

VIII. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik

# Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen.

Die Ukraine aus globaler Sicht

München 4.–6. November 2017

## Діалог мов – діалог культур. Україна і світ

VIII Міжнародна наукова Інтернет –  
конференція з україністики

Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik • 2017

# **Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik**

Herausgegeben von  
Olena Novikova und Ulrich Schweier

Band 2017

readbox unipress  
Open Publishing LMU

VIII. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik

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

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

VIII Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики

München  
4.–6. November 2017

readbox unipress  
Open Publishing LMU

2018

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



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

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

© für alle Texte bei den jeweiligen Autoren 2018  
Die in diesem Band veröffentlichten Beiträge geben die Meinung ihrer Verfasser oder Verfasserinnen wieder und nicht in jedem Fall die des Herausgebers, der Redaktion oder des Verlages.

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

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

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:  
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-epub-58184-7>

978-3-95925-098-6 (Druckausgabe)  
978-3-95925-099-3 (elektronische Version)

*Redaktioneller Beirat:*

Dr. habil. Halyna Aleksandrova (Ukraine)

M.A. Halyna Bilyk (Ukraine)

Dr. Iryna Braha (Ukraine)

Dr. Hanna Černenko (Ukraine)

Dr. Oksana Kovač (Ungarn)

Dr. habil. Svitlana Lens'ka (Ukraine)

Dr. habil. Iryna Prylipko (Ukraine)

Dr. habil. Svitlana Romanjuk (Polen)

Dr. Svitlana Semenjuk (Großbritannien)

Dr. Uljana Štandenko (Ukraine)

Dr. habil. Oleksij Vertij (Ukraine)



**UKRAINISCH >>>  
DEUTSCHES  
SPRACHENJAHR  
2017/2018**

## INHALT

### Vorwort

## SPRACHE

<b>Halyna Bačyns'ka</b>	24
Die Charakteristik der Urbanonyme von Ternopil'	
<b>Tetjana Bilenko</b>	34
Substantive mit Nullsuffixen als integraler Bestandteil der elektrotechnischen Terminologie	
<b>Larysa Bojko</b>	41
Adjektivphraseologismen in den Dialekten des unteren Dnipro-Tals	
<b>Volodymyr Demčenko</b>	53
Das Logische/Unlogische des Sichtbaren und des Hörbaren der ukrainischen Sprache	
<b>Hrystyna Djakiv</b>	65
Qui pro quo: (Miß)erfolg des politischen Interviews	
<b>Natalija Kostusjak</b>	75
Moderne Tendenzen des Ausdrucks grammatischer Bedeutungen von Wörtern in der ukrainischen Sprache	
<b>Iryna Marynenko</b>	87
Typologie der Sprachfehler im ukrainischen Teil sozialer Netzwerke (am Beispiel von Twitter)	
<b>Oleksandr Mežov</b>	102
Pronomina mit Numeralien als Modifikatoren der Semantik der ungefähren Quantität in der modernen ukrainischen Sprache (am Beispiel ukrainischer Internet-Publikationen)	
<b>Maryna Naval'na</b>	111
Funktional-stilistische Besonderheiten homonymer Formen in der Sprache ukrainischer Zeitungen	

<b>Natalija Rula</b>	120
Die Repräsentation semantisch-syntaktischer Wechselbeziehungen bei Satzverknüpfungen der modernen ukrainischen Sprache	
<b>Larysa Sadova</b>	129
Familienbezogene Vornamen in der Anthroponymie der Volyn'-Region des 19. Jahrhunderts	
<b>Ljubov Stovbur</b>	135
Die stilistische Verwendung des Jugendslangs im Roman "Kul't" von Ljubko Dereš	
<b>Ljudmyla Tomilenko</b>	144
Emotional-wertende Lexik zur Bezeichnung von Personen in der ukrainischen Übersetzungslexikographie am Anfang des 20. Jahrhunderts	
<b>Uljana Štandenko</b>	151
Die Sprache der Hetmanat-Periode in den "Akten des Poltaver Regimentsgerichts 1668 – 1740"	
<b>Natalija Šumarova</b>	158
Das Bild einer Stadt: Visuelle, taktile und geschmackliche Charakteristika	
<b>L I T E R A T U R</b>	
<b>Svitlana Antonovyč</b>	166
Die künstlerische Reproduktion der Absurdität der Welt in den Bühnenstücken Ivan Bahrjanyjs	
<b>Anton Buzov</b>	172
Autobiographische Landschaften in Vitalij Benders Roman "Stancija puhalovs'ka"	
<b>Oleksij Vertij</b>	182
Vergleich und Gegenüberstellung in der Literaturwissenschaft der ukrainischen Emigration	



<b>Oksana Hol'nyk</b> Das Mystische als Kategorie in den literaturwissenschaftlichen Studien von D. Čyževs'kyj und I. Kačurovs'kyj	196
<b>Ivanna Devdjuk</b> Das Idee-Gestalt-Paradigma des statistischen Raums in den Romanen "Waldschnepfen" von M. Hvył'ovyj und "Antic Hay" von A. Huxley	205
<b>Svitlana Žurba</b> Die musikalische Polyphonie des Romans "Vertep" von Arkadij Ljubčenko	214
<b>Natalija Ivanova</b> Parodie in den wissenschaftlichen Beiträgen ukrainischer Literaturwissenschaftler	222
<b>Viktorija Korotjejeva</b> Das mythosemantische Feld des Erde-Bildes in der Lyrik von Arsenij Tarkovs'kyj und Vasyl' Stus	230
<b>Svitlana Lens'ka</b> Die Zeit des Stalin-Terrors in der künstlichen Rezeption der ukrainischen Emigration (der Aspekt des Genres)	240
<b>Valentyna Myronjuk</b> Die kleine Prosa der Schriftsteller des Pokuttja-Gebietes: Genre-stilistische Projektion	253
<b>Olena Mizinkina</b> "Šestydnev, abo korona domu Ostroz'kych" von Petro Kraljuk: Künstlerische Funktionen der Koloristik	266
<b>Marija Palivoda</b> Das Werk N. Kobryns'kas und K. Chopin als Realisierung des feministischen Diskurses in der ukrainischen und amerikanischen Kultur	278
<b>Lesja Pikun</b> Die Realisierung eines literarischen Spiels durch Märchenmotive in B. Kosmovs'kyjs Roman "Pozoločena rybka"	286

- Ol'ha Punina** 292  
Das Skulpturbild von Vasyl' Stus: Die Sichtweise  
Borys Dovhan's
- Vira Prosalova** 300  
Artem Sokols "Ahlaja": Versuch des 'Zuende'- oder des  
'Um'-Schreibens eines Vorgängers
- Oleksandr Ratušnjak** 311  
Antikoloniale Marker der literaturwissenschaftlichen  
Studien Ju. Ševel'ovs (am Beispiel von Beiträgen über  
V. Stus, A. Malyško, O. Hončar u.a.)
- Vladlena Russova** 322  
In zwei Sprachen zweier Kontinente (Zivilisationsakzente  
in den zweisprachigen Sammelbänden D. Kremin's)
- Oleh Solovej** 328  
Zum Verständnis der expressionistischen Poetik  
Ihor Kostec'kyjs
- Nailja Hajrulina** 342  
Strategien der Schaffung eines künstlerischen Modells  
'Leben – Jahrmarkt' in der Semiosphäre der Werke "Dlja  
domašn'oho ohnyšča" von I. Franko und "Jahrmarkt der  
Eitelkeit" von W.M. Thackeray
- Tetjana Cepkalo** 349  
Mythosemantik des Mondbildes in der Poesie  
Mykola Vorobjovs
- Serhij Cikavyj** 356  
Das Spiel in der Klassik: Die ukrainische phantastische  
Literatur vom Anfang des 21. Jahrhunderts
- Natalija Čaura** 366  
Der publizistische Metatext im System der modernen  
Medien (am Beispiel der Zeitschrift "Kur"jer Kryvbasu")
- Žanna Jankovs'ka** 374  
Hauptetappen der rezeptiven Verbindungen ukrainischer  
Folklore- und Literaturnarrative in den 30er-60er Jahren  
des 19. Jahrhunderts im Verständnis Ivan Denysjuks: Der  
analytische Aspekt

**BILDUNG UND KULTUR**

- Bohdan Viničenko** 386  
Die ukrainische akademische Hinduistik von der zweiten Hälfte des 19. bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts
- Hennadij Holjaka** 394  
Hluchiv im Areal der europäischen Musikkultur
- Inna Dovžynec'** 405  
Das Werk G.M. Davydovs'kyjs im Kontext der ukrainisch-europäischen Kulturbeziehungen
- Iryna Matjaš** 414  
Vasyl' Orenčuk – der letzte Konsul der ukrainischen Volksrepublik
- Larysa Naumova** 423  
Konstruktivismus in der Theorie Valer"jan Poliščuks
- Svitlana Pryščenko** 438  
Das Zertifikationsprogramm "MedienKultur"  
(zu ästhetischen und kommunikativen Aspekten)
- Tetjana Prokopovyč** 452  
Die ukrainische Ritterlichkeit in der Interpretation des Komponisten Mychajlo Verykivs'kyj
- Josip Ralašić** 461  
Ukrainische Musik als formierendes Element der Identität in den Studien Kšyštof Vernyc'kyjs
- Olena Semenec'** 467  
Diskurs einer Stadt, 'enaktivierte' Kognition und Fachausbildung von Journalisten
- Svitlana Teterja** 475  
Das Kobzarstvo-Museum des nationalen historisch-ethnographischen Naturschutzgebiets "Perejaslav" als Zentrum der Wiedergeburt eines einzigartigen ethno-kulturellen Erbes

<b>Ihor Ciko</b>	482
Zum Problem der Suche nach einer national-existenziellen Methodologie beim Literaturunterricht von Schülern	
<b>GRUNDLAGEN DER UKRAINISCHEN NATIONALEN IDENTITÄT</b>	
<b>Viktor Az'omov</b>	492
Ideenkoordinaten in Ševčenkos "Testament": Auf der Suche nach dem Verständnis der Fülle des Gelesenen	
<b>Oleksij Bedlins'kyj</b>	500
Das Funktionieren eines bewussten und unbewussten Volkes in seiner Sprache	
<b>Svitlana Bryžyc'ka</b>	508
Wahrnehmung und Verstehen Taras Ševčenkos in der Welt (nach der Resonanz ausländischer Besucher im Gästebuch des Taras-Bergs)	
<b>Alla Demčenko</b>	520
Das Problem der sozio-kulturellen Wahl in der modernen ukrainischen Anti-Utopie	
<b>Hanna Zajec'</b>	527
Das Begreifen des menschlichen Seins in der Poesie Volodymyr Jarošenkos durch das Prisma der Religion und der Philosophie	
<b>Svitlana Kovpik</b>	536
Das kultur-literarische Paradigma der Ukrainistik	
<b>Oleksandr Lukjanenko</b>	543
"Fremde, Betrüger und Simulanten": Die 'Anderen' im Milieu der ukrainischen Studentengemeinschaft in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts	
<b>Artur Malynovs'kyj</b>	553
Der gastronomische Code der nationalen Identität in H.F. Kvitka-Osnov"janenkos "Pan Chaljavs'kyj"	

<b>Alla Martynec'</b>	566
Erinnerung als Element des mythologischen Codes in der Widerspiegelung der nationalen Identität (am Beispiel des Romans "Zlato soncja, syn' vody" von Natalija Dev'jatko)	
<b>Ihor Nabytovyč</b>	575
Ethnopsychologie und die ukrainische Literatur: Die Suche nach einem gemeinsamen Raum der Erforschung	
<b>Maryna Nabok</b>	586
Ästhetik und Poetik des Heroischen in den ukrainischen Volksliedern (Dumas)	
<b>Inna Podhurs'ka</b>	598
Vergleichende Analyse der antitotalitären Prosa von I. Bahrjanyj und B. Pyl'njak	
<b>Valentyna Sajenko</b>	607
Svitlana Kyryčenko's "Ljudy ne zi strachu" als Dokument und Abbild der Epoche	
<b>Olesja Slyžuk</b>	622
Genderidentität in den Werken Iren Rozdobud'kos für Jugendliche	
<b>Ol'ha Stadničenko</b>	630
Dmytro Pavlyčkos "Memoiren": Das 20. Jahrhundert bei Persönlichkeiten und Ereignissen 'ohne Tabu'	
<b>Oksana Tychovs'ka</b>	643
Der psychologische Aspekt von Astralbildern in der Mythologie Transkarpatiens	
<b>UKRAINISCH ALS FREMDSPRACHE</b>	
<b>Halyna Bojko</b>	657
Bewertung von Sprachkompetenzen ausländischer Studenten des 3.-4. Studienjahres in technischen Fachrichtungen mit Ukrainisch als Fremdsprache	
<b>Inna Kulikova</b>	670
Besonderheiten der Vermittlung des Faches 'Ukrainisch' für englischsprechende Studierende	

**Ol'ha Ryžčenko**

677

Probleme bei der Beherrschung des Ukrainischen als  
Fremdsprache an Hochschulen

**REZENSIONEN****Ljudmyla Ostrovs'ka**

686

Lehrbuch "Ukrainisch als Fremdsprache: Vorbereitung  
zum Test. Trainingsübungen. Mittlere Stufe"

**A N H A N G**

691

**T E I L N E H M E R D E R K O N F E R E N Z**

701

**Передмова****М О В А**

<b>Галина Бачинська</b> Характеристика урбанонімів міста Тернополя	24
<b>Тетяна Біленко</b> Нульсуфіксальні іменники як складова електротехнічної термінології	34
<b>Лариса Бойко</b> Ад'єктивні фраземи в говірках Нижньої Наддніпрянщини	41
<b>Володимир Демченко</b> Зорова та слухова логічність / нелогічність в українській мові	53
<b>Христина Дяків</b> Qui pro quo: (не)успішність політичних інтерв'ю	65
<b>Наталія Костусяк</b> Сучасні тенденції вираження граматичних значень слів в українській мові	75
<b>Ірина Мариненко</b> Типологія мовних помилок в українському сегменті соціальних мереж (на прикладі твіттера)	87
<b>Олександр Межов</b> Принумеральні прийменники як модифікатори семантики приблизної кількості в сучасній українській мові (на матеріалі українських інтернет-видань)	102
<b>Марина Навальна</b> Функціонально-стилістичні особливості відонімних утворень у мові українських газет	111
<b>Наталія Рула</b> Репрезентація семантико-синтаксичної взаємозалежності в складносурядних реченнях сучасної української мови	120

<b>Лариса Садова</b> Сімейно пов'язані імена в антропоніміконі Волині XIX ст.	129
<b>Любов Стовбур</b> Стилевжиток молодіжного сленгу в романі Любка Дереша “Культ”	135
<b>Людмила Томіленко</b> Емоційно-оцінна лексика на позначення осіб в українській перекладній лексикографії початку XX ст.	144
<b>Уляна Штанденко</b> Мова доби Гетьманщини в “Актах Полтавського полкового суду 1668 – 1740 рр.”	151
<b>Наталія Шумарова</b> Образ міста: візуальні, тактильні та смакові характеристики	158
<b>ЛІТЕРАТУРА</b>	
<b>Світлана Антонович</b> Художнє відтворення абсурдності світу в п'єсах І. Багряного	166
<b>Антон Бузов</b> Автобіографічні ландшафти роману Віталія Бендера “Станція Пугаловська”	172
<b>Олексій Вертій</b> Зіставлення і протиставлення в українському еміграційному літературознавстві	182
<b>Оксана Гольник</b> Містичне як категорія літературознавчих студій Д. Чижевського й І. Качуровського	196
<b>Іванна Девдюк</b> Ідейно-образна парадигма статичного простору в романах “Вальдшнепи” М. Хвильового та “Хоровод блазнів” О. Гакслі	205



- Світлана Журба** 214  
Музична поліфонія роману “Вертеп”  
Аркадія Любченка
- Наталія Іванова** 222  
Пародія у науковому доробку українських  
літературознавців
- Вікторія Коротєєва** 230  
Міфосемантичне поле образу землі в ліриці  
Арсенія Тарковського та Василя Стуса
- Світлана Ленська** 240  
Доба сталінського терору в художній рецепції  
української еміграції (жанровий аспект)
- Валентина Миронюк** 253  
Мала проза письменників Покуття:  
жанрово-стильова проекція
- Олена Мізінкіна** 266  
“Шестиднев, або корона дому Острозьких”  
Петра Краляка: художні функції колористики
- Марія Палівода** 278  
Творчість Н. Кобринської та К. Шопен як реалізація  
феміністичного дискурсу в українській та  
американській культурах
- Леся Пікун** 286  
Реалізації літературної гри казковими мотивами  
в романі Б. Космовської “Позолочена рибка”
- Ольга Пуніна** 292  
Скульптурний образ Василя Стуса:  
бачення Бориса Довганя
- Віра Просалова** 300  
“Аглая” Артема Сокола:  
спроба дописування чи переписування попередника

- Олександр Ратушняк** 311  
Антиколоніальні маркери літературознавчих студій  
Ю. Шевельова (на матеріалі статей про В. Стуса,  
А. Малишка, О. Гончара та ін.)
- Владлена Руссова** 322  
Двома мовами двох континентів  
(цивілізаційні акценти збірок-білінгв Д. Кременя)
- Олег Соловей** 328  
До розуміння експресіоністичної поезики  
Ігоря Костецького
- Наїля Хайруліна** 342  
Стратегії формування художньої моделі “життя-  
ярмарок” у семіосфері творів І. Франка “Для  
домашнього огнища” та В. Теккеря “Ярмарок суєти”
- Тетяна Цепкало** 349  
Міфосемантика лунарного образу  
в поезії Миколи Воробйова
- Сергій Цікавий** 356  
Гра в класику: українська фантастична література  
початку ХХІ століття
- Наталія Чаура** 366  
Публіцистичний метатекст у системі сучасних медіа  
(на прикладі журналу “Кур’єр Кривбасу”)
- Жанна Янковська** 374  
Основні етапи рецептивних зв’язків українського  
фольклорного та літературного наративу 30–60 років  
ХІХ ст. в осмисленні Івана Денисюка: аналітичний  
аспект

## ОСВІТА ТА КУЛЬТУРА

- Богдан Вініченко** 386  
Українська академічна індуїстика другої половини  
ХІХ – першої половини ХХ століть

<b>Геннадій Голяка</b> Глухів в ареалі європейської музичної культури	394
<b>Інна Довжинець</b> Творчість Г.М. Давидовського в контексті українсько-європейських культурних зв'язків	405
<b>Ірина Матяш</b> Василь Оренчук – останній консул Української Народної Республіки	414
<b>Лариса Наумова</b> Конструктивізм у теорії Валер'яна Поліщука	423
<b>Світлана Прищенко</b> КОНКУРС ПРОЕКТІВ: Сертифікатна програма “Медіакультура” (естетичні та комунікативні аспекти)	438
<b>Тетяна Прокопович</b> Українське лицарство в композиторській інтерпретації Михайла Вериківського	452
<b>Йосип Ралашич</b> Українська музика як формуючий елемент ідентичності у дослідженнях Кшиштофа Верницького	461
<b>Олена Семенець</b> Дискурс міста, енактивоване пізнання та фахова підготовка журналістів	467
<b>Світлана Тетеря</b> Музей кобзарства національного історико- етнографічного заповідника “Переяслав” – осередок відродження унікальної етнокультурної спадщини	475
<b>Ігор Ціко</b> До проблеми пошуку національно-екзистенціальної методології у навчанні школярів літератури	482

## ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

- Віктор Азьомов** 492  
Ідейні координати Шевченкового “Заповіту”:  
в пошуках повноти прочитання
- Олексій Бедлінський** 500  
Функціонування свідомого і несвідомого  
народу у його мові
- Світлана Брижицька** 508  
Сприйняття і розуміння Тараса Шевченка у світі  
(за відгуками зарубіжних відвідувачів Тарасової гори)
- Алла Демченко** 520  
Проблема соціально-культурологічного вибору  
в сучасній українській антиутопії
- Ганна Заєць** 527  
Осмислення буття людини в поезії Володимира  
Ярошенка крізь призму релігії та філософії
- Світлана Ковпик** 536  
Культурно-літературна парадигма українознавства
- Олександр Лук’яненко** 543  
‘Чужинці, шахраї та симулянти’: ‘інші’ в середовищі  
української студентської громади I половини  
XX століття
- Артур Малиновський** 553  
Гастрономічний код національної ідентичності  
у “Пані Халявському” Г.Ф. Квітки-Основ’яненка
- Алла Мартинець** 566  
Пам’ять як елемент міфологічного коду у відображенні  
національної ідентичності (на матеріалі роману Наталії  
Дев’ятко “Злато сонця, синь води”)
- Ігор Набитович** 575  
Етнопсихологія та українська література:  
пошук спільного простору досліджень

<b>Марина Набок</b> Естетика та поетика героїчного в українських народних думках	586
<b>Інна Подгурська</b> Порівняльний аналіз анти тоталітарної прози І. Багряного і Б. Пільняка	598
<b>Валентина Сасенко</b> “Люди не зі страху” Світлани Кириченко як документ і образ епохи	607
<b>Олеся Слижук</b> Гендерна ідентичність у творах Ірен Роздубудько для підлітків	622
<b>Ольга Стадніченко</b> “Спогади” Дмитра Павличка: ХХ століття в особах і подіях ‘без табу’	630
<b>Оксана Тиховська</b> Психологічний аспект астральних образів у міфології Закарпаття	643
<b>УКРАЇНСЬКА МОВА ЯК ІНОЗЕМНА</b>	
<b>Галина Бойко</b> Оцінювання мовної компетенції студентів-чужоземців 3–4 курсів технічних вишів з української мови як іноземної	657
<b>Інна Кулікова</b> Особливості викладання курсу ‘Українська мова’ для англофонних студентів	670
<b>Ольга Рижченко</b> Проблеми вивчення української мови як іноземної у вищих навчальних закладах	677

**РЕЗЕНЗІЇ****Людмила Островська**

686

Навчальний посібник “Українська мова як іноземна: підготовка до тесту. Тренувальні завдання. Середній рівень”

**ДОДАТКИ**

691

**ВІДОМОСТІ ПРО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ**

701

## Vorwort

Am 4. – 6. November 2017 hat unsere Internationale Online-Konferenz der Ukrainistik ‘Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht’ schon zum achten Mal erfolgreich stattgefunden. Für den Erfolg spricht allein schon die Tatsache, dass die bisherige Zahl der teilnehmenden Wissenschaftler eine neue Rekordhöhe erreicht hat.

Als Besonderheit der Konferenz 2017 darf auch gelten, dass sie im deutsch-ukrainischen Sprachenjahr 2017/2018 durchgeführt wurde, das zum 25. Jahrestag der Aufnahme der diplomatischen Beziehungen zwischen Deutschland und der Ukraine und mit dem Ziel des weiteren Ausbaus der Zusammenarbeit in den Bereichen Bildung und Kultur von den Außenministern beider Länder beschlossen worden war. Zu letzterem Bereich gehört sicher auch dieser achte Ukrainistik-Konferenzband.

Wie es schon Tradition ist, wurden die Ergebnisse der VIII. Konferenz auf einer Podiumsveranstaltung präsentiert, die am 8. März 2018 am Institut für Slavische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München mit Unterstützung der Bayerischen Staatskanzlei im Rahmen der ‘Ukrainistischen Winterschule 2018’ stattgefunden hat.

Im Zentrum des Podiums stand der Vortrag des jungen Wissenschaftlers Dr. Serhij Cikavyj von der Vasyľ'-Stus-Universität Donec'k (in Vinnyca) ‘The Classic Game: Ukrainian Fantastic Literature of the Early 21st Century’. Dieser Konferenzbeitrag war derjenige, der von allen Teilnehmern der Konferenz als der beste bewertet worden war. Das grosse Interesse am Vortrag und an der Diskussion über vielfältige aktuelle Themen der ukrainischen Sprache, Literatur, Kultur und Bildung, ebenso wie an der Online-Konferenz der Ukrainistik insgesamt, hat ein weiteres Mal gezeigt, wie wichtig ein solches modernes Forum des grenzüberschreitenden internationalen wissenschaftlichen Austauschs 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 Olena Bader. Unser Dank gilt auch dem *Verlag readbox unipress* sowie dem *Referat Elektronisches Publizieren der Universitätsbibliothek*. Nicht zuletzt danken wir natürlich allen Konferenzteilnehmern für ihre Teilnahme und ihre Beiträge und freuen uns auf die geplante Fortführung der Virtuellen Konferenz der Ukrainistik im Herbst 2018.

Prof. Dr. Ulrich Schweier

Institut für Slavische Philologie  
Ludwig-Maximilians-Universität München

## Передмова

4 – 6 листопада 2017 року вже ввосьме була успішно проведена наша Міжнародна Інтернет-конференція з україністики ‘Діалог мов – діалог культур. Україна і світ’. Сам за себе говорить вже той факт, що кількісь науковців, які взяли участь в ній, досягла нового рекордного максимуму.

Особливістю Конференції-2017 можна вважати також той факт, що вона відбулася в Українсько-німецький рік мов 2017/2018, який оголосили з нагоди 25-річчя встановлення дипломатичних відносин між Німеччиною та Україною й з метою подальшого розвитку співпраці в галузі освіти та культури Міністри закордонних справ обох країн. Ця особливість поширюється, безумовно, й на цей Щорічний науковий збірник нашої восьмої конференції з україністики.

За традицією результати VIII-ої конференції висвітлювалися на засіданні круглого столу, який відбувся 8-го березня 2018 року в Інституті слов’янської філології Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана за підтримки Державної адміністрації Баварії в рамках ‘Української зимової школи 2018’.

В центрі уваги учасників подіумної дискусії була доповідь молодого науковця з Донецького національного університету імені Василя Стуса (м. Вінниця) доц. Сергія Цікавого ‘Гра в класику: українська фантастична література початку XXI століття’, яка за результатами незалежного оцінювання учасниками конференції була визнана найкращою. Велика зацікавленість до доповіді, дискусії з різноманітних актуальних питань української мови, літератури, освіти й культури та до Інтернет-конференції з україністики загалом вже вкотре засвідчує важливість проведення саме таких сучасних форумів міжнародного наукового обміну у віртуальному просторі поза кордонами та часом, а разом з цим і необхідність підтримки та продовження цієї традиції в майбутньому.

За бездоганну роботу з підготовки й проведення конференції та окремо за підготовку цього щорічника на особливу подяку заслуговує др. Олена Новікова. За технічну підтримку проекту ми висловлюємо щиро подяку пані Олені Бадер. Ми дякуємо також видавництву *readbox unipress* та *Referat Elektronisches Publizieren der Universitätsbibliothek*. 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 2018 року.

Проф. др. Ульріх Шваер

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



## ХАРАКТЕРИСТИКА УРБАНОНІМІВ МІСТА ТЕРНОПОЛЯ

*Галина Бачинська*

(Україна)

*Стаття присвячена вивченню урбанонімів міста Тернополя. Розкрито специфіку внутрішньоміських об'єктів міста, з'ясовано їх семантику, мотиви номінації. Визначено найпродуктивніші класи лексики, що лягли в основу урбанонімів. З'ясовано структуру та функції урбанонімів.*

*Ключові слова: власна назва, топонім, урбанонім, перейменування.*

## THE CHARACTERISTIC OF THE URBANONYM SYSTEM OF THE TOWN OF TERNOPIL'

*Halyna Bačyns'ka*

*The article deals with the studying of the urbanonym system of the town of Ternopil'. The specificity of the intra-city objects, their semantics and motives of the nomination, are defined. The most effective classes of vocabulary, which formed the basis of urbanonyms, are determined. The structure and functions of the urbanonyms are revealed.*

*Keywords: proper name, toponym, urbanonym, renaming.*

Питання про дослідження власних назв внутрішньоміських об'єктів – урбанонімів (від лат. – urbanus – місцевий і грец. – ὄνομα – ім'я) у мовознавстві є не новим. До питання номінації в топонімії та перейменувань зверталися неодноразово як наші лінгвісти (Д. Бучко, С. Вербич, О. Галай, А. Мамалига), так і закордонні (М. Влахова-Ангелова (Болгарія), А. Мезенко (Білорусія), Л. Подберезкіна (Росія) та ін.). Зокрема принципи номінації в топонімії розглядав Д. Бучко, принципи та критерії перейменувань – В. Лучик, лексичну базу та способи творення урбанонімів – О. Галай. Це пояснюється тим фактом, що ономастика як окрема галузь мовознавчої науки привертає увагу багатьох дослідників: власні назви за своєю сутністю містять велику кількість найрізноманітнішої корисної наукової інформації з різних сфер людських знань. Так, аналізуючи походження тієї чи іншої назви, ми можемо дізнатися про історію українського народу, про переселенців, що потрапили на територію нашої держави з інших країн, черпати відомості з етнографії, географії, релігієзнавства, історії, культури тощо. Окрім того,

власні назви є важливим джерелом досліджень для фахівців із перелічених вище галузей знань.

Урбаноніми як одиниці, що вживаються в мовній практиці для позначення внутрішньоміських об'єктів, є такими, що з'являються й існують лише з появою та існуванням відповідних поселень. Це окремий клас власних назв, який не позначається на картах, тобто являє собою назви мікроодиниць, що належать саме внутрішньоміським об'єктам (Подольская 1965). Вони свідомо створюються людиною з метою виконання певних функцій:

1) номінативної – функції називання об'єкта (постійна) (*вулиця Робітнича, вулиця Броварна, вулиця Валова, вулиця Степова, вулиця Зарічна, вулиця Замкова, вулиця Окружна*);

2) інформативної – назва несе у своєму змісті певну інформацію про об'єкт (*вулиця Богдана Хмельницького, вулиця Степана Будного, вулиця Академіка Горбачевського, вулиця Леся Курбаса*);

3) естетичної – підкреслюється мовна привабливість назви, її вишуканість і оригінальність, що досягається за допомогою різних критеріїв, наприклад, відповідність моді, як-от: *вулиця Березова, вулиця Весела, вулиця Вишнева, вулиця Багата*; особливостям ландшафту, а саме: *вулиця Глибока, вулиця Далека, вулиця Зарічна, вулиця За Рудкою* тощо;

4) ідеологічної – назва відбиває те чи інше поняття панівної в суспільстві політичної ідеології, як-от: *вулиця Пролетарська, вулиця 1-го Травня, вулиця Піонерська* (ці назви в місті Тернополі існували з 1944 по 1991 рік).

Назви таких об'єктів дуже часто змінюються, тому що на їх виникнення й формування впливає чимало різних факторів:

1) політичний, сутність якого полягає в залежності назв вулиць від суспільно-політичних умов. Тут варто зазначити, що останнім часом цей фактор діє як засіб для популяризації ідеології другої пол. XX – поч. XXI століття, наприклад: *вулиця Володимира Винниченка, вулиця Богдана Хмельницького*;

2) соціальний – на формування назв впливає існування тих соціальних прошарків людей, які проживають (чи проживали) у місті, наприклад: *вулиця Трудова, вулиця Комунальників* (час існування до 1991 року);

3) економічний – із розвитком економіки зростає потреба в новій робочій силі та розширенні території міста для розгортання виробництва, а під впливом цього з'являються відповідні назви, наприклад: *вулиця Заводська, вулиця залізнична, вулиця Колгоспна, вулиця Птахокомбінатна, вулиця Робітнича, вулиця Радгоспна* (1944 – 1991рр.), *вулиця Фабрична* (з 1939р. до нашого часу);

4) історичний – хід історичних подій може кардинально змінювати склад власних назв міста: *бульвар 50-річчя СРСР – бульвар Данила Галицького, проспект Леніна – проспект Степана Бандери, бульвар Карла*

*Маркса – бульвар Тараса Шевченка, площа Ленінського Комсомолу – площа Героїв Євромайдану;*

5) культурний – рівень культурного розвитку населення міста також впливає на розвиток урбанонімікону (*вулиця Лесі Українки, вулиця Степана Будного, вулиця Василя Стуса, вулиця Тимофія Бурдуляка*);

6) релігійний – багато назв об'єктів мають сакральну семантику, завдячуючи існуванню в містах релігійно-культових споруд (храмів, костьолів, синагог), але зараз він не є дієвим; лише зрідка можна зустріти в місті вулицю, що носить назву церкви (превалює християнський струмінь (*вулиця Зацерковна – сьогодні вулиця Партиарха Мстислава, вулиця Кардинала Сліпого*));

7) фізико-географічний – назви об'єктів виникають під впливом природного фактора: форми ландшафту, існування водоймищ, інших природних явищ. Наприклад, *вулиця Степова, вулиця Спадиста, вулиця Над Ставом*. Назва об'єкта також може містити вказівку на його довжину чи розташування щодо іншого об'єкта (*вулиця Глибока, вулиця Далека, вулиця Межова, вулиця Низинна*);

8) етнографічний: *вулиця Канадська, вулиця Лемківська, вулиця Руська*.

