконати цю високу місію. Слава їм! Слава Богом!

За останні десятиліття світ побачив декілька перекладів цієї таємничої літературної та історичної пам’ятки (найвідоміший Б. Яценка). Однак вони мають багато помилок. Наприклад, “пеньки” у них тлумачаться як “чаклуни”, хазарське місто Тамоторку – “князь Таматарха”, “халабуда” (намет над возом) – “князь Халабуда”, одна з древніх назв нашого народу “бори”, “прабори” перекладаються як “боротьба” і “війна”, “печери” стали “пожарами”.

Залишилися непоміченими або неправильно потрактованими низка Богів та святих понять, в т.ч. наші прародителі Лада, Мати Славуня та її чоловік Богумір (Бог Ум Ір), тотем Овен, Мова і Мовинство. Не раз згадується термін “Гординство”, що ним позначали військову доблесть наших предків та силу національного духу, але і він опинився поза увагою. Чомусь залишився осторонь і календар наших предків (*“Коло, що творить Божу силу”*), на основі якого будувалася їхня релігійна система.

Титанічну роботу провів Ю. Миролюбов під час поділу суцільного тексту Влескниги на слова. Проте місцями теж потрібні уточнення. Наприклад, *“волсевухорензеібратеіеословень”* (Піддубний 2020, дощ. 25) мало б читатися як: *“волсе вухорензе і брате іео словень”*, тобто *“волхви Вухоріз і брат его Словен”*, а не *“волхви Ухоріз і його брат Ословень”*. З цієї ж причини *“бедехшемокравенце”* мало б ділитися на *“бедехше м (будучи*



ми) *окра-венці*” (а не “будемо кравенці”), де бачимо два племені “окрів і венців”, тобто “укрів і венедів”.

Як наслідок, справжній літературний та історичний шедевр нашої минувшини виявився спотвореним. Тому не дивно, що твір багато хто досі називає підробкою.

*Коли, ким і де була написана Велесова Книга*

Час творення книги допомагає визначити ім'я князя Боревлена, про якого автор пише як про свого сучасника: *“А сьогодні маємо іншого князя – Боревленя, правнука по діду своєму”* (Піддубний 2020, дощ. 18Б). Дещо вище на цій же дощечці згадується і сам прадід – Боревлен, який подолав “еланів на березі морському”. Найвірогідніше, про нього, але вже під іменем Бравлин, йдеться у “Житті Стефана Сурозького” в зв'язку з його походом на Сурож у кінці VIII ст. Отже, якщо прадід Боревлен жив у VIII ст., то його правнук Боревлян – у першій половині наступного століття.

Останніми згадуються володарі Аскольд і Дір, роки життя і правління яких достеменно невідомі. Офіційна наука припускає, що вони були вбиті князем Олегом приблизно 882 року, який звинуватив їх в узурпації влади. Однак у Велесовій Книзі вказується, що *“Аскольд забив Діроса і є він один на місце те”* (Піддубний 2020, дощ. 29).

Сутгева поправка – Діра вбив не Олег, а Аскольд. Невідомо, коли не стало самого Аскольда. У Влескнизі нічого не згадується про його смерть. Отже, якщо вірити науці, що Аскольд загинув у 882-му, то твір написано за його життя. А якщо врахувати те, що Книга згадує хрещення Русі, а воно відбулося 868-го, то крапку в роботі над твором було поставлено між 868 і 882 роками, приблизно 1150 років тому.

Роки правління Аскольда відзначалися активізацією літописної справи на Русі. М. Брайчевський навіть стверджує про існування “Літопису Аскольда”, а Б. Рибаків у тексті Никонівського літопису (XVI ст.) виявив низку уривків, що їх він вважав фрагментами хроніки, започаткованої близько 865–866 рр.

Вочевидь, що хроніку могли вести не лише придворні літописці, а й інші грамотні люди, яких було чимало, бо, як можна зрозуміти з Книги, на час її творення в Русі були учні, а якщо були учні, значить були і школи.

Існує кілька версій, хто міг бути автором Книги. Одні кажуть, що це робота київського волхва, інші – новгородського. Проте новгородську версію не можна розглядати серйозно, оскільки більшість подій, головні племена, що згадуються в Книзі, стосуються саме київської землі. Описана в Книзі віра – це віра хліборобів і скотарів, а не лісовиків і мисливців. Та й автор явно належить до хліборобського племені: *“Молитвою зміцнивши тіло, поївши, йдемо до полів наших працювати, як Боги веліли кожному чоловікові, що повинен трудитися на хліб свій”* (Піддубний 2020, дощ. 3А). Назви місяців та їх покровителів – Білояр, Ладо, Купало, Суниць, Житниць, Віниць, Зраниць, Овсениць, Просиць (Просинець), Студець, Лидиць і

Лютиць, Вишень, Леле, Літиць, Радогощ, Календо і Кришень та багато чого іншого – виразно українські.

Є також думка, що Книга написана не одним автором. Справді, коли читаєш розповідь про одну й ту саму подію в різних інтерпретаціях, складається саме таке враження. І все ж за чіткою ідеологічною й духовною спрямованістю, схожим стилем, що простежується упродовж усієї Книги, можна стверджувати, що найімовірніше її автором була одна людина. Візьмемо для прикладу дощ. 38А, де описано дві версії одного землетрусу. Чи могли б про одне й те саме писати два автори на одній дощечці? Ні, вони писали б на різних дощечках. У даному випадку автор просто подає відомі йому перекази. Він особисто не був свідком тієї трагедії, а отже і не хоче брати на себе відповідальність визначати, якому із переказів віддати перевагу. Як почув від отців і старих людей (а він часто посилається на них), так і записав.

Автор переказує події глибокої старовини. Щоб не *“Залишитися невігласами до кінця, звідки ми”*, ставить собі за мету відновити втрачені Веди (Святі Книги). Його сучасники-жерці, забувши заповіді своїх праотців, вже паплюжать (габзують) рідне: *“То бо жерці Веди габзувати стали... А їх украли у нас”* (Піддубний 2020, дощ. 6Д). Він розуміє, що взявся за непосильну роботу, однак *“Не дав Богдаждь знати будучину смертним, тож възхвалімо мудрість його: і старе згадаємо, і те, що знаємо, скажемо”* (Піддубний 2020, дощ. 38А).

Він зустрічається з доволі суперечливими свідченнями, але дисципліновано слідує визначеному завданню: *“Те, що знаємо, скажемо”* і ретельно веде записи та переказує науку Праотців. Ба більше, очевидно, що його інформаторами були представники різних родів. Поруч із розповідями прихильників Велеса зустрічаємо й того, хто поклонявся Костири (мабуть, представник загадкового племені костобців), трапляються також оповіді венедів, чехів (шехів).

1150 років тому руський (український) народ зіткнувся зі знайомою і нам проблемою – тотальним обріхуванням. Мовляв, він не мав своєї історії та віри і взагалі він гонзяхут (поганин). Автор доводить протилежне, наголошуючи: *“Краще не кажіть, що не маємо віри. Старанно повчимося тому, що тут сказано, аби ми не забували цього”* (Піддубний 2020, дощ. 38А). Він рішуче стає на захист рідної мови: *“Правда така, що ми Дажбові внуки – тримай, русе, в умі це, яко ум великий Божий є єдиний з нами, а тому творімо та говорімо з Богами воедино”* (Піддубний 2020, дощ. 1).

З великою вірогідністю можна стверджувати, що автором Велесової Книги є вчитель і волхв на ім'я Ілар, про якого говориться на дощ. 8/3. Лише вчитель – волхв-пророк – міг узяти на себе відповідальність повчати *“дітей наших невчених”* і віщувати: *“А те повідаю вам, що повоюєте греків, бо знаю те ясно: так, як отці наші говорили мені”*. Інші перекладачі, як от: Б. Яценко та Г. Лозко побачили в “ІЛАРЕ” етнонім “ілірієць”, а не ім'я.

Нібито це чужинець, якийсь ілірієць дбав про те, щоб руських дітей “повернути на наше письмо і навчити нашим Богам віддавати шану”.

На дощечці 28 він говорить про допомогу свого слова в боротьбі з ворогом: “То сказано вам, і те я казав, допомагаючи в боротьбі руській проти ворогів моїх і ваших”. А на дощечці 29 він виступає в ролі посередника між людьми і Богами: “Годиться битися за життя наше мечами – се мовить вам Хоругин, син отця Хориґи, а се є прохач ваш перед Богами, які дають вам силу і владу на землю вашу”.

Тільки волхв міг описати так гарно віру та Богів – хоч на музику клади (Піддубний 2020, дощ. 1, 11А та 11Б). Отже, саме нашому далекому співвітчизнику вчителю-волхву Ілару Хоругину (хо, го – горовий, високий, руга – данина, тобто святий датель) маємо завдячувати цим унікальним твором про життя і славу наших пращурів. Це був справжній патріот своєї землі, великий гуманіст, мудрець і філософ, геніальний письменник та провидець, який передбачив, що не тільки повоюємо всіх ворогів, а й повернемося до джерел своїх, що “греків зменшиться, і будуть вони на минуле своє дивитися та кивати головами” (Піддубний 2020, дощ. 8/3).

#### *Мова Велесової Книги*

Книга написана тоді, коли русам доводиться протистояти навалі греків, що прагнули підкорити волелюбний народ і запровадити на Русі свої цінності. Твір і з’явився як відповідь на намагання знищити історію та духовний світ українців. У ньому неодноразово звучать палкі заклики зберегти своїх Богів, старовину і пам’ять про Предків: “Почуй, нащадку, славу ту і держи серце своє за Русь, якою є і перебуде наша земля. Маємо боронити її од ворогів і смерти за неї” (Піддубний 2020, дощ. 8/2).

Ситуація була дуже схожою на ту, що маємо зараз, коли Росія прагне заволодіти Україною, її історією і культурою. Це дуже ласий шматок для задоволення амбіцій завойовника – тут знаходиться центр людської цивілізації. Греки це добре знали і все робили, щоб поневолити русів й нав’язати їм свою віру та волю.

Отож учителю Ілару, який “хоче учити дітей наших”, вже доводиться їх “повертати на наше письмо” (Піддубний 2020, дощ. 8/3). Бачимо також, що, як і нині, вороги насміхалися з нашої мови, але й це Хоругин не залишає поза увагою: “Говоримо, як говорили на нашій землі, а не так, як греки, жадаючи за рахунок руського народу зростати і болгарам підкорити” (Піддубний 2020, дощ. 4Б).

На півдні під протекторатом греків створювалася сила, яка за задумом її творців мала підкорити і підмінити справжню Русь. Автор Велесової Книги фіксує навіть назву міста Росія, яке знаходилося на підконтрольній грекам території. Згодом таких “греків” потіснили на північ, на суздальські землі, де незабаром постане Московське Царство, і яке у XVIII ст. назветься Росією.

Тому стає зрозумілим неприйняття московськими науковцями Влескниги. Для них це підробка. І нічого іншого, окрім посмішки, не може викликати таке твердження одного з них: *“На мою думку, захисникам ВК не вдалося довести її справжність. Головною перешкодою є не зміст ВК – у стародавніх та середньовічних джерелах нам зустрічаються найфантастичніші легенди та складні для інтерпретації пасажі, – а насамперед її мова. Якщо вважати, що творцями ВК є слов’яни, то мова пам’ятки мала б відобразити лад слов’янської мови. Наука змогла реконструювати граматичний лад загальнослов’янської мови та інших слов’янських мов на ранніх стадіях їх розвитку, і до жодного з них жахливий волапюк ВК не має ніякого відношення”* (Творогов 2004, 6–29).

Чи не нагадує вам це заяви з того самого боку, що української мови немає і не було? Як тільки щось не вкладається в рамки “велікорусской” ідеології, москвини одразу піднімають гвалт, що такого немає і не може бути. Вони не впізнають себе у Велесовій Книзі, не про них вона і цим усе сказано. Їм не вдалося обробити її на свій лад, як зробили це з літописом Нестора. От і вигадують якийсь “общеславянский язык”. Де він такий?

Ми ж можемо впевнено заявляти, що Книга написана одним із українських діалектів, яких і нині є немало, а раніше було ще більше. Наприклад, слова *гондзя, крижувати, гордин, генбель, гундіти, пудо, тамо, тудо, тако*, що їх не знайти в сучасних словниках, донині зустрічаються у мові мешканців Приятрання, в центрі Трипілля-Руськолані. Так само можна говорити про те, що деякі гонорові племена мали власні абетки. Однією з них і написана Велесова Книга. Валентин і Юлія Гнатюки, які досліджували творчість переписувача Книги Ю. Миролюбова, писали, що Велесова Книга для нього *“виявилася найважчою для перекладу, оскільки мова її була специфічна, жрецька, призначена для літописів та обрядових молитов”*. Мова розмовна і письмова завжди відрізнялися одна від одної, не кажучи вже про жрецьку мову і мову простого люду.

Вражає багатство мови й термінології Книги, що є показником різноманітної розумової, духовної та виробничої діяльності наших Предків, їх контактів із сусідніми етносами тощо. Істину казав Борис Яценко: *“Явлення Влескниги з небуття – живе свідчення невмирущості, незнищенності українського народу”*.

#### *Справжні причини невизнання Велесової Книги*

У статті “Загадкова «Велесова Книга»” відомий український письменник Валерій Шевчук писав, що в колишньому Радянському Союзі Влескнига трактувалася як криволапа і нелегальщина: *“Ввіз її текстів у межі держави був заборонений, хоч ішлося, здавалося б, не про антикомуністичний самвидав, а про твір VIII–IX століть”*. *“Дива ці, однак, не важко збагнути, бо що означало б визнати її почати об’єктивно вивчати пам’ятку? А означало це піддати сумніву основу основ, тобто ідеологічні постулати російської імперської історичної науки, і погодитися, що не було ніякої «колиски трьох братніх народів» (це позірно, насправді та «колиска»*

*вважалася основою російської історії), і визнати факт, що різні слов'яни не користувалися однією мовою; по-третьє, що державність Русі не була принесена в Київ із Новгороду Рюриковичами, а існувала тут задовго до того; по-четверте, як це може бути, щоб пам'ятка нічого не писала про Північну Русь, власне Росію, хіба що згадається тут якийсь вороже Русі плем'я онезв'я і виразно кається, що північні племена сум, весь і чудь – це зовсім не Русь; а основне, виявляється, що Русь – тісні родичі чехів та хорватів, тобто західних та південних слов'ян (згадаймо, як люто поборювалися антропологічні досліді Федора Вовка, який доводив, що українці більш споріднені з південними слов'янами, ніж із північними); а ще й те, що та Південна Русь мала свою на півтори тисячі років давнішу історію – як же таку пам'ятку визнати? Отже, єдиний засіб локалізувати чи блокувати її вплив на розвиток історичної науки і тим самим «знешкодити» – довести, що це фальшивий документ, а коли так, то не має він ніякої наукової цінності”.*

З тих пір мало що змінилося: Книга і на сьогодні залишається в немилості. На жаль, не тільки Москви. Багато й українських вчених вірять у московську версію, що якийсь чоловік у XIX ст. натесав дощечок (понад 70) і написав на них тексти, що прийшли йому на ум, вигаданою ним же абеткою.