Усі перелічені фактори є екстралінгвальними. До внутрішньомовних варто залучити фактор впливу однієї мови на іншу, унаслідок чого порушується нормальний розвиток назв. Так, завдяки білінгвізму кожен урбанонімікон міст колишнього СРСР мав у своєму складі національні й російські назви, які згодом, з отриманням країнами незалежності, перекладалися рідними мовами, хоча залишилася колишня ідеологічна семантика. Загалом назви об'єктів, що досліджуються, повинні відповідати певним історичним, естетичним та етнографічним і культурним критеріям, відображати культурний і духовний розвиток нації, частина якої проживає в тому чи іншому місті, підкреслювати оригінальність населених пунктів.

Урбанонімний простір функціонує як цілісна система, у якій виникнення нових назв внутрішньоміських об'єктів, з одного боку, підпорядковане законам мови, а з іншого, - на цей процес впливають екстралінгвальні фактори, зокрема соціально-економічні, етнокультурні, етноментальні. В урбанонімній системі співіснують старі і нові назви. Урбанонімна система надзвичайно мінлива. Найменування є своєрідним джерелом інформації про Тернопіль, оскільки вони розкривають історію, культуру, традиції та звичаї мешканців міста. Сучасні урбаноніми м. Тернополя є звичайними семантичними мовними знаками. Тобто виникнення кожного з них мотивується певною індивідуальною семантикою, онімною або апелятивною. Найчисельнішу групу досліджуваних назв становлять відантропонімі утворення (антропоніми – власні імена осіб (імена, по-батькові, прізвища, прізвиська людей)) (45%).

Аналіз таких лексем показує, що власні імена людей, відображені в урбанонімах, належать, переважно, видатним тернопільським письменникам, а також митцям, що здобули світової слави, і національним

героям. Всі ці назви є меморіальними. Меморіальні назви, тобто урбаноніми, які офіційно затверджуються спеціальним указом для увіковічення і вшанування пам'яті людини, що пішла з життя, на карті міста Тернополя почали з'являтися після 1944 року. Переважна більшість назв, реально стали назвами вулиць, провулків і т. д. у результаті процесу трансонімізації. Основною моделлю номінації назв офіційних міських об'єктів як результату трансонімізації є модель, яку дослідники традиційно співвідносять з лексико-семантичним способом словотворення. Ю. О. Карпенко зазначає, що “трансонімізація є найпоширенішим різновидом лексико-семантичного способу при утворенні топонімів” (Карпенко 1990).

Урбаноніми, утворені на базі основ, похідних від імен та прізвиськ відомих тернопольян становлять 10% від загальної кількості. Сюди відносимо назви вулиць: *Братів Бойчуків* (художники-монументалісти), *Т. Бордуляк* (письменник, священик УГКЦ), *В. Винниченка* (письменник, художник, політичний та державний діяч), *В. Громницького* (український греко-католицький священик, громадський діяч), *С. Дністрянського* (галицький академік, вчений-правник, політичний діяч), *Леся Курбаса* (режисер, актор, засновник театру-студії “Березіль”), *Я. Головацького* (лінгвіст, педагог, громадський діяч, співзасновник об'єднання “Руська трійця”), *В. Гнатюка* (етнограф, фольклорист, мовознавець, громадський діяч), *М. Паращука* (скульптор, громадський діяч), *В. Юрчика* (актор) та ін.

Немає вже сьогодні назв вулиць *Барона Гірша* (тепер вул. Шашкевича), *В. Мандаля* (тепер вул. Паркова). Ці постаті особливо пам'ятні в історії Тернополя. Знаменитий барон Моріц фон Гірш (1831 – 1896 рр.) був кумиром єврейської громади міста, безкорисливим меценатом і засновником багатьох фондів, що фінансували будівництво і утримання шкіл “без різниці віросповідання і національності”. Прізвисьце Мандаль символізує великі перетворення в історії міста у другій половині XIX століття і на початку XX століття. В. Мандаль був 13 років бургомістром Тернополя (1855 – 1868 рр.). Після 1991 року відновили у місті назву вулиці Й. Перла, який народився і жив у Тернополі. Писав вірші на івриті та їдиші, керував колективом першої єврейської школи на Галичині.

Найменування на честь видатних українських гетьманів, отаманів та народних повстанців, що боролися за правду і відстоювали свободу власного народу становлять 32% від загальної кількості. Сюди відносимо назви вулиць: *Омельяна Польового* (полковник УПА), *Д. Вишневецького*, *Д. Галицького*, *С. Петлюри*, *С. Бандери*, *І. Богуна*, *П. Дорошенка*, *У. Кармелюка*, *К. Савури*, *Є. Коновальця*, *С. Наливайка*, *І. Підкови*, *Морозенка*, *П. Сагайдачного*, *Б. Хмельницького* та ін.

Урбаноніми, утворені на базі основ, похідних від імен та прізвиськ видатних українських митців, які зробили внесок у духовну сферу функціонування людства, становлять 12%. Ці назви засвідчують ступінь усвідомлення належності населення того чи іншого регіону до певного

етносу та держави. До цієї групи входять вулиці *П. Куліша*, *Т. Шевченка*, *І. Котляревського*, *М. Коцюбинського*, *Л. Українки*, *М. Лисенка*, *А. Малишка*, *У. Самчука*, *В. Симоненка*, *В. Стефаніка*, *І. Франка*, *Ю. Федьковича*, *Н. Яремчука* та ін.

Окрім українських прізвищ, в основах досліджуваних урбанонімів зафіксовані назви на честь видатних особистостей – польських, російських, грузинських. Зокрема,

- польських: *А. Міцкевича*, *Ю. Словацького*, *С. Монюшка*, *Г. Сенкевича*;  
 - російських – *А. Чехова*, *Ф. Достоевського*, *А. Чайковського*,  
*О. Пушкіна*;

- грузинських – *Ш. Руставелі* та ін.

Вулиці, названі на честь Героїв Радянського Союзу, для міста Тернополя не є широко вживаними. Серед зібраного матеріалу зафіксовано назви такого типу. Це *вулиця Ю. Гагаріна* (першого космонавта),

*вулиця А. Живова* (А. Живов – рядовий радянської армії, який загинув у бою в м. Тернополі, закривши тілом амбразуру ворожого дзоту),

*вулиця Карпенка* (М. Карпенко – командир танка 106-ї танкової бригади, потім 53-й гвардійської танкової бригади. Разом з екіпажем знищив 11 танків, 2 самохідні гармати, 3 БТР, загинув 4 липня 1944 під час прориву оборони в районі села Барвиця Зборівського району. Похований у Тернополі),

*вулиця Танцорова* (Г. В. Танцоров – радянський військовий, молодший лейтенант, командир батареї самохідних артилерійських установок. Герой Радянського Союзу (29 травня 1944; посмертно). Почесний громадянин міста Тернопіль).

Варто зауважити, що у період з 1939 р. до 1991 р. у м. Тернополі існувало понад двадцять назв вулиць на честь політичних діячів, керівників і ідеологів партій та громадських організацій: *К. Маркса*, *В. І. Леніна*, *Ф. Дзержинського*, *Н. Крупської*, *Ф. Енгельса*, *М. Хрущова*, *М. Калініна*, *М. Фрунзе*, *М. Щорса*, *С. Кірова* та ін.

Аналізуючи зібрані урбаноніми, ми з'ясували, що в першій половині ХХ століття створювалися урбаноніми на честь людей, які були відомими за межами населеного пункту: *А. Міцкевича*, *Я. Кілінського*, *Я. Пунчерта*, *Я. Матейка*, *Й. Лемвеля*, *В. Баварського* та ін. З 1920 р. у системі урбанонімів переважали назви на честь політиків, письменників, поетів, діячів мистецтва. У другій половині ХХ століття у системі урбанонімів починає збільшуватися група назв на честь людей, які безпосередньо були пов'язані з конкретним містом. Як показує матеріал, власні особові імена у ролі основи урбанонімів самостійно не вживалися, вони використовуються у поєднанні з прізвищем. Практично всі антропоніми в основах урбанонімів залишилися незмінними у звучанні і написанні при переході у назви лінійних об'єктів. У цьому випадку, коли відбувається перехід оніма з одного розряду в інший, не вносячи формальних змін у його структуру, має місце семантична трансономізація.

Частину урбанонімів утворено від різних розрядів топооснов. Найпродуктивнішу групу складають урбаноніми – похідні від ойконімних основ. До неї належить: *вулиця Київська, вулиця Львівська, вулиця Тернопільська, вулиця Чернівецька, вулиця Бережанська, вулиця Бродівська, вулиця Микулинецька*. Цікаво, що такі назви у досліджуваному місці почали з'являтися з 1939 р. Лише вул. *вулиця Микулинецька* зафіксована з 1867 р.

Ойконімами інших країн мотивуються назви вулиць: *вулиця Канадська* (з 1991 р.), *вулиця Тбіліська* (з 1939 р.), *вулиця Слівенська* (з 1939 р.). Етнонімами мотивовані назви вулиць: *вулиця Гуцульська* (з 1991 р.), *вулиця Лемківська* (з 1991 р.), *вулиця Руська* (з 1939 р.), *вулиця Татарська* (з 1867 р.).

Історико-географічні області представлені в основах урбанонімів: *вулиця Волинська, вулиця Галицька, вулиця Подільська, вулиця Поліська*, які фіксуються з 1939 р. Назви такого типу, на думку Р. Разумова, не мають стійкого зв'язку з названим об'єктом (Разумов 2003, 11).

Урбаноніми, утворені від прикметникових апелятивів (34 одиниці), складаються із лексем, твірні основи яких мають вказівку на будь-які природні об'єкти або елементи планування структури міста і урбаноніми, які відображають особливості того об'єкту, що вони називають.

У межах першого підтипу можна виділити групи: урбаноніми, які відображають розташування об'єкту щодо водних об'єктів: *вулиця Загребельна, вулиця Зарічна, вулиця Мостова, вулиця Набережна, вулиця Над Ставом*. Найдавнішою з-поміж названих найменувань є *вулиця Мостова*, яка у Тернополі фіксується з 1867 р., інші назви з'явилися лише з 1939 р. Урбаноніми, які відображають розташування об'єкту щодо ділянок землі, засаджених рослинами: *вулиця Паркова, вулиця Степова, вулиця Гайова*. Перших дві назви фіксуються з 1939 р., остання – з 1920. Урбаноніми, які відображають розташування об'єкту щодо форм рельєфу: *вулиця Глибока, вулиця Глибочанська, вулиця Доли, вулиця Низина, вулиця Рівна, вулиця Оболоня, вулиця Підгірна, вулиця Спадиста, вулиця Стрімка* (сучасна назва, за часів Австро-Угорщини і до 1991 р. – *Строма*). Урбаноніми, які відображають розташування об'єкту щодо елементів планування структури міста: *вулиця Приміська, вулиця Заміська, вулиця Південна, вулиця Північна, вулиця Хутірська, вулиця Далека*.

У межах другого підтипу виділяємо урбаноніми, що відображають фізико-географічні особливості об'єкту: *вулиця Піша* (ця назва проіснувала з 1867 до 1818 р.), *вулиця Вища* (1867 – 1918 рр.), *вулиця Мостова* (1867 – 1939 рр.), *вулиця Межова* (з 1991 р., попередня назва *вулиця Гранична* 1920 – 1991 рр.), *вулиця Піскова* (з 1991 р., попередня назва *вулиця Пісочна* 1920 – 1991 рр.), *вулиця Замкова* (назва існувала за часів Польщі, пізніше з 1991 р.), *вулиця Довга* (1867 – 1939 рр.), *вулиця Валова* (1867 – 1939 рр., пізніше з 1991 р.). Окрему групу становлять урбаноніми, що відображають особливості об'єктів, пов'язані з людською діяльністю.

Однією з найважливіших умов життя людини є її професійна діяльність. Назви вулиць за професією - широко розповсюджене явище в урбанонімах багатьох міст.

На карті міста міста Тернополя є лінійні об'єкти, що свідчать про трудову діяльність жителів міста: *вулиця Агрономічна, вулиця Бригадна, Броварна, вулиця Городна, вулиця Дєповська, вулиця Клінічна, вулиця Медобірна, вулиця Проектна, вулиця Фабрична, вулиця Хліборобна* – це сучасні назви вулиць. *Вулиця Городна* зафіксована у місті з 1991 року. Впродовж 1939 – 1991 років вона функціонувала як *вулиця Огородова*. Протягом 1867 – 1991 років існували *вулиці Торговиця* (сучасна *вулиця Живова*), *вулиця Ринкова* (сучасна *вулиця Замкова*). З 1944 – по 1991 роки у Тернополі фіксувались назви вулиць: *вулиця Бригадна* (сучасна *вулиця Золотогірська*), *вулиця Трудова* (сучасна *вулиця Над Ставом*), *вулиця Монтажників* (сучасна *вулиця Гетьмана Пилипа Орлика*), *вулиця Птахокомбінатна* (сучасна *вулиця Хоткевича*), *вулиця Цегляна* (сьогодні *провулок Цегельний*), *вулиця Комбінатна* (сучасна *вулиця Циганська*), *вулиця Промислова* (сучасна *вулиця Шашкевича*), *вулиця Будівельників* (сучасна *вулиця Н. Яремчука*).

У сучасній вітчизняній ономастиці найбільше визнання отримувє відображувальна теорія значення оніма, що враховує його роль у процесі мислення, пізнання і спілкування. Концептуальність власного імені вчені трактують як сукупність уявлень про можливість його використання у відображенні мовних і екстралінгвістичних значень, які склалися у носіїв цієї мови.

В урбанонімних лексемах, що відображають знання про професійну діяльність, представлені найважливіші когнітивні ознаки, що дозволяють побачити певні тенденції назв вулиць за характером діяльності людини:

- ручна праця: *вулиця Хліборобна, вулиця Медобірна, вулиця Огородова;*
- виробнича діяльність: *вулиця Промислова, вулиця Фабрична, вулиця Будівельників, вулиця Комбінатна, провулок Цегельний.*

Урбаноніми, що відображають знання про професійну діяльність становлять інтерес переліком значущих в культурі цього міста об'єктів, що стали мотивами для утворення урбанонімів.

Безумовно, в усі часи такими об'єктами виступали адміністративні і господарські будівлі та приміщення, вони мали велике значення в житті міста для його розвитку: майстерні, фабрики, заводи, військові споруди. Їх розташування на тій чи іншій вулиці або площі закріплювалося в назвах цих вулиць і площ.

У межах цієї групи ми виділяємо наступні підгрупи: урбаноніми, які відображають розташування об'єктів – підприємств, заводів, фабрик: *вулиця Агрономічна* (з 1991 р.), *вулиця Робітнича* (1939 – 1991 рр.), *вулиця Медова, Медобірна, вулиця Промислова* (з 1939 р.), *вулиця Текстильна* (з 1939 р.), *вулиця Фабрична* (з 1939 р.), *вулиця Птахокомбінатна* (1939 –

1991 рр.), *Цегельний провулок* (з 1920 р.), *вулиця Комбінатна* (1939 – 1991 рр.), *вулиця Броварна* (з 1939 р.).

Економічний розвиток міста в XVII – XXI ст. на перший план висунув географічні зв'язки з економічно важливими найближчими великими містами і селами. Сприйняття географічного простору і просторових відношень активно знаходить відображення в урбанонімах.

Принцип номінації вулиць Тернополя за назвами міст, в сторони яких він орієнтований, був характерним для планової радянської забудови, крім того, назва вулиць за пунктами напрямків мала глибокий символічний зміст.

Досліджуючи урбаноніми міста Харкова Тахтаулова, зауважує, що “... історично чи не найпершим джерелом номінації вулиць стали дороги (шляхи), які було об'єднано в годонімічну групу” (Тахтаулова 2016, 74).

Тернопільська урбанонімія представлена найменуваннями: *вулиця Збаразьке шосе*, існувала з 1920 до 1991 року, сьогодні це *вулиця 15-Квітня*, з 1939 є *вулиця Бережанська*, з 1944 року – *вулиці Київська та Львівська*, з 1867 до 1918 – *вулиця Буковинська дорога*, яка з 1918 року перейменована на *вулицю Микулинецьку*.

Таким чином, на формування урбанонімного простору міста Тернополя, як і інших міст України, значний вплив мали дороги, що проходили через місто. Цей фактор, як джерело номінації, є одним з найдавнішим.

З огляду на те, що власна назва є диференціатором, що виділяє МІСЦЕ з ряду йому подібних, що традиційно відзначається і в урбаноніміконах інших слов'янських народів [29], то усвідомлення ознаки “своє / чуже” у зовнішньому вигляді місця знаходить відображення в загальних і особливих уявленнях про людину за різними характеристиками. Такі ознаки об'єктивуються різного роду апелятивами, які служать основою творення того чи іншого урбаноніма.

Особливості рослинності міста знаходять відображення у процесі утворення урбанонімів, особливо це помітно у сучасних назвах. Таке явище, на нашу думку, є проявом прагнення відійти від радянських стереотипів.

У семантиці формування рослинних урбанонімів задіяна типова метафорична модель *Рослинний світ – урбанонім*, яка відображає характеристики свій / чужий.

Свій / своє – це освоєна природа – (сад, город, присадибна ділянка): *вулиця Квітова*, *вулиця Овочева*, *вулиця Урожайна*, *вулиця Яблунева*, *вулиця Садова*.

Чужий / чуже – це неосвоєний простір (ліс, чагарники, зарослі), що вимагають обережності (*вулиця Лісова*, *вулиця Березова*, *вулиця Вербова*, *вулиця Гайова*, *вулиця Польова*).



Всі названі вище назви вулиць позначають саме ті дерева і рослини, які характерні для даної місцевості. Наприклад, в Тернополі немає *вулиця Кавунової* або *вулиці Динної*.

Цілком ймовірно, назва *вулиці Зелена* вказує на велику кількість дерев (зелені). Що ж стосується інших якісних прикметників, які покладені в основу міських урбанонімів, то, на наш погляд, тут представлено здатність людини за допомогою кольоролексем барвисто наділяти характерні об'єкти світосприймання позитивними асоціаціями і закріплюють їх в процесі номінації урбанонімів.

Рослинний компонент і ландшафт часто є важливим для характеристики місцевості.

Особливості рельєфу і рослинного покриву місцевості часто служать мотивуючим засобом створення назв лінійних міських об'єктів. Регіональні особливості формування урбанонімів виявляють частотність в активізації семантичної ознаки, що відображає природно-ландшафтні особливості розташування як способу обживання і розширення території в залежності від часу. Уявлення людини про простір і час відображені в таких концептуальних характеристиках:

1) першочерговість / другорядність місця: *вулиця Новий Світ, вулиця Новосонячна*;

2) за особливостями місцевості (рельєфу):

- низ: *вулиця Глибока, вулиця Долина, Вулиця Глибочанська, вулиця Низинна*;

- поверхня: *вулиці Рівна, вулиці Спадиста, вулиці Стрімка, вулиці Тісна, вулиці Куток, вулиці Межова, вулиці Об'їзна*;

- напрямок: *вулиці Далека, вулиці Оболоня, вулиці Південна, вулиці Північна*.

3) орієнтованість:

- за гідронімами: *вулиці Зарічна, вулиці За Рудкою, вулиці Набережна, вулиці Над Ставом*.

Урбаноніми, які відображають розташування об'єктів соціальної сфери – навчальних, лікувальних, спортивних закладів: *Театральний Майдан, вулиця Клінічна* (з 1939 р.), *вулиця Спортивна* (з 1991 р.), *вулиця Шпитальна* (з 1867 р.), *вулиця Гімназійна* (1867 – 1918 рр.), *вулиця Шкільна* (з 1939 р.), *вулиця Музейна* (1939 – 1991 рр.).

Урбаноніми, які відображають розташування транспортних об'єктів: *Привокзальна площа* (1939 – 1991 рр.), *Привокзальний майдан* (з 1991 р.), *вулиця Деповська* (з 1939 р.), *вулиця Тролейбусна* (з 1939 р.).

Урбаноніми, які відображають розташування торгових об'єктів: *вулиця Гордня* (за часів Польщі), *вулиця Городна* (з 1991 р.), *вулиця Старий ринок* (з 1991 р.), *вулиця Торговиця* (1867 – 1939 рр.). Найбільшого поширення цей тип урбанонімів набув протягом радянського періоду історії міста, оскільки давав можливість поряд з реалізацією основного значення вносити ідеологічне маркування – прославляти людину праці. Розвиток

системи урбанонімів м. Тернополя, як і інших міст, залежить від економічних, соціальних і культурних процесів. Крім того, на систему урбанонімів, безперечно, впливають культурні традиції міста, адміністративний статус, розмір і особливості розташування. І, звичайно, на створення нових назв вплинули індивідуальні особливості тих людей, які приймали рішення про присвоєння відповідним об'єктам власних назв. Найбільше зміни торкнулися ідеологічно вмотивованих назв. Урбаноніми у цьому плані вибудовують своєрідну ієрархічну піраміду, на вершині якої – меморіальні назви, далі – найменування-вшанування, асоціативні назви і найнижче розташовані характеристичні одиниці. Саме ідеологія зумовлює активні зміни, які постійно відбуваються.

Стихійно сформована урбанонімія має об'єктивний характер, є відображенням суспільного життя в усій його розмаїтості й не має чітко вираженого ідеологічного забарвлення. Відколи ж держава бере процес її формування у свої руки, вона тісно прив'язується до політичного життя країни, стає таким же атрибутом державності, виразником її ідей, як геральдичні символи, гімн та прапор.

Як показує матеріал, в основі формування тернопільських урбанонімних лексем можна виділити важливі когнітивні характеристики:

- антропонімні утворення (вулиці *Братів Бойчуків, Т. Бордуляка, В. Винниченка, В. Громницького, С. Дністрянського, Леся Курбаса, В. Гнатюка*);

- професійну діяльність (вулиці *Агрономічна, Броварна, Городна, Девоська, Клінічна, Медобірна, Фабрична, Будівельників*);

- локально-географічна орієнтація (вулиця *Збаразьке шосе, вулиці Березанська, Київська, Львівська, Микулинецька*);

- репрезентація флори (вулиці *Квітова, Овочева, Урожайна, Яблунева, Садова, Лісова, Березова, Вербова, Польова*);

- природно-ландшафтні особливості (вулиці *Глибока, Долина, Глибочанська, Рівна, Спадиста, Тісна, Межова, Оболоня, За Рудкою, Набережна, Над Ставом*).

Карпенко, Ю. А. (1990): *Онімізація і трансонімізація як словотвірний акт*. Шоста республіканська ономастична конференція. Тези доповідей і повідомлень. Одеса.

Подольская, Н. В. (1965): *Вопросы исследования микропонимии*// Питання ономастики. Киев. [Ел. ресурс], режим доступу: <http://www.dissertat.com/content/oikonimiya-voronezhskoi-oblasti-semantika-i-slovoobrazovanie>

Разумов, Р. В. (2003): *Система урбанонімів руського провінціального міста кінця XVIII – XX вв. (на прикладі міст Кострома, Рыбинск і Ярославля)*. Автореф. дис. канд. філ. наук: 10.02.01. Ярославль

Тахтаулова, М. Ю. (2016): *Історичний розвиток адресної урбанонімії міста Харкова (середина XVII – початок XXI століття)*. Дис. канд. іст. наук. Харків.

## НУЛЬСУФІКСАЛЬНІ ІМЕННИКИ ЯК СКЛАДОВА ЕЛЕКТРОТЕХНІЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ

*Тетяна Біленко*

(Україна)

*У статті розглянуто теоретичні підходи до визначення нульсуфіксального способу творення термінів, які виникли у сфері електротехніки і завдяки мовним та позамовним чинникам набули активного використання, розкрито основні принципи їх творення. Дослідження проведено в лексико-семантичному (генетична характеристика, лексико-семантичні процеси) та структурно-словотвірному (словотвірні нульсуфіксальні моделі, ступінь їх продуктивності та функціонування) рівнях.*

*Ключові слова: нульсуфіксальні терміни, електротехнічна термінологія, семантичне навантаження, деривати.*

## NON-SUFFIX NOUNS AS AN INTEGRAL PART OF ELECTROTECHNICAL TERMINOLOGY

*Tetjana Bilenko*

*The article deals with theoretical approaches to the determination of non-suffix method of terms formation in electrical engineering, which, due to linguistic and extra linguistic factors, gained an extensive use. Basic principles of their formation are revealed. The research is carried out under a lexico-semantic (genetic characteristics, lexico-semantic processes) and word-formative (word-formative non-suffix models, the degree of their productivity and functioning) point of view.*

*Key words: non-suffix terms, electrical terminology, semantic loading, derivatives.*

У системі сучасної української електротехнічної термінології, що склалася на основі широкого та всебічного використання всіх ресурсів загальнонаціональної мови, нульсуфіксальні терміни є її органічною частиною. Зафіксувати досягнення людської цивілізації, проаналізувати й узагальнити електротехнічні явища та досягнення через виникнення нових понять допомагає досконала наукова термінологія, яка сформована на національному ґрунті.

Серед різноманітних словотвірних засобів терміносистема репрезентує один з найвизраźніших – нульсуфіксацію. Деривати, утворені цим

способом, привертають увагу науковців з ряду причин. На тлі панівної більшості іменникових дериватів з матеріальними показниками похідності в сучасній українській мові нульсуфіксальні одиниці різноманітні в семантичному плані та становлять інтерес з точки зору особливостей їхнього функціонування в різних словотвірно-семантичних полях. Тому видається вдалим вибір для аналізу професійної термінології, утвореної за допомогою нульового суфікса, оскільки матеріально невиражений афікс стає показником виразової лаконічної інформації, що є визначальним для терміноодиниць. У вивчені зазначених похідних провідними стали аспекти семантичний, словотвірний, стилістичний. Саме ці підходи уможливають з'ясування ролі нульсуфіксальних структур в передачі технічної інформації, допомагають виявити питання про системність цих елементів як в науковому, так і в загальнонародному мовленні.

В останні десятиріччя у лінгвістиці спостерігається поживлення інтересу мовознавців до дериваційних процесів. Зміна поглядів на безсуфіксний словотвір, який став визначатися дериватологами як нульсуфіксація (творення слів за допомогою матеріально невираженої морфеми з функціональним навантаженням як словотворчим, так і граматичним), сприяло виникненню нових важливих теоретичних і практичних завдань в галузі дериватології. Нульсуфіксальні деривати привертають увагу науковців з ряду причин. Ці похідні, різноманітні в семантичному плані, становлять інтерес з точки зору особливостей їх функціонування в різних словотвірно-семантичних полях, структури та лексико-словотвірного значення. На тлі переважної більшості іменникових дериватів з матеріальними показниками похідності в сучасній українській мові їх виокремлення зумовило низку різних поглядів на спосіб творення таких одиниць, що сьогодні не знайшли однозначного трактування в лінгвістиці й теорії, оскільки – акт деривації супроводжується багатьма морфологічними та морфонологічними факторами, що мають явну вираженість /усічення, чергування, приєднання іншого парадигматичного комплексу тощо, існувало декілька поглядів на встановлення словотворчого засобу, який відіграє головну роль у процесі виникнення подібних іменників /від різноманітного термінологічного визначення спосіб творення/. Однак, як слушно вказує Л.М.Третевич, “при виявленні словотворчих засобів за допомогою яких визначається спосіб творення іменникових дериватів типу (*підщена, покидь* тощо, потрібно чітко розмежовувати допоміжні словотворчі засоби /явища морфонологічного характеру/, що лише диференціюють різні дериваційні значення, та основні /афіксальні морфеми/, які не тільки розрізняють ці значення, але й виступають їх носіями. Допоміжні засоби тісно пов'язані з основними, однак лише останні зумовлюють специфіку процесу словотворення. Отже, визначення того чи іншого способу словотворення мусить відображати роль основних, а не допоміжних дериваційних засобів” /15, 62/.

Нульсуфіксацію мовознавці розуміють як такий спосіб словотворення,

який характеризується значущою відсутністю фонетичного вираження афіксального елемента основи та флексії твірного слова, оскільки саме ці засоби невіддільні одне від одного з точки зору компонентів словотвірного значення, яке вони вносять у похідне слово, являючи собою єдиний морфемний комплекс (Лопатин 1978, 89). Виразником дериваційного і граматичного значення виступає матеріально не виражений суфікс, який в інших випадках передається за допомогою звука чи сполучення звуків. Тому наявність фонетично не оформленого словотворчого афікса виявляється через його протиставлення вираженим елементам того ж ряду чи парадигми (Ахманова 1996, 48; Земська 1973, 38; Лопатин 1966, 76; Циганенко 1978, 14 та ін.), напр.: *вріз* – *врізання*, *закріп* – *закріпина*, *протоп* – *протоплення*, *згин* – *згинання*, *змін* – *змінання* тощо.

Вітчизняні мовознавці багато зробили в цьому напрямку: сформовано принципи дериватологічного аналізу похідних різних частин мови та здійснено описи дериваційної системи сучасної української мови, часом з неоднакових позицій (О. Безпояско, З. Валюх, К. Городенська, В. Горпинич, В. Грещук, Є. Карпіловська, Н. Клименко, І. Ковалик, В. Німчук та інші), опубліковано короткі нариси історії іменникових афіксальних дериваційних засобів (С. Бевзенко, С. Самійленко), здійснено описи динаміки низки афіксальних морфем чи групи морфем (П. Білоусенко, І. Олійник, І. Іншакова).

Останнім часом науковцями посилено досліджуються процеси термінотворення. Актуальності набуло вивчення дериваційних процесів у системі української термінології, оскільки увага до неї об'єктивно актуалізується. Термінологічна лексика досліджувалася в різних аспектах, зокрема, у площині лексикографічного опису (А. Бурячок, О. Лісна), походження, функціонування (Т. Михайленко, Л. Мурашко, Л. Яремко та інші), теоретико-практичних засад сучасного термінотворення і перекладу (Г. Онуфрієнко). Разом із тим проблема комплексного дослідження нульсуфіксації в термінологічній системі на сьогодні мало висвітлена, а, отже, є цілком на часі. Незважаючи на те, що дослідженню цієї проблеми присвячена низка мовознавчих праць, багато аспектів залишається поза увагою науковців.

*Мета* нашого дослідження полягає в комплексному аналізі структури нульсуфіксальної іменникової електротехнічної термінології української мови, виявленні закономірностей її функціонування.

Поставлена мета вимагає виконання конкретних дослідницьких завдань:

- 1) встановити особливості нульового суфікса як морфеми в системі українського термінотворення;
- 2) з'ясувати особливості словотвірного значення та словотвірної мотивації нульсуфіксальних дериватів;

3) виявити специфіку нульсуфіксальних термінів порівняно із суфіксальними в парадигмі термінів-іменників, утворених від одного й того ж дієслова.

*Об'єктом* дослідження є електротехнічна система української мови.

*Предмет* дослідження становлять нульсуфіксальні іменники, зафіксовані у складі електротехнічної лексики сучасної української мови.

Унаслідок різних процесів (фонетичних та морфологічних), що відбувалися в праслов'янський період, у сучасній українській мові простежується ряд закономірностей при творенні нульсуфіксальних дериватів. Основною умовою продукування похідних є трансформація дієслівних і прикметникових основ в іменникові. При цьому твірні основи зазнають усічення, що “зумовлено закономірністю звукової будови дериватів, основа яких може закінчуватися тільки на приголосний” (Третевич 1980, 11). За таких умов нульова суфіксація розглядалася як усічення, проте воно, на думку деяких мовознавців, виконує у слові лише морфонологічну функцію, а ніяк не словотвірну (Горпинич 1998, 116). Розрізняють усічення повне, коли цілком відкидається суфікс, і часткове, при збереженні фрагмента суфіксальної морфеми. Показовими для досліджуваного способу словотворення стають фонетичні процеси у похідній основі, які більшість лінгвістів розглядає як допоміжні (не завжди використовувані) засоби нульсуфіксації (Лопатін 1966, 78; Третевич 1980, 8; Виноградов 1947, 156; Плющ 1977, 283). Найпоширенішими змінами є такі: 1) зворотне чергування [ч] – [к], [ш] – [х], [шч] – [ск], [ж] – [г], [дж] – [д], [шч] – [ст], [ж] – [з], [ш] – [с], напр.: *покрутити* > *покруч*, *зрушити* > *зрух*, *зауважити*, *зауважувати* > *заувага*, *ображати* > *образа*, *примушувати* > *примус*, *захизцати* > *захист*; 2) якісне чергування приголосних [г] – [ж], [т] – [ч], [д] – [ж], [с] – [ш], [к] – [ч], [б] – [бл], [п] – [пл], [в] – [вл], [м] – [мл], напр.: *носити* > *ноша*, *купувати* > *купля*, *ловити* > *ловля*, *тягнути*, *тягти* > *тяж*; 3) пом'якшення кінцевого приголосного основи, напр.: *нарізати* > *нарізь*, *зміцнити* > *зміць*; 4) чергування голосних [о] – [і], напр.: *обводити* > *обвід*, *підводити* > *підвід*, *перетворювати*, *перетворити* > *перетвір*; [е] – [і], напр.: *підбрати* > *підбір*, *розпекти* > *розпик*; [о] – [о], напр.: *наймати* > *найом*; *розсіювати* > *розсіє*; [и] – [о], [і], напр.: *підбирати*, *підібрати* > *підбір*; [и] – [о], напр.: *дрижати* > *дрож*, *опиратися* > *опора*; [а] – [о], напр.: *виламати* > *вилом*; [а] – [і], напр.: *одганяти* > *одгін*; 5) комплексне чергування [и] – [і] разом з появою [й], напр.: *бити* > *бій*, *лити* > *лій*. Одним із додаткових засобів може також виступати перенесення наголосу, що відбувається внаслідок усічення основи (Плющ 1994, 170-171), напр.: *обертатися* > *оберт*.

Нульовий суфікс виявляє активність при деривації віддієслівних іменників. Ці похідні, зберігаючи процесуальне значення, зумовлене їхнім походженням, позначають абстраговані, узагальнені поняття. Переважна більшість абстрактних іменників з матеріально не вираженим суфіксом вказує на різну тривалість та наслідок дії:

- 1) одиничність дієвого процесу (*зрух, різь, доторк, скид, зсув, оберт*);
- 2) швидкоплинність дії (*порух, колив, зсув, хруп, тук*);
- 3) довготривалість (інтенсивність) процесу (*перетвір, плин, зчеп*);
- 4) результат дії (*пропік, виділ, розігрів, випал, скрут, змін, укорот, стиск*).

У електротехнічній терміносистемі зафіксовано чимало нульсуфіксальних дериватів, які виявляють значення різних величин. Вони вказують на те, що можна виміряти та обчислити (*вигин, витоп, виплав, закрут, згин, витік, нахил, натяг, охолод, підкрут, спад, стиск, спротив, опір, відхил, укорот, зміць*).

Більшість нульсуфіксальних іменників структурно і семантично мотивується дієслівними основами. При цьому своєрідність названих словотвірних моделей полягає в поєднанні деяких елементів дієслівної семантики з категоріальним значенням предметності. Вагомим будівельним матеріалом у творенні іменників із нульовим суфіксом стають префіксовані дієслівні основи, оскільки префіксація має високу питому вагу у внутрішньо-дієслівній деривації, яка стимулює участь дієслів у словотворенні за моделлю нульсуфіксації (Третевич, 170). Похідні іменникові основи можуть містити у своїй структурі такі дієслівні префікси: пере- (*перекид, перенапряга*); роз- (*розкид, розвал*); по- (*похит, поправа*); за- (*загин, замір*); про- (*прогар, пропік, прогрів*); з- (*згин, зсув, зчеп*); на- (*накрут, нарізь*); об- (*обтиск, обкат, оберт*); під- (*підбір, підвід*); до- (*дотик, допуск*); недо- (*недовіра, недаліт*); у- (*упровада, укорот*); при- (*пригин, притиск*); о- (*опис, оплав*); ви- (*викид, випал, виправа, випуск*); в- (*вгин, втиск*); від- (*відпал, відтяг, відблиск*); с- (*скид, скрут, спин*). Оскільки тільки у взаємодії префікс і суфікс виражають словотвірне значення похідної лексеми та одночасно ускладнюють твірну основу. Нульовий суфікс у зазначеному словотворчому акті виступає значущим реалізатором дериваційної семантики, одним із засобів структурного оформлення похідної. Він, перебуваючи у логічному зв'язку з префіксом, сприяє формуванню семантики дериваційних утворень. Найчисленніші серед них віддієслівні структури, які вказують на: результативність дії (*довід (<доводити), виправа (<виправити), поділ (<поділити), закріп (<закріпити), досяг (<досягти), злам (<зламати)*); одноактність певного процесу (*просув (<просувати), зрух (<зрушити)*); змінність дії або її повторюваність (*перетвір (<перетворити), перебудова (<перебудувати, перестав (<переставити)*; надмірний вияв дії (*перекид (<перекидати), перевантаг (<перевантажити), переобтяг (<переобтяжити), перекос (<перекосити), перенапряга (<перенапружити)*); менший ступінь виявлення властивостей, виражених коренем слова (*послаб (<послабити), попуск (<попустити), полегша (<полегшити)*). Значно менше продукування прислівникових утворень, основами яких стають прийменникові словоформи іменників та дієслів, напр.: *угляд, вглиб, уздовж, навкис, врозкид, насліпо*.

Для правильного вживання термінів, утворених від дієслів, необхідно чітко їх класифікувати, розрізняючи явища й дії різної тривалості чи повторюваності. Така висока словотвірна спроможність українських дієслів є джерелом утворення чималої кількості іменників, які доволі легко термінологізуються і стають важливими елементами тих чи інших терміносистем. Одним із завдань термінологічної науки є чітке й природне розмежування понять, які виражаються похідними від певного дієслова іменниками, встановлення відповідності між формою та змістом таких термінів. Розрізнення вкрай важливе в точних науках – зокрема, в електротехніці. Ці поняття часто плутають, а сучасні словники, на жаль, не приділяють їм належної уваги. Є певні відмінності в значеннях слів із суфіксами на *-ання/-яння* та нульовим суфіксом. Іменники із суфіксом *-ання* творяться від дієслів як доконаного, так і недоконаного виду на *-ити, -ати*, напр.: *прогрівання* (<прогрівати), дуже рідко вони мотивуються дієсловами доконаного виду, напр.: *обведення* (<обвести). Як бачимо, слова з нульовим суфіксом мають глибоке коріння в нашій мові, і їх заміна іншими формами призвела б до спотворення змісту. З їх допомогою в електротехнічній системі української мови можна розмежовувати дуже тонкі поняття і вживати, таким чином, найточніший і найвдаліший термін. Подальше дослідження термінів, утворених нульовим суфіксом, дасть змогу не тільки виявити їх детальнішу типологію, а й поглибити теорію формування їх семантики та функціонування в терміносистемі.

Ахманова, О. С. (1966): *Словарь лингвистических терминов*. Советская энциклопедия. Москва.

Білоусенко, П. (2002): *Нариси з історії українського словотворення (суфіксація)*. Запоріжжя.

Войналович, О. (1997): *Російсько-український словник наукової і технічної мови (термінологія процесових понять)*. Київ.

Горпинич, В.О. (1999): *Сучасна українська літературна мова. Морфеміка. Словотвір. Морфологія*. Київ.

Земская, Е. А. (1973): *Современный русский язык. Словообразование*. Москва.

Лопатин, В. В. (1977): *Русская словообразовательная морфеміка: Проблемы и принципы описания*. Москва.

Лопатин, В. В. (1966): *Нулевая аффиксация в системе русского словообразования*. Вопросы языкознания. № 1. 76-87.

Перхач, В. (1990): *Короткий російсько-український електротехнічний словник*. Львів.

Плющ, М. Я. (1994): *Іменники безафіксного творення (нульова суфіксація)*. Сучасна українська літературна мова: Підручник. М.Я. Плющ, С. П. Бевзенко, Н. Я. Грипас та ін. Вища школа. Київ. 169-171.



*Словник української мови: в 11 т.* (1970-1980): Гол. ред. І. К. Білодід. Наукова думка, Київ.

Третевич, Л. М. (1980): *Нулевая суффиксация имён существительных в современном украинском языке*. Автореф. дис. на соискание учён. степени канд. филол. наук. Ужгород.

Цыганенко, Г. П. (1978): *Состав слова и словообразование в русском языке*. Радянська школа. Київ.

## АД'ЄКТИВНІ ФРАЗЕМИ В ГОВІРКАХ НИЖНЬОЇ НАДДНІПРЯНИЦНИ

*Лариса Бойко*

(Україна)

*У статті розглянуто ад'єктивні фразеологічні одиниці, зафіксовані у "Фразеологічному словнику говірок Нижньої Наддніпряниці" В.А. Чабаненка. Визначено активність побутування фразем для лінгвалізації різних типів людських характерів, негативних рис у поведінці, переживань і відчуттів людини, з'ясовано найпродуктивніші варіантно-синонімічні групи в межах досліджуваного фразеологічного фонду.*

*Ключові слова: ад'єктивна фразема, фразеологічна одиниця, фразеосемантична група, варіантно-синонімічна група.*

## ADJECTIVE FRASEMES IN THE DIALECTS OF THE LOWER DNIEPER

*Larysa Boyko*

*The article deals with the fraseological units fixed in the "Fraseological Dictionary of Dialects of the Lower Dnieper" by V.A. Čabanenko. The author noted the active usage of linguistic devices that depict different types of human characters, negative traits of human behaviour, troubles and feelings. The most productive variant-synonymous groups within the investigated fraseology fund are described.*

*Key words: adjective fraseme, fraseological unit, fraseo-semantic group, variant-synonymous group.*

Говіркова фразеологія синтезує багатство й розмаїття народного мовлення, відображає культурні надбання, традиції, менталітет, побут, життєвий досвід українців, а тому лінгвісти постійно наголошують на актуальності її дослідження. На важливе місце діалектної фразеології в системі наук неодноразово вказували С. Бевзенко, П. Гриценко, Й. Дзендзелівський, М. Демський, В. Мокієнко, В. Лавер та ін.

На сьогодні маємо значні здобутки в систематизації й вивченні фразеологічного багатства говірок Західного Поділля (М. Доленко, Н. Коваленко), Полтавщини (В. Хоменко), Бойківщини (М. Демський, М. Яким, Ю. Прадід), східнослобожанських і степових говірок Донбасу (Р. Міняйло, В. Ужченко, Д. Ужченко, Н. Шевченко), центральної Слобожанщини (О. Плетнева), Західного Полісся і західної частини Волині (Г. Аркушин), наддністрянських (Й. Дзендзелівський, Д. Гринчишин,

3. Бичко, Н. Романюк) і гуцульських говірок (М. Олійник), лемківських говірок Східної Словаччини (Н. Вархол, А. Івченко, Г. Ступінська) та Нижньої Наддніпрянщини (В. Чабаненко, Т. Грица) та ін.

Проте й досі відсутні лінгвістичні розвідки, у яких би досліджувалися структурно-семантичні властивості ад'єктивних фразем у говірках Нижньої Наддніпрянщини, хоч загалом ад'єктивна фразеологія, у тому числі й діалектна, була предметом наукового вивчення (В. Бойко, М. Демський, А. Івченко, Н. Коваленко, І. Коломієць, Л. Мельник, С. Муниця, О. Селіванова та ін.).

Актуальність дослідження зумовлюється загальною спрямованістю сучасного мовознавства на вивчення діалектної фразеології, а також важливістю й роллю ад'єктивних фразем говірок Нижньої Наддніпрянщини для розвитку української фразеології, зокрема поповнення фразеосемантичних груп новими одиницями.

Мета пропонованої статті – семантичний аналіз ад'єктивних фразеологічних одиниць, зафіксованих у “Фразеологічному словнику говірок Нижньої Наддніпрянщини” В. А. Чабаненка.

“Фразеологічний словник говірок Нижньої Наддніпрянщини” – це, за словами автора, “словник диференційного типу, який уміщує близько трьох тисяч фразеологічних зрощень, фразеологічних єдностей, фразеологічних сполучень та інших фразеологізованих висловів, які вживаються тепер і вживалися порівняно недавно в живих народних говірках Нижньої Наддніпрянщини” (Чабаненко 2001, 3).

Значний пласт у межах фразеології нижньонаддніпрянських говірок складають ад'єктивні фрази, які, як і вся фразеологія української мови, вживаються для експресивно-емоційної характеристики фактів і явищ об'єктивної дійсності, для номінації яких використовуються слова. Наявність гіпонімічних відношень між фразеологізмами і відповідними лексемами, постійна залежність лексичного значення фрази від значення прототипу чи моделі призводить до того, що названі ад'єктивними фразеологізмами ознаки здебільшого стосуються вузького кола предметів, що сприяє обмеженню можливостей цих виразів вступати в семантико-синтаксичні відношення зі словами чи іншими фраземами. У зв'язку з цим розглядані фразеологізми щодо сполучуваності поділяють на такі групи: фрази, що називають певні ознаки, притаманні особі (кількісно найчисленніша група); фрази, що називають певні ознаки, притаманні не особі, власне предмету або абстрактному предмету; фрази, які називають ознаки, що одночасно належать особі і власне предмету, особі, власне предмету та абстрактному предмету (кількісно незначні групи) (Демський 1982, 28).

Найчисленнішу групу ад'єктивних фразеологізмів у говірках Нижньої Наддніпрянщини, як уже зазначалося, складають одиниці, що характеризують людину за певними ознаками. Така перевага антропонімічних фразеологізмів пояснюється, на думку М. Демського, їх

семантичними особливостями: фразеологічні одиниці називаючи дають експресивно-емоційну характеристику названому, рельєфніше і детальніше від слова відображають його зв'язки з навколишнім світом (цит. за пр. Коломієць 2010, 203).

У межах розгляданих фразеологічних одиниць виділяємо фраземи, що вживаються для характеристики зовнішності та фізичних властивостей людини, фраземи на позначення моральних рис людини, інтелектуальних властивостей та вольових якостей.

Досить часто, щоб якимось чином виокремити людину з-поміж інших, використовують ад'єктивні фразеологізми, які містять характеристику її зовнішніх та фізичних властивостей. Аналіз фактичного матеріалу дозволив у межах розглядової фразеосемантичної групи виділити такі варіантно-синонімічні групи: *“фізично здоровий, сильний”*: *бугая піднімаць* (Чабаненко 2001, 15), *і дрючком не вб'єш* (Чабаненко 2001, 57), *хоч у брличку запрягай* (Чабаненко 2001, 149), *як гвіздок* (Чабаненко 2001, 157). Сюди ж входять фраземи, що вживаються для характеристики людей привабливої зовнішності: *“гарний статурою, кремензий”*: *наче пообточуваний* (Чабаненко 2001, 85), *“дуже гарний, вродливий”*: *тіки такий* (Чабаненко 2001, 138), *хоть води напийся й кружку закинь* (Чабаненко 2001, 147), *як миле щастя* – ‘не тільки гарний, а й лагідний’ (Чабаненко 2001, 161). З антонімічним значенням щодо попередніх виступає варіантно-синонімічна група *“некрасивий, потворний”*, яка об'єднує фраземи *аж собаки гавкають (тікають)* (Чабаненко 2001, 9), *і обценьками гидко брать* – ‘бридкий’ (Чабаненко 2001, 62), *і свині одвертаються* (Чабаненко 2001, 62), *кинь у воду* – *і жаба не квакне* (Чабаненко 2001, 69), *кучерявий* – *без волос, тоненький* – *як бочка* – ‘некрасивий, незграбний, опецькуватий’ (Чабаненко 2001, 73), *ні риля, ні барила* – ‘нестатурна, негарна людина’ (Чабаненко 2001, 95), *пішло личко по рамінчику* (Чабаненко 2001, 109), *сім день довга, три дні лиса* (Чабаненко 2001, 128), *страшніший атомної війни* – ‘дуже страшний’ (Чабаненко 2001, 133), *хтозна-шо і морда в сажі* – ‘зневажливо про людину з дивною зовнішністю, некрасивим обличчям’ (Чабаненко 2001, 150).

Варіантно-синонімічна група *“високий”* об'єднує численні ознаки на кшталт ‘високий’, ‘дуже високий’, причому переважають останні: *аж під стелю (стріху)* (Чабаненко 2001, 7), *аж у Москву видно (Америку)* (Чабаненко 2001, 9), *біз драбини хату помаже* (використовується тільки для характеристики високої жінки) (Чабаненко 2001, 12), *вище криші* (Чабаненко 2001, 22), *добра палюга кашу мішаць* (Чабаненко 2001, 37), *до криші достане, доставать до стелі (стріху)* (Чабаненко 2001, 38), *дядю, достань горобчика* (Чабаненко 2001, 41), *за версту видно* (Чабаненко 2001, 44), *і до димаря достане* (Чабаненко 2001, 56), *півтора Івана* (Чабаненко 2001, 104), *тіки хату мазать* (Чабаненко 2001, 138), *три метри красоти* (Чабаненко 2001, 140). Фразеологічна одиниця *два метри сухостою*

(Чабаненко 2001, 34) містить додаткову семи ‘худий’. Образними конкретизаторами таких фразем виступають топоніми, числівники разом із одиницями виміру.

Варіантно-синонімічна група “низький” менш розгалужена і представлена лише двома фразеологізмами, у складі яких є компонентні-назви головних уборів та тварини-кішки: *котові під п'ятку* – ‘низькорослий’ (Чабаненко 2001, 71), *метир двадцять із шапкою* (Чабаненко 2001, 76). Умовно сюди можна віднести фразеологізми із суміщеною семою ‘дуже малий’, що характеризують не стільки зріст людини, як вік: *два вершка од горика разом із картузом* (Чабаненко 2001, 34), *з кішки вбільшки* (Чабаненко 2001, 50).

ВСГ “гладкий” репрезентована фразеологізмами, що характеризують людину, яка має зайву вагу, і містять семи ‘дуже гладкий’: *аж морда лопається* (Чабаненко 2001, 6), *аж сало з вух капає* (Чабаненко 2001, 8), *за день не оббіжиш* (Чабаненко 2001, 45), *і в шкурі не вміщається* (Чабаненко 2001, 56), *одежа тріщить* (Чабаненко 2001, 98), *пояс не сходиться* (Чабаненко 2001, 115), *як налитий, як не лопне* (Чабаненко 2001, 162), *смальцю за шию налили* – ‘гладка, товстошия людина’ (Чабаненко 2001, 130), *будку наїсти* – ‘дуже поправитися на обличчі’ (Чабаненко 2001, 15); ‘товстий, опецькуватий’: *два на два* (Чабаненко 2001, 34), *дев'ять на дванадцять* (Чабаненко 2001, 35), *легше перестрибнуть, чим обійти* (Чабаненко 2001, 73), *шириший, чим довший* (Чабаненко 2001, 154).

До варіантно-синонімічної групи “худий” входять фразеологізми, що дають характеристику людям з недостатньою вагою, котрі мають ознаки хворобливості, виснаженості. Ця група представлена семами ‘дуже худий’: *аж світиться* (Чабаненко 2001, 8), *живіт між ребрами провалиться* (Чабаненко 2001, 42), *за швабру заховається* (Чабаненко 2001, 48), *мясо ше неросло* – ‘про людину (переважно молоду) з нерозвиненими м'язами, худу’ (Чабаненко 2001, 77), *на ребрах, як на гармоні грати можна* (Чабаненко 2001, 83), *один ніс стирчить* – ‘про людину з дуже худим обличчям’ (Чабаненко 2001, 98), *ребра до спини пристали, ребрами торохтіть* (Чабаненко 2001, 121), *світяться проти сонця вуха* (Чабаненко 2001, 126), *тіки инабель видно* (Чабаненко 2001, 138), *через живіт хребет чухає* (Чабаненко 2001, 151); ‘дуже худий, виснажений, безсилий’: *в тріски можна взяти* (Чабаненко 2001, 26), *гідко на тріски взяти* (Чабаненко 2001, 28), *живіт через спину чухать* (Чабаненко 2001, 42), *моці ходячі* (Чабаненко 2001, 78), *одна шкура та маслаки, одні кості, одні очі осталися* (Чабаненко 2001, 99), *повісмо, не кинь* (Чабаненко 2001, 111), *самі ребра стирчать* (Чабаненко 2001, 125), *сороки й ворони крізь ребра літають* (Чабаненко 2001, 131), *тіки очі ростуть* (Чабаненко 2001, 137), *чахлик невмирущий* (Чабаненко 2001, 151), *як мара небесна* (Чабаненко 2001, 161); ‘виснажений, немічний, дуже слабкий’: *голосу не підведе* (Чабаненко 2001, 30), *І (й) на піч не залізе* (Чабаненко 2001, 161), *не здужати вже й пропасти* (Чабаненко 2001, 88), *і (й) ноги не підніме*

(Чабаненко 2001, 61), *смерть погулять випустила, смерть ходяча* (Чабаненко 2001, 130), *хоч свічку станови* (Чабаненко 2001, 149).

Фразеологічні одиниці варіантно-синонімічної групи “*лисий*” є нечисленними, містять сему ‘зовсім лисий’ і вживаються для характеристики лише чоловіків: *іміть босу голову* (Чабаненко 2001, 60), *на голові одна волосина стирчить* (Чабаненко 2001, 80), *хоч сковжайся* (Чабаненко 2001, 149).

Фразеологізми, у яких міститься характеристика людини, котра байдуже ставиться до свого зовнішнього вигляду, умовно можна об’єднати у варіантно-синонімічну групу “*неохайний*”: *води ніколи не бачить* (Чабаненко 2001, 23), *голий, босий, ціпком підперезаний голий із ножем за халявою* (Чабаненко 2001, 29), *як із димаря вилізти* (Чабаненко 2001, 159) – ‘дуже брудний’, *як із допра* (Чабаненко 2001, 159) – ‘неголений, нестрижений і брудний’, *як кожух навиворіт* (Чабаненко 2001, 160) – ‘неголений’, *як із рогу витягнутий* (Чабаненко 2001, 160) – ‘брудний, пожмаканий’.

Фразеологізми ФСГ “*спритний*” характеризують людей рухливих, енергійних, що не люблять довго бути, сидіти на одному місці без певного заняття, на все здатних: *зміє піймать і вовка за вуха* (Чабаненко 2001, 54), *з поля вітер, із вух дим* – ‘моторний, швидкий’ (Чабаненко 2001, 52), *і в ступі не влучиш* (Чабаненко 2001, 56), *і чорта осідає* (Чабаненко 2001, 64), *як вітер* (Чабаненко 2001, 157). Окремі з них містять додаткові семи ‘непосидючий, вергльвий’: *дзига вкусила* (Чабаненко 2001, 36), *жигало ковтнуть* (Чабаненко 2001, 42); ‘обережний’: *в (у) горицку танцювать і не перекинуть* (Чабаненко 2001, 16); ‘нахабний’: *в (у)яку хоч щілину пролізе* (Чабаненко 2001, 27); ‘хитрий’: *проскоче і крізь решето* (Чабаненко 2001, 118), *із розбавтка курча висиде* (Чабаненко 2001, 58).

Фразеологізми, що характеризують фізичний стан людини, яка переживає відчуття голоду, репрезентують варіантно-синонімічну групу “*голодний*” із семою ‘дуже голодний’: *аж за живіт тягне* (Чабаненко 2001, 5), *аж кишки (ковбаси) болять* (Чабаненко 2001, 6), *аж на очі нічого не бачить* (Чабаненко 2001, 7), *в (у) животі сум завівся* (Чабаненко 2001, 17), *вола б здів (зділа)* (Чабаненко 2001, 24), *і (ї) собаку здів би* (Чабаненко 2001, 63), *кишки злиплися* (Чабаненко 2001, 69), *кляцать зубами* (Чабаненко 2001, 70), *не мати в роті ні росинки, ні макового зернятка* (Чабаненко 2001, 90).

В окрему групу варто виділити фразеологічні одиниці, які вживаються для характеристики людей, що зловживають спиртними напоями, і образно передають фізичний стан пияка: *аж по саме горло* (Чабаненко 2001, 8), *і лика не в’яже* (Чабаненко 2001, 60), *метелики перед очима літають* (Чабаненко 2001, 76), *ні рак, ні жаба* (Чабаненко 2001, 95), *п’яний у димину (у дощечку, у дупіль, у смерть)* (Чабаненко 2001, 119), *як чопок* (Чабаненко 2001, 166).

Національний дух українських фразеологізмів, що відображають особливості зовнішності та фізичного стану людини, виразно виявляється в оцінних конотаціях, значеннєвих нашаруваннях, додатковій експресії, які помітно впливають на загальний зміст, уживання стійких зворотів за тих чи тих обставин.

Другу групу складають фразеологічні одиниці на позначення моральних якостей людини. Вони здебільшого вживаються для передавання негативних рис. Головною причиною виникнення фразеологічних заміників прямого найменування негативних моральних якостей людини, за спостереженнями Т. Маслової, є бажання приховати певні сторони життя, мотиви поведінки (Маслова 2007, 630).

Негативною конотацією позначені фразеологізми ВСГ “жадібний”, оскільки характеризують одну з негативних рис характеру людини – найчастіше жадібність до грошей і містять домінуючу сему ‘дуже жадібний’: *за копійку і в церкві пердне, за копійку і матір заріже, за копійку і рідного батька продасть* (Чабаненко 2001, 45), *за руб зайця пережене* (Чабаненко 2001, 47), *за шматком кишки бігтиме сім верст пішки* (Чабаненко 2001, 48), *і старця роздіне* (Чабаненко 2001, 63), *їсти сало і кричать :“Мало!”* (Чабаненко 2001, 65), з додатковим нашаруванням значення ‘зłodійкуватий’ вживається фразема з *шага копійку украде* (Чабаненко 2001, 54).

Варіантно-синонімічну групу “нахабний” складають фразеологізми на позначення людей, які набридають, надокучають своїми діями, вчинками і не гребують ніякими засобами у своїх домаганнях: *або дай, або вирве* (Чабаненко 2001, 5), *зубами дріт перекусе* (Чабаненко 2001, 54), *і в старця випросе* (Чабаненко 2001, 56), *зробить морду цеглиною* (Чабаненко 2001, 53) – ‘набратися нахабства’, *розпуститися по саме нікуди* (Чабаненко 2001, 124) – ‘дійти до крайньої межі нахабства’.

Варіантно-синонімічна група “сором’язливий, несмілий” представлена фразеологізмом *як привезений* (Чабаненко 2001, 164).

Здавня в народі однією з гостро засуджуваних вад людини було ледарювання, про що свідчать численні фразеологічні одиниці, об’єднані у варіантно-синонімічну групу “лінивий”: *рукава по коліна* (Чабаненко 2001, 125), *здря й не нагнеться, здря й пальцем не шевельне* (Чабаненко 2001, 50), *ледащо неприторенне* – ‘невиправний ледар’ (Чабаненко 2001, 73), *і (й) руки у воді не вмиє* (Чабаненко 2001, 62), *щодня неділя* (Чабаненко 2001, 156), *кабеля невироблена* (Чабаненко 2001, 68) – ‘лайлива назва високої, фізично міцної, дуже ледачої жінки’, *як мокрий порох* із додатковою семою ‘неповороткий’ (Чабаненко 2001, 161).

Крім ледарювання, народна мораль гнівно засуджувала людей, які не здатні ні до чого, нічого не вміють робити, що й відображено у фразеологізмах варіантно-синонімічної групи “бездарний, нікчемний”: *і (й) хвоста котові не зав’яже* (Чабаненко 2001, 64), *ні в салдати, ні в матроси, ні Бозу свічка, ні в пеклі кочерга* (Чабаненко 2001, 92), *і (й)*

*тръох свиней не впасе* (Чабаненко 2001, 64), *галека нещасна* (Чабаненко 2001, 27), одна фразема цієї групи містить додаткову сему ‘нічого не вартий’: *дешевший цибулі* (Чабаненко 2001, 35).

Пасивність, бездіяльність людини в говірках Нижньої Наддніпрянщини позначається усталеними зворотами *і (й) краном не зрушиш* (Чабаненко 2001, 59), *як мокрий порох* (Чабаненко 2001, 161), *як сонна муха* (Чабаненко 2001, 164).

Варіантно-синонімічна група “*працьовитий*” представлена лише трьома виразами: *все (усе) в руках горить* (Чабаненко 2001, 25) – ‘беручий до всякої роботи’, *аж руки сверблять (горять)* (Чабаненко 2001, 8) – ‘є велике бажання що-небудь робити’, *як комашка* (Чабаненко 2001, 160) – ‘про працьовиту людину’.

Варіантно-синонімічна група “*корисливий*” охоплює фразеологізми: *на дурних воду возить* (Чабаненко 2001, 80), *з одним ротом на два обіди* (Чабаненко 2001, 52), *виїжджать на чужому горбі* (Чабаненко 2001, 19). Фразеологізми, що об’єднуються у варіантно-синонімічну групу “*балакучий*”, містять додаткову сему ‘язикатий’: *язик по коліна* – ‘про людину, що не тримає таємниці, любить всілякі плітки, багато говорить зайвого’ (Чабаненко 2001, 156), *баба базарна* – ‘не вміє берегти таємницю, займається пересудами та плітками’ (Чабаненко 2001, 10), *балакуча Хвеська* (Чабаненко 2001, 111) – ‘жінка, що любить базікати’.

На позначення доброї, лагідної людини в говірках Нижньої Наддніпрянщини існують вирази: *і (й) дитини не обіде* (Чабаненко 2001, 56), *і (й) мухи не займе (не обіде)* (Чабаненко 2001, 60), *і трави не зачепе* (Чабаненко 2001, 64), *Як миле щастя* (Чабаненко 2001, 161), *хоч узори знімай* (Чабаненко 2001, 149).

Досить численною є група фразем, що характеризують людину, яка може з кожної справи мати вигоду. Вони складають ВСГ “*хитрий*”: *із розбовтка курча висиде* (Чабаненко 2001, 58), *зух не послідній* (Чабаненко 2001, 54) – ‘хитра, спритна людина’, *не з тих грошей* (Чабаненко 2001, 88), *спать і курі бачить* (Чабаненко 2001, 131), *ухо старої лаханки* (Чабаненко 2001, 145), *хитріший за зайця* (Чабаненко 2001, 146), *проскоче і крізь решето, і крізь сито* (Чабаненко 2001, 118), *двогтю дасть і меду піднесе* (Чабаненко 2001, 41) – ‘про людину хитру і підступну’; *без рукавиць не візьмеш* (Чабаненко 2001, 12) – ‘про дуже хитру та обережну людину’.

Фразеологізм *держать свій форс* (Чабаненко, 2001, 35) – ‘твердо дотримуватись своєї лінії’ репрезентує варіантно-синонімічну групу “*принциповий*”, а вираз *вашим і нашим і в півтретього дома* (Чабаненко 2001, 16) – ‘такий, що не має чітких моральних принципів’ – групу “*безпринципний*”.

У варіантно-синонімічній групі “*хвастливий*” переважають фразеологічні одиниці з іронічним відтінком у значенні: *у всіх лежить, а в його (неї, їх) біжить* (Чабаненко 2001, 41), *герой у бабиній кохті*



(*халадайці*) (Чабаненко 2001, 28), *хвальби повні торби* (Чабаненко 2001, 146).

У ВСГ “*байдужий*” об’єднуються фраземи, що характеризують людей, які до всього ставляться з легкістю, нецікавістю: *здів, що здрів* (Чабаненко 2001, 49), *і в вуса не дме, і в голови не кладе* (Чабаненко 2001, 55), *хоч ширні межі очі* (Чабаненко 2001, 150), *чортма й гадки* (Чабаненко 2001, 153).

Варіантно-синонімічна група “*злий*” представлена фразеологічними одиницями із додатковими семами ‘дуже злий’ – *злості повні кості* (Чабаненко 2001, 51), ‘поганий, лихий’ – *з (із) чорткових кусочків (шукрок)* (Чабаненко 2001, 54), *сатана – зелені очі* (Чабаненко 2001, 126), *мішок із дустом* (Чабаненко 2001, 77), *сам (сама) себе раз на год любе* (Чабаненко 2001, 126), *чорт із двома рогами* (Чабаненко 2001, 152), ‘пашекувата’ – *баба Головчиха* (Чабаненко 2001, 101), ‘знервований’ – *як висівок об’ївся* (Чабаненко 2001, 157), ‘недобрий, лукавий’ – *добрий, як спить і сопє в дві дірочки* (Чабаненко 2001, 37), ‘придуркуватий’ – *без Бога в животі й царя в голові* (Чабаненко 2001, 12), які характеризують людину, котра жорстоко і безжалісно ставиться до людей та довкілля.