Кому вигідно називати цей важливий документ з нашої історії підробкою? У першу чергу російській науці та ідеології, постулати якої, на жаль, домінували і в Україні, принаймні до початку повномасштабного військового вторгнення Росії на терени нашої країни 24 лютого 2022 року.

Визнання Велесової Книги означало б:

- що не було ніякої “колиски трьох братніх народів” Росії, Білорусі та України;
- що навпаки родичі русів – на заході: ляхи, чехи, словаки, словени, чорногорці, хорвати, серби, македонці, венеци і кривичі (литвини та білоруси);
- що державність Русі не була принесена в Київ із Новгороду;
- що південна Русь (Руськолань та Київська Русь) мала свою, щонайменше на півтори тисячі років давнішу історію;
- що Києву – не 1500, а 2700 років;
- що в IX ст. в Україні були учні, а отже і школи;
- що українці (окри) – діди русів;
- що Русь і влескнижні руси, які поклонялись Триглаву, – це Україна й українці;
- що Книга розкриває історію, культуру, духовні цінності та розумові здобутки України-Русі, а не тих, хто нас обікрав і видає чуже за своє;
- що віра русів була не рабською, а вірою вільних людей, які готові відмовитися від усього, аби лиш їхня країна була незалежною і сильною: “Ані до бенкету нам, ані до їства борошняного, жиром

*змащеного. Маємо спати на сирій землі і їсти траву зелену, доки не буде Русь вільна і сильна*” (доц. 8);

- що Русь (Україна) була охрещена значно раніше, ніж це нам втокмачувало московське православ'я і самодержавство через сфальсифікований “Літопис руський”, – за життя автора Книги, у IX ст. Якщо визнати цей факт, тоді дуже важко прив'язати Московію, якої на той час і в помині не було, до історії Київської Русі;
- що основи православ'я насправді треба шукати в сонячній вірі наших Предків, яку докладно виписує автор, і що язичники (орійці) мали значно глибше й змістовніше розуміння Бога;
- що Влескнига спростовує всі вигадані теорії про старшинство грецької (візантійської) та римської культур, не кажучи вже про московську;
- що врешті-решт північна Русь, як така, не згадувалася жодним словом на час написання Книги, а отже Росія не має щонайменшого стосунку до цієї назви.

Заперечують автентичність Велесової Книги дві категорії людей – ті, хто сліпо вірить фальсифікаторам історії, і ті, хто хоче й надалі тримати українську історію, український народ у принизливому стані: що українців нібито не було, що наші предки нібито нічого не створили, що ми не мали своїх героїв, а тільки зрадників, і самі ми – ніхто.

#### *Докази автентичності Книги*

Найперший і найголовніший доказ: жодна людина XIX чи XX ст. не могла вигадати твір, де логічно викладаються історичні факти, серед яких не відомі на той час науці. Не могла створити таку абетку і мову, що нею написана Велесова Книга. Особливо вражає божественна і філософська складова твору – таке вигадати під силу хіба що посланцю небес.

Свідчення Книги про “*народ від Лади*” (Піддубний 2020, доц. 7Г) підтверджується сакральними об'єктами – цивілізаційним шляхом Лади (за Геродотом, “святі дороги”), що пролягав у давнину зі сходу на захід від Ольвії (Миколаївщина), Вільховського святилища Лади (Кропивниччина) до Бушівського рельєфу Лади (Вінниччина), скельного монастиря Ладове (Вінниччина) і Терношорського пам'ятника Лади на Івано-Франківщині (Піддубний 2017, 16, 18), і відповідними фактами, викладеними в Книзі: “*Одійшли Хорив і Шек од інших і переселилися до Карпатських гір. Там інші городи заснували та торгували з племенами іншими, і багатства мали великі*” (Піддубний 2020, доц. 36Б).

Професор Стамбульського університету, директор Археологічного інституту Т. Боссерт у 1946 р. в південно-східній Туреччині неподалік міста Кадірлі віднайшов давні скульптури і невідомі написи IX–VII cc. до н.е. У 1980 роках американець І. Стойко для розшифрування текстів використав український мовний ключ і довів, що вони зроблені українською мовою фінікійською абеткою. Пізніше ці переклади були уточнені (Піддубний 2017, 375) і виявилось, що в написах згадуються божества, герої, племена, які зустрічаються також у Велесовій Книзі, і навіть “мова” (“*по Мові*

уміти”) – очевидно, як звід відповідних повчань, молитов та замовлянь, бо на дощ. 26 про це читаємо: *“очистимося мольбою у Мові”* і *“Сварг уставиє ті Мовинства”*.

Із Влескниги (Піддубний 2020, дощ. 32) вперше дізнаємося про повстання “молодшого” Вендеслава, який зібрав Русь, повів на готів “і трикратно розтрощив їх”. Про існування такого провідника в праці “Життя дванадцяти цезарів” свідчить Світоній (близько 40–170 р.), згадуючи Гая Юлія Віндекса, який поклав край правлінню Нерона. Коли в Римі довідалися про те, що Галія (Гілея – за Геродотом, правобережна Україна) піднялася проти Нерона, на маківку голови його статуї було причеплено хохол із написом нібито грецькою мовою: *“Оце справжнє змагання. Тепер начувайся!”*. Це є підтвердженням того, що гальські воїни носили козацькі “оселедці” і що Вендеслав та Віндекс, найвірогідніше, одна й та сама особа.

Перші перекладачі Книги на початку дощ. 2А не зауважили Овена, дуже важливого божества для наших предків. Тут треба читати: *“Муж Правий іде в дім Овна”* – не “домове несть”, а “дом овен есть”. За свідченням історичної науки, Софокл, якого незаслужено називають давньогрецьким драматургом, після смерті шанувався як “муж Правий” (Словарь античности 1989, 540), тобто таким, що шанував Праву (закони Богів) і вів правильний спосіб життя. А Мавро Орбіні повідомляв, що Скитія також називалася Овеном.

Овен – це священний тотем наших Пращурів, доказами цього є численні артефакти з його зображеннями і навіть пам’ятники людини з головою Овна, наприклад, на горі Кременець в м. Ізюм.

Особливе місце, чи не найголовніше, посідає в Книзі Мати-Слава. Автор іменує її ще як Божеська Птиця (Піддубний 2020, дощ. 6А), Красна Птиця (Піддубний 2020, дощ. 7Б), Птиця-Мати Небесна (Піддубний 2020, дощ. 21). І бачимо по теракотових фігурках, що це не вигадка, – цьому образу жінки з головою птиці поклонялися наші Пращури принаймні з V тис. до н.е.

Ці численні артефакти із зображенням Овна, Матері-Слави Птиці Небесної тощо, про які не міг відати Ю. Миролюбов, теж засвідчують правдивість твору.

Підтверджують автентичність Велесової Книги і топоніми та гідроніми, в яких зафіксовані імена прадавніх Богів. До прикладу, назви міст і сіл: Коломия, Колодисте – на честь Кола як Сонця і віри Кола; село Ценява – це Нава; населені пункти Сваричів, Сваркове, Сваром’я, Свариж, Сварині – на честь Бога Творця Сварга; назва села і річки Велесниця – на честь Бога Велеса; місто Стрий і річка Стрибіж – на честь Стрибога.

*“Будь-яка підробка, – писав Сергій Лесной, – має основну рису прагнення «підробитися» під щось вже відоме, уподібнитися йому, імітувати його. Підроблювач вживає всі свої знання і сили, щоб його твір був схожим на щось вже відоме. Натомість у дощечках Ізенбека все оригінально і несхоже на вже відоме для нас”* (Лесной 2008, 16).

Отже, питання про підробку Книги має бути знятим раз і назавжди. Велесова Книга – це твір нашого великого предка, це повернення української ідентичності, повернення слави наших Пращурів, нашої правдивої, а не нав'язаної зовні історії. Ті, хто її заперечує, заперечує саме існування української нації. Й принижує весь слав'янський рід.

#### *Значення Велесової Книги*

Книги, писані на дерев'яних дощечках, вважали за кодекс, тобто за священний код племені, що його створив. Відомий сербський філолог Радивоїє П'єшич, зокрема зауважував: *“кодекс – це не тільки дерев'яна книга слов'ян, а духовний закон в істинному значенні цього поняття”*. Духовним законом також є і Велесова Книга. Р. П'єшич теж досліджував цю Книгу, називаючи її *“найголовнішим літописом слав'янської цивілізації”*. У ній, зокрема вказується, хто *“започаткував рід слав'ян”* – засновник столиці Руськолані міста Голунь (на південь від Києва) отець Орій із трьома синами Києм, Щеком і Хоривом (Піддубний 2020, дощ. 38А). З території України вийшли також венеди і *“осіли на землі, де Суне-Сурь спить вночі на златім ложі”* (Піддубний 2020, дощ. 28), тобто на заході, на Одері, де Сонце-Зоря відходить на відпочинок – відомі як полабські слов'яни. А *“град Київ”*, читаємо на дощ. 33, це столиця (скопище) не тільки полян, деревлян, кривичів *“на кроні руській”*, а й ляхів.

Однак нагадаємо, що цей найголовніший літопис слав'ян має українське (руське) походження. Він пряме свідчення, що український народ – державницький народ, що він мав власну світоглядну і релігійну філософію, свою писемність, абетку й літературу задовго до запровадження на Русі християнства.

Мова Книги, описані в ній віра, традиції та звичаї, географічні об'єкти – все говорить про її суто українське походження, і що саме Україна є безпосередньою спадкоємицею давньої Русі. І не тільки Русі, а й Скитії та Антії (Піддубний 2020, дощ. 7В). Ба більше, якщо раніше наука заявляла, що українці вперше згадуються у писемних джерелах лише XII ст., то у Велесовій Книзі ми бачимо себе вже в IX ст. під іменем “окри”, як діди русів (Піддубний 2020, дощ. 7Є).

Завдячуючи Влескнизі, маємо можливість вивчати власну історію не за грецькими, німецькими чи московськими розробками. З перших уст від нашого літописця дізнаємося, хто насправді був засновником українсько-руського роду, яким Богам поклонялися наші Предки, як називалася наша перша держава та її столиця. Переконаємося, що запорозьке козацтво – це продовження тисячолітніх військових традицій одного народу. Наприклад, започаткований руськоланами спосіб забудови міст і укріплення колом успішно використовувався козаками. Попередження про прихід ворога димами (Піддубний 2020, дощ. 14) та сигнал до наступу: *“крикнемо, яко кречет, бо той крик до серця нам”* (Піддубний 2020, дощ. 23) теж ідуть від руськоланів.



Через Влескнигу як першоджерело дізнаємося, якими насправді були наші Праотці, яку роль відігравала для них жінка-мати – вона кардинально різниться із тим, що їй відводила Біблія. Тут жінка-мати стоїть на рівні із самим Богом-Творцем. Це конкретне підтвердження природної толерантності і внутрішньої культури українського прароду.

Твір рясніє прикладами неймовірного героїства, самовідданості та самопожертви в ім'я роду, свободи і незалежності: *“Великі сніги, холоди, голод мучили наших людей, але стояли твердо. Лишаючись безо всього, вони немало натерпілися, бо незалежність хотіли мати і творили її”* (Піддубний 2020, дощ. 6А), *“Літше маємо зникнути, але ніколи не бути в рабстві та жертувати Богам чужим”* (Піддубний 2020, дощ. 6Г), *“Життя наше на полі бою прекрасне”* (Піддубний 2020, дощ. 8). Називається багато забутих героїв – святих захисників нашої землі, нашої віри і предківських заповітів. Саме їх повинні славити й згадувати у молитвах!

Спираючись на свідчення автора, можемо достеменно стверджувати, що батьківщина Богів Гіперборєя зовсім не якась мітична країна. Це країна дніпровських бореїв – Ніперборєя, де Ніпер – Дніпро, а грецьке “гіпер” натомість означає “великий”. На дощ. 6А вона так і називається “Борія Велика”. Розкривається правдиве літочислення, за яким жили наші предки – Карпатський Ісход (середина I тис. до н. е.).

Це не лише путівник у наше історичне минуле, а й навчитель, на яких засадах облаштовувати своє життя і свою державність. Книга може бути візитною карткою, чи, як кажуть сьогодні, брендом нашої країни, бо це *“філософська висота нашого Віщуна. Наймодерніша ідеалістична філософія. Платон і Аристотель залишаються позаду основної космічної концепції нашого Віщуна”*, – писав Володимир Шаян.

Нині навряд чи можна довести, де з'явилася найперша людина. А от людину як соціум, тобто одиницю з відповідними свідомістю та світоглядом, що вже уявляла себе членом певної спільноти і культури, народила саме наша земля. І підтвердження цьому знаходимо у Велесовій Книзі. *“Народе мій од Лади, твори любов!”*, *“Любїть світ зелений і тваринний! Любїть друзів своїх і будьте мирними між родами!”* – мовиться на її дощечках. Нічого подібного не знайти ні в Книзі книг, як називають Біблію, ні в інших стародавніх джерелах. Вже самі ці заклики свідчать про високий рівень громадянської відповідальності наших предків, їх обізнаності та вихованості.

За допомогою Книги можемо відновити втрачений зв'язок зі своїми Богами, якими були наші Предки. Повернутися до їхньої Стезі Прави (Піддубний 2020, дощ. 8/2), до моральних засад, до завітів засновника слав'янського роду Отця Орїя, за якими жили наші предки і шановані були в усьому світі. Далматинський архімандрит Мавро Орбіні (1550 – 1614), зокрема, писав про нас, про слов'ян: *“у політиці людській вони мали солідні закони і похвальні звичаї. Дуже турбувалися, щоб діти шанували батьків і*

слухалися. І щоб не було у них бідних та жебраків. А коли хто стане немічним чи постаріє, за ним мав наглядати нащадок, щоб був люб'язно керований і нагодований. Щоб були прихильні, сердечні та великодушні до мандрівників (чужинців – С. П.)”.

Ілар Хоругин пояснює, чому ми називаємося слав'яни (“Від того ми слав'яни, що славимо Богів, що Божі внуки і Сварга нашого, і Дажба”) і вказує на ще одну їхню особливість: “а також терплячі до зла; що, об'єднуючись, силу маємо велику” (Піддубний 2020, дощ. 36Б).

Велесова Книга – великий набуток усіх слав'ян. А надто українців. Вона має стати священною для нас, бо розкриває наші джерела, звеличує нашу душу, дає нам крила, силу і натхнення. Це чи не єдиний документ давнини, якого не торкнулися руки фальсифікаторів історії. Тому Книга має ще й велике світове значення. Адже саме на території України, як зазначав К. Птоломей, була кузня народів світу, і саме звідси розпочиналося розселення білої раси. У ній треба шукати зав'язки всесвітньої історіографії та історіософії. Книга висвітлює досі невідомі історичні факти не лише про русів, а й про гунів, готів, хазарів тощо.