До варіантно-синонімічної групи “*жорстокий*” увійшли фразеологізми зі значенням ‘дуже жорстока, безжальна людина’ – *уб’є і не затруситься* (Чабаненко 2001, 141), *і слово в могилу загоне* (Чабаненко 2001, 62), *ковтне з кістками* (Чабаненко 2001, 70).

Варіантно-синонімічна група із семою “*щцемірний*” охоплює фраземи зі значенням ‘прикидатися доброю, невинною людиною’ – *святий та божий – на чорта похожий* (Чабаненко 2001, 127), *укусе й зуби поховас* (Чабаненко 2001, 143).

Фразеологізми, що входять у варіантно-синонімічну групу “*гордовитий пихатий*”, мають різні додаткові значення й суміщені семи, наприклад: *і (й) на рябій козі не під їдеш* (Чабаненко 2001, 61), *носом небо зачепить* (Чабаненко 2001, 97), *як на вилах ходє* (Чабаненко 2001, 161), *не п’є з мілкої посуду* (Чабаненко 2001, 91) – ‘гордовитий, пихатий’; *гнуть козира* (Чабаненко 2001, 29), *пику в гору задерти* (Чабаненко 2001, 104) – ‘поводитися з погородою’, *свого собаку не узнавать* (Чабаненко 2001, 127) – ‘відщуритися від роду, загордитися’.

Особливістю фразеологізмів на позначення морально-етичних якостей людини є наявність соціальних, статусно-вікових, етичних характеристик, що виступають еталонами моралі.

Численну групу в говірках Нижньої Наддніпряниці складають фраземи на позначення інтелектуальних властивостей людини. У межах цієї ФСГ виділяємо такі варіантно-синонімічні групи як “дурний”, “недоумкуватий”, “неосвічений”, “недосвідчений”, “неуважний”, “мудрий” “кмітливий”, “розумний”, “бувалий, досвідчений”, “розумний”.

Варіантно-синонімічна група із семою “*дурний*” об’єднує численні поняття на кшталт ‘дурнуватий’, ‘пришелепкуватий’, ‘розумово

неповноцінний’, ‘нетямущий’, ‘тупий’, які важко диференціюються, проте по-різному передають семантику поняття “дурний”. У словнику зафіксовано велику кількість фразеологічних одиниць, що характеризують розумові здібності недолугої та недоумкуватої людини: *бняк не варє* (Чабаненко 2001, 11), *без десятої клєпки, без сьомої заклъопки, без сьомої клєпки в голові* (Чабаненко 2001, 12), *вавка в голові* (Чабаненко 2001, 15), *в голові аж дзвєнить, в голові масла не хватає, в голові ще й на світ не благословлялося* (Чабаненко 2001, 16), *галека нещасна* (Чабаненко 2001, 27), *необузdana картоплина* (Чабаненко 2001, 91), *голова і два вуха* (Чабаненко 2001, 29), *головою вдарився* (Чабаненко 2001, 30), *дїрка в голові* (Чабаненко 2001, 36), *дуб-дєрево, дурак дураком* (Чабаненко 2001, 39), *дурєпа безсерєжна* (Чабаненко 2001, 40), *засняділо в мозгах* (Чабаненко 2001, 47), *і хвоста котові не зав’яже* (Чабаненко 2001, 64), *із тих хуторів, де дядько здурів* (Чабаненко 2001, 53), *і трьох свинєй не впасє* (Чабаненко 2001, 64), *криша тєчє, коробочка протїкає* (Чабаненко 2001, 71), *клєпки порозсихалися* (Чабаненко 2001, 70), *лушньюю вдарений* (Чабаненко 2001, 75), *мозги набїк* (Чабаненко 2001, 77), *ні разу неграмотний* (Чабаненко 2001, 95), *пеньок пеньком* (Чабаненко 2001, 102), *придурок жєзнї* (Чабаненко 2001, 116), *тормоз на ручняку* (Чабаненко 2001, 139), *шкандибать на голову* (Чабаненко 2001, 154), *як вївця кручена* (Чабаненко 2001, 157), *тєля на мотузку* (Чабаненко 2001, 136), *дїрка в голові* (Чабаненко 2001, 36), *ум за розум зачєпився* (Чабаненко 2001, 143), *ні разу не грамотний* (Чабаненко 2001, 95), *чєрепок не варє (не робє, протїкає)* (Чабаненко 2001, 151). Семантичну групу із додатковим значєнням ‘*дуже дурний*’ складають двї фразеологічні одиниці: *аж свїтїтьсєя* (Чабаненко 2001, 8), *дурний аж крутїтьсєя* (Чабаненко 2001, 40). Значна кїлькїсть фразем вступає у варїантно-синонімічні зв’язки і входить до семантичного ряду ‘*придуркуватий*’: *із заїздами* (Чабаненко 2001, 57), *мозги набїк* (Чабаненко 2001, 77), *криша тєчє* (Чабаненко 2001, 71), *лушньюю вдарений* (Чабаненко 2001, 75), *мїшком із-за угла наляканий, мов із кози впав* (Чабаненко 2001, 77), *як із-пїд землі вискочив* (Чабаненко 2001, 159), *як цєглиною із-за угла прибитий* (Чабаненко 2001, 166), *як тарїлкою накритий* (Чабаненко 2001, 164), *з (їз) лєвою рїзбою* (Чабаненко 2001, 51), *зелєним скошений* (Чабаненко 2001, 50), *всє стрижєно* (Чабаненко 2001, 25) – з додатковою сємою ‘впертий’.

Ареальні фразеологічні одиниці варїантно-синонімічної групи “*нетямущий*” мають жартївливу, іронїчну конотацію: *не понїмать ні бє, ні мє, ні кукурїку* (Чабаненко 2001, 91), *ні в зуб ногою* (Чабаненко 2001, 92), *мишей не ловить* (Чабаненко 2001, 76), *не докурить* (фамїльярно) (Чабаненко 2001, 88) та *нєма ума і збрєхати* (Чабаненко 2001, 90), із значєнням ‘некмітлива, нетямуща людина’ вживаєтьсєя вираз *голова і два уха* (Чабаненко 2001, 29). З антонїмічним значєнням ‘розбиратися в чому-нєбудь’ до вищєззначєних фразем виступає одна фразема: *розбирать толку* (Чабаненко 2001, 122).

Варіантно-синонімічна група “недоумкуватий” представлена такими семантичними рядами: *чорт невстрілий, з (із) тих хуторів, де дядько здурів* (Чабаненко 2001, 153), *двом свиням їжу не розділить* (Чабаненко 2001, 35), *смальцю в голові нема* (Чабаненко 2001, 135), *шкандибать на голову* (Чабаненко 2001, 154); з додатковою семою ‘розумово обмежений’: *вавка в голові* (Чабаненко 2001, 15), *баняк не варє* (Чабаненко 2001, 11) – ‘з малими розумовими здібностями’; із значенням ‘розумово неповноцінний’ вживається фразеологічна одиниця: *аж крутиться* (Чабаненко 2001, 6). До варіантно-синонімічної групи “відсутність розуму” входять вирази: *в (у) голові аж дзвенить, в(у) голові ше й на світ не благословлялося* (Чабаненко 2001, 16), *голова тирсою набита* (Чабаненко 2001, 29), *засняділо в мозгах, замість мозку капуста ростє* (Чабаненко 2001, 47). У словнику фіксується фразеологізм зі значенням ‘здурів, утратив розум’ – *криша потекла* (Чабаненко 2001, 71).

Кількісно обмеженою є ВСГ “розумний”: *живого ума* (Чабаненко 2001, 42), *іміть голову не для вош, іміть олію в голові, іміть сапетку на плечах* (Чабаненко 2001, 60), *розумний по п'яти* (Чабаненко 2001, 125). Така ознака інтелектуального розвитку як кмітливість передається фразеологізмами: *хватать на льоту* (Чабаненко 2001, 145), *не промах* (Чабаненко 2001, 91), *сіркою пахнуть* (Чабаненко 2001, 128).

Близькими за значенням до фразеологізмів варіантно-синонімічної групи “дурний” є фразеологізми на позначення низького рівня освіти людини: *чисто в лісі народився* (Чабаненко 2001, 152) – ‘невіглас’ та *як казю, так і писю* (Чабаненко 2001, 160) – ‘неграмотний’.

Варіантно-синонімічна група “бувалий, досвідчений” представлена фразеологізмами, які характеризують людину, що має розумну голову та великий життєвий досвід, а також вмє вдало використати ці здібності в різних ситуаціях: *стріляна пташка* (Чабаненко 2001, 134), *не в тімня битий* (Чабаненко 2001, 87), *бита голова* (Чабаненко 2001, 12), *з (із) обох боків клепаний* (Чабаненко 2001, 52), *з зав'язаними очима найде* (Чабаненко 2001, 57). Усі фразеологічні одиниці з компонентом “битий” містять додаткові чи суміщені семи: ‘людина, яку важко обманути’, ‘важко перехитрити’, ‘загартована життям’ тощо. У виразах із компонентом ‘стріляний’ додається ще один культурологічний штрих. Фразема *стріляна пташка* (Чабаненко 2001, 134) – ‘людина з великим життєвим досвідом, яку важко або зовсім неможливо обдурити’ імпліцитно містить ще й культурологічну сему ‘птах, у якого не раз стріляли’, а відтак він став мудрим, обережним.

Варіантно-синонімічна група “недосвідчений” обмежується, за даними словника, фразеологізмами, які містять додаткову сему ‘молодий’: *ніс не доріс* (Чабаненко 2001, 95), *молодий та зелений* (Чабаненко 2001, 77), *молоко на губах позасихало* (Чабаненко 2001, 78).

На позначення неухажної, забудькуватої людини вживається фразеологізми *як дуриєвіт на ярмарку* (Чабаненко 2001, 158) – ‘дуже

неуважний’, *в одне ухо залітає, а в інше вилітає* (Чабаненко 2001, 23) – ‘дуже неуважний, забудькуватий’ тощо.

Характеристики людини, подані у фразеологізмах, позначені очевидним когнітивним дисонансом. З одного боку, людська недолугість, розумова обмеженість є чи не основним семантичним профілем фразеології, а з іншого – суперечить глибинній архетипній сутності індивіда. Фразеологічне втілення субконцепту ‘розумна людина’ ґрунтується переважно на уявленні про людину поважного віку, людину розумової праці як уособлення мудрості й розуму.

В умовах, які спонукають особистість переважно до виявлення вольових якостей, найяскравіше виявляються вольові риси характеру. Це зумовлено потребою людини в активній та результативній діяльності. Вольові риси є стрижневими рисами характеру, оскільки життя кожної особистості повноцінне за наявності цілі, яку вона досягає, долаючи перешкоди, не забуваючи при цьому про інших людей. Аналіз фактичного матеріалу дозволив виділити в межах фразеологізмів на позначення вольових рис характеру індивіда такі варіантно-синонімічні групи: ‘наполегливий’, ‘сміливий’, ‘упертий’.

У варіантно-синонімічній групі “*наполегливий*”, що охоплює фразеологізми, які характеризують позитивні риси, виокремлюються фраземи з негативним відтінком у значенні: *в(у) його (неї) і бугай отелиться* (Чабаненко 2001, 22), *зубами дріт перекусе* (Чабаненко 2001, 54) – ‘про людину, яка завжди добивається свого’; фраземи з додатковою семою ‘настирливий’ – *і (ї) в (у) старця випросе* (Чабаненко 2001, 56); *стоять над головою* (Чабаненко 2001, 133), *насідає на голову* (Чабаненко 2001, 84).

Варіантно-синонімічна група “*сміливий*” представлена виразом *і (ї) дрючком не злякаєш* (Чабаненко 2001, 57), словник фіксує також фразеологізм із протилежним значенням *рачки-рачки та в куці* (Чабаненко 2001, 121) із семою ‘боягузливий’.

Варіантно-синонімічна група “*відповідальний*” представлена виразом *на свою шию взять* (Чабаненко 2001, 84). Антонімом до неї виступає фразеологізм *знає та не сполняє* (Чабаненко 2001, 51) – ‘безвідповідальна людина’.

У “Словнику говірок Нижньої Наддніпрянщини” зафіксовано декілька фразеологічних одиниць, що моделюють ознаки, що вказують на соціальне становище людини: *не з-під простих* (Чабаненко 2001, 88) – ‘знатний, іменитий, не з простого роду’, *голіший од миші* (Чабаненко 2001, 29), *одна душа в кармані, та й та хитається* (Чабаненко 2001, 99) – ‘дуже бідний’. Ад’єктивні фразеологізми належать до тієї частини номінативного фонду мови, яка характеризується яскраво вираженою культурно-національною самобутністю і є джерелом для вивчення національного менталітету.

Демський, М. (1982): Українська ад'єктивна фраземіка. *Мовознавство*. 1, 26-33. Київ.

Коломієць, І. (2010): *Семантико-стилістичні якості ад'єктивних фразеологічних одиниць (типологічний аспект)*. Науковий часопис Національного пед. університету імені М. П. Драгоманова. Серія 10. Проблеми граматики і лексикології української мови. Збірник наукових праць / відп. ред. М. Я. Плющ. КПУ імені М. П. Драгоманова. Київ. Вип. 6, 200-204.

Маслова, Т. (2007): Фразеологічні засоби вираження моральних якостей людини. *Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Філологія*. Вип. XV–XVIII, 630-633.

Чабаненко, В. (2001): *Фразеологічний словник говірок Нижньої Наддніпряниці*. Запоріжжя.

## ЗОРОВА ТА СЛУХОВА ЛОГІЧНІСТЬ / НЕЛОГІЧНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

*Володимир Демченко*

(Україна)

*У статті аналізуються окремі одиниці української мови у площині їх зорової та слухової логічності / нелогічності з використанням авторського виміру мовної органічності / неорганічності. Найбільше уваги приділено російськомовним калькам, які порушують цілість української мови, оскільки є нелогічними й неорганічними на її ґрунті. Очищення від таких форм, на думку автора, є одним із заходів національної безпеки.*

*Ключові слова: українська мова, російськомовні кальки, органічні та неорганічні, логічні та нелогічні ознаки.*

## VISUAL AND AUDITORY LOGIC / ILLOGIC IN UKRAINIAN LANGUAGE

*Volodymyr Demchenko*

*This article analyzes special units of the Ukrainian language in the field of visual and auditory logic / illogic with using concepts organic and inorganic units of linguistic. Most attention is paid to Russian tracings that are violating the integrity of the Ukrainian language, as illogical and inorganic elements on its soil. Removal of these forms, according to the author, is one of the matters of national security.*

*Key words: Ukrainian, Russian tracing, organic and inorganic, logical and illogical signs.*

Від початку декларованої незалежності Української держави мовне питання поставало час від часу, зумовлюючи всілякі соціальні негаразди в суспільстві. Цими негараздами користувалися різні політичні сили для виконання певних своїх локальних завдань. Сили ті, звичайно, були антиукраїнські в сенсі протистояння розвитку насправді незалежної країни, а не частини якогось омріяного ними геополітичного угруповання. Тому їхні вимоги в цій сфері стосувалися переважно російської мови, оскільки та відчутно втратила функціонально, чим серйозно переймаються її адепти в колишній метрополії.

У таких умовах постає завдання захисту української мови – і не лише її статусу, що обороняється Конституцією, а власне структури, яка також перебуває під впливом російської мови: численні кальковані одиниці давно вже (понад сто років) використовуються в офіційно-діловому та науковому

стилях української мови, будь-яка зміна цих звичних для користувачів форм викличе супротив і нові заворушення серед певної частини населення, підтримувані з боку колишньої метрополії. Тому усвідомлення мовцем органічності питомих форм рідної української мови, засноване на зоровій і слуховій логіці, є пріоритетним завданням лінгвістики.

Ця проблема репрезентована більшою мірою в широкому сенсі – з соціолінгвістичного боку. Так, Л. Масенко та Г. Мацюк опублікували чимало розвідок, присвячених мовній політиці, Н. Будникова, Г. Залізняка та інші – реаліям сучасної мовної ситуації в Україні, І. Діак та В. Скляр – небезпеці асиміляції, зокрема русифікації, та мовній поведінці українців, Р. Кісь – сучасному розвитку мови в умовах білінгвізму, проте у сфері боротьби за чистоту мови ('мовного пуризму') залишаються активними лише окремі давні 'бійці мовного фронту' (відповідно до терміна першої із зазначених вище дослідниць 'мовної війни') А. Бурячок, О. Пономарів, І. Юшук та ін.

У цій статті ми ставимо за мету проаналізувати окремі одиниці української мови у площині їх зорової та слухової логічності/нелогічності, використавши авторський вимір мовної органічності/неорганічності. Аналізовані форми належать до сфери офіційно-ділового й наукового стилів, оскільки саме тут існує найбільша небезпека швидкої кодифікації неправильних (нелогічних, неорганічних на ґрунті української мови) лексичних, морфологічних і навіть синтаксичних одиниць. Найбільше уваги приділяємо, звісно, російськомовним калькам, які порушують цілісність етнічної мови українців.

Свого часу ми ввели в обіг термін (поки що не прийнятий мовознавчим загалом) 'органічна' щодо мовної форми (у дихотомії вона й 'неорганічна') (Демченко 2003; Демченко 2006). У такому разі ця форма часом не відповідає мовній логіці, оскільки визначається на ґрунті етнічної (повсякденної) мови. Якщо ж брати закони цієї мови за догму, то її органічні форми на цьому ж таки ґрунті є і логічними (або раціональними). Іншими словами, що є логічним у межах одного мовного страту, є нелогічним у межах іншого. Це відповідає і психологічним аспектам в етнічних стосунках: те, що є нормою в одного етносу, в іншого може бути табуйованим або викликати навіть відразу (як, наприклад, протилежне маркування білим / чорним одягом одного ритуалу в народів Сходу й Заходу).

Тобто логіка за такою версією не становить загальнолюдського конгломерату, а стосується життя окремого етносу (народу, цивілізації). До того ж відомими є дихотомії 'чоловіча – жіноча', 'дитяча – доросла', 'бідних – багатих' та ін. логіка. Зрозуміло, що присутній і певний об'єднувальний семантичний елемент. Так, в українській мові *наполягати* має етимомом *лежати*, а російський відповідник *настоять* – *стояти* (тобто не відступатися від чогось – *лежати* на ньому чи *стояти*).

Маючи значний досвід редагування текстів наукової літератури, ми зрештою пересвідчилися, що письмова форма мови має забагато зайвих елементів, що ‘ріжуть око’ (наприклад, зайві коми) та ‘ріжуть слух’ (недоладні чи кальковані лексеми чи непотрібні паузи, які читач вимушений робити на місці тих зайвих ком). Скажімо, у реченні *Проект цікавий, але безперечно, вимагає, по-перше, доопрацювання, а по-друге, значних коштів для реалізації* (Максименко 2007, 67) перші слова читаються автоматично, але далі погляд спотикається, наче стрибаючи на камінцях гірської річки. Алегорично камінцями є саме коми, які тут не всі потрібні (нелогічні).

Таке ‘спотикання’ зрештою зумовлює відповідний нервовий імпульс або ж і саме зумовлено таким імпульсом. У галузі нейронних технологій давно вже ведуться серйозні дослідження щодо читування нервових імпульсів. Так, у лабораторіях NASA створено устаткування для дешифрування ‘внутрішньої мови’ людини, що виявляється в слабких нервових імпульсах, які виникають у відділі мозку, що керує голосовими зв’язками (Вертузаев 2002). Тобто ускладнення у сприйнятті мовних форм зумовлено наявною їх нелогічністю.

Як своєрідне ноу-хау пропонуємо терміни *зорова* та *слухова логічність у мові* та через цю призму розглянемо деякі мовні проблеми, пов’язані з орфографічною та пунктуаційною двозначністю. Зрозуміло, що наші подальші зауваження часом будуть суперечити кодифікованим, традиційним поглядам, проте ми не претендуємо на статус унесення певних змін у правопис, а репрезентуємо власне бачення з боку зорової та слухової логіки.

Отже, ознаками логічності в мові можна сприймати те, що чуємо (фонетика, орфоепія), і те, що бачимо (графіка, орфографія). Чуємо: *нітбол* – так літня жінка називає футбол (аналогічно *кокей* – хокей). Органічність (логічність на ґрунті української мови) виявляється тут у свідомому уникненні чужого звука *ф*, який змінюється на *п*. Відразу згадується сучасна новація в публічній кодифікації – дозвіл на будь-яку форму антропоніма, через що знову ‘повернулися’ адаптовані українцями кілька століть тому *Філіпп*, *Анна*, *Кірілл* та ін. Прізвищеві форми *Андрєєв*, *Гурєєв* викликають здивування: чому їх потрібно відокремлювати від аналогічних за формою *Матвєєва* чи *Сергєєва*? Вони всі утворені від іменних форм однієї моделі. При тому звук *р* тут принципового значення не має, а утворені форми типу *Зєєєє* ще й не органічні у вимові. Тобто в цьому разі маємо і нелогічність, і неорганічність словоформи (Демченко 2013, 6).

Принагідно зауважимо, що коли до активного повсякденного мовлення українців у період 50-60-х років ХХ століття входили численні запозичення, вони вимовлялися дикторами – носіями фонетичної норми – за російською фонетикою: *коллектив*, *балет* (але *театр*, *кофе* чи й *Одєса*), *дєлєгат*, *тролейбус* тощо, як і деякі інші загальноновживані лексичні одиниці – *Микита Сергєєвіч*, *Лєнін*. Що вже говорити про ці нормативні



порушення, коли навіть Павло Тичина – на той час не лише поет (‘майстер слова’), але й державний діяч – говорив: “Дякуємо нашу комуністичну партію...”.

Таким чином, на ґрунті української мови ‘неорганічна’ вимова ‘чужих’ слів викликає слуховий дискомфорт. Такими є, наприклад, топоніми *Южний* чи *Севєродонецьк* або той же *Армянськ*, який в умовах ігнорування українського апелятива *вірмени* (тобто логічно – *Вірменськ*) маємо адаптувати за правилами української мови – *Арм’янськ*.

У площині зорової логіки можна навести приклади переносу частин окремих слів з рядка в рядок, коли кожна частина, особливо друга (перенесена) чітко фіксується зором. У такому разі часом виникають немилозвучні (немиловидні) ситуації: *нар-котиків*, *Бан-дурка* чи й навіть *Банд-урка* (назва села або прізвище), *бан-дура*, *комуні-кабельні*, *ро-блять* (саме так за правилом маємо переносити сполуку, що утворилася під час чергування приголосних (*б-бл, п-пл, м-мл, д-дж* тощо) (Демченко 2013, 7).

У площині морфології зорове сприйняття безпосередньо стосується і складних слів, які докладно описані в правописі. Так, у прикладі *вчені-юристи* це чітко видно: постпозитивна одиниця означає додатковий атрибут, тобто ‘вчені в галузі юриспруденції’; в іншому ж варіанті сполука *вчені юристи* позначає ‘навчених юристів’, а помилкове написання *вчені – юристи* потребує подальшого альтернативного переліку (філологи, фізики тощо), оскільки препозитивне слово в такому разі виконує роль узагальнювального. Це ще раз доводить і принципову відмінність між, здавалося б, однаковими знаками тире й дефіс (промовистий приклад, побачений в радянській хроніці: “Рот – фронт”). Наприклад, у позначенні часового проміжку часто використовують варіант із тире: *період 1864 – 1905 рр.* Це візуально виправдано, адже ніби механічно вказує на цей проміжок. Однак варіант *період 1864–1905 рр.* більш логічний у семантико-синтаксичному вимірі, оскільки виконує роль одного складеного члена речення, тобто становить синтаксичне ціле.

Повертаючись до написання складних слів і їх відповідного зорового сприйняття, зауважимо, що останнім часом – із функціональною активізацією української мови в офіційних сферах, а також із входженням значної кількості складних термінів (переважно в юриспруденції, педагогіці та психології) – правила написання складних слів потребують певного коригування й чіткого утвердження.

Наприклад, у юриспруденції давно функціонують терміни *державно-правові*, *цивільно-правові*, *міжнародно-правові* тощо (з кодифікацією в законах-кодексах, назвах навчальних дисциплін і відповідних кафедр). Такі форми є неправильними, оскільки в їх основі наявні підрядні словосполучення ‘державне право’, ‘цивільне право’, ‘міжнародне право’ тощо, які за правилом (Український 2012, 41, 42) потребують написання разом у межах відповідних похідних складних слів. Цікаво, що складне слово з цієї ж галузі *загальноправові* пишеться правильно (від ‘загальне

право'), аналогічно – *приватноправові* ('приватне право'), у парі з яким існує неправильна форма *публічно-правові*. До того ж формулювання *приватноправові* взагалі недоладне, оскільки неправильно перекладає рос. *частное* (у цьому разі – 'часткове', 'окреме'). Тому більш логічною формою буде 'окреме право', а тому варто використовувати *окремоправові* (або й *конкретноправові*) (Демченко 2013, 8).

Дивно, але навіть у правописі української мови аргументом до такої недоладності є термін *узвичаєне* (приклад – *всесвітньо-історичний*), однак це однозначно нелогічно, а причина одна – виконання свого часу наукового 'замовлення' щодо уникання розриву з метрополійною російською мовою.

До складних випадків можна віднести сучасні сполуки (складні слова) типу *суспільно корисна, соціально схвальна, соціально спрямований, морально зріла, професійно значуща* тощо, в яких наявний власне підрядний зв'язок, але які частіше пишуться з дефісом або окремо. Можна зрозуміти другий шлях, оскільки перший – це власне орфографічна помилка, а написання разом не прийнятне (не узвичаєне? – В.Д.) для зорового сприймання: *особистіснозорієнтована, конкретноісторичний, воєнноісторичний, соціальноспрямований*. Трактування щодо цілісної семантичної єдності 'узвичаєних' слів із дефісом (напр., *науково-обґрунтований*) слугує компромісу, а не розумності. Так, складне слово *професійнопідготовлений* візуально чітко передає значення 'підготовлений до професії'; інший же варіант – *професійно підготовлений* – ілюструватиме значення 'підготовлений професійно' (тобто готували ту особу на такому рівні – професійно) (Демченко 2013, 8).

Оскільки наведені вище ситуації є відносно новими – неусталеними за своїми складовими, – вони переважно пишуться поки що окремо. Хоча не всі в такому разі будуть логічними: якщо *особистісно орієнтований* ще може розумітися в такому варіанті, то *індивідуально особистісний* – гірше, а *індивідуально творчий* взагалі відразу сприймається як помилка. Можливо, тут впливає ще й ситуація своєрідної 'фонетичної тавтології' – збіг двох однакових голосних на межі морфем, проте така ситуація спостерігається – і не лише в проблемних сьогоденних випадках (*особистісноорієнтований, індивідуальноособистісний*), але й у прийнятних і логічних (*загальноосвітні, високоосвічені*).

Зрештою в цьому разі ми маємо чітко дотримуватися логічного правила (підкреслюємо – В.Д.): якщо у словосполученні наявний підрядний зв'язок, то відповідне похідне складне слово пишеться разом. Візуальне ж звикання відбудеться дуже швидко – пропорційно до частотної повторюваності цього слова. І тоді воно також стане 'узвичаєним', проте ще й орфографічно правильним, незважаючи на відмінності з певними 'історично спорідненими мовами'.

Так трапилося, скажімо, з одним з активно вживаних сьогодні слів-термінів *конкурентоспроможні* (*конкурентоздатні*). Ми звернули на

нього увагу, оскільки відчули нелогічність морфологічного утворення. Річ у тім, що маємо прислівникову частину, утворену від відносного прикметника *конкурентний*, а не від іменника *конкурент* (аналогічно – *компетентний*, *інтелігентний* з похідними іменниками *конкуренція*, *компетенція*, *інтелігенція*). Тому буде саме *конкурентноспроможні* – як і, скажімо, *компетентноздатний*, *експертноорієнтований* чи *інтелігентновихований*. Наші опоненти знов-таки стверджують, що ‘так прийнято’ і так ‘усі звикли’. Проте спостерігаємо неоднотайність у такому використанні, по-перше, та наявність нашої форми (‘від прикметника’) в академічних словниках (Великий 2009, 303) – по-друге.

На контраргумент щодо наявності таких виняткових ситуацій в українській мові (типу *священик* або *Галичина* – на відміну від *священний* та *Туреччина*) зауважимо, що всі аналізовані нами вище конструкції з’явилися одночасно, а тому потребують однакового ставлення: коли той же *інтелігентновихований* (у сенсі ‘вихований як інтелігент’) не викликає зауважень, то чому ж тоді *конкурентноспроможний* прийнято писати без такого ж прикметникового *-н*?

Трапляються випадки, коли кальковане складне слово потребує скорочення до простого. Наприклад, штамп *вищестоящі / нижчестоящі* (особи, органи) вже давно потрібно замінити на *вищі / нижчі*, проте він усе одно продовжує вживатися на всіх рівнях, знову доводячи наявність у мовному житті такого аргументу, як ‘звикання’. Утім не варто забувати, що таке звикання призводить з часом до унормування раніше неприйнятних елементів. До того ж рівень нелогічності піднімається неблаганно – від написання на футболці прізвищ *Краньчар* і *Шавьєр*, які містять аж надто грубі орфографічні помилки (пом’якшення перед шиплячим і м’який знак після губного), до вживання матизму *блядь* (*блять*), що вже перетворився на звичайну частку в усному мовленні представників усіх поколінь мовців (Демченко 2013, 10).

При тому, якщо прізвища іноземних футболістів є тимчасовим явищем в українському антропоніміконі, то кодифіковані в паспортному режимі одиниці типу *Бондарь*, *Іл’єнко*, *Калініченко* чи *Колеснік* залишаються на довгі роки в родинних документах, порушуючи мовні закони української мови. Особливо недоладно вони сприймаються як прізвища українських науковців.

До мовних елементів, які сприймаються передусім зором, належить і пунктуація. Розділова інтонація, звичайно, сприймається слухом, але в усному мовленні ті паузи не ототожнюються з розділовими знаками – останні сприймаються саме через зорові зв’язки з мисленням. Наприклад, у вже сталій конструкції *Аналізуючи цей приклад, зазначимо, що...* відповідно до правил звично виділяють дієприслівниковий зворот *аналізуючи цей приклад*. Проте візуально знов-таки будемо спотикатися на цих комах і шукати виходу. Вихід у цьому разі такий: головний член неповного односкладного речення – присудок *зазначимо* – через свою

непоширеність не потребує зайвого виділення, а просто має у препозиції обставину способу дії (тобто *аналізуючи зазначимо*).

У реченні *Щодо сутності міжнародної організації серед спеціалістів існують два підходи: звужений та розширений* формально маємо шкільну підказку ‘а саме’, проте також і просторову вказівку: *...два підходи – звужений та розширений*. Тут залучено зоровий аспект сприйняття: читач ніби супроводжує поглядом спрямування тире. У разі ж двокрапки він очікує ‘внутрішнього’ розкриття теми, тобто тире розкриває зміст у просторовому плані, а двокрапка – у внутрішньому, смислового (трансформуємо це речення: *Серед спеціалістів існують два підходи – звужений та розширений: вони розкривають сутність міжнародної організації*).

Означене вище зайве пунктуаційне відокремлення стосується і вставних слів. Так, у ситуації 1) *це, звичайно, ускладнює роботу* маємо модальну логічність: автор виявляє своє ставлення до того ускладнення. У ситуації 2) *це звичайно ускладнює роботу* маємо семантичну логічність: автор зауважує, що ускладнення роботи відбувається завжди, повсякчас. Об’єднує обидві ситуації сема переконаності у складності певної роботи. При тому перший варіант взагалі не прийнятний, оскільки аналізоване речення апіорі становить авторську думку – без усіляких модальних позначень, а в другому зазначений прислівник постає потрібною обставиною. Тому ми підтримуємо саме останнє (Демченко 2013, 11).

Аналогічною є й така ситуація: *безсумнівно позитивним є твердження...*, де прислівник має підсилювальне, а не модальне значення. Проте чимало мовників, зокрема й шкільний учитель, автоматично відокремить його, підсвідомо ґрунтуючись на неписаних традиціях пріоритетності будь-якого відокремлення в реченні (знову ж таки ‘так прийнято’).