Раніше нас переконували, що нібито лише греки могли когось чомусь навчати, натомість Велесова Книга пише, що й вони “посилали до нас багато свого юнацтва” (Піддубний 2020, дощ. 8/3). Очевидно, щоб навчалися премудростям у наших Предків. Зауважується також, що хазари мали вільне життя тільки з русами. “Куди підемо від них? Де життя вільне знайдемо?” (Піддубний 2020, дощ. 4Б), – бідкалися вони, коли русам уривався терпець від нахабства хазарів і вони проганяли їх зі своїх земель. Засвідчується, що наші предки спорудили чимало міст на півдні, бо “за Орарода Сирію воювали та Єгипет” (Піддубний 2020, дощ. 6Б): “Немало градів і храмів величавих там збудували, бо були багаті... Араби ходили до них і торгували на торжищах, збагачуючись, та там і залишилися, відаючи отроків у підданство” (Піддубний 2020, дощ. 18А).

Лесной, С. (2008). *Златое слово Руси. Крах антирусских наветов.* “Алгоритм”. Москва.

Піддубний, С. (2017). *Великий Код України-Русі.* ФОП Стебеляк О.М. Київ.

Піддубний, С. (2020). *Велесова Книга: Веди України-Русі (Ілар Хоругин. Велесова Книга).* ФОП Стебеляк О.М. Київ.

Плутарх. (1990). *Избранные жизнеописания.* Т. 1–2. Москва.

Творогов, О. (2004). *Что думают ученые о “Велесовой книге”.* Санкт-Петербург.

*Словарь античности* (1989). Прогресс. Москва.



## ВІЗІЯ УКРАЇНИ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ РОМАНТИЗМУ: ПОШУК ІДЕНТИЧНОСТІ

*Тетяна Прокопович*

(Україна)

*Композиторську творчість Семена Гулака-Артемовського розглянуто в контексті художньо-естетичних поглядів на буття України доби романтизму. В історичному контурі лірико-комічного сюжету опери “Запорожець за Дунаєм” виявляються засадничі елементи національної ідентичності українців, серед яких визначальним є стремління до свободи.*

*Ключові слова: романтизм, музичне мистецтво, національна ідентичність, Україна.*

### THE VISION OF UKRAINE IN ROMANTIC MUSIC: THE SEARCH FOR IDENTITY

*Tetjana Prokopyč*

*The compositional work of Semen Hulak-Artemovs'kyj is considered in the context of artistic and aesthetic views on the existence of Ukraine in the Romantic period. In the historical contour of the lyrical and comic plot of the opera ‘Zaporozec’ Beyond the Danube’, the fundamental elements of the national identity of Ukrainians are revealed, among which the desire for freedom is the most important.*

*Key words: romanticism, musical art, national identity, Ukraine.*

Україно, рідний краю,  
Серцем я тебе кохаю.  
*С. Гулак-Артемовський*

Взяті в епіграф рядки з фінальної сцени оперної партитури доволі чітко оприявнюють позицію автора твору, слугуючи для нас відправною точкою розпізнавання в художньому тексті “укрите в ньому безугавне напружене мерехтіння смислів” (Забужко 1997, 8). Влучно сформульований сучасною шевченкознавицею методологічний імператив цілком резонно відповідає інтерпретаційній множинності першої української опери – “Запорожець за Дунаєм” С.С. Гулака-Артемовського. Від часу прем’єри (1863) і донині музична комедія очолює у вітчизняному театрі репертуарний рейтинг, а водночас за 160 років сценічного життя вона зазнала чи не найбільше редакцій і нових версій. Подібно як невичерпність Шевченкового слова, оперні герої Гулака-Артемовського “провокують кожне нове покоління

<...> на суголосні ідейній атмосфері доби” (Забужко 1997, 10) відчитування глибинних сенсів.

Тут є рація пригадати, що проведена паралель між поетом і музикантом цілком не випадкова і виправдана. Дружні стосунки Тараса Шевченка і Семена Гулака-Артемовського – земляків, які зустрілися в імперській столиці – скріплені духовною єдністю “в боротьбі за самовираження і самоствердження” (Бугаєва 2014, 41). В умовах бездержавності двом велетням українського мистецтва належала виняткова місія оборонців національної ідентичності та творців художньої візії України.

Щоправда, в сучасному медійному просторі можна натрапити на гострі оцінки “Запорожця за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського як “квінтесенції малоросійства” та нав’язування “колоніальних наративів” (Аблов 2023-1). Виявляється, в’їдлива критика, що розгорнулася в музично-публіцистичних студіях одразу ж після прем’єри опери, набирає нові обертони в культурному сьогодні. А проте реєстр суджень про музично-сценічний твір суттєво змінився. З перших постановок опери поширилися стереотипи про слабкість композиторського письма співака російського імператорського театру: М. Рапопорт писав про “вплив італійського елемента”, П. Сокальський твердив про “бідність вигадки і музичних ресурсів”, П. Ільїн констатував, що “взагалі в цьому творі немає жодного скільки-небудь значного номера” (цит. за: Кауфман 1962, 141–143). Сучасний критичний погляд виявляє “вроджені вади цього твору” у насолоді “плекати власну меншовартість” (Аблов 2023-2). Діаметрально протилежну позицію і цілком аргументовану висловила О. Корчова, вбачаючи в авторі “Запорожця за Дунаєм” – “великого сина України, який так багато зробив для віднаходження її класичного культурного образу” (Корчова 2013, 7).

Мимоволі виникає аналогія із багатогранним трактуванням творчого спадку Тараса Григоровича, яке визначає: “Шевченка розуміємо настільки, наскільки розуміємо себе” (Дзюба 1989, 3). Відтак, застосований О. Забужко засадничий принцип пізнання Шевченка, як видається, можна віднести і до постаті Семена Гулака-Артемовського: “духовна історія України від часу його появи й дотепер розгортається, необхідно співвідноситься із ним (і самовизначаючись щодо нього)” (Забужко 1997, 33).

Слід зауважити, що сучасне шевченкознавство нагромадило значний масив досліджень і публікацій (О. Забужко, Е. Боева, Г. Гайович, В. Щербак та ін.), присвячених з’ясуванню багатомірності концепту ‘Україна’ у творчості поета, який “вперше зробив його символічним за своєю суттю, тобто таким, що окрім етнічно-географічного, несе в собі національно-культурний, політичний і історіософський смисл, стаючи, таким чином, символом національної й духовної самоідентифікації людини” (Даренська 2002, 166–167). З цієї позиції доцільно розглянути творчий доробок композитора-співака, який “у піснях підніс Україну до світових вершин” (Гнатюк 2013, 4).

Безумовно, творча постать С. Гулака-Артемовського (1813–1873) не залишилася поза увагою представників гуманітаристики. Зайве доводити, що співочий дар сина городищинського священника не тільки вразив його сучасників, але й викликав жвавий інтерес до непересічного музиканта. Втім, за спостереженням дослідника, “в опублікованих працях про С. Гулака-Артемовського було чимало неточностей і невірних оцінок” (Кауфман 1962, 3) його творчих звершень. На жаль, з плином часу зменшується шанс відшукати невідомі факти і розширити знання про життя і творчість українського митця, рідкісне природне обдарування голосу якого привласнила собі російська імперська культура.

Взагалі, блискуча артистична кар’єра вихідця з українського краю у петербурзькому мистецькому середовищі XIX століття була на той час “глибоко вкоріненою традицією” (Забужко 1997, 46). Така доля спіткала і Семена Гулака-Артемовського. Але що насправді відбувалося у житті і творчості блискучого баритона (бас-баритона) за ‘фасадом’ служби в імператорському театрі? – до цього питання варто придивитися пильніше.

Власне, оминаючи відомий з довідково-енциклопедичних джерел біографічний фактаж автора першої української опери, вельми цікаво зосередитись на його композиторському доробку. Хоч творчий спадок С. Гулака-Артемовського невеликий і лише частково збережений, але в ньому виразно простежується україноцентричний вектор. Навіть назви творів акумулюють у собі національну характерність: “Українська танцювальна пісня” для хору у супроводі оркестру, вокально-хореографічний дивертисмент “Українське весілля”, водевіль “Ніч напередодні Іванова дня”, пісні “Стоїть явір над водою” (присвячена Т. Шевченку) та “Спать мені не хочеться” (для співачки Д. Леонової).

Рідне слово, народні традиції цілковито підкорили творчу волю митця. Відважившись на написання опери “Запорожець за Дунаєм”, С. Гулак-Артемовський вперше вивів на світову театральну сцену українську тематику й українську мову. До того ж, багатство свого таланту проявив у створенні лібрето опери та прем’єрному виконанні партії головного героя Івана Карася. В історії опери таких прецедентів майже немає! Це викликає справжній подив, національну гордість і шану.

Важливо, що розробляючи лірико-комедійний сюжет, С. Гулак-Артемовський винахідливо ввів національно-історичний контекст: побут задунайських козаків, які, не скорившись російському самодержавству після ліквідації Запорізької Січі 1775 року, опинилися під протекторатом турецького султана та, зберігаючи свої звичаї та традиції, плекали надію повернутися на рідну землю. Тож вчинки головних героїв – Івана Карася, Одарки, Оксани та Андрія – пройняті тугою за Україною, бажанням “бути серед своїх людей, зі своїм народом” (Осипенко 2013, 46). У кожному сприятливому моменті сюжетного розгортання від першої дії і до фіналу оперні персонажі засвідчують палку любов до України, яку виражають у прозових епізодах або співі.

Варто проілюструвати патріотичну ідею опери на конкретних прикладах з клавiру “Запорожця за Дунаєм” (Гулак-Артемовський 1983). У цьому місці важливо зробити застереження, що не маючи можливості проаналізувати рукописний текст Гулака-Артемовського, довіряємося матеріалу нотного видання радянської доби. В передмові оперного клавiру авторитетні редактори запевнили в збереженні “авторського музичного тексту й драматургії” та прозової частини лібрето (Гулак-Артемовський 1983, 7). Зрештою голова редакційної колегії, відомий український композитор Георгій Майборода резюмував: “Повернення опері первісного, авторського звучання буде актом справедливим, свідчитиме про нашу повагу до української класики” (Гулак-Артемовський 1983, 8). Властиво в таких заявах не простежуються ідеологічні приписи радянського часу, які, до слова, мали місце в інших редакціях опери “Запорожець за Дунаєм”, що суттєво змінювало/руйнувало драматургічну канву твору (Йориш 1936, 31–32).

Отож прислухаємося до реплік улюблених і вельми знайомих багатьом поколінням українців оперних героїв. “О рідний краю, серце плаче, плаче, горює по тобі!”, – тужливо промовляє Оксана у I-й дії, перед тим заспівавши проникливу мелодію романсу “Місяцю ясний”, в якому також благає: “вість принесіте з рідного краю” (Гулак-Артемовський 1983, 20). Ці слова, за нехитрою сюжетною фабулою, цілком легко трансформуються у ліричну площину: героїня чекає свого коханого Андрія, щоб разом з ним утекти з турецької землі до батьківщини. Про це свідчить Іван Карась, прийомний батько Оксани: “Сердешна сирота, все журиться та плаче за рідним краєм та за своїм коханим” (Гулак-Артемовський 1983, 25).

Тим часом сам запорожець, який опинився за Дунаєм внаслідок репресивної політики російського царського режиму, маскує за комічною оболонкою свого образу власний душевний біль: “Та й добре ж оце ми бенкетували, випили такі чимало.... Балакали про всяку всячину, спом’янули й стару матір – Запорізьку Січ, а далі як заспівали «Летів орел через море», то аж сумно стало!” (Гулак-Артемовський 1983, 25).

Вплетена у прозовий уривок опери згадка про українську народну пісню доволі символічна і важлива інтертекстуальним натяком. До слова, першу строфу цієї пісні можна зустріти у повісті “Близинок” Т. Шевченка. В літературному творі вона поглиблює зв’язок внутрішнього світу героїв – Никифора Федоровича і Саватія, а водночас посилює психологічне напруження дійових осіб: “Карл Осипович, уже на что тугой на слезы, и тот не вытерпел, вышел из светлицы, вынимая из кармана платок” (Шевченко 2003, 72).

Схожий ефект народна пісня справляє на оперного персонажа. Тим, хто знає її зміст, не складно впізнати долю Карася, якому чужина немила і згубна. Прикметно, що при всій множинності варіантів фольклорних вербальних текстів (чумацькі, козацькі, сирітські), всіх їх об’єднує словосполучення “чужина”. Наприклад: “Летів орел через море, да подай, море, пити

/ Трудно, трудно сиротоньці на чужині жити”; “Летів орел через море, да подай, море, пити / Ой горе ж тому козакові на чужбині жити”.

Ймовірініше, маска комічного та самоіронія Івана Карася – це своєрідний порятунок у тих складних обставинах, в яких герой перебуває. О. Мальцева зауважує: “<...> притаманне нашому народу природне почуття гумору, навіть у кризових, здавалося б, безвихідних ситуаціях, дозволяло зберігати невичерпну бадьорість духу, веселу вдачу, віру у свої сили, що надавало українцям витримки в усіх випробуваннях на складному шляху до омріяної політичної свободи” (Мальцева 2009). Слід також погодитися із думкою дослідниці, що бурлескні твори на перший погляд з несерйозним змістом, насправді “наділені якимось політичним або ідеологічним смислом” і можуть “сприйматися амбівалентно” (Мальцева 2009). Здається, С. Гулак-Артемівський майстерно використав сміхове начало, в тонких контурах якого видніється політичний та ідеологічний підтекст. З цього приводу краєзнавиця О. Осипенко зазначає: “<...> на політичне і патріотичне спрямування опери було звернено увагу ще з перших вистав. Адже в ній опосередковано згадуються <...> і цариця, і турецька й московська неволя <...>” (Осипенко 2013, 47).

У цьому аспекті варто звернути увагу на наскрізне використання у сюжетно-композиційній структурі опери дихотомії “Свій – Чужий/Інший”. Дотепно обіграючи орієнтальні мотиви на українських історичних реаліях початку ХІХ століття, С. Гулак-Артемівський окреслив у лірико-комічній опері “Запорожець за Дунаєм” широкий спектр співіснування національних ідентичностей з несподіваними змінами: партнерство (ІІ дія, № 5 Каватина Султана “Як любо серцю тут” і № 6 Каватина Карася “Тепер я турок, не козак”) чи протистояння (ІІІ дія № 16 Марш і Сцена), поневолення (ІІІ дія № 17 Квінтет “В нещасливій нашій долі”) чи порозуміння (ІІІ дія, № 19 Сцена Імама).