Поняття ‘фразеологічна логічність’ у нашому разі стосується штампів офіційно-ділового (наукового) мовлення, багато з яких варто замінювати на більш питомі на українському ґрунті варіанти, позаяк деякі одиниці ‘ріжуть око’ (або слух – у разі усної реалізації). Наше око, наприклад, ‘натикнулося’ на сполуки *поставлене питання та носить характер*. Ці кальки вже досить давно повсякчас замінюються на відповідники *висунуте питання та має характер* (хоча перший варіант також не досить вдалих і потребує чогось на зразок *запропоноване...*), але все одно ще часто зустрічаються на всіх рівнях. А ще є в основі *лежать...* Зрештою і звичне нам з дитинства *доцйде* логічніше було б уявити як *доцйпадає* (Демченко 2013, 12).

Зазначений нами у вступі ‘нервовий імпульс’, але одночасно з обох боків – зорового та слухового – зумовлює явище абревіації. Цей мовний засіб завжди викликав чимало зауважень як учених, так і публіцистів. Захоплення абревіацією припадає на пореволюційні роки, проте поступово вона ставала звичною в мовленні – навіть у неофіційному: *вуз, загс, горком*

тощо (причому, як бачимо, зазначені одиниці вже й не потребують розшифрування, і тому російськомовне їх походження не викликає нерозуміння).

Зрештою і сьогодні скорочення офіційних назв залишається прийнятним у відповідному стилі, що призводить до утворення таких графічних монстрів (зрозуміло, що про фонетичний аспект мова навіть і не йде), як, скажімо, *Держкомсім'ямолодь* (Державний комітет сім'ї та молоді). У цьому разі порушуються морфологічні норми під час відмінювання: *Держкомсім'ямолоді, Держкомсім'ямолоддю* тощо.

На жаль, у системі освіти одиниця *вуз* залишається активною (напр., у моделі 'вузівська...'), хоча завдяки електронній мережі Інтернет затвердилася новація *виш* (у *виші, вишах, вишами*), що не викликає вже заперечень і навіть подиву. Ця форма є цілком логічною, проте неорганічною, позаяк утворена вона як заміник саме аббревіатури, а не як аббревіатура від нового словосполучення. Однак бачимо, що науковці все одно не схвалюють її використання, застосовуючи переважно аббревіатуру *ВНЗ*. Думаємо, що такі одиниці варто все ж таки змінювати на певні питомі українські одиниці (як *виш*), оскільки це також отой 'хвіст' ідеологізованої попередньої епохи (у В. Шкляра: "всі оті губревкоми, парткоми, БеБе (спецчастини для боротьби з бандитизмом), губчека, військкоми та всілякі інші «коми», яких наплодила комуна" (Шкляр 2009, 25).

Ми вже згадували про явище калькування, зокрема російськомовного, що наповнює українську мову від самого початку її стандартизації. Це й не дивно, оскільки то вже були часи колоніальної залежності, жорсткої русифікації, що реалізувалася за допомогою державного примусу та наукових інституцій, які працювали на доведення 'історичної спорідненості' – як етнічної, культурної, так і мовної.

Опоненти можуть закинути, що народу ближчі такі російськомовні кальки (на елементарному рівні – лексичні). Ми розуміємо, що той сформований свого часу "радянський народ" зі своєю культурою та мовними ознаками (серед яких помітне місце займає фіксація в словниках і запровадження в активний вжиток неросійських етносів саме калькованих з російської мови форм) і нині є активною частиною українського суспільства (зокрема як електорат). Проте, по-перше, психолінгвістична реакція на одиницю *замісник* усе одно буде як на того, хто 'замішує' (якби 'заместитель', то ці особи зрозуміли б одразу). По-друге, взагалі-то ми тут говоримо про носіїв української мови як етнічної та їх логічне сприйняття, що є генетичним кодом, а тому для них лексеми *замісник, спір, довіреність* тощо викличуть геть не ті асоціації, що планувалися укладачами словників (Демченко 2013, 15).

Для прикладу ми взяли посібник-довідник 2011 року, який містить на обкладинці позначки "найновіші повні дані" та "згідно з чинним українським правописом" і надає різноманітні мовні послуги, пов'язані з

діловим мовленням (Дубічинський 2011), зокрема містить словничок “Мовностилістичні поради щодо українського слововживання”.

Автор укладає словникові статті про загальновідомі одиниці українського мовлення – зрозуміло, за чинним правописом. Того ж таки *замісника*, до речі, він маркує як уже ‘рідковживане слово’, і це свідчить про непоступливість законів етнічної мови, що не дозволили тому стати кодифікованим – разом із, скажімо, *довіреністю* та *задачею* у значенні ‘завдання’. З боку логічності не зрозуміло, чому те ж таки *доручення* аргументується деякими вченими більшою мірою як суто ‘дія’, а не ‘документ’ (це ж тоді будь-яка подібна ситуація буде нелогічною: ‘скарга’ як письмовий документ буде потребувати назви *жалоба* тощо).

Залишається ще чимало таких нелогічних (і відповідно неорганічних на українському ґрунті) одиниць. Ми вже аналізували деякі з них – наприклад, термін *спір*, у який залюблені українські вчені-юристи, що разом із вченими-лінгвістами вважають *суперечку* якоюсь надто вже побутовою (стоїмо за логічність: *суперечка трудова*; *учені сперечаються у питаннях...*; *суперечливе питання* тощо). Думаємо, що дійшла черга і до *рисунка*, що використовується на позначення ‘малюнка’ у дисертаційних працях. А ще й активно використовуване *знаходиться* (від ‘знаходити щось?’), що потребує контекстуальних відповідників *перебуває*, *розміщується*, *розташоване* та ін.

Ще раз зауважуємо: ми не лише намагаємося спростити лексичну переважаність мови, зекономити текстовий простір, але й прибрати зайву семантичну розмежованість, витіснивши чужі нав’язані елементи, зберігши логічність. Та ж таки пара *напря́м* / *напря́мок* не потребує жодних семантичних розмежувань (чи це фізичний розвиток, чи суспільний), залишаючи лише другий відповідник. У парі *наді́ятися* / *споді́ватися*, навпаки, слід залишити другу лексему, оскільки перша має занадто просторічний характер, часом пародійно ототожнюючись з власним жіночим ім’ям (*надія залишається з нами*; *надія помирає останньою*; *з надією в серці*).

Найбільше здивувала наявність у зазначеному довіднику одиниці *чоловік* на позначення людини. У третьому значенні надається таке: “людина: він *чоловік* культурний” (Дубічинський 2011, 334). Логічно виникає запитання: а вона – теж *чоловік* культурний? Навіщо це? Автор повідомляє, що лише це слово сполучається з кількісними та неозначеними числівниками. Думаємо, що, по-перше, це не принципово: *восьмеро людей* – цілком прийнятна й органічна форма. По-друге, для оформлення сполуки ‘числівник + *людина*’ існує відповідник *особа*, про який часом забувають укладачі навіть офіційних документів.

У діловій практиці слововикористання широко реалізується термін *співробітник* на позначення будь-якого працівника установи. Так, у силових структурах ця традиція живе від часів утворення міліції як тимчасового силового органу, що формувався зі звичайних робітників

(типу дружинників часів ‘розвиненого соціалізму’), а також отримував допомогу таємних агентів, які безпосередньо й називалися *співробітниками міліції*. У такому разі термін є логічним, оскільки саме слово *співробітник* ототожнюється з питанням ‘чий’, тобто може бути синонімом до *колеги*. А тому логічно можна називати всіх працівників правоохоронних органів, але лише в множині, *співробітники (колеги)*.

Отже, зрештою *співробітник міліції* – це той, хто допомагає їй. Правильною ж формою буде *працівник міліції* (а також установи, міністерства, видавництва).

Відомий штамп у *тому числі* потребує заміни на слово *зокрема* – у будь-якій ситуації (наприклад, у назві Постанови КМУ №737 “Про заходи щодо упорядкування державних, у *тому числі* адміністративних послуг”). До того ж хочемо зазначити, що взагалі слово *число* має вживатися лише в контексті рахування (типу *це число потребує перевірки*). В іншому разі воно потребує або заміни на *кількість (збільшення числа абітурієнтів – збільшення кількості абітурієнтів)*, або взагалі не потрібне (*вибрали з числа працівників – вибрали з працівників*) (Демченко 2013, 19).

Ситуації з вибором лексеми – відповідника до кальки – можуть бути простими та складними. До перших належать нелогічні за будь-якого підходу одиниці *на сьогоднішній день* (потрібно *сьогодні, на сьогодні*), *напря́м* (варто *напрямо́к*). У другому прикладі першу одиницю марковано як більш значну (*напря́м у дослідженнях*). Не зрозуміло лише, чому так повелося, позаяк у російській мові існує лише один відповідник – *направление*. Так само й українській мові потрібен лише *напрямо́к* (більш питома форма – подібно до *відтинок, сховок*) – у всіх контекстах. Аналогічна ситуація з помилковим калькованим терміном *учбовий*, що активно вживався в педагогічній літературі 20-30 років і, на жаль, часом наявний сьогодні (існує навіть назва видавництва “Учбова книга”!), хоча є однозначний чіткий відповідник *навчальний* (до того ж у будь-якому контексті – без усякого *учіння*).

Складні ситуації – ті, що вміщують два варіанти, де один кодифіковано як незмінний в певному стилі мовлення. Наприклад, в юриспруденції, зокрема в текстах законів, існує лексема *сторона (сторони договору; об’єктивна та суб’єктивна сторони злочину)*, хоча логічніше в українській мові використовувати лексеми *бік (з одного боку; з різних боків)*. Зауважимо при тому, що і в першому контексті вживати більш питомий *бік* можна просто й безболісно, що не втратить жодного смислового нюансу: *об’єктивний (суб’єктивний) бік злочину*, і навіть у договорі – *з одного боку...*, а штамп *сторони договору* можна замінити на, скажімо, *учасники договору* (Демченко 2013, 20).

На перший вигляд безвихідна тавтологія – юридичний термін *відшкодування шкоди* – усе ж таки може мати альтернативу: пропонуємо варіант *відшкодування збитків*, оскільки збитки і становлять загалом шкоду.

Кількасотрічне слововикористання робить слова зрештою органічними й логічними на ґрунті української мови. Так, серед масиву слів – запозичень з німецької мови – одні увійшли до повсякденного спілкування, а інші так і залишились неорганічними на її тлі. Наприклад, *Bandura* – *бандура*, *Maler* – *маляр*, *Tischler* – *тесля*, як бачимо, вже й не сприймаються як запозичені (не зазнали принципової переробки), *Gurke* – *огірок*, *muß* – *мусити*, *küß* – *куций* також стали більшою мірою органічними (перше давно адаптоване на ґрунті східнослов'янських мов, друге зрештою також призвичаїлось, оскільки відповідник *повинен* також є російськомовною калькою (семантичною), третє наявне і в російському просторіччі, а тому також доволі прийнятне на українському ґрунті). Такі ж одиниці, як *Krawatte* – *краватка*, *Gewalt* – *івалт*, попри те, що належать до книжної лексики, у повсякденній мові майже не вживаються (Демченко 2013, 21).

Інші одиниці – наприклад, *Schneider* (швець), *Schuler* (школяр) зайняли своє місце в інших сферах мови: перше – в антропонімії, друге – в аргі, а згодом і в повсякденному мовленні. Однак вони не претендують на статус офіційно-ділових або наукових одиниць, а тому не становлять такої небезпеки для цілісності органічного лексикону української мови, як той же *учбовий* (формант *учба*, думаємо, усе ж таки поступається за логікою *навчанню*), *необхідно* (рос. *необходимо*, певно, має меншу логічність ніж *варто* чи *потрібно*), *повинні* (рос. *должны*) – аж надто семантично зобов'язальне, а питомі *маємо*, *мусимо* – більш нейтральні, коли ж потрібна найвища міра – то й *зобов'язані*). Таких слів і словосполучень в означених стилях дуже багато, до того ж їх ревно захищають самі мовні стилісти – канцеляристи та науковці.

Як висновок хочемо ще зазначити таке: сучасний лексикон активно поповнюється новаціями, і це не має викликати побоювань, оскільки є свідченням розвитку мови. Однак тут чатує одна небезпека – поступова кодифікованість логічно неправильних форм (через пресу, телебачення, виступи представників політичної еліти та тиражування в дисертаціях). Так, модна нині лексема *виклики* у значенні 'проблема' відповідає такій семантиці лише частково, і то не завжди. Тому виникає небезпека семантичної плутанини: *виклики суспільству* (певне протистояння йому) чи *виклики суспільства* (певні його проблеми)? Тобто остання лексема (омонім?) є зайвою – суто модною. У науковому тексті також стала використовуватися лексема *автори* на позначення науковців (учених, дослідників), які розглядають певну проблему. Логіка тут потребує додатка (автори чого?). Дивно, але більше й більше цей абсурд зустрічається в дисертаціях і статтях (поряд із такими ж *задачами* й *рисунами*).

Тому хотілося б державної стратегії щодо мовного очищення від сторічного російського впливу, яка би передбачила й певні засоби контролю за виконанням такої потрібної процедури, аж надто актуальної



на сьогодні, в умовах інформаційної агресії Російської Федерації, в якій мовний чинник відіграє коли не провідну роль. Іншими словами, російська мова є ніби резидентом диверсантської мережі, куди входять також церкви Московського Патріархату, окремі телеканали й інші медіа. Потрібно захистити українську мову в її органічному й логічному стані, закріпивши її конституційний статус ще й правовим захистом, узявши на озброєння праці передових лінгвістів, думки яких з цього приводу плануємо дослідити в подальших розвідках.

*Великий українсько-англійський словник.* (2009): Київ.

Вертузаев, М. С. (2002): *Реальности виртуального терроризма: Нью-Йорк, Киев, Одесса... далее везде?* Бизнес и безопасность №2, 19-22.

Демченко, В. М. (2003): *Органічна та неорганічна українська мова.* Херсон.

Демченко, В. М. (2006): *Українська буденна мова.* Херсон.

Демченко, В. М. (2013): *Українська мова: зорові та слухові особливості сприйняття структурних елементів.* Херсон.

Дубічинський, В. В. (2011): *Українська мова: сучасний довідник.* Харків.

Максименко, В. Ф. (2007): *Сучасний український правопис у таблицях.* Харків.

*Український правопис* (2012): НАН України, Інститут мовознавства ім. О.О. Потебні, Інститут української мови. Київ.

Шкляр, В. (2009): *Залишенець. Чорний ворон.* Харків.

## QUI PRO QUO: (HE)USPŠŠNŠŠTŠŠ POLŠŠTŠŠNŠŠ ŠNTŠŠRVŠŠU

*Христина Дяків*

(Україна)

*Статтю присвячено комунікативним девіаціям (невдачам) на матеріалі українських і німецьких телеінтерв'ю з П. Порошенком та А. Меркель. Встановлено, що спілкування осіб з різними комунікативними цілями і стратегіями – головні причини девіацій. Проаналізовано комунікативні невдачі, враховуючи позиції адресанта й адресата, а також глядача даних інтерв'ю, визначено спільні та відмінні стратегії у випадку комунікативних девіацій в українській і німецькій лінгвокультурах.*

*Ключові слова: політичне телеінтерв'ю, комунікативна девіація, комунікативна стратегія, українська мова, німецька мова.*

## QUI PRO QUO: (UN)SUCCESSFUL POLITICAL INTERVIEWS

*Chrystyna Djakiv*

*The article deals with communicative failures, based on the material of ukrainian and german video interviews of P. Porošenko and A. Merkel. It was pointed out that communication of individuals with different communication objectives and strategies of communication is the main reason for deviations. The article analyzes communicative failures in the interviews, having regard to the positions of the addresser, the reciever and the audience of the given interviews. Some common and divergent strategies in the case of communicative deviations in the interviews in the lingual cultures under research were pointed out.*

*Key words: political video interview, communicative deviation, communicative strategy, Ukrainian, German.*

*La parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée  
Мова дана людині, щоб приховувати свої думки (пер. з фр.)*

*Charles Maurice de Talleyrand-Périgord*

Зважаючи на суспільно-політичні процеси, які розвиваються на даний час у світі, усе більшу роль відіграють взаємодія мови та суспільства, особливо ж – постійний і зростаючий вплив різнопланових суспільних факторів на мову та формування мовної особистості. Тому невід'ємними стають здобутки інтеграційних досліджень у галузях соціо-, прагма- і медіалінгвістики. У центрі досліджень з прагмалінгвістики, так і з соціолінгвістики перебуває вживання мови. Однак у прагмалінгвістиці воно пов'язане передусім зі значеннями (ситуативний контекст, наміри

комунікантів, імплікатури, пресупозиції тощо, які концентруються у значенні, яке виходить за межі наявного мовного матеріалу), а в соціолінгвістиці – з уживанням мови певною людиною, спільнотою або суспільством (на рівнях фонетики, фонології, морфології, семантики, синтаксису, прагматики), як і пов'язане з тим, як це використання мови виражає соціальну ідентичність.

Оскільки наше світосприйняття і світогляд значною мірою зумовлені існуючим медійним розмаїттям, то медіалінгвістика, яка останнім часом набуває нових рис й перебуває у тісному зв'язку з іншими вищезгаданими галузями лінгвістики, займається різними аспектами вивчення мови у ЗМІ, а контрастивні медіалінгвістичні дослідження спостерігаються в аспектах міжкультурної комунікації, діахронії, інтер- та інтрамедіальності. Незважаючи на численні дослідження у сфері медіалінгвістики, медіакультура/и й дотепер є головним предметом соціологічно спрямованих комунікативних і медіадосліджень. З погляду лінгвістики важливими є не тільки мова і її вживання у контексті певних ЗМІ, але й те, що і наскільки зростаюча технізація ведуть до зміни способів інтеракції, до пришвидшення медійних конвергенцій, як і до різнопланових мовних і культурних гібридизованих явищ. Головними поняттями, які проливають світло на зв'язки мови і медійного світу, вважаємо мультимодальність, інтер- і трансмедійність. Більш мультимодальний жанр, аніж інтерв'ю годі знайти, оскільки це – динамічний, універсальний і демократичний жанр (М. Недопитанський). Концепція мультимодальності стосується того, що комунікація реалізується різними семіотичними ресурсами – вербальними і невербальними, які комплексно створюють значення. Ключовим питанням мультимодального аналізу є відношення між різноманітними семіотичними ресурсами і їх взаємодією для конструювання значення (Kress 2001, 85).

Особливий інтерес власне до телеінтерв'ю полягає у тому, що воно спрямоване на масового адресата і відображає як комунікативний, так і прагматичний потенціал. Питання аналізу інтерв'ю пов'язані як з науковими, так і практичними завданнями у мовознавстві, журналістиці, психології, соціології тощо. Центральним питанням аналізу телеінтерв'ю в соціолінгвістичному аспекті є “Хто, що, як, з ким, якою мовою і за яких соціальних обставин з якими намірами і наслідками говорить?” (Dittmar 1997). Тому за матеріал дослідження обрано телеінтерв'ю журналістів провідних українських телеканалів (1+1, Інтер, Україна) з Президентом України Петром Порошенком (<https://www.youtube.com/watch?v=FdH-TN1fSas>) та журналістки з групи каналів ARD Анне Вільль з Канцлером Німеччини Ангелою Меркель (<https://www.youtube.com/watch?v=lgwfCv3TxWY>) у жовтні-листопаді 2016 року (див. Додаток 1.1). Тривалість записів загалом – близько 60 хв.

*Методологічні засади дослідження комунікативних девіацій*

Існує низка праць в плані успішності комунікації, журналістські розвідки та практикуми з укладання інтерв'ю, однак цілісної картини девіацій в інтерв'ю крізь призму девіатології немає дотепер, особливо у контрастивному аспекті і на матеріалі саме політичних телеінтерв'ю в українській та німецькій мовах. Тому мета нашої статті – аналіз комунікативних невдач в телеінтерв'ю з ключовими політиками України та Німеччини, враховуючи позиції адресанта й адресата, а також глядача даних інтерв'ю. З огляду на мету дослідження, формулюємо такі завдання: методологія дослідження, дефініції понять ‘комунікативна девіація’ та ‘стратегія і її тактики’, спроба їх розмежування, виявлення та аналіз девіацій в інтерв'ю українською та німецькою мовами, встановлення спільних та відмінних ознак девіацій в інтерв'ю в обох досліджуваних лінгвокультурах.

У статті використано такі методи дослідження: спостереження (для виявлення і виокремлення девіацій в політичних телеінтерв'ю) і документація мовних ситуацій (для транскрибування девіацій у мовленнєвих секвенціях), дослідження й аналіз мови на основі реальних мовленнєвих ситуацій (для встановлення особливостей, з'ясування причини виникнення і наслідків комунікативних девіацій (далі – КД) в політичних інтерв'ю), квалітативна оцінка даних (для типології КД) і контрастивний аналіз (для встановлення спільних і відмінних особливостей КД в українській та німецькій лінгвокультурах).

До головних напрямів дослідження інтерв'ю належать комунікативно-прагматичний, функціональний, лінгвокогнітивний, структурно-семантичний, жанрово-стилістичний і зіставно-контрастивний підходи, серед яких однозначно домінує перший. Питанням девіацій в інтерв'ю займалися німецькі дослідники К. Фазель (Fasel 2011), Й. Фрідріхс, У. Швінгес (Friedrichs, Schwinges 2005) і М. Галлер (Haller 2013). Останній запропонував варіанти виправлення помилок або навіть рятувальні техніки в інтерв'ю: причино вий, а не наслідковий підхід, переговори про переговори (метакомунікація в інтерв'ю). У. Бріттен у своїй праці дає поради під час ведення інтерв'ю, коли виникає Blackout, постають проблеми домінантності, невпевненості, поспіху і забудькуватості (Britten 2008).

Дослідженням стратегій і тактик займалися Г. Апалат (Апалат 2003) й О. Саламатіна (Саламатіна 2011). Підтримуємо думку О. Саламатіної, що інтерв'ю – це комунікативно-когнітивне та ментальне утворення, “різновид актуального, опублікованого у засобах масової інформації тексту, як правило, діалогічної форми, що має чітко виражену комунікативну організацію і прагматичний потенціал, оскільки є результатом мовленнєвої взаємодії журналіста-інтерв'юера та респондента (колективних авторів), спрямованої на передачу, одержання чи обмін інформацією, кінцевою

метою якої є здійснення певного впливу на суспільного адресата” (Саламатіна 2011, 4).

Для встановлення комунікативних девіацій в політичному телеінтерв’ю відразу маємо на меті відмежувати поняття комунікативних девіацій від стратегій і тактик реалізації останніх. На думку Ф. Бацевича, стратегія мовленнєвого спілкування або комунікативна стратегія – оптимальна реалізація інтенцій мовця щодо досягнення конкретної мети спілкування, тобто контроль і вибір дієвих ходів спілкування і гнучкої їх видозміни в конкретній ситуації (Бацевич 2004, 133). Власне у політичному дискурсі частим явищем є застосування маніпулятивних стратегій, розроблених американським Інститутом аналізу пропаганди (Propaganda Techniques). Серед них у досліджуваних телеінтерв’ю виявлено такі, які репрезентовано тактиками повторювання, спрощення понять, використання універсальних висловлювань і подання важливої інформації на початку або наприкінці повідомлення. Однак О. Руда стверджує, що такі маніпулятивні стратегії “легко сплутати з властивістю людини помилятися, робити неправильні висновки, використовувати неперевірені факти. Часто політики, громадські діячі не керуються якоюсь ідеєю-фікс і не є виконавцями чієїсь злої волі, а журналісти абсолютно щиро, відповідно до власних переконань, відображають владні інтереси” (Руда 2012, 49).

Термін мовна (мовленнєва) девіація Ф. Бацевич уживає “для позначення найзагальнішого поняття, пов’язаного з різноманітними типами порушень власне мовних норм, мовленнєвих конвенцій, *стратегій мовлення* (виокремлення – наше), імплікацій та імплікатур дискурсу тощо в ‘нормальних’ станах свідомості” (Бацевич 2000, 18). Тобто, мовленнєву девіативність чи правильність оцінюємо не абсолютно, а стосовно сенсу, інтенцій та ілокутивних намірів мовця.

Отже, у даній статті досліджуємо серед інших комунікативні девіації у телеінтерв’ю, які виникають на рівні стратегій спілкування комунікантів. З огляду на обумовленість інтерв’ю екстралінгвістичними чинниками, подієвим аспектом, цілеспрямованістю соціальної дії, розгляд типів діалогічних реплік в інтерв’ю виходить з дискурсивної основи спілкування журналіста й інформанта (Серажим). Як журналісти, так і політики, є людьми, підготованими до такого типу комунікації, адже далеко не кожна людина може вчасно і влучно поставити запитання або ж спонтанно й обережно реагувати на запитання.

#### *Аналіз девіацій в політичних інтерв’ю в українській і німецькій мовах*

І. Опираючись на проаналізований відеоматеріал і беручи за основу ідеальну модель жанру інтерв’ю, у якій би виконувались усі максими спілкування (ввічливість, великодушність, згода, кількість, кооперація, модальність, релевантність, симпатія, скромність, співробітництво, схвалення, тактовність, якість), виокремлюємо такі види КД, як-от: 1) пов’язані з особою адресанта, 2) пов’язані з особою адресата,

3) пов'язані з особою глядача. Тому вважаємо за доцільне надалі аналізувати інтерв'ю за цими критеріями (повні тексти інтерв'ю – у додатках):

1. Комунікативні девіації, пов'язані з особою адресанта:

1) найбільша невдача для журналістів – це відсутність нагоди поставити запитання адресату, тому вони говорять в унісон, водночас, так, що не розібрати ані адресату, ані глядачеві, про що йшлося у запитанні. Саме тому й виникають паузи і перебої в інтерв'ю українською мовою, де участь беруть аж троє журналістів;

2) через брак часу українські журналісти не поставили усі заплановані (і занотовані) запитання. Особливу увагу тут відіграють їх міміка (незручна ситуація, навіть невдоволеність), погляди один на одного та жести (показування на годинник):

*Ж 1: Ее, ее (показує на годинник)*

*Ж 2: Прости, Олег.*

*Ж 1: (Розвів руками).*

3) перебивання адресата зараховують до обов'язкових елементів інтерв'ю. Однак таке переривання створює негативний ефект для адресата, який не має можливості висловитися або губить послідовність у висловлюванні. Журналістка А. Мазур кашляє і каже “*Хвилиночку*”, потім ставить запитання. Тоді троє журналістів говорять водночас. А. Мазур “*Але*” ... П. Порошенко: “*Ще раз?*”;

4) домінування серед журналістів – простежується така тенденція, що основну масу запитань ставить один журналіст (А.Мазур), який має свою чітку позицію і лінію. Для двох інших це – комунікативна невдача, що вказує їх невербальна поведінка невдоволеності;

5) тактика перепитування, як і перебивання – невід'ємна складова інтерв'ю для уточнення, з'ясування певної інформації, яка або не зрозуміла загалу, або навмисно приховується адресатом. Вона є частим інструментом в інтерв'ю Анне Вільль, яка по два-три рази перепитує А. Меркель щодо новизни її майбутньої передвиборчої програми. Згодом повторює запитання, але у трохи видозміненому вигляді. Це не допомагає, тому журналістка вдається до зображувальних засобів (виокремлення паузи, відповідних жестів, погляду героя тощо), ремарок, таким чином засвідчуючи перед аудиторією таку поведінку адресата:

*W: ... Woraus leiten Sie dann für sich ab, dass Sie Teil der Lösung sein können, der Lösung des Elitenverdrusses? Oder Sie, die schon 11 Jahre schon im Amt sind, dann 12, ein Teil des Problems sind?*

*W: ... Nochmal die Frage. Warum halten Sie sich selber für einen Teil der Lösung, und nicht für den Teil des Problems?...*

*W: Und? Was sagen Sie jetzt?*

*W: Habe ich richtig zugehört, dass Sie gesagt haben, ich ändere gar nichts? Ich mache einfach weiter so.*

Pause

*W: Apropos konkret. Was ist dann die radikalste, was ist die entscheidendste Veränderung in Ihrer Politik, wenn Sie sagen, mit weiter so komme ich nicht weiter.*

*W: Nochmal, meine Politik passe ich denn der Wirklichkeit an und das ist die Realität...*

*W: Sehr gut, aber wie? Wie?*

*W: Hätten Sie sich anders entschieden, wenn Trump nicht gewählt worden wäre? (zweimal gefragt)*

6) провокативні запитання німецької журналістки. Як стверджує М. Недопитанський, проблема запитальної провокативності стає для сучасного інтерв'ю дедалі актуальнішою. Інформаційна практика (особливо масових і комерційних ЗМІ) однозначно стоїть на боці провокативності, бо лише солодкими чи прісними запитаннями журналістові важко зацікавити аудиторію своїм інтерв'ю. Для таких запитань типові стилістичні вкраплення, натяки, використання асоціацій, іронії тощо (Недопитанський):

*W: Halten Sie sich in Ihrer Partei von alternativlos?*

*W: Es gibt aber eine Menge Anfechtungen ... Woher nehmen Sie dann die Überzeugung, dass Sie tatsächlich noch mal gewinnen können?;*

*W: Sie treten ja wieder an. Sie wollen in einen Wahlkampf gehen. Das haben Sie heute gesagt. Dann hätte ich jetzt erwartet, dass Sie ein ganz konkretes und ein klares Versprechen geben, worauf Sie diesen Wahlkampf stützen wollen ...*

*W: ... Warum sollte es Ihnen also in den nächsten Jahren gelingen, was bis jetzt nicht gelungen ist?*

*W: Horst Seehofer hat nicht mal einen freundlichen Satz ausbringen können...*

*M: Ich finde, er hat doch ganz konstruktiv gesprochen*

*W: Ich glaube, er hat nur gesagt Na ja, dann ist es halt jetzt eben so. So kam es mir vor.*

*M: Dann ist es gut*

*W: Das reicht Ihnen schon?*

*M: Da haben wir schon Kontroverseres*

2. Комунікативні девіації, пов'язані з особою адресата:

1) перебивання. Адресат таким чином веде свою лінію, свою стратегію, яка призводить до стратегічної невдачі адресанта. Часто застосовуються і такі невербальні засоби, як піднята долоня або палець догори, жести відхилення:

*Ж: Але яка послідовність буде в дорожній карті?*

*П: Почекайте (підносить палець догори)... Давайте ми спочатку розберемося. ... Вибачте, вибачте...*

*W: Und so... (I так...)*

*M: Wenn ich noch kurz sagen darf ... (lange Rede). (Якщо я ще коротко можу сказати...)*

2) емоційні висловлювання. Хоча в політичних інтерв'ю переважає інформаційна функція. Проте такі елементи часто переплітаються з експресивно-оцінними, які створюють образ адресата:

*Ж: Вчорашні заяви голландського прем'єра? Треба пережити за неї?*

*П: Та чекайте з заявами!*

*Ж: А Путін з цим згоден?*

*П: Третя позиція. Путін згоден, бо він поставив підпис під мінським.. домовленістю.*

*Ж: Немає, немає підписів, наскільки кажуть люди ... обізнані...*

*П: Вибачте, вибачте. ... Вибачте...*

3) уточнення, вказівка адресата на нерозуміння з боку адресанта:

*Ж: Тобто європейські війська будуть стояти на українсько-російському кордоні?*

*П: Я чітко формулюю. Це поліцейська місія ОБСЄ, озброєна.*

4) надто довгі відповіді-тиради адресатів на питання в обох лінгвокультурах відволікають від сприйняття (близько 5 хв.), роблять журналістів нетерплячими.

3. Комунікативні девіації, пов'язані з особою глядача:

1) головними девіаціями для глядача є комунікативний шум з одночасно висловлених запитань трьох журналістів (українське інтерв'ю) або синхронне говоріння комунікантів в обох мовах;

2) також необізнаний глядач, який не знає багатьох політичних подій, не в стані прослідкувати й оцінити відповіді політиків, не маючи попередньої інформації. В українському інтерв'ю журналісти не представили ані себе, ані канали, що зменшує вагомість даної події для глядача загалом.

II. Проаналізувавши низку інтерв'ю українською та німецькою мовами, ми виявили в них девіації на різних рівнях: 1) на рівні структури інтерв'ю як жанру (відсутність даних про комунікантів, привітання, прощання, переходів в інтерв'ю, порушення комунікативної мети тощо); 2) на рівні порушення загальної стратегії в інтерв'ю (переходи між кооперативною, контраверсійною і конфліктною стратегіями); 3) на рівні комунікативної стратегії ведення інтерв'ю з позиції інтерв'юера/ів (пряма і прихована); 4) на рівні порушення комунікативної стратегії респондента (пряма і прихована); 5) на рівні порушення комунікативної стратегії виходу із проблемних ситуацій інтерв'юера; 6) на рівні порушення комунікативної стратегії виходу із проблемних ситуацій респондента.

Нижче пропонуємо приклади, які унаочнюють стратегії інтерв'юерів у тих випадках, коли вони незадоволені відповідями респондентів (невдало поставлене запитання, надто довга відповідь, відповідь не до теми, уникання або ігнорування відповіді тощо). Тому виокремлюємо такі способи реалізації комунікативної стратегії виходу з проблемних ситуацій інтерв'юерів (пор. Häusermann, Kärpeli 1994), які в текстах інтерв'ю позначені відповідною цифрою в дужках (див. Додаток 1.2 і Додаток 1.3):



1. Наведення прикладів і доказів. Необізнаний інтерв'юер, який не знає багатьох політичних подій, не в стані прослідкувати й оцінити відповіді політиків, не маючи попередньої інформації. Тому підготовка до інтерв'ю в інформативному плані з урахуванням достовірності даних – одна із заporук успіху журналіста.

2. Вимога прикладів й уточнень загальних висловлень респондента (чи інтерв'юер правильно зрозумів або почув тощо).

3. Вказівка на суперечливі позиції в аргументації респондента.

4. Повторення питання, на які респондент не відповів, перепитування в іншому формулюванні. Перепитування, як і перебивання, – невід'ємна ознака інтерв'ю для уточнення, з'ясування певної інформації, тактика, яка або не зрозуміла загалом або навмисно приховується адресатом. Так, в інтерв'ю Анне Вільль по два-три рази перепитує А. Меркель щодо новизни її майбутньої передвиборчої програми. Згодом повторює запитання, але у трохи видозміненому вигляді. Це не допомагає, тому журналістка вдається до зображувальних засобів (виокремлення паузи, відповідних жестів, погляду героя тощо), ремарок, таким чином засвідчуючи перед аудиторією певну поведінку респондента.

5. Пряма вказівка на маневр партнера ухилитися від відповіді (метакомунікація).

6. Уточнення провокаційного характеру.

7. Перебивання респондента у випадках надто довгої або непередметної відповіді, яке, однак, створює негативний ефект для адресата, тому що він не має можливості висловитися, губить послідовність у висловлюванні або не реалізовує до кінця вибрану ним стратегію.

8. Випередження на швидкість іншого інтерв'юера. Відсутня нагода поставити запитання адресатові, тому журналісти говорять в унісон, водночас, так, що не розібрати ані адресату, ані глядачеві, про що йшлося в запитанні. В аналізованому інтерв'ю присутні три журналісти, які не завжди працювали кооперативно, змагалися між собою, що типово для українських ЗМІ.

Підтвердженням того, що виявлені стратегії мають неспекулятивну природу й об'єктивний характер, є розмова у передачі Tadeusz з самою ведучою Анне Вільль (17 січня 2017 року), яка відверто говорить про свої враження від інтерв'ю з А. Меркель і спроби реалізувати задуми у ньому:

*TADEUSZ Sie (Angela Merkel – X. D.) hat das nicht so begründet, also ... Sie hat das nicht so begründet ... dass ICH als Zuschauer komplett befriedigt war. Warst du als Interviewerin komplett befriedigt?*

*ANNE WILL Nee.. nee.. dass... eee... Ich habe auch mehrfach und immer wieder nachgesetzt und hätte auch eher erwartet, dass wenn sie sagt ... dass sie sich so lange Gedanken gemacht hat, dass dann auch zwei-drei inhaltliche Punkte kommen, die sie sich vorgenommen hat, weshalb sie nochmal antreten will... und die sie... mit diesem neuerlichen Versuch ins Amt zu kommen... sie ist ja noch nicht gewählt... also sie sagt, sie will wieder antreten... damit verbin-*

*det. Und das war mir auch ein bisschen wenig. Deshalb sage ich an ein-zwei Stellen "Ich habe so nicht verstanden". Also das heißt dann... also einfach weiter so oder was... Und das war mir auch eigentlich ganz ehrlich ein bisschen wenig. Da hätte ich mehr erwartet.*

(<https://www.youtube.com/watch?v=YtjbKUAUhZA>)

**Висновки.** Інтеграційна сутність дослідження політичних телеінтерв'ю займає важливе місце у лінгвістиці, передусім завдяки релевантності їх тематики, актуальності і значущості даної теми у певній країні, власне національному аспекту. Встановлено, що одним з визначень мовної (мовленнєвої) девіації є порушення стратегії мовлення. Проаналізовано комунікативні невдачі у телеінтерв'ю, враховуючи позиції адресанта (неможливість поставити усі запитання, одночасна постановка запитання кількох журналістів, синхронне говоріння адресанта й адресата, перебивання, перепитування, пасивна функція деяких журналістів) й адресата (перебивання, емоційні висловлювання, узагальнені відповіді, уточнення, довгі відповіді-тиради на запитання), а також глядача (комунікативний шум з одночасно висловлених запитань трьох журналістів, одночасне говоріння адресата й адресанта, нерозуміння у випадку відсутності попередньої інформації) даних інтерв'ю.

Вагому роль для зацікавленості глядачів відіграє специфіка цих інтерв'ю – ідіостиль ключових політиків і їх емоційно-оцінні висловлювання. Визначено спільні (перебивання, говоріння водночас, перепитування, довгі відповіді-тиради адресатів) та відмінні (статичний, штивний і дистанційований стиль ведення українського інтерв'ю, який призвів до комунікативних девіацій для адресантів та розкутий і водночас різкий стиль журналістки у німецькому інтерв'ю, який сприяв комунікативним девіаціям адресата) девіації в інтерв'ю в обох досліджуваних лінгвокультурах. Спілкування осіб з різними комунікативними цілями і стратегіями спілкування – це головні причини девіацій у пропонованих телеінтерв'ю. Такі зразки живої комунікації не є відредагованими і вичитаними, а тому мовні, мовленнєві і комунікативні девіації у них є частим і природнім явищем. Спілкування осіб з різною комунікативною метою і стратегіями спілкування – це головні причини девіацій у пропонованих телеінтерв'ю.

Комунікативні девіації мають перспективи дослідження у сферах мистецтва контакту та маніпулятивних технологій впливу, суб'єктивного сприйняття, комунікативного менеджменту, а також у різноаспектних засобах масової інформації, як і у різних лінгвокультурах і соціальних групах з урахуванням опитування респондентів.

Апалат, Г. П. (2003): *Структура, семантика і прагматика текстів-інтерв'ю (на матеріалі сучасної англомовної преси)*. Автореф. дис... канд. філол. наук. Київ. нац. лінгв. ун-т. Київ.

Бацевич, Ф. (2004): *Основи комунікативної лінгвістики: Підручник*. Київ.

Бацевич, Ф. (2000): *Основи комунікативної девіатології*. Львівський національний університет ім. Івана Франка. Львів.

Недопитанський, М. І. *Сучасна практика журналістського інтерв'ю: стратегія запитання*. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1239>

Руда, О. (2012): *Мовне питання як об'єкт маніпулятивних стратегій у сучасному українському політичному дискурсі : монографія*. Київ. [Електронний ресурс], режим доступу: [http://www1.nas.gov.ua/institutes/ium/Structure/Departments/Department5/soc\\_staff/Docum ents/ ruda-o.pdf](http://www1.nas.gov.ua/institutes/ium/Structure/Departments/Department5/soc_staff/Docum ents/ ruda-o.pdf)

Саламатіна, О. О. (2011): *Мовленнєвий жанр “інтерв'ю” в сучасній німецькомовній та україномовній пресі: функціональні та прагматичні ознаки*. Автореф. дис. ... канд. філол. Наук. ДЗ “Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К.Д. Ушинського”. Одеса.

Серажим, К. С. *Інтерв'ю з політиком як типовий жанр актуалізації сучасного політичного дискурсу*. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act= article&article=1606>

Britten, U. (2008): *Interview planen, durchführen, verschriftlichen*. Palette Verl. Bamberg.

Kress, G., van Leeuwen, T. (2001): *Reading images: the grammar of visual design*. Routledge. London.

Dittmar, N. (1997): *Grundlagen der Soziolinguistik: Ein Arbeitsbuch mit Aufgaben*. Niemeyer Tübingen : Niemeyer.

Fasel, C. (2011): *Erzählende Textsorten*. [Електронний ресурс], режим доступу: [https://www.journalistenkolleg.de/c/document\\_library/get\\_file?uuid=102c1eef-d2d5-415e-a56e-84fac3041a2f&groupId=10157](https://www.journalistenkolleg.de/c/document_library/get_file?uuid=102c1eef-d2d5-415e-a56e-84fac3041a2f&groupId=10157)

Friedrichs, J., Schwinges, U. (2005): *Das journalistische Interview*. VS Verlag. Wiesbaden.

Haller, M. (2013): *Das Interview*. UVK. Konstanz, München.

Häusermann, J., Käppeli, H. (1994): *Rhetorik für Radio und Fernsehen*. Sauerländer. Aarau/Frankfurt am Main.

Propaganda Techniques (2017): [Електронний ресурс], режим доступу: <http://mason.gmu.edu/~amcdonal/Propaganda%20Techniques.html>

Використані джерела:

Інтерв'ю Президента України П. Порошенка українським телеканалам (2016) [Електронний ресурс], режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=FdH-THIfSas>

Interview: Kanzlerin Angela Merkel bei Anne Will am 20.11.2016/ [Електронний ресурс], режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=lgwfCv3TxWY>

Anne Will | THADEUSZ | RBB [Електронний ресурс], режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=YtjbKUAUhZA>

## СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ВИРАЖЕННЯ ГРАМАТИЧНИХ ЗНАЧЕНЬ СЛІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

*Наталія Костусяк*

(Україна)

*У статті зацентовано на нормативно затвердженій морфологічній варіантності низки змінних слів української мови та найновіших тенденціях вираження їхніх граматичних значень у сучасній мовній практиці; зосереджено увагу на паралельних формах, один із варіантів яких усе частіше потрапляє до мовного вжитку, попри те що в науковій літературі тривалий час його зараховували до сфери вторинних, а отже, вузькоспеціалізованих і маловживаних; порушено проблему граматичного оформлення деяких іншомовних лексем.*

*Ключові слова: граматичне значення, граматична форма, граматична категорія, іменник, числівник, відмінок, закінчення.*

### MODERN TRENDS OF EXPRESSION OF GRAMMATICAL MEANINGS OF WORDS IN UKRAINIAN LANGUAGE

*Natalija Kostusjak*

*The article focuses on the normatively approved morphological variability of a number of variable words of the Ukrainian language and the latest trends of expression of their grammatical meanings in modern linguistic practice; the attention is focused on parallel forms, one of the variants of which more often comes into linguistic use, despite the fact that for a long time in the scientific literature it counts as secondary, and therefore, highly specialized and rarely used; the question of grammatical expression of some foreign language lexical items is raised.*

*Keywords: grammatical meaning, grammatical form, grammatical category, noun, numeral, case, ending.*

На сьогодні вже нікого не подивуєш тезою про безперервний процес динамізму в мові, зокрема й українській. Вочевидь, тут важливо нагадати, що одним із важливих принципів вивчення еволюційних явищ у ній є зорієнтованість на історичні процеси, які відбуваються в країні. Для України вагомою подією стало здобуття нею статусу незалежної держави, що відкрило перспективи для вияскравлення самотності її мови та вивчення лінгвістично аргументованого теоретичного набутку авторитетних науковців, особливо тих, хто через свою проукраїнську позицію змушений був емігрувати. Розв'язуючи порушену проблему,

І.Р. Вихованець переконливо зазначає: “Нині переживаємо болісний процес пошуку свого місця, точніше – свого творчого обличчя. А коли ще зважати на перервані тоталітарною системою зв’язки мовознавчих поколінь в Україні – тоталітарне знищення або емігрування квіту лінгвістичного, то зрозуміємо, які невідкладні завдання постають перед сучасним українським мовознавством” (Вихованець, Городенська 2004, 6). Усвідомлюючи вагомість нерозривного зв’язку мови та історії держави, розуміємо, що неабиякий вплив на мовні зрушення мають події останнього часу, унаслідок чого до вжитку українців потрапили нові слова чи з’явилися нові значення у відомих здавна лексемах: *Знаю одне – усіх, хто волонтерить, так чи інакше пропускають той біль світу крізь себе* (Ірена Карпа); *І Світлана в госпіталі, волонтер іще з Майдану...* (Г. Вдовиченко). Та й загалом українська мова для багатьох стала не тільки засобом спілкування, а й об’єктом національної гордості, елементом етнічної ідентифікації. Г. Залізняк, досліджуючи мовну ситуацію в Україні в період після Майдану, прийшла до висновку, що “в повсякденному спілкуванні значно розширилося вживання української мови” (Залізняк 2017). В інтерв’ю газеті “Тиждень” науковець повідомила: “Стало більше прихильників позиції «Українська мова – державна, а російська повинна мати ті ж права, що й решта мов нацменшин». Тобто взагалі не виокремлювати її від мов представників інших національних меншин” (Залізняк 2017). І далі: “Якщо бути точним, то за нашими результатами 88,4% називають себе українцями, росіянами – 8,9%. Варто мати на увазі не те, що вони кудись виїхали, а те, що національна самоідентифікація у нас у голові, а не в крові. Етнічне визначається не по крові, а по тому, як ми себе позиціонуємо. І тому ми й отримали ці 88% відчуття себе українцями при громадянстві 99%” (Залізняк 2017).

Результати дослідження відомих українських соціолінгвістів, безперечно, додають оптимізму з приводу майбутнього нашої мови. Але водночас маємо розуміти, що усвідомлення важливості української мови спонукає до розв’язання проблеми її чистоти та нормативності. Невпинний розвиток суспільства, можливість вивчати справжню, “не виправлену” ідеологією тоталітаризму історію нашої держави та її мову стали передумовою повернення до активного вжитку невинувато забутих службових одиниць і низки граматичних форм змінних лексем. Крім того, динамічні явища в мовній системі пов’язані із з’явою нових слів, зокрема й запозичених, на які передовсім натрапляємо в пресі, адже саме вона, як відомо, першою реагує на поповнення зазначеного штибу. Одним із важливих питань, що виявляє стосунок до такого мовного оновлення, є граматичне оформлення іншомовних одиниць. У журналістських текстах помічаємо дві тенденції: 1) використання вказаних неолексем як незмінних слів; 2) написаних їх відповідно до чинних норм правопису відмінюваних слів. Усе це спонукає до думки, що перед філологами стоїть завдання добре продумати й виробити механізми створення певної мовної моделі,

яка дала б змогу зберегти рівновагу між питомим і запозиченим, а також сформувати чіткі канони граматичної правильності, що знайдуть застосунок у спілкуванні. У такому разі важливими вважаємо міркування К.Г. Городенської про потребу “розмежувати використання граматичних форм у мовній практиці, що об’єднує професійну спільноту (освітян, працівників засобів масової комунікації – журналістів і редакторів, працівників офіційно-ділової сфери та інші верстви освічених носіїв української мови), і мовну практику менш освіченої частини українського соціуму” (Городенська 2017, 17). Авторка наголошує на необхідності студіювання “найуживаніших, найпоказовіших словозмінних форм у професійній українськомовній практиці, тобто в тій, яку створюють люди, котрі мають філологічну освіту, засвоїли норми української літературної мови” (Городенська 2017, 17). Саме їхні праці мають бути взірцем для навчання української мови.

На актуальність порушеної в нашій статті теми вказує низка публікацій, у яких відомі дослідники намагаються довести правильність уживання тих чи тих слів та їхніх граматичних форм. Див. праці І. Р. Вихованця (Вихованець 2003; Вихованець 2012), К. Г. Городенської (Городенська 2017), Л. М. Колібаби (Колібаба 2014), М. І. Степаненка (Степаненко 2015). Особливості творення ступеньованих лексем, що нещодавно поповнили корпус сучасної української мови, обрано об’єктом студіювання в статті “Сучасні компаративні та суперлативні форми прикметників у контексті нормативності” (Костусяк 2016). Керуючись теоретичними канонами науковців та, головню, джерельною базою, ставимо за мету схарактеризувати морфологічну варіантність низки змінних слів української мови й зацентувати на найновіших тенденціях вираження їхніх граматичних значень у сучасній мовній практиці; зосередити увагу на паралельних формах, один із варіантів яких усе частіше потрапляє до мовного вжитку; з’ясувати особливості граматичного оформлення деяких іншомовних лексем.

У сучасній українській літературній мові вагому групу лексем становлять іменники, з-поміж яких значна частина – змінні слова. Зорієнтованість на спільні відмінкові форми, притаманні певним класам субстантивів, стала основою для об’єднання іменників у парадигматичні типи – відміни. Найбільша формальна варіативність характерна для слів із предметним значенням, які розглядають у межах другої відміни. У такому разі вважаємо за потрібне зосередити увагу на грамемах родового, давального та місцевого. Розв’язуючи питання кодифікації іменникової парадигми та її новітньої модифікації, на нашу думку, доречно взяти до уваги авторитетне протягом тривалого часу та й досі академічне видання за редакцією І. К. Білодіда (Сучасна українська літературна мова: морфологія 1969), нині чинний “Український правопис” (Український правопис 2016), напрацювання науковців-філологів початку ХХІ сторіччя

(Вихованець 2003; Вихованець 2012; Вихованець, Городенська 2004; Городенська 2017; Громик 2013; Колібаба 2014) та мовний матеріал.

Розпочнемо з грамеми родового. У “Сучасній українській літературній мові: морфології” за редакцією І. К. Білодіда до лексем другої відміни, яким притаманні обидва закінчення в родовому відмінку однини, зараховано *в'альса / в'альсу, форкстрота / форкстроту, футболу / футбóлу, теніса / тенісу, сараю / сарая, карнізу / карніза, намету / намета, сіра / сіру, стола / до стóлу, моста / з мóсту, судá / сýду, двора́ / двóру, полка́ / пóлку, стидá / стíду, борта́ / бóрту* (Сучасна українська літературна мова: морфологія 1969, 97-101). Відповідно до чинних правописних норм значна частина цих слів має тільки одну флексію: *в'альсу, форкстроту, футболу, тенісу, сараю, карніза, намету, сіру, двора́, пóлку*. На сьогодні за інтерпретації флексійної варіантності родового відмінка іменників другої відміни дослідники акцентують на незначній кількості слів, а саме: *столá / стóлу, мóсту / мостá, паркáну / парканá, плóту / плотá* (Український правопис 2016. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://pravopys.net/#search=48-60>; Громик 2013, 62, 64). Звичайно, слід пам'ятати, що обсяг лексем другої відмінки з паралельними закінченнями в родовому відмінку не обмежують тільки ці слова, у лексикографічних працях їх більше.

Крім загальних назв, у “Сучасній українській літературній мові: морфології” із певним застереженням приписують дві форми родового відмінка низці власних географічних понять: “Назви деяких міст, що за чинним правописом мають уживатися в родовому відмінку з закінченням *-а*, в усній мові не сприймаються як ненормативні і з флексією *-у*: *Ромодána і Ромодáну, Ленінгрáда і Ленінгрáду, Рíма і Рíму, Парíжа і Парíжу, Лóндона і Лóндону*” (Сучасна українська літературна мова: морфологія 1969, 97). Нині простежуємо дві тенденції щодо написання назв населених пунктів у родовому відмінку. Значно поширеніший словозмінний стандарт, відбитий в “Українському правописі”, де за лексемами такого стибу закріплена тільки флексія *-а*, крім *Давíдowego Брóду, Зелéного Гáю, Крáсного Лимáну, Кривóго Рóгу, Червóного Стáву, Ширóкого Яру* тощо (Український правопис 2016. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://pravopys.net/#search=48-60>). Попри це дещо іншою є позиція І. Р. Вихованця, ґрунтована на спостереженнях за вживанням розгляданих форм у творах відомого українського лінгвіста Ю. Шевельова. “Родовий відмінок іменників чоловічого роду однини із флексією *-у* охоплює не тільки типові для нього абстрактні назви, а й назви деяких міст, що за чинним українським правописом мають уживатися із закінченням *-а*. В сучасному усному та й у писемному мовленні написання останніх із флексією *-у* не сприймаємо як ненормативні. Такі написання не спотворюють типового образу української мови” (Вихованець, Городенська 2004, 109), – пише І. Р. Вихованець. Проте, як засвідчує досліджена джерельна база, власні назви аналізованого зразка зазвичай

представлені в утрадиційненому вияві, тобто із закінченням *-a* в родовому відмінку. Найменування населених пунктів із паралельними флексіями *-a* та *-y* трапляються зрідка. Наприклад: *Він (Президент Макрон. – Н. К.) уточнив, що співпраця Парижа і Берліна допоможе зекономити кошти та відкриє шлях спільним дослідженням* (ТСН, 13.07.2017); *Емма Вотсон стала найбільш високооплачуваною актрисою Голлівуда* (ТСН, 27.03.2017); *...після оголошення переможця у номінації “Найгарячіша зірка Голлівуду” на сцені перед публікою постав кулінар з Мюнхена Людвіг Ленер* (ТСН, 09.03.2017); *Днями прозвучала концертна програма артистки під назвою “Із Голлівуду з любов’ю”, присвячена класичному американському кінематографу 30-х – 40-х років ХХ століття* (ТСН, 10.10.2016). Зараз важко спрогнозувати, чи стануть обидві форми одиниць розгляданої семантики кодифікованими. І тільки мовна практика допоможе остаточно розв’язати це питання.

Наступне місце в іменниковій парадигматичній системі посідає грамема давального. Акцентуючи на паралельних закінченнях *-ові* (*-еві*, *-єві*) та *-у* (*-ю*), І. Г. Матвіяс в академічному виданні за редакцією І. К. Білодіда зазначає: “Вживання подвійних форм давального відмінка однини в сучасній мові характерне для всіх іменників II відміни чоловічого роду без будь-якої семантичної і стилістичної диференціації, але все ж закінчення **-ові**, **-єві** найхарактерніші для назв людей і взагалі живих істот” (Сучасна українська літературна мова: морфологія 1969, 102). На сьогодні науковці простежують тенденцію до дедалі ширшого функціонування закінчень *-ові*, *-еві*, *-єві*. І. Р. Вихованець із цього приводу пише: “Давальний відмінок помітно втрачає флексію *-у* в іменниках – назвах істот і неістот чоловічого роду однини і послуговується дедалі більше флексіями *-ові* й *-еві*” (Вихованець 2003, 34). На домінуванні цих закінчень у різностильових текстах наголошує також Л. М. Колібаба: “У назвах неістот чоловічого роду сьогодні також спостерігаємо переважання в давальному відмінку флексії *-ові* (*-еві*, *-єві*), яка в художньому, публіцистичному та деяких різновидах наукового стилю (здебільшого в мовознавчих та літературознавчих працях) навіть витісняє флексію *-у*(*-ю*)” (Колібаба 2014, 91). Міркування науковців підтверджує й опрацьований нами корпус дослідницького матеріалу, у якому засвідчені різні за лексичним значенням загальні та власні назви: *Бажаю надзвичайно талановитому творчому колективові газети “День” нової натхненної праці...* (газета “День”, 13. 06. 2016. [Електронний ресурс], режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/kozhne-foto-shkval-emociy>).

*За словами письменниці, першим гостем у цьому будинкові був В. Стефанік* (газета “День”, 07. 11. 2013. [Електронний ресурс], режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/13-adres-olgi-kobilyanskoji>); *Звісно ж, ця напівсфера, що колись слугувала куполом фортечної церкви, і цей кам’яний престол – просто картинні. Але чи належимо цьому контекстові ми з цим немовлям, названим одночасно за іменем свяченої*



гори індуїстів і буддистів і середньовічної католицької святої? (Ірена Карпа); Проте найпоширенішим способом уникнення повторень, стиснення вислову й надання текстові більшої зв'язності є звичайно займенники (І. Вихованець); Статтю присвячено аналізу засад виокремлення приєменників у самостійний тип службових слів-морфем... (К. Городенська); Перед цим уряд Нідерландів подав угоду з Україною на повторну ратифікацію всупереч результатам консультативного референдуму після того, як на саміті ЄС у грудні 2016 року ухвалили символічну спеціальну офіційну заяву, що цілком відповідає змістові угоди (газета “Волинь”, 26.05.2017. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://volyn.com.ua/news/77176-senat-niderlandiv-30-travnya-mae-pidtrimati-ugodu-pro-asociaciju-ukrayini-z-es.html>); Луцькові позичать мільйони гривень на утеплення (V24, 26. 12. 2016. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.volyn24.com/news/76051-luckovi-pozychat-miljony-gryven-na-uteplennia>). Утвердження такого словозмінного стандарту часто пов'язують із необхідністю розмежування граматичних форм давального та родового відмінків. Важливим також є оперття на історичні аргументи: “Оскільки переважна більшість української етномовної території збігається зі східним ареалом слов'янської прабатьківщини, цілком природно, що українці успадкували матеріальну й духовну культуру своїх предків-праслов'ян цього регіону, а українська мова перейняла від праслов'янської значний специфічний лексичний фонд і чимало фонетичних та граматичних (насамперед морфологічних) рис, які в інших слов'янських мовах замінилися новими, а в нас вони склали найдавнішу групу українських мовних особливостей. Серед них найважливіші: 1) закінчення -у в род. відмінку однини іменників чол. роду: *солоду, меду, дому, верху, полу*; 2) закінчення *-ові, -еві (-єві)* в дав. відмінку однини іменників чол. роду типу *солодові, медові, домові*, а потім – і всіх інших іменників чол. роду” (Півторак 2011).

У нинішній мовній практиці тенденційним стало використання із закінченнями *-ові, -еві, -єві* іменників середнього роду другої відміни – назв неістот, хоч в академічній морфологічній праці формальний вияв аналізованих субстантивів не пов'язують із цими флексіями: “Іменники II відміни середнього роду в давальному відмінку однини мають закінчення -у, яке в м'якій групі передається літерою -ю: *селу, слову, небу, колесу, прізвищу, морю, пір'ю, знанню*” (Сучасна українська літературна мова: морфологія 1969, 103). “Український правопис” вносить незначні корективи в подане теоретичне положення, додаючи: “У деяких словах можливі також закінчення *-ові, -єві: лихові, містові, серцеві*” (Український правопис 2016. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://pravopys.net/#search=48-60>). Такі самі міркування знаходимо й у інших працях (Громик 2013, 65). Субстантиви середнього роду із флексіями *-ові, -еві, -єві* переважно трапляються в публіцистичному та художньому стилях: *Можна лише здогадуватись, чим загрожує ця*

забудова з вигрібними ямами невеличкому озеріві Пісочне (газета “Волинь”, 15.09.2004. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://volyn.com.ua/news/7391-grabunok-nacionalnogo-bagatstva-na-shackih-ozerah.html>); Як же тому лихові зарадити? (газета “Волинь”, 16.10.2015. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://volyn.com.ua/news/52597-uvibori-i-grechkau.html>); Сподіватися на щось добре від цього містові не доводиться (газета “Волинь”, 07.10.2006. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://volyn.com.ua/news/18586-chi-mae-maybutne-berestechko.html>); Але якщо говорити про перші поселення, то містові сміливо можна додати принаймні ще одне століття (газета “Волинь”, 20.06.2005. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://volyn.com.ua/news/11352-cerkva-ivana-bogoslova-bula-duhovnoyu-stoliceyu-volinyan.html>); А там (на базарі. – Н. К.) люду – яблукові ніде упасти! (А. Дімаров).

У сучасній українській мові формальна різноплановість притаманна іменникам другої відміни однини місцевого відмінка, що функціонують із флексіями *-i(-і)*, *-y(-ю)*, *-ові (-еві, -єві)*. З-поміж значної кількості лексем, схарактеризованих у низці лінгвістичних праць, вважаємо за потрібне виділити субстантиви чоловічого роду (переважно безсуфіксні) на позначення неістот, іменники середнього роду твердої групи (без суфікса *-к-*), а також мішаної та м'якої груп, які, на переконання науковців, у місцевому відмінку мають тільки закінчення *-і* (за невеликим винятком лексем із паралельними флексіями *по Дніпру* – *по Дніпрі*, *по місту* – *по місті*, *по селу* – *по селі*) (Сучасна українська літературна мова: морфологія 1969, 103; Український правопис 2016. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://pravopys.net/#search=48-60>): *на ґрунті*, *у дзьобі*, *у краї*, *на місяці*, *на порозі*, *на стовпі*, *у штабі*, *у місті*, *на селі*, *на плечі*, *на подвір'ї* та ін. Л.М. Колібаба, досліджуючи формальний вияв слів аналізованого різновиду, прийшла до висновку: “Сучасна мовна практика засвідчує поступове втягування до загалу іменників на *-ові (-еві, -єві)* також назв неістот чоловічого та середнього родів з флексією *-i(-і)*: *на місяцеві*, *на небові*, *на поверхові*, *у дзьобові*, *у штабові*, *у краєві*, *при інститутіві*, *при храмові* тощо. Цей процес засвідчують переважно художня література та публіцистика” (Колібаба 2014, 93). Наприклад: *Аби подати сніданок о сьомій ранку, вставати треба ще при місяцеві* (газета “Волинь”, 13.04.2017. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://volyn.com.ua/news/73720-soldatki-zvuchit-gordo.html>). Звичайно, про високий рівень активності флексій *-ові*, *-еві*, *-єві*, що потрапляють до мовного вжитку під впливом грами давального, ще не йдеться, але їхня з'ява у формах, не закріплених “Українським правописом”, дає змогу говорити про динамізм в іменниковій парадигмі. Водночас помітною стала тенденція до дедалі частішого оформлення субстантивів – назв неістот другої відміни чоловічого та середнього роду твердої групи із суфіксами *-к-*, *-ок-*, *-ак-*, *-ик-* за допомогою закінчень *-ові*, *-еві*, *-єві*: *А який же все-таки при вашому будинкові красивий садочок з невеличкою інсталяцією з*

*іграшок та інших побутових дрібничок, які перевтілилися на справжню декоративну композицію* (газета “День”, 30.03.2017. [Електронний ресурс], режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/podrobysci/pro-byudzhet-uchasti>); *Професор Отава навипиньки прокрався коридором, нечутно зняв ланцюжок (бачила б баба Галя), крутнув ключ у замкові, притулив вухо до дверей, ждав Борисових кроків на сходах* (П. Загребельний).

Аналізуючи флексійні особливості іменників другої відміни, принагідно зазначаємо на деяких формах кличного відмінка. В “Українському правописі” зазначено, що іменники – особові імена чоловічого роду на *г, х* мають закінчення *-у*: *Людвігу, Стаху, Олегу*, хоч останнім часом у мовленні натрапляємо на форму *Олеже*, ймовірно, під впливом загальних назв на зразок *друже, враже*. Заслугує на увагу іменник *Ігор*, який згідно з правописом має закінчення *-е*: *Ігоре* (Український правопис 2016. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://pravopys.net/sections/103/>). Проте в сучасній мовній практиці відповідно до правила, згідно з яким іменникам другої відміни м’якої групи притаманне закінчення *-ю* (*Василю, Віталію, Сергію*), помітна тенденція до вживання *Ігорю*. Наприклад: – *Пане Олеже, доводилося чути, що маєте широкі міжнародні контакти...* (газета “Волинь”, 04.06.2016. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://volyn.com.ua/news/56804-blikaryam-sam-bog-velit-buti-volonteramib.html>); – *Пане Олеже, відомо, що успішними люди не народжуються, але успіхи часто виростають з дитячих мрій і розвиваються на доброму сімейному ґрунті. Розкажіть про свою родину, ваші дитячі мрії* (газета “Волинь”, 24.06.2017. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://volyn.com.ua/news/79454-golovniy-rivnenskiy-poshtar-oleg-oboysta-ukrposhta--ce-nibi-lyudina-yaka-prosto-yde-a-meni-treba-shchob-vona-bigla-i-visoko-stribala.html>); – *Але ж, Олеже Васильовичу, для підготовки спеціалістів потрібна ще й матеріально-технічна база. Як вона змінилася за останні роки?* (газета “Волинь”, 09.11.2013. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://volyn.com.ua/news/43444-i-na-nauci-mojna-zaroblyati.html>); – *Пане Ігорю, ви кадровий військовий?* (газета “Волинь”, 16.10.2014. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://volyn.com.ua/news/48235-iigor-voronko-i-nemaє-navit-mehanizmu-dlya-nadannya-statusu-uchasnikiv-ato.html>); – *Пане Ігорю, серце опалювальної системи – це котел. Який ліпше обрати: вітчизняного чи закордонного виробництва?* (газета “Волинь”, 23.09.2006. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://volyn.com.ua/news/18388-shchob-v-oseli-bulo-teplo.html>).