Особливо яскраво різноманіття сенсових граней культурного діалогу “Схід-Захід” фокусується в образах Султана і Карася. Так, типові комічні містифікації з перевдяганням в опері українського композитора переросли у розмірковування над власною національною ідентичністю на тлі культурної “іншості”. Приміром, в Каватині Султана “Як любо серцю тут”, опинившись інкогніто в українському поселенні, турецький правитель крізь призму “Свій/Інший” фіксує відмінності культур і ментальностей: “Серед убогих цих хатів, садів, ланів, квіток! Життя тут радісно сіє. Нема тут гомону двірського, облесливих не чути слів. Нема вельможних тут рабів, нема житейської тривоги” (Гулак-Артемівський 1983, 57). Як бачимо, погляд чужинця помічає питомі риси українства (козацтва): господарність (працьовитість), вітальність (життєлюбство), щирість, рівність і братерство. Так само побіжно складається уявлення про здатність українців транслювати і закріплювати свої бутеві цінності в інокультурному середовищі, що вбирає в себе феномен діаспорної культури.



Натомість у Каватині Карася “Тепер я турок, не козак” герой у насмішкуватій формі “приміряє” асиміляційну модель міжетнічних відносин. Цікаво, що скориставшись традиційними прийомами буфонної опери (повторність слів, великі інтонаційні стрибки), Гулак-Артемівський розвинув мелодичний рельєф вокальної партії навколо домінантової гармонії (V ст.), яку можна вербалізувати у риторичне запитання “Хто я? Яка моя сутність?”. А вичерпну відповідь дає “Інший” – Селіх-Ага, царедворець Султана, який, готуючи Карася до візиту до турецького палацу, нарікає запорожця Урхан (з тюркської означає воїн, могутній правитель). Прикметно, що ім’я Иван – від давньоєврейського означає “помилуваний Богом”. Можна здогадатися, що в комедійній грі перейменування героя – Иван / Урхан – приховані справжні інтенції автора.

Тож за сміховою личиною Гулак-Артемівський торкнувся серйозних тем екзистенційного вибору і пошуку тожсамості, які, вочевидь, резонували з реаліями українського життя XIX століття й адресувалися передусім співвітчизникам композитора. Зрештою, російська імперська цензура миттєво зреагувала, і після успішних постановок оперу українського композитора було знято з репертуару в петербурзькому (13 показів 1863 р.) і московському (4 покази 1864 р.) театрах.

Нагадаємо, що це була жахлива для українства пора – 18 липня 1863 р. Валуївським циркуляром було розпочато нову хвилю антиукраїнської політики, російським самодержавством жорстоко нівелювалася українська ідентичність і право на розвиток самобутньої національної культури.

У такому разі, в оцінці опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського відчуваємо суголосність з позицією інтерпретувати твір як “своєрідний скромний протест проти національної політики царату” (Ревуцький 1936, 19), аніж погодитися із сучасним критиком, який з “побіжного погляду на авторську партитуру «Запорожця за Дунаєм»” (Аблов 2023-1) виявив, що це “ідеологічна конструкція” (Аблов 2023-1) “для членів імператорської родини” (Аблов 2023-2). Безумовно, фактів достатньо, щоб прийняти й контраверсійну позицію. Адже С. Гулак-Артемівський подарував клавір своєї опери великому князю Миколі Миколайовичу (Кауфман 1962, 142). Врешті-решт на прем’єрі “Запорожця за Дунаєм” була царська сім’я.

А втім, видається, що зовнішня атрибутика “вірного служіння монарху” доволі пікантно “демонтується” в оперному дійстві. Привертає увагу обраний композитором турецький антураж, який в “Запорожці за Дунаєм” набуває декількох політичних відтінків. Інтрига в тому, що написання твору припало на той час, коли в суспільстві ще свіжою була пам’ять поразки російської армії у Кримській (російсько-турецькій) війні (1853–1856 рр.). За таких обставин ‘нагадування’ північним невдахам про східного правителя викликали мабуть суперечливий характер.

Мало ймовірно, що російсько-імперські амбіції не дражило історичне тло опери – турецьке підданство нескорених запорожців. Щоправда,

фінальна розв'язка опери, коли оголошено Фірман Султана про повернення задунайських козаків у рідний край, могла втішати нестримні жадання росіян поглинути Україну. Проте, композитор “імперським апетитам” не дав вдовольнитись. Навпаки, на тонкій грані балансування між комічним і серйозним спонукав визнати право українців бути вільними, а не підкореними і колонізованими.

Оперне полотно Гулака-Артемівського наскрізно засвідчує, що рідний край – це Україна. І хоч на титулі опери зазначалося малоросійська, але на устах оперних героїв – лиш одна Україна:

*На крилах ми через Дунай  
Полинем в рідну Україну,  
І радісну оцю годину  
Прославимо із краю в край.*

(Гулак-Артемівський 1983, 135).

Хіба не варто прислухатися до спостереження сучасного блогера Андрія Окара, який здивований донині існуючими режисерськими рішеннями твору в лірико-комічній площині та не бачать в опері “трохи прихований вимір, який лежить на дні символічної конструкції «Запорожця за Дунаєм»”? (Окара 2013). “Ця опера – це історія про вихід (саме про вихід) богообраного (саме богообраного) народу з єгипетського (чужинського) полону у Землю Обітовану. Історія набуває містично-патетичного, біблійного звучання у заключних арії Андрія та хорі «Владика Неба і Землі», – стверджує критик (Окара 2013). Варто додати, що музичний компонент фіналу (№21 Сцена Андрія з хором) своїми жанрово-інтонаційними джерелами викликає алюзії з християнським гімном “Тебе Бога хвалим”.

Насамкінець варто підкреслити, що навдивовижу точно оцінена О. Забужко шевченківська візія України (Забужко 1997, 79) знайшла продовження у творі С. Гулака-Артемівського. У лірико-комічній опері “Запорожець за Дунаєм” композитор ввів дві діаметрально протилежні вертикалі людського буття: височінь духовного Божого світу та обернена соціальна ієрархія (символічна детронізація монарха – переодягання Султана у звичайний одяг), на перехресті яких знаходиться спільнотний титул – Україна.

Аблов, А. (2023-1). *Урок деколонізації від Львівської опери і її “Запорожця за Дунаєм”* Електронний ресурс: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/06/6/254701> [Дата останнього доступу 22.09.2023]

Аблов, А. (2023-2). *Шаровари не винні: Чому українське мистецтво плакає власну меншовартість?* Електронний ресурс: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/04/10/2537> [Дата останнього доступу 22.09.2023]

Боева, Е. (2014). *Актуалізація концепту Україна у поетичному дискурсі Т. Г. Шевченка*. Одеський лінгвістичний вісник. Вип. 3. С. 45–50.

Бугаєва, О. (2014). *Листи Т. Шевченка до С. Гулака-Артемівського: історія стосунків великих митців*. Українська біографістика. Вип. 11. С. 37–53.

Гайович, Г. (2013). *Естетична інтерпретація концепту “рідний край” у творах Шевченка*. Українознавчий альманах. Вип. 12. С. 17–19.

Гнатюк, Д. (2013) *Пам'ятаємо тих, хто підніс Україну в думках і піснях*. У кн.: *Дивосвіт Семена Гулака-Артемівського*. ІнтролігаТОР. Черкаси. С. 3–4.

Гулак-Артемівський, С. (1983). *Запорожець за Дунаєм*: клавір. Музична Україна. Київ.

Даренська, Т. (2002). *Український образ світу в ключових символах поетичної творчості Тараса Шевченка*: дис. канд. філос. наук: 09.00.12. Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ.

Дзюба, І. (1989). *У всякого своя доля: Епізод із стосунків Шевченка зі слов'янофілами*. Радянський письменник. Київ.

Забужко, О. (1997). *Шевченків міф України*. Абрис. Київ.

Йориш, В. (1936). *Про музику “Запорожця за Дунаєм”*. У кн.: *С. Гулак-Артемівський і його комічна опера “Запорожець за Дунаєм”*. Київ. С. 31–32.

Кауфман, Л. (1962). *С.С. Гулак-Артемівський*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. Київ.

Корчова, О. (2013). *Семен Гулак-Артемівський: знайомий незнайомець*. Музика. Вип. 5. С. 4–7.

Мальцева, О. (2009). *Поєма І. Котляревського “Енеїда” як репрезентація української національної ідентичності*. Схід. №5 (96). Електронний ресурс: <http://www.experts.in.ua/baza/analytic> [Дата останнього доступу 24.09.2023].

Окара, А. (2013). *Гулак-Артемівській 150 років тому навчив українців – як позбутись окупаційного політичного режиму та повернути собі Землю Обітовану (Україну)*. Електронний ресурс: <https://blogs.pravda.com.ua/authors/okara/5170a4bdc3ad9> [Дата останнього доступу 22.09.2023].

Осипенко, О. (2013). *Дивосвіт Семена Гулака-Артемівського*. ІнтролігаТОР. Черкаси.

Ревуцький, Д. (1936). *С.С. Гулак-Артемівський і його комічна опера “Запорожець за Дунаєм”*. Київ.

Харитоновна, В. (2013). *“Запорожець за Дунаєм” на харківській сцені (до 200-річчя від дня народження С.С. Гулака-Артемівського)*. Культура України. Вип. 43. С. 230–234.

Шевченко, Т. (2003). *Зібрання творів: У 6 т., Т. 4: Повісті*. Наукова думка. Київ. С. 11–119.

Щербак, В. (2014). *Шевченкова візія козацької України*. Київ і кияни у соціокультурному просторі ХІХ–ХХІ століть: шевченкознавчий дискурс (до 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка): матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 29 травня 2014 року. Київ. С. 44–57.

## КОНКУРС ПРОЄКТІВ

### ОНЛАЙН-ГЛОСАРІЙ ДЛЯ СУЧАСНОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ

*Світлана Прищенко*

(Україна)

*Запропоновано концепцію глосарію для дизайнерів у рамках цифрової університетської дидактики. Актуальність теми полягає у формуванні стратегії навчання і викладання – історії, теорії та практики кольору через візуальні джерела. Головними підходами обрано інтегративний та праксеологічний до розв'язання фахових проблем та використання вебресурсів у навчальному процесі. Методами дослідження є системно-структурний, компетентнісний метод критичного аналізу.*

*Ключові слова: глосарій, мистецтво, дизайн, реклама, вебресурс, дидактика.*

### ONLINE GLOSSARY FOR MODERN DESIGN EDUCATION

*Svitlana Pryščenko*

*The concept of a glossary for designers as a part of digital university didactics has been proposed. The topicality lies in the formation of a learning and teaching strategy – the history, theory, and practice of colour through visual sources. The integrative and praxeological approaches to solving professional problems and using web resources in the educational process were chosen as the main ones. The system-structural, competence-based, and critical analysis method are the research methods.*

*Key words: glossary, art, design, advertising, web resource, didactics.*

*Мета проєкту* – обґрунтувати авторську концепцію використання вебресурсів у навчальному процесі дизайнерів, художників, менеджерів туристичної і соціокультурної сфер.

*Терміни.* Для розробки сайту було відведено перше півріччя 2023 р., що і було виконано (перенесено теорію кольору та практикум); для наповнення сайту в статусі онлайн-платформи вже необхідно більше часу, – для цього відведено друге півріччя 2023 р. (для глосарію та історії мистецтва, дизайну, реклами та фотографії).

*Цільова аудиторія* – студенти спеціальностей “Дизайн”, “Образотворче мистецтво”, “Культурологія”, “Менеджмент соціокультурної діяльності”, “Туризм”.

*Опис проєкту.* Розв'язання питань кольору базується на глибоких знаннях та осмислюванні досвіду людства у цій галузі, а також на вивченні

сукупності відповідних наук. Колір завжди розкривається крізь призму історичних, культурних і регіональних особливостей з урахуванням того, що певні періоди мали власне колірне мислення, яке є індикатором духовного рівня суспільства, рівнем пізнання природи та засобом естетичного спілкування. Стратегічна диференціація даного курсу для ЗВО України передбачає розподіл навчального матеріалу на три семестри: перший – основи кольорознавства, другий – колористика за фахом (відповідно до сучасних спеціалізацій або освітньо-професійних програм), третій – національна колористика, семантика кольору в культурах світу.

Нині в Україні не так багато публікацій, присвячених питанням дидактики кольору. Головною проблемою сучасної дизайн-освіти є практична відсутність друкованих та електронних фахових видань з колористики. Збільшується потік науково-технічної інформації, статей та кількість книг, що узагальнюють і систематизують отримані знання про колір, але, на жаль, закордонних авторів, теоретичні і практичні підходи яких викладені іноземними мовами, тому не завжди доступні українським викладачам, і тим більше, українським студентам.

Освітній інтернет-проект “Академія кольору” було нами задумано як тематичний сайт відкритого доступу, що покликаний сприяти більш глибокому вивченню кольору, допомагати студентам-дизайнерам краще розуміти його соціальну роль і принципи ефективного використання (Прищенко 2006). Відтак, використовуючи міждисциплінарність у проектуванні колірних об’єктів різного призначення, на сайті розкрито функціональні, соціокультурні та асоціативно-емоційні аспекти колористичного формоутворення. Теоретичною базою є понад двісті енциклопедій з мистецтва, словників, наукових публікацій з теорії та історії культури, теорії комунікацій, крос-культурних і філософських проблем естетосфери кольору, прикладних аспектів колористики, впливу етномистецьких традицій на розвиток проектної діяльності різних країн.

У нинішньому дискурсі відкритої освіти “відкритість” значною мірою асоціюється з відкритим доступом до освітніх ресурсів та відкритими публікаціями, використовуючи можливості, що надаються Інтернетом та цифровими технологіями.

Дизайн-продукт у міжнародному вимірі сьогодні і як об’єкт, і як послуга, виявився надзвичайно затребуваним. На початку XXI ст. відбулися кардинальні соціальні зміни, оскільки розвиток функціоналу, матеріалів та технологій спричинив появу ідеї гуманістичного дизайну “товари (послуги) для всіх і кожного”. У зв’язку із запровадженням карантину навесні 2020 р. в багатьох країнах кількість дистанційних форм роботи для спеціальності “Дизайн” зростає і далі буде тільки збільшуватися. Освітні технології отримали довгоочікуваний поштовх, тому онлайн-освіта може стати ключовою формою навчання протягом усього життя. Справжні інновації у галузі дизайну трансформують освіту, культуру, економіку. Дизайн є біфункціональним, його об’єкти поєднують художньо-естетичні та

утилітарні якості, відтак сутність дизайну полягає не лише в проєктній діяльності, а формує художньо-проєктну культуру. Ми розглядаємо дизайн на стику культур: художньої (мистецтво), інтелектуальної (наука) та технічної. В інформаційному суспільстві вже стало зрозумілим, що освіта – це не інформація, а системно-логічне мислення.

Новою моделлю освіти стає змішана форма навчання. Про повний перехід до дистанційних навчальних курсів в Україні ще кілька років тому говорити було зарано – для цього потрібна величезна потужна робота зі створення навчально-методичної бази фахових дисциплін, здатність викладачів до проведення відеолекцій і відеоконференцій, вільного володіння комп'ютерними технологіями, а в студентів – висока мотивація та самоорганізація. Однак, нові виклики часу вже диктують необхідність інтенсивних змін щодо навчально-методичної підготовки, – по суті викладачі повинні стати авторами та координаторами власних онлайн-платформ. Про вагомий вплив цифрових трансформацій і нову роль викладачів зазначає й Сьюзан Граєк: ролі викладачів зміняться в бік консультування та акцентування на успіхах студентів, необхідно буде постійно оновлювати чи адаптувати методи викладання, використовувати цифрові навички. Відбудеться й реформування багатьох навчальних дисциплін (Grajek 2019).

Проведений нами критичний аналіз мав за мету підведення деяких підсумків вимушеного дистанційного навчання 2020–2023 років (ковід-карантин, російсько-українська війна), виявлення проблем, визначення перспектив найближчих років, зокрема у вивченні міждисциплінарних зв'язків, а також зв'язків між дослідженнями, практикою та викладанням. Проте сучасні зарубіжні дослідники звертають увагу на складність і неоднозначність дистанційного навчання:

1. Попередні успіхи в дистанційній дизайн-освіті полягають у величезному діапазоні платформ та різноманітних інструментів, доступних онлайн як для теоретичної, так і практичної роботи; фахівці прогнозують – заклади вищої освіти вже не повернуться до виключно аудиторного навчання, оскільки існує спільна думка серед студентів і викладачів, що університетське фізичне середовище певним чином здійснює тиск на опанування творчими дисциплінами. Проте зміни не будуть дуже швидкими. Серед недоліків Лоррейн Маршалсі зазначає неефективність проведення тривалих онлайн-семінарів або тренінгів (4 год. та більше); якщо викладачі мають слабкий зв'язок із студентами, вони можуть не впоратися з обсягом і якістю завдань, втрачають мотивацію, особливо на перших курсах, не бачать досягнень інших (Marshalsey 2020).

2. Викладачі повинні оперативнo пройти підготовчі курси щодо розробки електронних матеріалів; студентам потрібно ввести окремий спецкурс з цифрової грамотності; в університетах за необхідності створювати внутрішні платформи з ресурсами, які поєднують академічний і розважальний контент; передбачити можливість дистанційного

оцінювання не лише у випадках карантинів, а постійно – для осіб з обмеженими можливостями, іноземців, людей різного віку, які продовжують освіту, та ін. (University World News 2020).

3. Онлайн-платформа з дизайну Відкритого університету Британії, заснованого ще 1969 р., поєднує наукові дослідження, відеозаписи різноманітних подій (конференцій, семінарів, зустрічей, тематичних екскурсій), оглядові статті щодо технологій і матеріалів, тенденцій розвитку дизайну, мистецтва, інженерії, педагогіки (Distance and online design education 2020).

4. Більшість освітніх програм з дизайну викликають необхідність їхнього переосмислення для XXI ст. Все частіше проєкти зосереджуються не на комунікативних або виробничих аспектах, а на концептуальних пошуках для майбутнього. Це також потрібно, проте молодь сьогодення вимагає дещо іншої освіти (більш технологічної, більш персоналізованої, більш інтегративної) задля вирішення складних проблем сучасного світу: соціальних, технічних, екологічних, ресурсних, економічних, багатонаціональних, інклюзивних тощо (Future of Design Education 2020).

На нашу думку, актуальною вимогою оптимізації дизайн-освіти залишаються цифровізація та інтегративний підхід до змістового наповнення навчальних дисциплін. Розглянемо це на прикладі онлайн-глосарію. В умовах тотальної цифровізації освіти парадигма повинна бути іншою, оскільки для сучасних студентів нормою є віртуальність, візуальність, швидкість сприйняття інформації, кліповість та здатність швидко перемикати увагу. Перспективність запропонованого типу навчання безсумнівна – це забезпечення студентів електронними ресурсами, використання ними придбаних знань і навичок для роботи засобами сучасних комп'ютерних технологій, велика допомога при самостійній роботі. Розробляється принципово нове методичне середовище в процесі навчання дизайнерів усіх спеціалізацій, нова форма професійного розвитку. Тепер має сенс всі навчальні процеси зробити гібридними (змішаними): частину онлайн, частину з особистою присутністю – фактично дизайн-освіта буде мати заочну форму навчання з консультаціями та контрольними заходами під час сесій, оскільки повністю перевести цей фах на дистанційну форму і неможливо, і недоцільно. Вже очевидно, що змішане навчання як поєднання аудиторного та дистанційного стає реальністю вищої освіти. Багато європейських інституцій працюють дистанційно, зокрема на платформі Moodle, де розміщено текстову навчальну інформацію та практичні завдання, тести та відповіді студентів, при цьому мають очні сесії. Ключовим вмінням визначено самоорганізацію. Активно використовуються програми антиплагіату. Тому серед багатьох різних онлайн-платформ нами спочатку було обрано Moodle, яка зарекомендувала себе доволі позитивно протягом тривалого часу в багатьох країнах світу і для мистецьких спеціальностей, у тому числі на факультетах дизайну в Берлінському (Berlin

University of Arts 2023) та Цюрихському університетах мистецтв (Zurich University of Arts 2023).

Проте станом на сьогоднішній день не всі ЗВО в Україні мають ліцензії на дистанційну освіту, це ускладнює роботу викладача: потрібно самостійно зареєструватися, отримати лише доступ до англomовної версії Moodle, самостійно реєструвати студентів та ін. Набагато простіше виявилось трансформувати наявний сайт в онлайн-платформу з вільним доступом до текстової та ілюстративної бази. В умовах карантину та російської агресії ще раз було підтверджено корисність даного типу вебресурсу: на сайті студенти мають змогу ознайомитися з творами українського та зарубіжного мистецтва, з прикладами використання кольору у різновидах дизайну, семантикою кольору та національною колористикою в контексті візуальної культури і візуальних комунікацій. Обсяг навчально-методичного забезпечення на паперових носіях виявився нині вкрай недостатнім, оскільки фахові дисципліни для дизайнерів потребують величезного обсягу якісних матеріалів в кольорі, наявність яких все більше стає проблематичною через вартість повнокольорового друку.

На початку 2023 р. на базі зазначеного сайту було проведено реконструкцію і редизайн з метою створення повноцінної онлайн-платформи з відомостями про художників, дизайнерів, рекламистів, про музеї та структури, що займаються вивченням кольору, про виставки, цікаві події та новітні дослідження кольору з відповідними лінками на зарубіжні вебресурси. Концептуально новий сайт “Академія кольору” має в меню:

- теоретичний розділ, де розміщено стислий курс лекцій;
- практикум з прикладами виконання колористичних вправ студентами;
- глосарій (терміни, стилі, персоналії);
- ілюстративно-текстові розділи – історію мистецтва, історію дизайну, історію реклами та історію фотографії тощо.

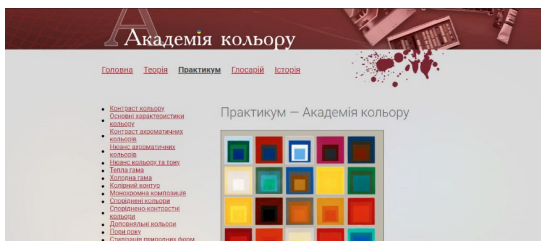


Рис. 1. Сторінка сайту “Академія кольору”. Практикум, 2023  
(Світлина авторки)



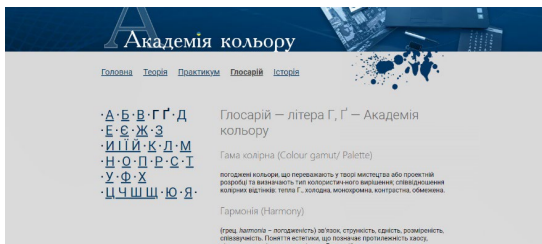


Рис. 2. Сторінка сайту “Академія кольору”. Глосарій, 2023  
(Світлина авторки)

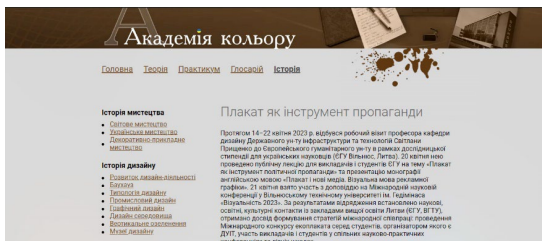


Рис. 3. Сторінка сайту “Академія кольору”. Історія реклами, 2023  
(Світлина авторки)

Не зважаючи на те, що сайт розроблений ще 2006 р., він не містить жодної реклами, існує за рахунок самофінансування, а за результатами проведених моніторингових досліджень на сьогоднішній день виявлено, що це єдиний освітній тематичний сайт з колористики в Україні. Він набуває дедалі більшої вагомості відповідно до “Положення про дистанційне навчання”, затвердженого наказом МОН України №466 2013 р. (п.1.6. – розробка і впровадження вебресурсів навчальних дисциплін/програм). Запропонована методика викладання теорії і практики кольору апробована авторкою протягом 17 років у мистецьких вишах України, забезпечуючи високу ефективність навчання на спеціальності 022 “Дизайн” освітнього рівня “Бакалавр”.

Представлений на сайті глосарій є вагомим лексикографічним ресурсом для сучасної дизайн-освіти, авторською редакцією фахових визначень не лише з колористики, а й з основних понять різновидів мистецтва, дизайну і реклами, містить відповідні англійські визначення та відповідний ілюстративний матеріал (<https://www.koloristika.in.ua/glossarium>). Термінологічний склад суттєво розширено тлумаченнями синергетичних можливостей кольору та семіотичних особливостей візуальної мови дизайну і рекламних комунікацій, основними рисами мистецьких стилів, а також низкою понять із суміжних галузей: естетики, психології, маркетингу, рекламної індустрії, поліграфічних і комп’ютерних технологій. Окрім

українського досвіду, предметом аналізу стала й практика формування словників енциклопедичного характеру за кордоном, що дозволило поповнити глосарій інформацією про світові досягнення в галузі науки, техніки, мистецтва, розкриваючи сутність усталених і поширених категорій та понять.

В системі вищої освіти онлайн-навчання не повинно бути нудним, кожний студент повинен мати доступ до контенту дисципліни/курсу заздалегідь, щоб отримати про нього загальне уявлення. Для контролю знань і навичок студентів доцільно використовувати Google Class, цифровий пакет якого повинен містити різноманітні матеріали: завдання, приклади виконання, посилання на вебресурси, списки рекомендованих джерел, тести та ін. З огляду на загальну концепцію освітньої колористики, ми пропонуємо на першому етапі формувати компетенції ознайомчого характеру, а в подальшому, із накопиченням теоретичних знань, професійної лексики і практичних навичок, переходити до фахових кольоро-графічних компетенцій. Після вивчення матеріалу курсу та виконання практичних завдань необхідні прямі зустрічі, подібно до заочних сесій, а в разі неможливості – відеоконсультації і відеоіспити.

*Висновки.* Проведено певну реконструкцію та редизайн сайту “Академія кольору” з метою створення повноцінної онлайн-платформи з питань колористики у мистецтві, дизайні та рекламі. В результаті самоаналізу застосування текстових й ілюстративних матеріалів для освітніх потреб з’ясовано, що глобальні зміни комунікативного простору та освітньої парадигми виявляють колосальні резерви для роботи в мережі Інтернет, головними з яких є:

- відкриття вільного доступу до наочності в кольорі, опанування якою за допомогою традиційного навчання було складним і не завжди можливим;
- необхідне створення електронних навчальних баз даних для студентів, а дизайн-освіта може мати змішану форму навчання – поєднання аудиторного та дистанційного. Онлайн комунікація стала звичайною практикою. В цьому контексті цифрова університетська дидактика може мати різні форми: доступ до тематичного сайту, індивідуальні консультації електронною поштою, Skype і Viber, також групові відеоконференції Google Meet та ін.;
- зрозуміло, що освітні тематичні вебресурси не зможуть швидко замінити стандартне аудиторне навчання, проте вони значно розширюють доступ до текстової й особливо ілюстративної інформації студентам усіх форм навчання (денної, заочної, дистанційної) та зацікавленим проблемами певної галузі, слугують потужним наочним і навчально-методичним забезпеченням.

Перспективність запропонованого типу навчання безсумнівна – це забезпечення студентів електронними інформаційними носіями, використання придбаних знань і навичок для роботи в сучасних графічних пакетах, велика навчально-методична допомога для самостійної роботи. В Україні розробляється принципово нове віртуальне середовище для забезпечення процесу навчання дизайнерів усіх спеціалізацій, нова форма творчого розвитку і системно-логічного мислення студентів засобами комп'ютерних технологій. Протягом літа оновлений сайт “Академія кольору” та його мобільна версія пройшли технічне тестування і готові до нового навчального року.

*Очікувані результати.* Результатом педагогічного експерименту є реальний інноваційний продукт у вигляді спочатку тематичного сайту з колористики (2006–2022 рр.), а з 2023 року – у вигляді онлайн-платформи, яка ще перебуває в стадії наповнення і слугуватиме корисною навчально-методичною базою. Позитивні відгуки студентів і викладачів закладів вищої освіти мистецького спрямування Києва, Івано-Франківська, Дніпра, Львова, Одеси, Полтави, Хмельницького є тому підтвердженням.

Прищенко, С., Прищенко, М. (2006). *Авторський інтернет-проект “Академія кольору”*. Електронний ресурс: [www.koloristika.in.ua](http://www.koloristika.in.ua) [Дата останнього доступу 12.08.2023].

Прищенко, С. (2020). *Дизайн і реклама: ілюстрований глосарій*. Кондор. Київ.

Bendin, E. (2016). *Module zur Farbenlehre – Online. Beiträge zur Farbenlehre Dresden*. Online verfügbar unter URL: <http://www.bendin-color.de/online-education/online-aktuell> [Дата останнього доступу 15.08.2023].

Berlin University of Arts (2023). Retrieved from: [www.moodle.udk-berlin.de](http://www.moodle.udk-berlin.de) [Дата останнього доступу 12.08.2023].

Buether, A. (2018). “Colour as a design tool” in the Function of Colour: An Introduction to Colour Theory and a Definition of Terms. *ColourTurn. An Interdisciplinary and International Journal*. P. 17–43. DOI:10.25538/tct.v0i1.671.

*Distance and online design education – a (not so) quick introduction* (2020). Retrieved from: [www.open.ac.uk/blogs/design/distance-and-online-design-education-a-not-so-quick-introduction](http://www.open.ac.uk/blogs/design/distance-and-online-design-education-a-not-so-quick-introduction) [Дата останнього доступу 17.10.2021].

*Future of Design Education* (2020). Retrieved from: <https://www.futureofdesigneducation.org> [Дата останнього доступу 02.12.2021].

Grajek, S. (2019). *Getting Ready for Digital Transformation: Change Your Culture, Workforce, and Technology*. Retrieved from: <https://er.educause.edu/articles/2019/7/getting-ready-for-digital-transformation-change-your-culture-workforce-and-technology> [Дата останнього доступу 02.12.2021].

Luzzatto, L., Pompas R. (2015). *Lessons of Colour*. Publisher Il Castello. Milano.

Marotta, A. (2022). *Scientific basics in art from the Theories of Colour: Authors, methods, rules, applications*. *Color Culture and Science*. 14(01), P. 101–111. doi:10.23738/CCSJ.140113.