Осібне місце в іменниковій системі посідають запозичені слова, які останнім часом активно потрапляють до нашої мовної системи. Залежно від ступеня лексикалізації вони мають різне графічне оформлення. Подекуди натрапляємо на транслітеровані, транскрибовані, скальковані номінації. Тому проблема пристосування таких одиниць до норм сучасної

української літературної мови та відповідність їх фонетичній, графічній, орфографічній та ін. національним традиціям є актуальною й гострою. Зазвичай на початковому етапі нові лексичні запозичення, переважно англіцизми, використовують в українському мовному вжитку в неадаптованому вигляді. У такому разі їх подають відповідно до кодифікації в мові-джерелі. Лише з часом в українській мовній практиці вони зазнають українського графічного оформлення, а потім і певного функціонування, яке відповідає граматичним традиціям. Зрідка трапляється паралельне використання обох форм, пор.: *Заяви СБУ не переконують, флешмоби у “Facebook” також не дають належного результату* (газета “День”, 03.01.2017. [Електронний ресурс], режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/media/fb-vs-vk>) і *Перший секретар Національної спілки журналістів України, в.о. голови НСЖУ Сергій Томіленко на своїй сторінці у “Фейсбуці” розмістив посилання на доповідь і з сумом констатував: “На жаль, Україна, – «лідер» за проблемними питаннями зі свободи медіа”* (газета “День”, 09.12.2016. [Електронний ресурс], режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/media/mayster-klas-manipulyasiyi>); *1 липня 2016 року відомий волонтер Юлія Толмачова написала у “Фейсбуці” про загибель у зоні АТО воїна з Житомирщини, мешканця Чуднова Олександра Борушевського* (газета “День”, 21.07.2016. [Електронний ресурс], режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/vony-zagynuly-za-nas-cuspilstvo/shchura-posmishka-i-bezmezhnuy-optymizm-1>); *Я дивлюся останні новини – у Фейсбуку, у телевізорі, чую їх по телефону* (Ірена Карпа). Цілком виправданими й правильними є обидві адаптованих форми виділеного слова (із чергуванням *к / ц* і без нього) у місцевому та в давальному відмінках. Водночас подекуди трапляються випадки, коли автори нехтують такою особливістю української мови, як змінність самостійних класів слів (окрім прислівників), оформлюючи розглядану мовну одиницю на зразок позбавлених словозміни лексем: *Доступ до Фейсбук та низки інших сайтів заблоковано в Таджикистані* (газета “День”, 03.03.2012. [Електронний ресурс], режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/news/111112-dostup-do-feysbuk-ta-nizki-inshih-saytiv-zablokovano-v-tadzhikistani>). Про закріплення в мові запозиченої лексеми свідчить її здатність слугувати базою для творення похідних слів: *Поки кладу слухавку, очі натикаються на звичайний фейсбучний мотиватор* (Ірена Карпа). У новітній мовній практиці натрапляємо на чимало запозичень, які активно влилися в публіцистику та художній стиль: *Ну а якщо вам пощастило і з мамами, і з коханими, може, ця книжечка вам і не знадобиться. Хіба би так – погортати знічев'я на шезлонгу в ол-інклюдзіві, хе-хе...* (Ірена Карпа); *Ну просто не люблю я ол-інклюдзівів, автобусних екскурсій та інших туристичних гетто* (Ірена Карпа); *Білява дівка з отакеним пузом, що живе в наметі, – просто персонаж для Тарантіно чи іншого режисера, що надихається буднями вайт-трешу* (Ірена Карпа). Значна частина їх потребує правописного коригування. Цю проблему

порушила й докладно прокоментувала К.Г.Городенська в статті “Нові запозичення і новотвори на тлі фонетичної та словотвірної підсистем української літературної мови” (Городенська 2009).

Крім іменників, останнім часом спостерігаємо певні мовні зміни в числівниковій системі, передовсім у вживанні відмінкових форм слів *п'ять – двадцять* та назв десятків *тридцять – вісімдесят*. У всіх без винятку наукових працях зазначено, що регулярний вияв відмінкової категоризації цих лексем пов'язаний із паралельними закінченнями, крім граєм називного (у новітніх дослідженнях ще й кличного (Вихованець, Городенська 2004, 176)). Водночас різочу відмінність становить диференціація первинної та вторинної форм вираження кількісної ознаки предмета. Зазвичай форми на *-и* в родовому, давальному та місцевому відмінках подають першими, натомість числівники з флексіями *-ох, -ом* розміщують на другому місці (Сучасна українська літературна мова: морфологія 1969, 258; Український правопис 2016. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://pravopys.net/#search=70>; Громик 2013, 94–95). На думку І.Р.Вихованця, числівники *п'ять – двадцять* та назви десятків *тридцять – вісімдесят* значно частіше реалізують граматичні значення родового, давального та місцевого відмінків за допомогою закінчень *-ох, -ом*, а отже, претендують на першу позицію, а форми на *-и* науковець подає на другому місці. Лінгвіст із цього приводу пише: “Домінують тепер вторинні відмінкові форми із флексіями *-ох, -ом*, які набувають дедалі більшого поширення під впливом відмінювання числівників *два, три, чотири*” (Вихованець, Городенська 2004, 176). Солідаризуючи з концепцією І.Р.Вихованця, додамо, що останнім часом дедалі частіше трапляються числівникові форми на *-ома* в орудному відмінку. Примітно, що функціонування флексій *-ох, -ом* та *-ома* не регульовані категорією істот/ неістот опорних іменників, з якими перебувають у зв'язку узгодження аналізовані числівники. Наприклад: *Зазначимо, що на початку 2015 року було прийнято рішення про створення шістьох нових штаб-квартир у державах Східної Європи, що входять до альянсу: Естонії, Латвії, Литви, Польщі, Болгарії та Румунії, – вони повинні почати роботу до липня 2016 року* (газета “День”, 19. 09. 2015. [Електронний ресурс], режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/news/190915-nato-planuye-stvoryt-v-shidniy-yevropi-shche-dvi-shtab-kvarturu>); *Ядерна угода з Іраном була підписана у липні 2015 року за участю шістьох великих держав – США, Китаю, Росії, Великобританії, Франції та Німеччини* (газета “День”, 19. 04. 2017. [Електронний ресурс], режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/news/190417-u-ssha-mayut-namir-pereglyanuty-yadernu-ugodu-z-iranom-tillerson>); *Дев'ятьом* областям на півдні і сході України передадуть 500 комплектів історичних книг (“Zik”, 12.07.2017. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://zik.ua/news/2017/07/12/devyatom-oblastyam-na-pivdni-i-shodi-ukrainy-peredadut-500-komplektiv-1130667>); *Шістьом* українським телеканалам зробили зауваження через

лайку в ефірі (ZAXID.NET. 03.05.2017. [Електронний ресурс], режим доступу: [https://zaxid.net/shistom\\_ukrayinskim\\_telekanalam\\_zrobili\\_zauvazhen\\_nya\\_cherez\\_layku\\_v\\_efiri\\_n1424928](https://zaxid.net/shistom_ukrayinskim_telekanalam_zrobili_zauvazhen_nya_cherez_layku_v_efiri_n1424928)); *У ніч із 16 на 17 липня внаслідок несприятливих погодних умов (зливи, пориви вітру), через спрацьовування систем захисту ліній електропередач, знеструмлено 151 населений пункт у сімох областях* (газета “Голос України”, 08.07.2012. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.golos.com.ua/article/75881>); *Уже на дев'ятьох вулицях Ужгорода з'явилися таблички з новими назвами* (Uzhgorod.in. 13.10.2016. [Електронний ресурс], режим доступу: [http://uzhgorod.in/ua/novini/2016/oktyabr/uzhe\\_na\\_dev\\_yat\\_oh\\_vulicyah\\_uzhg\\_oroada\\_z\\_yavilisy\\_a\\_tablichki\\_z\\_novimi\\_nazvami](http://uzhgorod.in/ua/novini/2016/oktyabr/uzhe_na_dev_yat_oh_vulicyah_uzhg_oroada_z_yavilisy_a_tablichki_z_novimi_nazvami)); *Браконьєра за вбитого зубра карали сімома тижнями тюрми...* (газета “День”, 10. 03. 2017. [Електронний ресурс], режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/ostanni-zubry-volyni>); *Обиуки одночасно відбулися за сімома адресами* (газета “День”, 09. 12. 2016. [Електронний ресурс], режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/media/mayster-klas-manipulyaciyi>); *Вісьмома очками тепер вимірюється й відрив “Карпат” від “Волині”* (газета “Волинь”, 27.04.2017. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://volyn.com.ua/news/74860-eh-zi-lvova--tilki-z-torboyu-girchichnikiv-video.html>); *У Національному університеті водного господарства та природокористування протягом двох місяців тривала художньо-мистецька акція, результатом якої став вишитий Шевченків “Заповіт” вісьмома мовами* (газета “Голос України”, 08.07.2012. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.golos.com.ua/article/21035>).

Отже, сучасна мовна практика засвідчує деякі зміни в граматичному оформленні іменників та числівників. В іменниковій системі тенденційним стало використання закінчень *-ові, -еві, -єві* в давальному та місцевому відмінках однини іменників другої відміни, яким певною мірою поступається флексія *-і (-і)*. Важливу роль в іменниковій системі відіграють запозичені слова, що останнім часом активно потрапляють до української мовної системи. Хоч і їхнє граматичне оформлення подекуди й потребує коригування, проте все частіше написання цих лексем пристосовують до норм сучасної української літературної мови. Також до мовного вжитку потрапляють кількісні числівники *п'ять – двадцять* та назви десятків *тридцять – вісімдесят* із закінченнями *-ох* у родовому й місцевому відмінках та *-ом* у давальному, попри те що в науковій літературі зазвичай їх зараховували до сфери вторинних, надаючи перевагу формам на *-и*.

Вихованець, І. (2003): *Динамічні процеси в українському іменниковому відмінюванні*. Українська мова: Науково-теоретичний журнал. № 3–4, 33–37.

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

Вихованець, І., Городенська, К. (2004): *Теоретична морфологія української мови: Академ. граматики української мови*. Київ.

Городенська, К. (2009): *Нові запозичення і новотвори на тлі фонетичної та словотвірної підсистем української літературної мови*. Науковий часопис Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. Серія 10. Проблеми граматики і лексикології української мови: збірник наук. праць. Випуск 5, 3-7. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/11718/1/Horodenska.pdf>.

Городенська, К. (2017): *Граматичний стандарт української літературної мови і сучасна практика*. Граматичні студії. Випуск 3. 17-21.

Громик, Ю. (2013): *Український правопис: навчальний посібник*. Київ.

Залізняка, Г. (2017): *Політики бояться порушити комфорт своїх виборців у питанні мови*. Тиждень. 19. 05. 2017. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://m.tyzhden.ua/Society/192692>

Колібаба, Л. (2014): *Варіантність відмінкових закінчень іменників на тлі морфологічних норм української літературної мови кінця ХХ – початку ХХІ сторіч*. Українська мова: Науково-теоретичний журнал. № 1, 86-96.

Костусяк, Н. (2016): *Сучасні компаративні та суперлативні форми прикметників у контексті нормативності*. Типологія та функції мовних одиниць: наук. журн. № 1 (5), 61-77.

Півторак, Г. (2011): *Українці: звідки ми і наша мова. Походження української та російської мов: міфи та історична правда*. День. № 95 (3 червня). [Електронний ресурс], режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayina-incognita/ukrayinci-zvidki-mi-ta-nasha-mova-0>.

Степаненко, М. (2015): *Українська мова і суспільно-політичні трансформації сьогодення*. Українська мова: Науково-теоретичний журнал. № 2, 3-23.

Білодід, І. (1969): *Сучасна українська літературна мова: морфологія*. Київ.

*Український правопис* (2016): [Електронний ресурс], режим доступу: <http://pravopys.net>.

## **ТИПОЛОГІЯ МОВНИХ ПОМИЛОК В УКРАЇНСЬКОМУ СЕГМЕНТІ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ (НА ПРИКЛАДІ ТВІТТЕРА)**

*Ірина Мариненко*

(Україна)

*У статті аналізуються типи найбільш поширених мовних помилок, аномалій, що трапляються в інформаційних повідомленнях інтернет-ЗМІ та прес-служб державних посадовців України, з'ясовуються причини їх виникнення. Матеріалом дослідження слугують тексти, опубліковані в соціальній мережі Твіттер протягом жовтня 2016 – серпня 2017 рр.*

*Ключові слова: мовна норма, помилка, аномалія, відхилення від мовної норми.*

## **TYOLOGY OF LANGUAGE ERRORS IN UKRAINIAN SEGMENT OF SOCIAL NETWORKS (IN THE EXAMPLE OF TWITTER)**

*Iryna Marynenko*

*The article analyzes the types of the most common language mistakes, abnormalities that occur in the news reports of the online media and press releases of the Ukrainian state officials, as well as the causes of their occurrence. The object of study are the texts published in the social network Twitter during the period from October 2016 to August 2017.*

*Key words: linguistic norm, error, non-standard, deviation from the linguist norm.*

Глобалізаційні процеси останніх десятиліть спричинили появу таких сучасних способів комунікації, як крос-медійні ЗМІ та соціальні мережі, завдяки яким кожен користувач інтернету миттєво отримує доступ до найсвіжіших новин, можливість їх коментувати, викладати власні повідомлення, світлина тощо. Водночас, інтернет-медіа подають тільки власну інформацію, тоді як соціальні мережі пропонують посилання на різні інформаційні джерела, дозволяючи скласти до певної міри об'єктивну й різнопланову картину подій. Саме тому такі соціальні мережі, як Твіттер і Фейсбук набули всесвітнього поширення, охопивши практично всі країни. Так, за даними компанії “Gemius Україна”, станом на червень 2017 р. в Україні зафіксовано 22 млн користувачів інтернету (Gemius). Тому значна частина інтернет-видань веде в соціальних мережах свої мікроблоги, регулярно викладаючи короткі повідомлення-посилання на



опубліковані на сайті новини. У такій ситуації значно посилюється роль швидкості реагування на новину, її публікування на сайті і посилання на неї в соціальних мережах, що, своєю чергою, перемикає увагу журналіста з якісних показників матеріалу (логічність, зв'язність, грамотність) на швидкісні: “Найбільшу увагу медіаконпаній зосереджено не на процесі створення змісту, і навіть не на перетворенні інформації, а на її упакуванні й поширенні” (Луканина 2006, 209). У зв'язку з цим істотно страждає якісний бік повідомлень, особливо їх мовне оформлення. Це, перш за все, стосується інформаційних повідомлень інтернет-ЗМІ і прес-служб державних високопосадовців, чії матеріали читає значна кількість користувачів. Для свого дослідження ми обрали соціальну мережу Твіттер, з якої протягом жовтня 2016 – серпня 2017 рр. були зібрані повідомлення (твіти) про поточні події, у яких автори припускалися порушень мовних норм.

Метою дослідження було виявити і систематизувати найтипівіші помилки журналістського мовлення в українському сегменті Твіттера, визначити причини їх виникнення. Варто зазначити, що частка українськомовних публікацій у цій соціальній мережі, як і в цілому в інтернеті, “представлена дуже незначною мірою” (Чемеркін 2009, 125), а тому до уваги бралися і девіації в російськомовних текстах. Значна кількість помилок призводить до спотворення змісту повідомлення, несприйняття його реципієнтом, а також до зниження мовної грамотності читачів, які підсвідомо сприймають журналістське мовлення як еталон. Актуальність нашої розвідки посилюється ще й тим, що нині практично немає ґрунтовних досліджень мовних девіацій у соціальних мережах, якими користується вся молодь: “сьогодні у науковому середовищі склалася парадоксальна ситуація, коли бурхливий розвиток об'єкта дослідження не сприяє зацікавленню ним у колі науковців” (Чемеркін 2011, 138). Тож спробуємо хоча б частково зацентрувати увагу журналістів на помилкобезпечних місцях, які породжують найбільшу кількість відхилень від мовних норм.

У процесі аналізу весь зібраний матеріал класифікувався відповідно до мовних норм, які були порушені, а тому розглянемо відхилення від правил милозвучності мовлення, орфографічні, лексичні, морфологічні, синтаксичні й пунктуаційні. Фразеологічні й словотвірні девіації представлені в досліджуваних міні-текстах незначною кількістю, а тому не стали об'єктом нашої уваги.

З-поміж евфонічних порушень мовних норм варто зупинитися на тих, що пов'язані з неврахуванням чергування прийменників *з/зі/із, в/у* й однозвучних префіксів, російських прийменників *о/об/обо*, а також сполучників *і/ї/и*. Недотримання правил милозвучності мовлення призводить до збігу важких для вимови й сприймання груп звуків, напр.: *У прокуратурі розповіли деталі обшуків в міськраді Бучі* (Реп., 02.08.17), проте останнім часом спостерігається тенденція до надуживання

прийменника у в неналежних позиціях, що породжує збіг голосних, пор.: *Савченко приїхала у Москву на суд Карлюка та Клича* (Гр., 26.10.16), *Новорічна ялинка у окупованому Чистяковому нагадує Пізанську вежу* (РС, 10.01.17), рос. *Украина и Великобритания договорились о удвоении квот на автоперевозки* (ИФ, 03.08.17).

Орфографічні помилки завжди вважалися найгрубішими порушеннями мовних норм, оскільки спричинюють неправильне прочитання тексту, викликають недовіру до фахового рівня журналіста, який не зміг опанувати навіть шкільної програми з правопису. Так, відповідно до класифікації, запропонованої Т. Бондаренко, такі анормативи поділяються на “власне орфографічні помилки – неправильні варіанти написання/набору слів, що засвідчують порушення орфографічного правила і для яких альтернативно існує мовна одиниця, написання якої встановлюється орфографічною нормою” і “невласне орфографічні помилки – спотворюють значення лінгвоодиниці, але не фіксують порушення орфографічної норми” (Бондаренко 2003, 5). Так, до першої групи помилок належать порушення правил щодо подвоєння літер (*Євробаченя* (Реп., 23.03.17), *66 млн тон* (ВР, 10.02.17), *еміграція* (Реп., 23.01.17), *вказанному* (АТ, 31.10.16)), написання варіантів суфікса *-ськ-* (*Запорізьська область* (РНС, 09.04.17)), правопису закінчень прикметників (*Робочій день тривав до ранку* (УП, 28.11.16)), чергування звуків у процесі словозміни (*Знання англійської мови вирісло* (Гр., 16.12.16), *неплатоспроміжний* (Гр., 16.12.16), рос. *скотился* (Реп., 04.08.17)), написання звуків *и/і* після приголосних відповідно до правила дев'ятки (*Інститут біофабрикації* (Гр., 16.12.16), *собака дінго* (РС, 18.04.17)), написання прислівників із конфліксом *по-...-ки* (*по-прокурорські* (Бігус, 02.08.17), *по-косовські* (ЄП, 12.12.16), *потрамнівські* (РС, 29.11.16)), правопис різних частин мови з часткою *не* (*На невизнаному Грузією, США і ЄС голосуванні* (РС, 10.04.17), *Знайшли в наших архівах яскравий приклад того, як немає бути* (Опора, 24.02.17), *Савченко: 3 Медведчуком незнайома* (УП, 13.12.16), рос. *600 полицейских патрулируют Балаклею, чтобы не допустить случаев мародерства* (Цензор, 24.03.17)), написання слів разом, через дефіс або окремо (*угода про Транс-Тихоокеанське партнерство* (ЄП, 22.11.16), *право-радикали* (Гр., 04.02.17), *будь-ласка* (НП, 29.12.16; ТСН, 18.01.17), *один-на-один* (РС, 10.01.17), *медіа-грамотність* (РС, 05.04.17), *по-менше* (Гр., 21.12.16), *Північно Корейський диктатор* (Реп., 29.12.16), *не мав розмову про придушення Майдану ні в середині країни, ні ззовні* (УП, 28.11.16), *Юристка сказала, що а ні у НАБУ, а ні у НАЗК не буде сенсу...* (Гр., 09.12.16), а також у російських текстах: *видео-путешествие* (ГА, 10.02.17), *всемирно-известный клан* (ГА, 20.03.17), *без вести пропавшие* (КР, 25.11.16)), написання префіксів *пре-*, *при-* (*Государственная фискальная служба преступила к анализу* (Реп., 16.11.16)) тощо. До помилок другої групи належать описки, друкарські недогляди, спричинені неухважністю автора й редактора матеріалу, напр.:

*Глава Антикоруупційнонь прокуратури (УП, 12.01.17), Стан потерпідлого не уточнюеть (Гр., 12.12.16), Джастін Трюдо підтримал (Гр., 11.04.17), у тому числі недописані слова: Бойовики обстріляли житлові квартали біля КПВВ на Днбасі (УП, 02.08.17), Два побратим з батальйону “Донбас” (РС, 14.06.17), Трампу не подобають санкції проти Росії (УНІАН, 02.08.17), рос. МИД Германии заявил об осложнения на переговорах относительно Минских соглашений (НВ, 21.11.16), англ. “Vodafone Украина” (ИФ, 06.02.17) і под. Значна кількість таких недоглядів свідчить про недбале ставлення авторів до своєї роботи, низьку кваліфікацію журналістів і редакторів.*

Лексичні помилки традиційно складають одну з найбільших груп порушень мовних норм, особливо багато їх у Твіттері, де викладаються новини – посилання на матеріал, розміщений на сайті, які складаються швидко, часто похапцем і без належного редагування. Неоднорідність лексико-семантичних девіацій у досліджуваній соціальній мережі дозволяє виокремити такі різновиди їх: інтерферема – скальковані слова з російської мови; семантичні неточності, що полягають у вживанні слова в невластивому йому значенні; сплутування значень слів-паронімів.

Ненормативні кальки з російської мови поділяються на одиничні лексеми-інтерферема і поєднання кількох слів, “причому як інтерферема кваліфікується сполучення в цілому, оскільки кожен із компонентів може нормально функціонувати у мові самостійно” (Бондаренко 2002, 108). Однослівні інтерферема за зовнішніми ознаками уподібнюються до українських дериваційних моделей, однак вони не належать до кодифікованих одиниць взагалі, або фіксуються у словниках як стилістично марковані лексеми, пор.: *голова МЗС Великобританії відминив візит до Москви* (Реп., 28.03.17) – літературний відповідник ‘скасував’; *Джима стала 10-ю в заключній гонці* (Гр., 19.03.17) – треба ‘завершальній’; *Силовики затримали особу під час дачі хабара* (РС, 27.10.16) – нормативне ‘передавання’; *Волинь покарана двома матчами без глядачів за нацистські речівки фанатів* (Ч, 27.10.16) – відповідник ‘гасла, кричалки’; *Редакційна політика направлена на легітимізацію анексії Криму* (Гр., 12.01.17) – замість ‘спрямована’; *Чому бажання не співпадає з дійсністю?* (РС, 22.11.16) – треба ‘збігається’; *Насірова переносять на носилках до автомобіля* (РС, 02.03.17) – лексична норма ‘ношах’, а також варто уникнути тавтології в оригінальному реченні; *З мірами безпеки ми згодні* (Гр., 25.11.16) – відповідник ‘заходами’ та ін. Також до цієї групи помилок належать слова, що мають в українській мові вужче значення, ніж у російській, пор.: *В ряді селищ та міст Донбасу...* (Гр., 12.04.17), де слово ‘ряд’ означає ‘сукупність однорідних предметів, явищ або істот, розташованих одне поруч з одним’, а на позначення певної кількості не впорядкованих в ряд предметів варто вживати лексему ‘низка’. Так само: *Близько мільйона людей у Сирії знаходяться в постійній небезпеці* (СП, 22.11.16), де лексема ‘знаходиться’ вжита у значенні,

властивому російській мові, а в цьому контексті має бути замінена на ‘перебувають’; *Папа Римський Франциск звернувся до молоді, закликавши не дозволяти соцмедіа та реаліті-шоу збивати себе з вірного шляху* (УП, 22.03.17), де слово ‘вірний’, що в українській мові означає ‘який заслуговує довіри; постійний у своїх поглядах і почуттях; відданий; незрадливий’ вжите замість ‘правильний’ під впливом семантики однозвучної російської лексики ‘верный’; *Даний продукт української IT-компанії вважається найбільш швидким* (Гр., 07.12.16) – у конкретному випадку має бути ‘цей’, оскільки в українській літературній нормі лексема *дані* може вживатися тільки як субстантив, синонімічний до слів ‘показники, інформація’, або як власне дієприкметник, тобто у значенні ‘той, якого хтось дав’ (Дане директором розпорядження). Як прикметник ‘даний’ в українській літературній мові не використовується.

Інтерфедеми, що складаються з кількох слів, зазвичай являють собою складені службові частини мови, перекладені послівно з російської. Банальне незнання відповідників росіянізмів свідчить про поверхове володіння журналістами, які дописують у Твіттері, нормами української мови, напр.: *У Європі в якості біодобавок використовують картоплю, цукровий буряк...* (Гр., 13.04.17) – російське ‘в качестве’ має перекладатися сполучником ‘як’; *Як тільки росіяни зупинять обстріл, наші бригади відновлять все необхідне для життєдіяльності міста* (ВГ, 01.02.17) – російському ‘как только’ відповідає нормативне українське ‘щойно’; *ЦВК сьогодні у меншій мірі зацікавлена, аби реформа виборчого законодавства відбулася остаточно* (РІР, 10.04.17) – рос. ‘в меньшей мере’ українською перекладається ‘меншою мірою’ або в конкретному реченні просто ‘менше’.

Уживання слова в не властивому йому значенні свідчить про погану обізнаність автора із семантичною структурою певної лексичної одиниці, про його низьку мовну компетенцію. Такі журналістські невправності здатні породжувати хибне розуміння інформації з боку реципієнта, а іноді створювати комічний контекст, напр.: рос. *В Минэнерго рассказали, когда придет первый танкер с африканским углем для ДТЭК* (НВ, 12.04.17). Лексема ‘танкер’ має значення ‘судно для перевезення рідких вантажів без тари’, що ніяк не узгоджується з перевезенням вугілля, для чого в судноплаванні використовують ‘балкер’ – судно для безтарного перевезення вантажів, тобто і сипких матеріалів також. У реченні *Аж занадто критичних слів на сторону України від французьких політиків немає* (РС, 27.06.17) замість сполуки ‘на сторону’ треба вжити відповідне контексту ‘на адресу’. Прикметник ‘присутній’ має значення ‘який перебуває в якому-небудь місці в певний час’, тобто передає фізичну наявність предмета або особи, а тому в реченні *Обов’язково будуть присутні маніпуляції Росії навколо ратифікації угоди України та ЄС* (РС, 13.12.16) ця лексема недоречна, а на її місці має бути використане слово ‘навні’. Так само контекстуально невиправдане використання лексики

‘відноситися’ в такому прикладі: *Як ви відноситеся до розділення України?* (Гр., 25.11.16), де повинно вживатися ‘ставитися’; слова ‘закривати’ в реченні *США не закривають очі на агресію РФ в Україні* (ЄП, 04.08.17), де доречніше дієслово ‘зaplюшують’, тощо.

Пароніми часто стають каменем спотикання для багатьох мовців, які не досить прискіпливо слідкують за своїм мовленням. І якщо пересічному носієві мови сплутування значень слів-паронімів можна пробачити, то в мовленні журналістів і редакторів, представників прес-служб державних установ це вважається професійною вадою. Пароніми ‘пожежний’ і ‘пожежник’ у літературному слововживанні чітко розрізняються семантично й граматично: ‘пожежний’ – це прикметник на позначення чогось, призначеного для повідомлення про пожежу, гасіння її тощо, а ‘пожежник’ – це працівник пожежної команди, вогнеборець. Тому в повідомленні *Донька пожежного з м. Радомишля потребує термінової пересадки частини печінки* (МНС, 14.12.16) замість лексеми ‘пожежного’ повинна бути використана ‘пожежник’. Поняття ‘невідповідність’ і ‘невідповідальність’ мають суттєві смислові відмінності: ‘невідповідність’ – це похідний іменник від слова ‘невідповідний’, тобто той, що не відповідає кому-небудь або чому-небудь, неналежний; ‘невідповідальність’ – це відсутність серйозного ставлення до покладених на кого-небудь обов’язків. Відповідно, в реченні *НБУ визнав Інвестбанк неплатоспроможним через невідповідальність його статутного капіталу до вимог законодавства* (Гр., 16.12.16) слово ‘невідповідальність’ вжите помилково замість лексеми ‘невідповідність’. Поза сталим висловом ‘стати в пригоді’, тобто пригодитися в певній ситуації, значення паронімів ‘нагода’ й ‘пригода’ рідко сплутують навіть пересічні мовці, однак саме фразеологізм став джерелом постійних помилок у ньому, пор.: *Чим стане в нагоді Україні новий австрійський президент* (Гр., 10.12.16).

Ще однією вадою повідомлень у Твіттері вважаємо тавтологію, яка впадає в око через малі обсяги твітів: *Правоохоронці забезпечують безпеку громадян під час Віче та супроводжують марш* (МВС, 21.11.16) – дієслово варто було замінити на ‘охороняють’, а іменник ‘віче’, який в українській мові відмінюваний, вжити в правильній формі ‘віча’; *Тут гостросюжетна сюжетна лінія оновлення складу ЦВК* (Опора, 08.02.17) – прикметник ‘сюжетна’ взагалі необхідно вилучити з речення; *Це цікава і дуже значима тема, яка дає розуміння, що треба розуміти кожну людину* (Гр., 05.04.17) – окрім уживання однокоренових лексем, автор припустився ще й невдалої кальки з російської мови ‘значима’, відповідником до якої є українське ‘значуща’. Відповідно, відредаговане речення мало б такий вигляд: *Це цікава і дуже значуща тема, яка дозволяє зрозуміти кожну людину*. На лексичну тавтологію може накладатися надлишковий синтаксичний паралелізм, як у реченні: рос. *Почти половина украинских пенсионеров получит добавку, а другая половина не получит* (ЗН, 11.04.17), де друга частина складносурядного речення взагалі зайва, оскільки її смисл

впливає з першої. Надлишкове повторювання службових слів також шкодить як розумінню й сприйманню тексту, так і його стилістичній привабливості, напр.: *Клімкін поїхав до Нідерландів домовлятися про Угоду про асоціацію* (УП, 26.10.16), де в першому випадку прийменник 'про' логічно замінити на 'щодо'.

Зважаючи на стислість інформації, що подається у Твіттері, констатуємо мінімальне використання у твітах фразеологічних одиниць, однак навіть за такої ситуації трапляються помилки, переважно пов'язані зі впливом російської мови. Журналісти просто наводять послівний переклад, не вдаючись до пошуку смислового відповідника в українській мові. А тому натрапляємо на такі приклади: *Жадан та Андрухович відкрили бібліотеку під відкритим небом* (РС, 09.04.17) – тут, крім скалькованого фразеологізму, наявна недолуга тавтологія, якої вдалося б уникнути за умови використання українського відповідника 'просто неба'; *Події в Сирії корінним чином змінили ситуацію* (Гр., 08.04.17) – російський сталий вислів перекладається українською одним словом – 'докорінно'; *У коростенській колонії в'язень покінчив життя самогубством* (УП, 06.03.17) – відповідником до російського фразеологізму, перекладеного дослівно, є вислови 'наклав на себе руки', 'вкоротив собі віку'; *Насіров готовий приймати участь у засіданні суду після лікування* (ЕП, 05.03.17) – українською має бути нормативне стійке словосполучення 'брати участь'.