Marshalsey, L. (2020). *The preliminary successes and drawbacks of a turn to distance design studio learning*. Retrieved from: <https://distancedesigneducation.com/2020/04/24/the-preliminary-successes-and-drawbacks-of-a-turn-to-distance-design-studio-learning> [Дата останнього доступу 12.08.2023].

Poli, A. (2021). *A didactics of colour based on an innovative educational approach at the Hochschule für Gestaltung in Ulm. Vol.13. No.2*. Retrieved from: <https://jcolore.gruppodelcolore.it/ojs/index.php/CCSJ/issue/view/ccsj1302> [Дата останнього доступу 14.08.2023].

Rossi, M., Plutino, A., Siniscalco, A. & Rizzi, A. (2020). *Teaching colour and colour science: the experience of an international master course*. *Electronic Imaging*. 32. P. 165. DOI:10.2352/ISSN.2470-1173.2020.15.COLOR-165

*University World News* (2020). Retrieved from: <https://www.universityworldnews.com> [Дата останнього доступу 05.05.2020].

*Zurich University of Arts* (2023). Retrieved from: <https://www.zhdk.ch/learning/e-learning> [Дата останнього доступу 12.08.2023].

## ТЕОРЕТИЧНИЙ СЕМІНАР

### ВПРОВАДЖЕННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ РОБОТИ ІНТЕРНЕТ-КОНФЕРЕНЦІЇ “ДІАЛОГ МОВ – ДІАЛОГ КУЛЬТУР. УКРАЇНА І СВІТ” В ПРАКТИКУ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ТА НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНИЙ ПРОЦЕС

*Олексій Вертій*

(Україна)

*Заняття перше. Що значить “йти від першоджерел” в народознавчих та літературознавчих дослідженнях? Що є їх об’єктом і предметом?*

*Вступне слово.*

Шановні учасники конференції!

До вашої уваги пропонується семінар. Основне його завдання полягає в тому, щоб 1) узагальнити і підсумувати основні ідеї праць класиків українського народознавства та літературознавства, насамперед представників Мюнхенської школи, заборонених в підсоветській Україні, а також наукових доповідей, винесених на обговорення упродовж усіх років спілкування в рамках нашої конференції, 2) на цих підставах глибоко і усебічно опанувати, поставити і розв’язати нові проблеми, 3) поділитися досвідом впровадження в практику наукових досліджень та навчально-виховний процес результатів роботи конференції за всі її попередні роки.

На перше заняття семінару виносимо такі питання:

*1. Що є об’єктом і предметом нашого дослідження? Чому саме вони стали його об’єктом і предметом? Що ми хочемо тим сказати і для чого хочемо це сказати? Тобто, яка мета і які завдання нашого дослідження?*

Постановку проблеми і відповіді на ці запитання можна знайти у статті О. Вертія “Пізнання, переживання, осмислення та узагальнення в еміграційному українському літературознавстві” (“Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства”. Київ–Мюнхен, 2022. Випуск II. С. 30–47) публікаціях збірника “Ukraine und ukrainische Identität in Europa: Beiträge zur Stangortbestimmung aus/durch Sprache, Literatur, Kultur”. Мюнхен, 2017; та інших матеріалах конференції, які є в Інтернеті. Прошу звернути увагу, що в цих працях йдеться, насамперед, про народознавчі та літературознавчі ідеї І. Франка, М. Грушевського, П. Юркевича, Д. Донцова, Ю. Вассіяна, Є. Маланюка, Олега Ольжича, Ю. Бойка, Л. Білецького, Ю. Лавріненка, Г. Костюка та інших українських учених, праці яких та висловлені в них наукові ідеї заборонялися в підсоветській Україні, тому ще, здебільшого, не введені в дієвий науковий обіг, на чому ми й маємо зосереджувати нашу увагу в ході обговорення поставлених тут проблем.

У статті “Пізнання, переживання, осмислення та узагальнення в еміграційному українському літературознавстві” відповідь на ці питання, насамперед, буде такою: “Ще 1954 року у «Нарисах з історії нашої культури» Є. Маланюк писав: «Може найважливішим з наших завдань, як національної спільноти, було, є і буде: *п і з н а т и с е б е*» (розрядка моя. – О.В.) (Маланюк 1995, 85). Коли ж наукове *п і з н а н н я* розуміти як процес набуття знань, у даному разі про національну спільноту, закономірності її історичного, духовного і т.д. становлення та розвитку, то перед літературознавством в першу чергу постає кілька проблем, а саме:

– потреба з’ясувати мотиви, предмет і об’єкт такого пізнання, тобто чітко окреслити причини, які спонукали того чи іншого вченого звернутися до постановки і розв’язання даної проблеми, до обрання ним того чи іншого факту літературного життя, до принципів добору ним матеріалу для свого дослідження;

– визначити складові, сукупність процесів, методів та особливості діалектики набуття цих знань і на їх підставі чітко окреслити мету, яку ставив перед собою дослідник, тобто, що хотів пізнати і пізнав він у процесі цієї роботи? як, чому і для чого це він робив”.

2. *Однією з першочергових настанов у працях українських вчених є настанова “йти від періоджерела”, від внутрішніх художньо-естетичних особливостей твору, творчості письменника та літературного поступування, з’ясувати не стільки факти зверхньої дійсності, покладені в основу твору, а, насамперед “живе і свобідне відношення до них, не якийсь опис цих фактів, а те, як виявилось при тому внутрішнє життя, образ «Я»” (Л.Білецький).* Читайте про це також у першому випуску збірника “Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства. Київ, 2018. Випуск I.” статті П. Іванишина “Терменевтичні аспекти теорії національної ідентичності в сучасній науці про літературу”, О. Вертія “Основоположні підстави, ознаки та поняття українського еміграційного літературознавства”, його ж “Зіставлення і протиставлення в українському еміграційному літературознавстві”, І. Набитовича “Етнопсихологія українців у літературно-критичній рецепції Дарії Віконської”, його ж “Художнє конструювання національної ідентичності в історичній прозі української еміграції” та статті у розділах “Архетипно-родоцентричні первні становлення народознавства та літературознавства” і “Архівознавчі джерела формування національних основоположних підстав” у колективній монографії “Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства. Випуск II.” (2022) .

На підставі ідей Л. Білецького, Є. Маланюка, Д. Віконської, Д. Донцова, Олега Ольжича, Ю. Лавріненка та інших учених у ході обговорення проблеми маємо чітко визначити ті *періоджерела*, з яких будемо виходити у формуванні нашої сукупності поглядів на українську народну поетичну

творчість, українську писемну літературу та формування питомо національних основоположних підстав їх дослідження і потрактування.

Відтак запрошуємо учасників до продовження обговорення цих проблем, започаткованого у ході підготовки до роботи семінару та сьогорічної конференції.

З повагою – Олексій Вертій,  
доктор філологічних наук, керівник семінару

Петро Іванишин, доктор філологічних наук, професор Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Я. Франка

– Насамперед про об'єкт і предмет дослідження. Здавалося б питання зовсім не нове. В кожному дисертаційному дослідженні, в кожному авторефераті це на першому плані. Та здебільшого в такому разі значна частина сучасних дослідників окреслює його надто загально (об'єкт – статті рецензії, нариси, монографії такого-то автора; українські поетичні тексти, в яких визначальною є така-то міфологема; українська експериментальна поезія, зокрема твори таких-то авторів; предмет – націософська специфіка есеїстичного мислення такого-то автора; особливості віршування такого-то автора чи то поезії і т.п.). Не скажеш, що тут є щось помилкове чи то не відповідає змістові дослідження. Та разом з тим таким визначенням бракує належної конкретики та мотивації вибору об'єкта та предмета дослідження, синтезу світоглядного, духовного, ідейного та художньо-естетичного начала. У зв'язку з цим на особливу увагу тут заслуговують настанови І. Франка, М. Грушевського, Л. Білецького, Ю. Бойка, Л. Луціва, Є. Маланюка та інших класиків українського літературознавства. І. Франко та М. Грушевський об'єктом дослідника української усної народної творчості та писемної літератури вважали історію національної духовності. Історію цієї духовності, її складові І. Франко досліджував, наприклад, крізь призму жанрів усної народної поезії, що досить переконливо обґрунтував С. Пилипчук у монографії “Фольклористична концептосфера Івана Франка” (2014). До того ж, С. Пилипчук наголошує, що, основоположні підстави досліджень представників різних шкіл у європейському та світовому народознавстві вчений розглядав комплексно, що нам і потрібно взяти до уваги на сучасному етапі становлення українського не лише народознавства, а й літературознавства. Повчальним тут є і досвід Л. Луціва, Є. Маланюка, Т. Салиги, інших учених, який нам також потрібно взяти на озброєння.

Грунтовного осмислення потребує й настанова Л. Білецького, суть якої в тому, що в ході народознавчого чи то літературознавчого дослідження потрібно з'ясувати не стільки факти зверхньої дійсності, покладені в основу твору, а насамперед “живе і свобідне відношення до них, образ «Я»”. Мотивацією такого вибору об'єкта і предмета Г. Костюк вважав необхідність усебічного дослідження особистості письменника, а Є.

Маланюк – збагачення загальнолюдських цінностей питомо українськими цінностями, адже, як наголошував він, Україна у загальноєвропейському і світовому контексті становить окрему психологічну область, яку й маємо відкривати Європі й світові, адже ми маємо одну з найдревніших літературу і культуру.

Тетяна Шестопалова, доктор філологічних наук, професор Чорноморського національного університету ім. Петра Могили

– Щодо питомо національних основоположних підстав дослідження літератури, то я бачу це як двонаправлений процес: 1) укорінення через “пізнання себе” як принцип українського кордоцентризму та 2) масштабування національних літературних явищ, тобто укрупнення їхньої ролі в сучасності через вивчення контактів зі світом.

Мене також приваблює з’ясування ролі творчої особистості у збереженні, розвитку, популяризації й пропаганді українського літературно-мистецького світу через вироблення засад створення інтелектуальної біографії репрезентативних письменників, про що, зокрема, й говорив Г. Костюк, досліджуючи життєвий і творчий шлях Володимира Винниченка. Цим і зумовлюється вибір об’єкта та предмета дослідження, їх зміст.

Марина Набок, кандидат філологічних наук, доцент Сумського державного університету

– Читаю доповіді та публікації Хіросі Катаоки та В. Азьмова і одразу привертає увагу чіткість означень об’єкта та предмета досліджень, їх мотивація. Ось стаття Хіросі Катаоки “Порівняльний аспект образу «життя та смерті» в українському та японському фольклорі. Хліб у новорічних обрядах у контексті культу предків” (“Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства”. Київ, 2018. Випуск I. С. 317–322). Уже в самій назві статті автор на перший план виносить такі поняття як “життя”, “смерть”, “хліб”, “обряд” “культ предків”, на яких буде зосереджена увага дослідника. До того ж, він зазначає, що своєрідність вияву їх змісту він досліджуватиме у просторово віддалених культурах японського та українського народів, у найгіснішій діалектичній єдності їх спільного і неповторно національного, що надає викладу матеріалу чіткості, системності, певно означеної сукупності поглядів на об’єкт та предмет дослідження. Такий вибір об’єкта і предмета дослідження Хіросі Катаока пояснює тим, що “трикутник людського буття «народження-одруження-смерть» супроводжується у кожного етносу міфологічно спрямованою свідомістю безперервності життя, зв’язку певних «етапних» його ланок”, а “прихід людини у світ, і її відхід з нього осмислений кожним народом як сакральна дія, котра пов’язує покоління з поколінням, продовжує життя роду, сім’ї, етносу” (с. 317). А далі саме в плані сакральності міфологічної свідомості обох народів автор



досліджує діалектику становлення і розвитку змісту означених вище понять як обряду та його призначення в житті наших народів. В результаті зміст дослідження Хіросі Катаоки, постановка і розв'язання проблем набирають неабиякої наукової глибини, злободенності, сприймаються легко, у діалектичній єдності його текстів, підтекстів і надтекстів як цілісної і довершеної системи, визначають перспективи досліджень у такому їх спрямуванні.

Заслужують на увагу в цьому плані і публікації В. Азьомова загалом та розвідки “Лісова пісня” Лесі Українки: ораторія вітаїзму Буття чи застереження егоцентричній цивілізації (“Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства”. Київ–Мюнхен, 2022. Випуск II. С. 274–332), Сім Великоднів на тиждень, або славень многовекторності національної свідомості в думі “Маруся Богуславка” (“Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства”. Київ–Мюнхен, 2023. С. 107–163, “Палімпсести «Енеїди» Івана Котляревського”. Там само. С. 164–303) зокрема. Візьмемо для прикладу монографічну розвідку “Палімпсести «Енеїди» Івана Котляревського”. На підставі сформованої автором Духовної Архетипної Системи Етнонаціонального та ідеї Родоцентризму О. Лук'яненка йому вдалося зовсім по-новому прочитати “Енеїду” І. Котляревського як епохальний твір не лише української, а й світової літератури, відкрити ті його ідейно-тематичні, світоглядно-духовні та художньо-естетичні пласти, відкрити які досі не вдавалось нікому. Значною мірою це досягається знову ж таки завдяки обранню об'єктові та предметові свого дослідження. А такими, зокрема, стали такі складові його Духовної Архетипної Системи Етнонаціонального як а) сприймання рідної землі та планетарного довкілля як об'єктивного позачасового життєвого і духовного начала; б) аксіоматичність моральних законів етно-та родоцентричного; їх функціонування в системі вселюдської культурної цивілізації (ієрархія, діалектична взаємодія, боротьба та єдність протилежностей); в) необхідність збереження повторюваних усталених позитивних циклів духовно-матеріального буття українця з метою забезпечення тягlostі, безперервності і спадкоємності етносвідомості нації; г) розуміння українцями нації як Роду і т.д. Трансформуючи їх у сферу Предко-Вічності-Майбуття за обставин нещадного нищення в російській імперії всього українського, кадровий офіцер російської армії І. Котляревський, як вмотивовано доводить В.Азьомов, на основі розгортання сюжету твору зумів розкрити питомо національні основи не лише побутового, а й історичного, суспільно-політичного, духовного, державотворчого життя українців, створив на цих підставах своєрідну Конституцію Незалежної України саме тоді, коли навіть думка про це переслідувалась і нищилась у самому її зародку та в корені. На доказ цього наведемо лише один приклад такого трактування В. Азьомовим “Енеїди” І. Котляревського. Майбутня

держава Енея – це Україна, заснована на підставах “Велесової книги”, традицій українського козацтва і національного державотворення. “Нехай Еней сідла рутульця, / Нехай поселить тут свій рід. / Но тільки щоб латинське плем’я / Удержало на вічне врем’я / Імення, мову, віру, вид”, – відповідає Юнона обуреному Зевсові. В. Азьомов наголошує, що це не просто відповідь Юнони, а “озвучення громадянської позиції палкого патріота України Івана Котляревського”, адже навіть “зла Юнона” сприймає майбутню Енеєву державу на питома українських конституційних підставах (зберегти “імення”, “мову”, “віру”, “вид”). Це був прямий виклик політиці повсюдного, насильницького зросійщення, яку проводив російський царизм. Тому автор розвідки підсумовує: “Ця поема антична лише за сюжетно-фабульною констркуцією, але цілком українська за змістом й підіймає актуальні й на сьогодні проблеми національного форматування” (с. 213). *Як бачимо, оцей принцип досліджувати ті чи інші явища літературного життя у контексті Предко-Вічності-Майбуття крізь призму спадкоємності національних звичаїв і традицій, насамперед, уявлень українців про націю як Великий Рід, крізь призму “живого і свободного відношення до них та образу «Я»” й стає у дослідженні В. Азьомова отим його “живим”, “свобідним” відношенням автора до подій, явищ, персонажів поеми, зображуваної у ній дійсності, їх осмислення і переживання, а відтак і образом як автора “Енеїди”, так і автора дослідження про неї, суттєвою конкретизацією попередніх досліджень поеми, спрямовує новаторські дослідницькі пошуки В. Азьомова в площину витоків української державності, діалектики її становлення і розвитку та значимости для нашої сучасности і майбутнього української нації.*

Микола Дмитренко, доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України

– Оскільки перед сучасним народознавством та літературознавством, як і перед вітчизняними гуманітарними науками загалом, нині гостро постала проблема формування національних основоположних підстав, яку обговорюють і розв’язують учасники конференції “Діалог мов – діалог культур. Україна і світ”, то вважаю, що однією з мотивацій вибору об’єкта і предмета наукових досліджень, у тому числі й учасників конференції, його метою має стати формування нової, питома національної ідеології як основи таких досліджень, адже без цього ми втратимо питома національне обличчя нашої науки, не зможемо, як писав Є. Маланюк, і нині цілком слушно ставить це питання Т. Шестопалова, “*підзнати себе*”, нашу національну сутність, збагачувати нашими національними цінностями світову науку, відкривати Україну світові. На жаль, таку мотивацію вибору об’єкта і предмета досліджень, їх мети ще дуже і дуже рідко маємо в сучасних дослідженнях, особливо кандидатських і докторських дисертаціях, публікаціях в народознавчих та літературознавчих часописах, доповідях під

час роботи наукових конференцій і т.д. І тут я цілком поділяю сказане проф. П. Іванишином.

Олексій Вертій, доктор філологічних наук, керівник семінару.

– Дякую, проф. П. Іванишину, проф. Т. Шестоपालовій, проф. М. Дмитренкові, доц. М. Набок за висловлені слухні думки та пропозиції і запрошую учасників конференції до продовження обговорення цих проблем. А тепер переходимо до з'ясування і конкретизації змісту запропонованого Л. Білецьким поняття *“йти від першоджерела”*, його настанови *йти у народознавчих та літературознавчих дослідженнях від внутрішніх художньо-естетичних особливостей твору, творчості письменника та літературного поступування, з'ясовувати не стільки факти зверхньої дійсності, покладені в основу твору, а, насамперед “живе і свobodне відношення до них, не якийсь опис цих фактів, а те, як виявилось при тому внутрішнє життя, образ «Я»*”. Запрошую до слова А. Чуя.

Андрій Чуй, кандидат філологічних наук, ст. лаборант Волинського державного педагогічного університету ім. Лесі Українки

– Готуючи доповідь для участі в конференції, а потім на її основі статтю “Національна природа психічного складу та духовного простору українців як народознавча і літературознавча проблема” для третього випуску колективної монографії “Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства” зауважив, що учасники конференції, науковці поза її межами не раз зверталися і звертаються до цієї проблеми. Вона в центрі уваги монографій А. Козлова “Духовність як літературознавча категорія”, П. Іванишина “Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко”, Я. Гарасима “Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору”, книги есеїв Т. Салиги “Вогонь, що не згаса”, доповідях та публікаціях І. Набитовича “Етнопсихологія та українська література: пошук спільного простору досліджень”, “Етнопсихологія українців у літературно-критичній рецепції Дарії Віконської”, “Художнє конструювання національної ідентичності в історичній прозі української еміграції”, О. Буряк “Функціональна роль міфічного мотивування і міфічної метафори в індивідуальному авторському міфі Ігоря Калинця”, “Художньо-філософська концепція Богдана-Ігоря Антонича”, статтях інших народознавців та літературознавців. У них чітко визначено ті першоджерела та їх складові, від яких автори названих праць виходять у дослідженні внутрішніх художньо-естетичних особливостей твору, творчості письменника та літературного поступування, з'ясовують оте “живе і свobodне відношення” до фактів повсякденної дійсності, покладених в основу твору як способу вияву внутрішнього життя, образу “Я”, про які говорить Л. Білецький.

О. Яблонська такими першоджерелами та складовими називає національне самоозначення українців, піднесення бойового духу нації, а О. Буряк – авторський міф, міфічну реальність, самоствердження ліричного героя у вічності. Покликаючись на праці українських та зарубіжних учених, О. Вертій доповнює їх “станами народного духу” (М. Максимович), “духовною сутністю” українців, зв’язком літературних героїв з нашою “духовною істотою” (М. Костомаров), “традиціями і способом думання”, настановами “до зовнішніх побудов”, “типовими відповідями на різні ситуації” (Б. Цимбалістий), “моральним потягом” (Д. Чижевський) до інших людей до України, свідомо-підсвідомим підпорядкуванням народним звичаям (М. Драганов), з яких народжуються почуття патріотизму (П. Зарев) як ідея (П. Юркевич). В. Азьомов, Хіросі Катаока зосереджують свою увагу на культурі предків, ідеї Роду, архетипно-родоцентричних цінностях як першоджерелах та складових предмету дослідження. Т. Салига веде мову про особливості художньо-естетичного пізнання письменниками українського світу, його переживання, осмислення, олюднення і наближення цього світу до читача як внутрішні закономірності поезій Є. Маланюка, Н. Лівницької-Холодної, Марка Боєслава, Ю. Дарагана, М. Вінграновського, В. Стуса, В. Голобородька та їх сучасників. Звичайно, що підхід до прочитання художнього твору, життя і творчості письменника, національних особливостей літературного поступування на таких питома національних основоположних підставах проектує їх в історичне минуле, сучасне й майбутнє українського народу, відкриває нам досі заборонені окупаційними властями пласти нашої національної духовності, їх значення у формуванні та становленні життєвих принципів, ідеалів, духовного світу, питома національної громадянської позиції та стійкості нині суших і прийдешніх поколінь, що й визначає мету таких досліджень, вказує на те, що і для чого автор хотів сказати читачам у своєму дослідженні.

*Петро Іванишин*, доктор філологічних наук, професор Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Я. Франка

– У зв’язку зі сказаним учасниками семінару М. Дмитренком та А. Чуєм не можу не зупинитися на ще одному першоджерелі, з якого виходять деякі псевдоукраїнські псевдолітературознавці, свідомо чи то підсвідомо спотворюючи уявлення про українську літературу як літературу питома національну, що є прямо протилежним тим принципам та основоположним підставам, про які говорять М. Дмитренко та А. Чуй. Маю на увазі неолібералізм та його ідеологічні сенси.

Чи справді в результаті поширення неолібералістичних теорій і практик, в тому числі й у сферу науки та культури, в тому числі й народознавства та літературознавства, ми отримуємо унікальну ліберальну культуру, що через “свободу індивіда”, через “ліберальну державу”, через мирне, плюралістичне й спонтанне “відкрите суспільство”, “простір свободи”,

“суспільство вільних” і т.п. витворюються повноцінні, вільні люди, соціум, держава і нація?

На жаль, навіть якщо звернутися до досвіду ліберальних чи частково ліберальних авторів, відповідь буде негативна. Німецько-американська публіцистка єврейського походження Ганна Аренд у збірці політичних есе “Між минулим і майбутнім” (1961) тлумачила повоєнну духовну ситуацію як “кризу культури”, а згодом французька авторка Жаклін Рюс у “Поступі сучасних ідей” (1994) охарактеризувала новітній період ще точніше – “катастрофічний обвал культурних цінностей”, коли тканина нашого життя “шматується на клапті протягом усього двадцятого сторіччя”.

*Микола Дмитренко*, доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України

– Петре Васильовичу! Конкретизуйте, будь-ласка, щойно сказане Вами на прикладах неолібералістичної політики у сфері культури.

*Петро Іванишин*, доктор філологічних наук, професор Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Я. Франка

– Докладно про це йдеться в моїх книгах “Ідеологія і держава. Націософська інтерпретація” (2022) та “Феномен неолібералізму: ідеологічні сенси” (2023). Тут наведу кілька прикладів.

Лібералістичне обездуховлення як антикультурний процес діє в основному на двох взаємопов’язаних рівнях: знищення індивідуальної особистості (дегуманізація, знелюднення) та знищення колективної особистості (денаціоналізація, етноцид, винародовлення). Позбавляє індивіда (як частину) й суспільство (як систему певних природних цілісностей – сім’ю, родину, громади, субетноси, етноси, нації) їх людської та національної сутностей, їх самоозначення.

Центральною темою лібералістичної культури й мистецтва стає егоїзм, самозакоханість чи “нарцисизм”, як його окреслює французький соціолог Ж. Липовецький. Йдеться про “розпад «Я»” в новій етиці, що спрямована “на всездозволеність і гедоністичну втіху”. Вольова свідомість замінюється свідомістю безвольною, насиченою “анархією імпульсів або тенденцій”, свідомістю “холодною і розв’язаною”, водночас “збудженою і байдужою”, що пов’язано із “зникненням великих цілей і великих справ, задля яких можна пожертвувати й життям”. За того суспільство перетворюється на “конгломерат персоналізованих молекул, молекул, де кожне «Я» має перетворитися на порожню оболонку, що гойдається на просторах простору й часу, без фіксації і без орієнтирів, оболонку, якою можна легко маніпулювати, оболонку, пристосовану до прискорення комбінацій, до плинності систем” (Ж. Рюс). Так витворюється старанно маніпульоване невидимими режисерами “суспільство спектаклю” (Гі Дебор) чи “суспільство споживання” (Торстейн Веблен).

Андрій Чуй, кандидат філологічних наук, ст. лаборант Волинського державного педагогічного університету ім. Лесі Українки

– Які ж наслідки цього маємо в літературознавстві?

Петро Іванишин, доктор філологічних наук, професор Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Я. Франка

– Одним з аспектів духовного занепаду стала повсюдна криза ідеалу прекрасного, на заміну якому прийшло відречення від традиційної моралі, гіпертрофоване оспівування сексу, порнографії та збочень, проголошення так званої, агресивної в своїй суті, сексуальної революції, заперечення художнього ідеалу. Окрім декадентських форм, естетичний нігілізм згодом проявив себе в космополітичному модернізмі, авангардизмі та модернізмі. В окреслених вище явищах та процесах, пов'язаних із культурною політикою неолібералізму, варто розрізняти дві взаємопов'язані ідеологічні настанови. Одна з них – це власне культурний імперіалізм як явне нав'язування іншим народам власних культурних (чи псевдокультурних) вартостей і продуктів з метою розмивання їх духовної традиції, денационалізації та поневолення. З іншого боку, маємо справу (переважно у випадку внутрішньої культурної політики) із криптоімперською настановою – культурним космополітизмом. Під ним варто розуміти приховану (або неусвідомлену) імперську стратегію, ідеологічну настанову культурної меншовартості, денационалізації, котра передбачає знищення власної національної самобутності, підпорядкування своїх духовних вартостей цінностям якоїсь начебто “вищої” метропольної (як універсальної, глобальної) традиції.

Марина Набок, кандидат філологічних наук, доцент Сумського державного університету

– Слушність та злободенність застережень проф. П. Іванишина для нашого сучасного народознавства та літературознавства легко потвердити на прикладі знову ж таки доповідей та публікацій Хіросі Катаоки, В. Азьмова, О. Буряк, І. Набитовича. Першоджерелами об'єктів та предметів їх досліджень є не якісь там надумані, як то часто буває у нас, авангардистські, модерні та постмодерні ідеї, а спосіб мислення, духовний світ, особливості світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, світовираження, світопотракування, світоствердження персонажів та ліричних героїв досліджуваних ними творів народної поезії, поеми І. Котляревського “Енеїда”, драми-фесрії Лесі Українки “Лісова пісня”, повісті М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”, поезій І. Калинця, Б.-І. Антонича, наукової спадщини Д. Віконської і т.д.

У вступному слові до статті “Сім Великоднів на тиждень, або славень многовекторності національної свідомості в думі «Маруся Богуславка»” В. Азьмов пише: “Примат текстових сенсів, а не суб'єктивна

тенденційність, якими благими намірами вона б не виправдовувалася, – непорушний закон незалежного старателя літературознавчих відкриттів” (с.107). Долаючи суб’єктивність та поверховість потрактування змісту “Лісової пісні” Лесі Українки його попередниками, В.Азьомов знаходить в ній не сентиментальні етнографічні замальовки, а застереження егоцентричній цивілізації від фатальних наслідків розриву людини з природою. Саме тому в центрі уваги цієї та інших його публікацій примат пафосу подій, велич помислів, героїзм вчинків, національна стійкість, козацька честь і т.п. як питомо національні цінності, передавані від покоління до покоління нашого народу.

Мету своїх досліджень взаємозв’язків етнопсихології та літератури І. Набитович знову ж таки пояснює вивіреним істинності, встановленням достовірності художнього світу твору “щодо його відповідності науковим уявленням про певний історичний період, зображений у творі та етнічні типи, представлені там у художньому вираженні” (с.95). Хіросі Катаока та О. Буряк також досліджують особливості світосприйняття, світорозуміння, світопотрактування, світовираження та світоствердження персонажів та ліричних героїв досліджуваних творів, спосіб їх мислення у відповідності уявленням тієї епохи, в яких вони діють, а в поезіях І. Калинця та Б.-І. Антонича, знову ж таки, й оте “живе і свобідне відношення до них”, вияви закономірностей внутрішнього життя та образу авторського “Я” в них.

Спрямування народознавчих та літературознавчих досліджень в це русло, формування таких питомо національних основоположних підстав і є не чим іншим, як відповіддю, протидією згубним впливам на них тенденцій неолібералізму, про які говорив проф. П. Іванишин. Є дуже доречним нагадати тут і ось цю цитовану і перецитовану, але почуту і усвідомлену лише деякими українцями настанову Д. Донцова: “Народ без традицій не живе, а животіє. Коли втрачає свої, йому вбивають в голову чужі, бо не може жити ніяка спільнота без певних правил і наказів. Традиції – це панцир, який хоронить збірноту від ворожих ударів, немов тіло воюка, що не дає йому охляти. Прив’язання до мови, віри, звичаїв, до ідеалів предків, їх моральних, релігійних і соціальних догм, вистражданих і викутих в огні змагань і переказаних прадідами внукам, – це прив’язання є фундаментом нації” (Дмитро Донцов. Де шукати наших історичних традицій. Дух нашої давнини. Київ, 2005. С.28–29). Отож взоруймо в нашій роботі не на ідеологічні сенси неолібералізму, а на традиції нашого класичного народознавства та літературознавства, до яких час від часу й звертаються учасники конференції “Діалог мов – діалог культур. Україна і світ”, дієво продовжуймо і розвиваймо їх.

*Олексій Вертій*, доктор філологічних наук, керівник семінару

– Йдучи від первнів життя і творчості письменника, Ю. Бойко також з’ясує внутрішні художньо-естетичні закономірності літературних явищ

у зв'язку з їх ідейно-тематичними спрямуваннями і на цих підставах виконує їх зіставлення, порівняння та робить відповідні висновки. Тоді це веде його до перегляду, уточнень багатьох оцінок, ідей і положень особливо тих, які стосуються так званих впливів, праць інших літературознавців, до перегляду і визначення місця та ролі того чи того письменника в світовому літературному контексті. Скажімо, потрактовуючи образ Прометей у творчості Т. Шевченка, Байрона і Шеллі, він виходить з самотності кожного з них. У Байрона Прометей – уособлення гордої незламності індивідуального духу людини, піднесеного на вершини завдяки силі розуму; у Шеллі – перемоги людського індивіда над силами зла, який прямує у царства краси і гармонії; у Шевченка ж – “Прометей – не особа, а незламна нація” (Бойко Юрій. Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури. Юрій Бойко. Вибрані праці. Київ. 1992. С. 26). Як бачимо, в основі потрактування ними цього образу – незламність духа, нестримне прагнення до свободи і волі в їх особистісному і національно окресленому самовияві, чим, а не якимись впливами, і визначається внесок кожного з них у його потрактування у світовому письменстві.

Тетяна Шестопалова, доктор філологічних наук, професор Чорноморського національного університету ім. Петра Могили

– Особливе зацікавлення в мене викликали й доповіді та статті Н. Міллер “Батьківський хутір в житті й творчості Пантелеймона Куліша”, Л. Михиди “Іван Багряний: психологічно-місткий та реалістично-асоціативний поштовх до написання роману «Людина біжить над прірвою»”, Л. Овдійчук “Літературно-психологічний портрет Олеса Гончара в контексті доби на основі щоденників, епістолярної спадщини та спогадів сучасників”, С. Кіраля “Слідча справа як джерелознавча складова біографічного світу Івана Дзюби та Івана Чендея”, опубліковані в другому випуску колективної монографії “Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства” (2022). Особливе зацікавлення в тому, що вони – ключ до розуміння джерел та діалектики формування названих письменників як яскравих питомо національних особистостей, як взірців їх духовного багатства, духовної досконалости та питомо національної громадянської позиції української людини, а відтак і духовного та ідейного простору їх творів, приклад, того, як в літературознавчих дослідженнях потрібно йти від першоджерел, на яких підставах з'ясовувати внутрішні закономірності художнього твору, творчості письменника та літературного поступування загалом.

Олексій Вертій, доктор філологічних наук, керівник семінару

– Сказане учасниками семінару ще раз переконає, що вибір об'єкта, предмета дослідження, усвідомлення того, що і для чого хоче сказати автор у своєму дослідженні, тобто які завдання і яку мету він ставить перед собою, від яких першоджерел виходить у ньому, як і на яких основоположних



підставах потрактує “живе і свободне” відношення до тих чи інших явищ навколишнього життя, визначає сутність усієї сукупності його поглядів на них. А відтак визначає і їх значення для спрямувань у формуванні основоположних підстав нашого вітчизняного народознавства та літературознавства на сучасному етапі їх становлення і розвитку як народознавства та літературознавства питомо національних та формування питомо національного духовного світу, як окремо взятої особистості, так і духовного простору української нації загалом, який маємо відкривати світові. Ці обговорювані в рамках нашої конференції ідеї класиків нашого народознавства та літературознавства маємо ґрунтовно вивчати, осмислювати, розвивати і повертати в практику наукових досліджень та навчально-виховний процес у вищій та середній школах.

Дякую учасникам семінару за дієву участь у його першому занятті. Темою наступного заняття буде “Національна природа психічного складу та духовного простору українців, викорінення і вкорінення в них як народознавча і літературознавча проблема”.

## ВІДОМОСТІ ПРО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ

### **Олег Андрішко -**

магістр,  
заступник директора з навчально-виховної роботи,  
вчитель української мови та літератури,  
гімназія № 29 м. Кам'янське,  
Україна;

### **Ірина Батеровська -**

завідувач сектору збереження  
науково-дослідного відділу фондової роботи,  
Шевченківський національний заповідник,  
Україна;

### **Оксана Бобечко -**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін  
та інструментальної підготовки,  
Дрогобицький державний педагогічний університет  
імені Івана Франка,  
Україна;

### **Юлія Браїлко -**

кандидат філологічних наук,  
доцент, провідний науковий співробітник  
Полтавського відділення Національного наукового центру  
“Інститут судових експертиз імені засл. проф. М. С. Бокаріуса”,  
Україна;

### **Світлана Брижицька -**

кандидат історичних наук,  
заступник генерального директора з наукової роботи,  
Шевченківський національний заповідник,  
Україна;

### **Соломія Бук -**

доктор філологічних наук,  
професор кафедри загального мовознавства,  
Львівський національний університет імені Івана Франка,  
Україна,  
Асоційований науковий співробітник,  
Єнський університет імені Фрідріха Шіллера,  
Німеччина;

**Олексій Вертій -**

доктор філологічних наук,  
Сумський державний педагогічний  
університет ім. А.С.Макаренка,  
Україна;

**Наталія Горбач -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української літератури,  
Запорізький національний університет,  
Україна;

**Леся Горошко-Погорецька -**

кандидатка історичних наук  
старша наукова співробітниця відділу етнології сучасності  
Інститут народознавства НАН України (Львів),  
Україна;

**Ольга Гриценко -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри мовної підготовки,  
Запорізький державний медико-фармацевтичний університет,  
Україна;

**Андрій Гурдуз -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української мови і літератури,  
Миколаївський національний університет  
імені В.О. Сухомлинського,  
Україна;

**Ірина Дікун -**

кандидат педагогічних наук,  
старший викладач кафедри мистецьких дисциплін,  
КЗВО “Барський гуманітарно-педагогічний коледж  
імені Михайла Грушевського”,  
Україна;

**Ірина Дудко -**

кандидат філологічних наук,  
професор кафедри української мови,  
Український державний університет  
імені Михайла Драгоманова,  
Україна;

**Людмила Зіневич -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри українознавства,  
Харківський національний університет  
імені В. Каразіна,  
Україна;

**Ілля Ісаєв -**

аспірант,  
Запорізький національний університет,  
Україна;

**Наталія Кисла -**

кандидат філологічних наук, старший судовий експерт  
Полтавського відділення Національного наукового центру  
“Інститут судових експертиз імені Засл. проф. М. С.Бокаріуса”,  
Україна;

**Валентина Красавіна -**

доцент кафедри української мови і літератури,  
Національний університет “Чернігівський колегіум”  
імені Т.Г.Шевченка  
Україна;

**Ольга Кульбака -**

заступниця з розвитку музейної інфраструктури  
генерального директора Національного музею-заповідника  
українського гончарства,  
аспірантка Полтавського національного педагогічного  
університету імені Володимира Короленка,  
Україна;

**Юлія Курилова –**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української літератури,  
Запорізький національний університет,  
Україна;

**Олеся Лазаренко**

кандидат філологічних наук, доцент,  
викладачка української мови як іноземної  
Європейський університет Віадрина у Франкфурті-на-Одері,  
Німеччина;

**Олександр Лук'яненко -**

доктор історичних наук,  
професор, завідувач кафедри культурології,  
Полтавський національний педагогічний університет  
імені В.Г. Короленка,  
Україна;

**Лариса Марчило -**

кандидат філологічних наук,  
докторантка кафедри української мови,  
Український державний університет  
імені Михайла Драгоманова,  
Україна;

**Олег Нікішов -**

магістр, викладач української мови,  
Інститут славістики і кавказознавства,  
Єнський університет імені Фрідріха Шіллера,  
Німеччина;

**Валентина Ніколаско -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української літератури,  
Запорізький національний університет,  
Україна;

**Олександра Німилович -**

доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та  
інструментальної підготовки,  
Дрогобицький державний педагогічний університет  
імені Івана Франка,  
Україна;

**Ольга Новик -**

доктор філологічних наук,  
професор кафедри української та зарубіжної літератури  
і порівняльного літературознавства  
Бердянський державний педагогічний університет,  
Україна;

**Ганна Овсяницька -**

аспірантка,  
Запорізький національний університет,  
Україна;

**Роман Офіцинський -**

доктор історичних наук,  
 професор кафедри суспільно-гуманітарної  
 та етико-естетичної освіти,  
 Закарпатський інститут післядипломної педагогічної освіти,  
 Україна;

**Лариса Підгірна -**

аспірантка Історичного факультету,  
 Кам'янець-Подільський національний університет,  
 Україна;

**Сергій Піддубний -**

дослідник праукраїнської історії і мови,  
 перекладач і коментатор Велесової Книги,  
 Україна;

**Світлана Прищенко -**

доктор мистецтвознавства, професор,  
 доктор наук габіліт. у галузі дизайну,  
 професор кафедри дизайну Державного університету  
 інфраструктури та технологій,  
 член Співки дизайнерів України,  
 член Міжнародної асоціації кольору.  
 Україна;

**Тетяна Прокопович -**

кандидат мистецтвознавства,  
 доцент кафедри музикознавства, фольклору та  
 музичної освіти  
 Рівненський державний гуманітарний університет,  
 Україна;

**Марина Редько -**

Магістрантка філологічного факультету,  
 Національний університет “Чернігівський колегіум”  
 імені Т.Г. Шевченка,  
 Україна;

**Олена Серебрякова -**

Кандидатка історичних наук,  
 Старша наукова співробітниця відділу етнології сучасності,  
 Інститут народознавства НАН України (Львів),  
 Україна;

**Любов Сіленко -**

завідувач сектору обліку  
науково-дослідного відділу фондової роботи,  
Шевченківський національний заповідник,  
Україна;

**Ольга Смольницька -**

кандидат філософських наук,  
консультант з української філології Місії  
“Постуляційний Центр беатифікації й канонізації святих”  
Української Греко-Католицької Церкви (Львів),  
Україна;

**Анна Федорова -**

аспірантка кафедри української мови,  
Українського державного університету  
імені Михайла Драгоманова,  
Україна;

**Костянтин Черемський -**

кандидат мистецтвознавства,  
голова правління Фонду національно-культурних ініціатив  
імені Гната Хоткевича,  
Україна;

**Ольга Шарагіна -**

кандидат філологічних наук,  
директор Навчально-наукового  
інституту філології та журналістики,  
Таврійський національний університет  
імені В. І. Вернадського,  
Україна;

**Жанна Янковська -**

доктор філологічних наук,  
професор кафедри філософії та культурного менеджменту,  
Національний університет “Острозька академія”,  
Україна

**I. – XV. INTERNATIONALE ONLINE-KONFERENZ DER UKRAINISTIK**  
**«DIALOG DER SPRACHEN – DIALOG DER KULTUREN.**  
**DIE UKRAINE AUS GLOBALER SICHT»**

**OKTOBER 2010 – NOVEMBER 2024**

**I – XV МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА ІНТЕРНЕТ-КОНФЕРЕНЦІЯ**  
**«ДІАЛОГ МОВ – ДІАЛОГ КУЛЬТУР. УКРАЇНА І СВІТ»**

- 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.



**INSTITUT FÜR SLAVISCHE PHILOGIE  
LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN**

*Die Sprache ist der Spiegel einer Nation;  
wenn wir in diesen Spiegel schauen, so kommt uns  
ein großes treffliches Bild von uns selbst daraus entgegen.*

Friedrich Schiller

**INTERNATIONALES ZENTRUM FÜR UKRAINISCH  
ALS FREMDSPRACHE**

*Eine virtuelle Brücke, die alle Interessenten und Engagierten verbindet*



<http://www.ukrainisch-zentrum.slavistik.lmu.de/>

*Віртуальний міст, який поєднує всіх небайдужих і зацікавлених*

**МІЖНАРОДНИЙ ЦЕНТР УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ**

*Мова – це дзеркало нації.  
Коли ми дивимося у це дзеркало,  
нам являється великий істинний образ нас самих.*

Фрідріх Шіллер

**ІНСТИТУТ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ  
УНІВЕРСИТЕТ ЛЮДВІГА- МАКСИМІЛІАНА, М. МІЮНХЕН**

*Schiller, F., Sämtliche Werke, München 1960, Bd. 1, S. 474 f.*

## СИЛЬНІ ЖІНКИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ І ОБРАЗ НОВОЇ ЄВРОПИ



**Herausgegeben von**

**Olena Novikova, Oleksandr Pronkevyč, Svitlana Romanjuk, Ulrich Schweier**

*Buchschmiede von Dataform Media GmbH, Wien · UB LMU München*

ISBN 978-3-99165-280-9

<https://epub.ub.uni-muenchen.de/108595/>

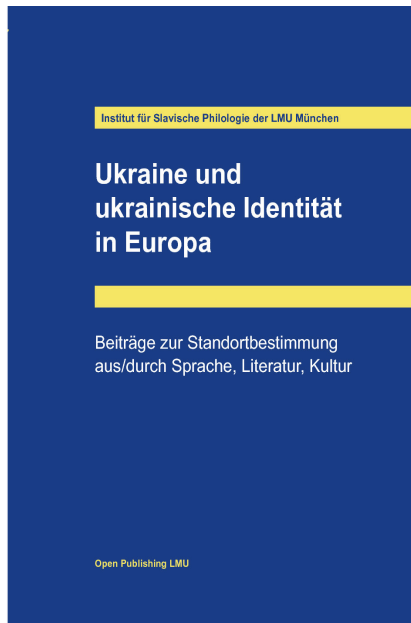
**INSTITUT FÜR SLAVISCHE PHILOLOGIE  
LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN**

**2024**



UKRAINISCH >>>  
DEUTSCHES  
SPRACHENJAHR  
2017/2018

**УКРАЇНА ТА УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ В ЄВРОПІ  
КРІЗЬ 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  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU)**

Ukrainische Sprache, Literatur und Kultur sind am Institut für Slavische Philologie der LMU seit langem in Forschung und Lehre verankert. Das Institut wirkt durch Kooperationen mit anderen Universitäten bzw. Slavisten in Deutschland und im Ausland sowie mit Ukraine-Netzwerken. Um dies gezielt zu erweitern und die Ukrainistik in Deutschland, der Ukraine und anderswo zu fördern, bieten seine Internetkonferenzen ein geeignetes Forum.

Internet: [www.slavistik.uni-muenchen.de](http://www.slavistik.uni-muenchen.de)  
[www.ukrainistik-konferenz.slavistik.lmu.de](http://www.ukrainistik-konferenz.slavistik.lmu.de)

ISBN: 978-3-99139-317-7