Відсутність стійких знань граматичних правил спричинює велику кількість морфологічних і синтаксичних помилок навіть у таких мінімалізованих текстах, як повідомлення у Твіттері. Проблеми формотворення найбільше поширені під час відмінювання іменників. Так, типовою помилкою у творенні відмінкових форм у авторів Твіттера є сплутування закінчень *-а, -у* в родовому відмінку однини іменників чоловічого роду. Найчастіше відхилення від морфологічної норми трапляються в таких семантичних групах: а) у назвах міст і населених пунктів, де нормативним є закінчення *-а*: *Перша "після Берліну" Контактна група збереться у середу* (УП, 25.10.16) – крім аналізованого аномативу, у цьому прикладі допущені ще дві помилки: невиправдане використання великої літери в прикметнику *контактна* і порушення правила милозвучності мовлення, згідно з яким у цьому контексті має вживатися прийменник *в*; *Донецьк і Луганськ військово керується з Ростову, а політично – з Москви* (24 к., 28.10.16); *Снаряди потрапили у привокзальний район Донецьку* (Гр., 02.02.17); *Сміття зі Львову знову без дозволу вивантажили на Рівненщині* (Гр., 12.04.17); *Павло Клімкін розпочав свій візит до Вашингтону з покладання квітів біля пам'ятника Тарасу Шевченку* (Пос. США, 06.03.17) – у цьому реченні перевагу варто було надати прийменнику *до*, а не *біля*, а також використати можливість чергування закінчень у давальному відмінку однини іменників чоловічого роду: *Тарасові Шевченку*; *Купівельна спроможність українців на 71,9% нижча за купівельну спроможність жителів Нью-Йорку* (Гр., 07.03.17) –

речення в цілому варто перебудувати для уникнення зайвих повторів; б) у назвах конкретних предметів, де, згідно з правописною нормою, повинно вживатися закінчення *-а*: *Майданівець отримав кулю з автомату "беркутівця" Панченка* (Гр., 01.12.16); *Багато людей звернулись до мене з питанням щодо подарунку 700000 грн.* (АТ, 31.10.16); в) у назвах машин і їхніх деталей: *У Мережі з'явилось відео прориву джипу через білоруський кордон* (ТСН, 20.03.17); *Екіпаж танку – одна сім'я!* (РС, 12.11.16); *Родріго Дутерте переконує, що вже скидав людей з гелікоптеру* (Гр., 29.12.16); г) у термінах іншомовного походження, що позначають елементи будови чогось, геометричні фігури та їхні частини, які також повинні мати флексію *-а*: *Україна розробляє систему захисту держсектору від кібератак* (НВ, 08.11.16); г) у назвах органів і частин тіла має бути *-а*: *У Броварах стоматолог зламала пацієнту щелепу під час видалення зубу* (ТСН, 27.02.17); *Лікарі діагностували інфаркт міокарду* (РС, 02.03.17); д) у назвах мір довжини, ваги, часу: *Жодного сантиметру укр. землі не дістанеться іноземцям* (ВГ, 11.04.17); е) у назвах речовинних іменників можливе тільки закінчення *-а*: *Розенблат збирав дані про всіх добувачів буриantina в області* (УП, 03.08.17); є) у назвах островів, півостровів, річок, країн та ін. використовується переважно флексія *-у*: *Як спецгрупи СБУ вивозили Любомира Гузара із захопленого Крима* (УП, 10.04.17) тощо.

Серед помилок у формотворенні інших відмінків іменників досить поширеними є такі: а) використання закінчення *-ам* замість нормативного *-ах* у місцевому відмінку множини під впливом російських аналогічних форм (*Російські найманці відкрили прицільний вогонь по ремонтникам в районі Авдіївки* (Реп., 04.02.17); *Бойовики з початку доби завдали ударів з важкої артилерії по тиловим районам* (НВ, 10.03.17)); б) вживання форм називного відмінка замість знахідного (*На пропуск до Польщі чекає понад тисяча автомобілів* (РС, 07.11.16) – відповідно до правил правопису, має бути закінчення *-у*; *На Водхреца на водоймах країни чергує майже 3 тисячі рятувальників* (МВС, 19.01.17) – нормативне закінчення *-е* – *Водохреще*; *На Черкащині стерилізуватимуть та вакцинуватимуть усіх собак-безхатьок* (РС, 26.10.16) – іменник *безхатьок* в знахідному відмінку має закінчення *-ів*; *"Приватбанк" нестиме відповідальність за простроченні податкових платежів своїх клієнтів* (Гр., 21.12.16) – нормативне закінчення *-я* в іменнику *прострочення*); в) відсутність відмінювання чоловічих прізвищ на *-ко* відповідно до російськомовної граматичної норми (*Класико зіпсував Степаненко* (Ч, 13.12.16) – мова йде про футболіста Тараса Степаненка, отже, має бути форма *Степаненка*); г) сплутування парадигм відмінювання іменників твердої і м'якої груп. Так, лексема *хабар* належить до твердої групи, а тому в родовому відмінку однини має форму *хабара*, в місцевому множини – *на хабарах* тощо, пор.: *На Львівщині схопили СБівця, який силою вимагав 6,5 тисяч доларів хабара* (ТСН, 04.01.17); *На Волині та Львівщині митників та прикордонників викрили на хабарах* (УП, 04.02.17); г) відмінювання незмінюваних

іншомовних іменників, що суперечить чинному нині правопису: *Тривога у Білому домі: невідомий погрожував охороні прихованою у авті бомбою* (ТСН, 19.03.17), де також порушені правила милозвучності мовлення, оскільки в обох випадках вживання прийменника у нормативно не вмотивоване.

До регулярних порушень у системі формотворення і вживання займенників належить сплутування лексем *їх* і *їхній*, що свідчить про неухважність журналістів і їхню некомпетентність у питаннях української граматичної норми: *їх* – це форма родового відмінка особового займенника III особи множини *вони*, а *їхній* – це присвійний займенник. У російській мові відбувається фонетичний збіг цих двох форм за відсутності в літературній нормі словоформи *ихній*, яка закріпилася в просторічному мовленні російськомовних під впливом української форми, тобто відбувся взаємовплив займенникових форм: *Їх задача – зняти відповідальність* (ЄП, 27.10.16) – також семантично помилковим є вживання в цьому контексті слова *задача* замість *завдання*; *Порошенко пропонує, щоб у держбанках держава повністю гарантувала відшкодування вкладів, незалежно від їх розміру* (УП, 19.12.16); *Що відомо про арештованих експодатківців та операцію їхнього затримання – в матеріалі Громадського* (Гр., 25.05.17) – в останньому контексті займенник *їхній* змінює роль експодатківців з об'єкта дії на суб'єкт, тобто в реципієнта створюється враження, що не колишніх податківців затримали, а вони когось. Така ситуація стала можливою виключно через незнання семантики двох займенникових форм.

Відмінювання числівників створює багато проблем для медійників частіше в усному мовленні, однак і в аудіоматеріалах, і в написаних текстах найчастотнішою помилкою залишається ненормативна форма іменника в сполученні з числівниками *два*, *три*, *чотири*, наприклад: *Два несподіваних висновка про “свого хлопця” Савченко* (Реп., 18.12.16) – правильною для іменників чоловічого роду є форма із закінченням *-и*, що збігається з формою називного відмінка множини, але з наголосом родового відмінка однини; *Уряд затвердив бюджет Пенсійного фонду з дефіцитом майже 142 мільярда гривань* (РС, 18.01.17); *На 9 ранку 7 квітня вже 3 млн 25 тис. 123 українця отримали біометричні паспорти* (Гр., 07.04.17) і под. Понад те, ця аномативна форма використовується і для інших числівників, напр.: *Нацбанк виявив 39 нелегальних обмінників* (ЕП, 01.02.17), де має бути форма родового відмінка множини – *обмінників*. Так само така форма повинна використовуватися в реченні *У 2016 році поліцією викрито близько 22 тисячі наркозлочинів* (МВС, 22.12.16). Проблеми з утворенням складних слів з твірною основою – числівником також здатні створити труднощі для авторів Твіттера: *Укрспирт планує двоетапне підвищення цін на спирт* (ЕП, 13.01.17) – якщо друга основа починається на голосну літеру, перша має закінчуватися на приголосну *x*: *двоетапний*. Ще однією поширеною



помилкою як в українській, так і в російській мові є використання другої основи *-ста* замість *-сот* у складних числівниках – назвах сотень: рос. *РФ за 2016 год получила более двухста обращений от Украины* (Реп., 29.12.16).

Поміж дієслівного формотворення зрідка трапляються помилки в дієвідмінюванні: *Вони хотять і не можуть* (УП, 29.03.17), де від дієслова І дієвідміни *хотіти* форма III особи множини утворена за зразком II дієвідміни. Досить часто автори використовують у своїх твитах активні й пасивні дієприкметники теперішнього часу, які не властиві українській мові: *Діючий закон про аборти підтримують 62% поляків* (ЄП, 26.10.16) – є літературний відповідник *чинний*; *Це цікава і дуже значима тема...* (Гр., 05.04.17) – нормативний варіант *значущий*.

До синтаксичних девіацій належать помилки, пов'язані з відхиленнями від норм сполучуваності слів у реченні: а) неправильна координація присудка з підметом у роді (*Доцільно запропонувати, щоб Ryanair залишився також у Львові працювати* (ВГ, 12.07.17) – рід іншомовної назви визначається за родовим поняттям – авіакомпанія, тобто *Ryanair залишилася*; *Мінкульт Чечні взяв під контроль проведення весілля* (Гр., 27.10.16) – *Мінкульт* належить до с. р., оскільки стрижневе слово *міністерство*; рос. *МВФ не довольно результатами борьбы с коррупцией в Украине* (NN, 04.04.17) – головне слово абрєвіатури *МВФ* – *фонд*, отже, і вся абрєвіатура належить до ч. р., а не до середнього; *МИД Германии заявил об осложнениях на переговорах относительно Минских соглашений* (НВ, 21.11.16) – відповідно до родової належності головного слова абрєвіатури, вона належить до с. р.) або в числі (*НАБУ його знову затримують* (Гр., 15.06.17) – мова йде про Національне антикорупційне бюро України, а тому абрєвіатура належить до с. р. одн.; *МОЗ відсторонилися від даної проблеми* (УП, 20.03.17) – абрєвіатура від Міністерство охорони здоров'я належить до с. р. одн. Також потребує заміни лексема *даної* на *цієї*; *Частина українських туристів імпіталізовані* (УП, 04.08.17) – підмет виражений іменником у формі однини і вимагає аналогічної форми від іменного присудка; *Ті, хто вижили після авіакатастрофи, були госпіталізовані* (ТСН, 29.11.16) – займенник *кто* не має форм числа, а тому присудок з ним повинен уживатися тільки у формі однини; рос. *Bellingcat опровергли присутствие украинского “Бука” в зоне АТО перед крушением МН17* (ЗН, 05.04.17) – оскільки родовим поняттям для *Bellingcat* є *сайт*, то й видове поняття має належати до ч. р.); б) помилки, пов'язані з уживанням неправильної відмінкової форми в керуванні (використання знахідного відмінка замість родового після дієслів з часткою *не* перед ними: *ФБР не знайшло зв'язок Трампа з Путіним* (Гр., 01.11.16), *Ми не робимо ставку на владу* (РС, 05.02.17), рос. *Порошенко не подписывал закон о ЗСТ с Канадой* (НВ, 17.11.16)); використання невідповідного мовній нормі відмінка: *Росія за звільнення бранців вимагає політичні поступки* (РС, 01.08.17) – дієслово

керує родовим, а не знахідним відмінком додатка; *В Авдіївку включили світло* (СЦ, 05.02.17) – по-перше, світло *вмикають*, а не *включають*, по-друге, вжите дієслово потребує місцевого відмінка, а не знахідного; *Японія підтверджує про свою підтримку України* (Гр., 16.12.16) – присудок вимагає додатка у формі безприйменникового знахідного відмінка; *Грипом хворіє вже півтора мільйона українців* (ТСН, 09.12.16) – відповідно до літературної норми, дієслово *хворіти* передбачає додаток у формі родового відмінка з прийменником *на* замість орудного безприйменникового, властивого російському мовленню); в) відсутність узгодження означення з означуваним словом (*Українська режисер отримала нагороду за найкращий студентський фільм* (РС, 06.03.17) – означення до іменника чоловічого роду виражене прикметником жіночого роду, хоча в сучасній українській літературній мові існує лексема *режисерка*; рос. *Верховный суд Пакистана отстранил премьера от работы из-за обвинений в коррупции, связанным с “Панамским архивом”* (ЛБ, 28.07.17) – означуване слово має форму родового відмінка множини, а означення – орудного відмінка однини; *Українці сравнили услышанный пафос речей на “Совете регионального развития” возглавляемого Порошенко* (R, 21.03.17) – означення узгоджується не з головним словом у назві, а з останнім, до якого не має ніякого стосунку. До того ж, означення має відокремлюватися комою від означуваного словосполучення, оскільки виражене постпозитивним дієприкметниковим зворотом); г) відхилення від правил побудови однорідного ряду: *У Японії сталися землетрус і цунамі* (РС, 22.11.16) – доречніше з іменником *цунамі* використовувати дієслово *виникла*; *Пропіарені Матіосом прикордонники Буковини у підсумку засуджені не за хабар, а шахрайство* (НГ, 21.12.16) – перед другим компонентом ряду пропущений необхідний у випадку протиставлення прийменник *за*; г) помилкове вживання прийменників і часток, яким “не властиві граматичні категорії, порушення яких могло б спричинити появу морфологічних помилок... Переконливим доказом правомірності кваліфікації цих лінгвоодиниць як синтаксичних помилок (а не морфологічних) є специфічність кваліфікаційного релятивного значення прийменників, які, беручи активну участь в оформленні компонентів речення і словосполучення, виступають одним із формальних засобів вираження синтаксичних зв'язків і семантико-синтаксичних відношень та виконують конотативну роль у їх структурі” (Бондаренко 2003, 14). Цей тип відхилень від мовної норми в більшості випадків спричинений російським впливом, напр., прийменник *по* в російській мові має значно ширший спектр значень, ніж в українській, однак низькокваліфіковані журналісти нехтують українськими мовними нормами: *Поліція підготувала “Гід по безпеці” п'ятьма мовами для гостей Євробачення–2017* (НП, 13.04.17) – у цьому реченні доречніше використати прийменник *з*; *Ган радіє рішенню комітету Європарламенту по механізму призупинення безвізу* (ЄП, 08.12.16) – мовній нормі відповідає прийменник

щодо; *Полозова намагаються вивезти на допит по справі його підзахисного Умерова* (Гр., 25.01.17) – нормативним у цьому контексті є прийменник *у*. Так само впливом російської мовної норми пояснюється аномативне вживання прийменників у таких контекстах: *На Рівненщині жінка загубилася в лісі, куди пішла за чорниціями* (ТСН, 03.08.17) – значення мети передає прийменник *по*; *Російського суддю вбили із-за скорочення пенсії* (Реп., 27.10.16) – причинові відношення властиві прийменнику *через*, а *із-за* має виключно просторове значення. Не менше помилок і в уживанні складених прийменників, напр.: *Згідно Держстату, середня номінальна зарплата в Україні з червня 2016 по червень 2017 зросла на 37,9%* (ВГ, 01.08.17), *Згідно українського законодавства ми розуміємо, що майно ПриватБанку в Криму належить Україні* (РС, 24.12.16) тощо, де пропущений другий компонент прийменника за зразком російського відповідника *согласно*. Зрідка трапляються випадки надуживання прийменників, коли вони взагалі зайві в певному контексті: *Президент доручив МЗС зв'язатися з родичами О. Олесея, щоб з'ясувати можливість щодо перепоховання його в Україні* (СЦ, 03.01.17) – іменник *можливість* вимагає після себе неузгодженого означення, вираженого іменником у родовому відмінку без прийменника або інфінітивом.

Серед пунктуаційних недоглядів найбільш частотними є пропуски розділових знаків, особливо в складнопідрядному реченні. Відсутність логіко-сміслового членування тексту, яке досягається в тому числі й пунктуаційно, негативно впливає на швидкість читання тексту і сприймання його, пор.: *Кровопротиття в Алеппо змусило ООН провести екстрене засідання де Саманта Пауер піддала Росію нищівній критиці* (ГА, 14.12.16); *США відмовилися скасовувати санкції щодо РФ\_поки вона не піде з Криму* (DW, 09.02.17); *Протягом двох годин після публікації твіту вартість компанії, що виробляє винищувачі впала на 3,5 млрд дол.* (Гр., 12.12.16) тощо. Також до поширених пунктуаційних помилок належать відсутність ком для виділення відокремлених членів речення (*Провів нараду\_присвячену виплаті мінімальної заробітної плати на рівні 3200 грн за участі Андрія Реви, Олександра Данилюка і Романа Насірова* (ВГ, 06.02.17); рос. *Суд арестовал Волкова\_позодозреваемого в похищенні Луценко и Вербицкого* (ЗН, 29.07.17)), у тому числі й порівняльних зворотів (*Конкурсний відбір, змагання за посаду – краще ніж кулуарні домовленості* (ВГ, 07.12.16), вставних конструкцій (*Луценко заявив, що на початку наступного року, а можливо і раніше почнеться судовий процес над Януковичем* (Гр., 09.12.16); пропуск тире між підметом і присудком, які виражені іменниками в називному відмінку (*Трамп\_це наслідок відсутності ідей про майбутнє* (Гр., 09.11.16), *У Польщі не сумніваються в тому, що обстріл консульства в Луцьку\_провокація* (ЄП, 29.03.17)). Не меншою вадою інформаційних крос-медійних матеріалів вважаємо використання зайвих, граматично і змістово необґрунтованих знаків, поміж яких переважають коми, наприклад, для виділення препозитивного

означення, вираженого дієприкметниковим зворотом (*В Луцьку розкопки: знаходять особисті речі, розстріляних у радянські часи* (Гр., 16.06.17) – відокремлено субстантивований дієприкметник разом із залежними словами; рос. *Вопреки истерикам олигархов и, кормящимся с их рук политиков, Украина меняется к лучшему* (Реп., 15.12.16)); порівняльного звороту з відтінком причини (*Ми проводимо розслідування по е-деклараціях, як журналісти-розслідувачі* (НАБУ, 15.12.16), *Переможець наступні 4 роки визначатиме курс розвитку Суспільного, як публічного акціонерного товариства* (Гр., 07.04.17)), а також коми, непотрібні в наявній структурі речення (*Колесников не вірить, в хокейну Лігу за участі України, Білорусі та країн Прибалтики* (Ч, 13.12.16) – видається, що передбачалася підрядна частина після дієслова-присудка, однак її не використали, а знак помилково залишили).

Окрім суто мовних девіацій, тексти рясніють порушеннями логіки й точності викладу думки, що призводить до двозначності й незрозумілості змісту повідомлення. Так, із речення (рос.) *Суд освободил от уголовной ответственности работника КБ Морозова, подозреваемого в подготовке госизмены* (ИФ, 24.10.16) важко визначити, хто такий Морозов: чи це звільнений від кримінальної відповідальності робітник, чи це конструктор, чийм прізвищем назване конструкторське бюро в Харкові. Тільки людина, обізнана в галузі машинобудування, здатна чітко визначити, що йдеться про конструктора. У реченні *Серед загиблих 11 громадян Туреччини та 24 іноземці: з них 25 чоловіків і 14 жінок* (Гр., 01.01.17), по-перше, суто математична проблема: 11+24 аж ніяк не дорівнює 25+14; по-друге, оскільки речення неповне (пропущений головний член речення, наприклад, *налічується*), його структура передбачає тире на місці пропущеної дієслівної форми (*Серед загиблих – 11 громадян...*), що значно полегшує сприймання інформації. Такого типу помилки й вади тексту свідчать про неувважність і недостатню мовно-логічну компетенцію авторів.

Розглянуті найпоширеніші порушення мовних норм у соціальних мережах українського сегмента інтернету (на прикладі Твіттера) свідчать про недостатню мовну підготовку журналістів крос-медійних ЗМІ і представників прес-служб державних органів України, про легковажний підхід до ведення офіційних сторінок у соціальних мережах. Ця проблема стосується матеріалів як українською, так і російською мовами, оскільки більшість інтернет-ЗМІ й інформаційних агенцій нехтують державною мовою у процесі комунікації (наприклад, Інтерфакс-Україна у Твіттері послуговується виключно російською мовою, а на офіційному сайті лише незначна частина матеріалів викладається одночасно двома мовами). Цей факт свідчить про зневажання Конституції України з боку офіційних представників ЗМІ і прес-служб деяких державних органів. Ця проблема потребує подальшого широкого висвітлення й вирішення на законодавчому рівні.

Бондаренко, Т. Г. (2002): *Інтерферени і росіянізми як наслідок міжмовних контактів на лексичному рівні*. Наукові записки Ін-ту журналістики. Т. 9. 106-111.

Бондаренко, Т. Г. (2003): *Типологія мовних помилок та їх усунення під час редагування журналістських матеріалів*. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Ін-т журналістики КНУ ім. Т. Шевченка. Київ.

Луканина, М. В. (2006): *Текст средств массовой информации и конвергенция*. Политическая лингвистика. Вып. 20. Екатеринбург. 205-214.

Чемеркін, С. (2011): *Причини низького рівня досліджуваності української мови в Інтернеті*. Українознавство. № 1, 136-138.

Чемеркін, С. (2009): *Українська мова на веб-сторінках лідерів українського Інтернету*. Освіта і управління. Том 12. N 2, 120-125.

Gemius Україна: <http://www.gemius.com.ua/vse-stati-dlja-chtenija/internet-auditorija-ukrainy-v-ijune.html>

#### Умовні скорочення:

АТ–Андрій Тетерук – народний депутат ВР України:  
[https://twitter.com/a\\_teteruk](https://twitter.com/a_teteruk)

Бігус – bigus.info: <https://twitter.com/bihusinfo>

ВГ–Володимир Гройсман, прем'єр-міністр України:  
<https://twitter.com/vgroysman>

ВР – Верховна Рада: [https://twitter.com/verkhovna\\_rada?lang=uk](https://twitter.com/verkhovna_rada?lang=uk)

ГА – Голос Америки: <https://twitter.com/golosameriki?lang=uk>

Гр. – Громадське: <https://twitter.com/hromadskeua>

ЄП – Європейська правда: <https://twitter.com/europeanpravda>

ЗН - Зеркало недели: [https://twitter.com/zn\\_ua?lang=uk](https://twitter.com/zn_ua?lang=uk)

ИФ – Інтерфакс-Україна: <https://twitter.com/interfaxua>

КР–Крым. Реалии (кримський проект української служби Радіо Свобода): <https://twitter.com/krymrealii>

ЛБ – Левый берег: [https://twitter.com/lb\\_ua](https://twitter.com/lb_ua)

МВС– Міністерство внутрішніх справ: [https://twitter.com/mvs\\_ua](https://twitter.com/mvs_ua)

МНС–Міністерство надзвичайних ситуацій: [https://twitter.com/mns\\_ua](https://twitter.com/mns_ua)

НАБУ–Національне антикорупційне бюро України:  
[https://twitter.com/nab\\_ukr](https://twitter.com/nab_ukr)

НГ– Наші гроші: <https://twitter.com/nashigroshi>

НП – Національна поліція: [https://twitter.com/npu\\_gov\\_ua](https://twitter.com/npu_gov_ua)

Опора – Громадянська мережа ОПОРА: <https://twitter.com/opora>

Пос. США–Посольство України в США:<https://twitter.com/ukrintheusa>

Реп.–Replyua: <https://twitter.com/replyua>

РНС–Рух нових сил: <https://twitter.com/ruhnovykhsyl>

РПР–Реанімаційний пакет реформ: [https://twitter.com/rpr\\_ua](https://twitter.com/rpr_ua)

РС–Радіо Свобода: <https://twitter.com/radiosvoboda?lang=uk>

СЦ–Святослав Цеголко – прес-секретар Президента України:  
<https://twitter.com/stsegolko>

ТСН–Телевізійна служба новин каналу «1+1»: <https://twitter.com/tsnua>

УП–Українська правда: [https://twitter.com/ukrpravda\\_news?lang=uk](https://twitter.com/ukrpravda_news?lang=uk)

Цензор–Цензор.НЕТ: [https://twitter.com/censor\\_net](https://twitter.com/censor_net)

Ч–Чемпіон: <https://twitter.com/ukrchampion>

24 к.–24 канал: <https://twitter.com/24tvua?lang=uk>

DW–*Deutsche Welle*: [https://twitter.com/dw\\_ukrainian](https://twitter.com/dw_ukrainian)

NN–New News: <https://twitter.com/newnewsinua?lang=uk>

R–Ray: [https://twitter.com/ray\\_net\\_ua?lang=uk](https://twitter.com/ray_net_ua?lang=uk)

## ПРИНУМЕРАЛЬНІ ПРИЙМЕННИКИ ЯК МОДИФІКАТОРИ СЕМАНТИКИ ПРИБЛИЗНОЇ КІЛЬКОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКИХ ІНТЕРНЕТ-ВИДАНЬ)

*Олександр Межов*

(Україна)

*У статті схарактеризовано причислівникові прийменники як модифікатори семантики приблизної кількості в сучасній українській літературній мові на матеріалі українських інтернет-видань. Здійснено комплексний функційний аналіз семантичних і морфологічних варіантів синтаксем приблизної кількості в суб'єктних, об'єктних та адвербіальних семантико-синтаксичних позиціях. Описано їхні формально-синтаксичні і комунікативні позиції у структурі простого речення.*

*Ключові слова: прийменник, числівник, відмінок, синтаксема, приблизна кількість.*

## PREPOSITIONAL NUMERALS AS MODIFIERS OF SEMANTIC QUANTITY APPROXIMATION IN MODERN UKRAINIAN LANGUAGE (BASED ON THE UKRAINIAN INTERNET PUBLICATIONS)

*Oleksandr Mežov*

*The article characterizes prepositional numerals as modifiers of semantic quantity approximation in modern Ukrainian literary language based on Ukrainian online publications. The comprehensive functional analysis of the semantic and morphological variations of quantity approximation syntaxemes in subjective, objective and adverbial semantic-syntactic positions is presented. The article elaborates their formal-syntactical and communicational positions in the structure of simple sentences.*

*Key words: preposition, numeral, case, syntaxeme, quantity approximation.*

Прийменники української мови, крім типового присубстантивного вживання, можуть функціонувати у вторинній принумеральній (причислівниковій) позиції, формуючи комплекс “прийменник + числівник + іменник”, у якому відбувається нейтралізація формально-граматичних і семантичних власне-прийменникових ознак. За таких умов прийменник: а) від'єднується від іменника, виконуючи роль кількісного модифікатора числівника; б) вживається у будь-якій синтаксичній позиції речення у складі числівниково-іменникового комплексу; в) безпосередньо

не вимагає певної відмінкової форми числівника, яка здебільшого зумовлена синтаксичною позицією усього прийменниково-числівниково-іменникового комплексу. Ці особливості принумерального прийменника дали підстави І. Вихованцю аргументовано засвідчити “фактичний вихід прийменника з прийменникової системи і набуття ним специфічних ознак інших систем” (Вихованець 1980, 82), а також “характеризувати причислівникову позицію прийменника як невласне-прийменникову” (Вихованець 1980, 262).

Прийменники-модифікатори у структурі числівниково-іменникового комплексу доповнюють основну кількісну семантику числівника значенням приблизної кількості, стаючи синонімічними функційними еквівалентами форм *менше, більше, приблизно, майже*. Семантику приблизної кількості у граматичних студіях окреслюють, як таку, що містить міркування, припущення, здогадку мовця про кількість кого- або чого-небудь, тобто виражають близьке до точного кількісне значення конкретних предметів чи істот, і може бути репрезентована як безприйменниковими, так і прийменниковими конструкціями (Вихованець 1980, Городенська 2004, Кавера 2007, Ківшик 2008, Костусяк 2011, Мельник 2013, Попович 2002). Як слушно зауважує Н. М. Ківшик, приблизність – це, образно кажучи, така собі квазіточність, що може виражатися по-різному: через позначення однієї конкретної точки на числовій осі, яка максимально наближена до точної кількості; через позначення конкретної точки на числовій осі, яка є верхньою межею точної кількості; через позначення конкретної точки на числовій осі, яка є нижньою межею точної кількості; через позначення двох, здебільшого близьких у числовому ряді, точок, що вказують на приблизний інтервал, у межах якого знаходиться точний числовий показник (Ківшик 2008, 45). На думку І. Вихованця, такі точно не визначені, узагальнено-кількісні-поняття “стосуються кількісних визначень у межах від приблизної кількості незначної репрезентації предметів до приблизних кількісних визначень їх надмірності” (Вихованець 1992, 110).

Прийменниково-числівниково-іменникові сполуки із значенням приблизної кількості являють собою мінімальні семантико-синтаксичні одиниці – субстанційні або вторинні предикатні синтаксеми, що здатні функціонувати у формально-синтаксичних позиціях головних та другорядних членів речення. У кожній з цих синтаксем прийменник може диференціювати загальне значення приблизної кількості на чотири основні семантичні варіанти: 1) наближення до верхньої межі точної кількості, передування їй; 2) перевищення нижньої межі точної кількості; 3) приблизний інтервал, у межах якого міститься точний числовий показник; 4) максимальне наближення до точної кількості. Сама ж числівникова форма “визначає крайню верхню або нижню межу точної кількості...” (Городенська 2002, 25). Морфологічними варіантами синтаксем, що виражають приблизну кількість, звичайно виступають



прийменники з родовим або знахідним відмінком числівника (відчислівникового іменника із значенням кількості) у поєднанні з родовим (зрідка – іншим) відмінком іменника.

Принумеральні прийменники як модифікатори семантики приблизної кількості вживані в усіх стилях мови, проте найбільшу їхню активність простежуємо в мовленні сучасних засобів масової інформації, зокрема українських інтернет-видань останніх років (“Волинські новини” (<http://www.volynnews.com>), “Українська правда” (<http://www.pravda.com.ua>), “Тиждень” (<http://tyzhden.ua>), “Корреспондент” (<http://korrespondent.net>) за 2016–2017 рр.), які не випадково слугували джерельною базою пропонованого дослідження. Величезний потік інформації, потреба в швидкій її обробці не дає можливості авторам (редакторам) здійснювати точні підрахунки, тому сучасні ЗМІ здебільшого мислять категоріями неозначеності, приблизності, що відображено у відповідних мовних конструкціях, зокрема і прийменникових.

Семантичний варіант наближення до верхньої межі точної (ймовірної, справжньої) кількості предметів чи істот, передування їй допомагають передати прийменники *близько, до, під*, які синонімічні з компаративним прислівником *менше*. Прийменники *до* і *близько* поєднуються з числівником (відчислівниковим іменником) у родовому відмінку, а прийменник *під* – у знахідному, напр.: *У притулок для тварин у Рибному планують інвестувати близько мільйона гривень* (“Тиждень”); *У Покровську близько сімдесяти автомобілів узяти участь у святковому автопробігу* (“Українська правда”); *Сьогодні у Мінську затримали близько тисячі людей* (“Тиждень”); *Близько сотні студентів на Майдані Незалежності розпочали свій день із рухової активності* (“Корреспондент”); *У безпосередній близькості до наших кордонів розгорнуті підрозділи російських Збройних сил чисельністю до 50 тисяч осіб* (“Тиждень”); *Бойовий модуль “Іва” виявляє цілі на відстані до семи кілометрів* (“Українська правда”); *За 13 крадіжок прикарпатцю загрожує до шести років ув’язнення* (“Корреспондент”); *Окремі господарства Миколаївщини збирають зернових до 50 центнерів з гектара* (“Тиждень”); *В Україні сьогодні до 20 градусів тепла* (“Українська правда”); *У березні свиняча корейка подорожчала до 100 гривень за кілограм* (“Волинські новини”); *Якісна гума зекономить до двох літрів пального* (“Корреспондент”); *Хвилі під 2 метри заввишки завдали курортам Німеччини збитків* (“Тиждень”); *Тут є і сивочолі ветерани, яким під вісімдесят* (“Волинські новини”); *Відомо тільки, що один з них був старший, років під сімдесят, і називався Іоаном* (“Волинські новини”).

Прийменники *біля, коло* з такою функцією ненормативні у сучасній українській літературній мові, їх потрібно вживати тільки на позначення місця, пор.: *Біля кордону з Україною стоїть близько 50 тисяч російських військових* (“Тиждень”); *Пікет активістів коло будинку голови Вищої ради правосуддя закінчився стріляниною* (“Українська правда”). Не є

нормативними і конструкції на кшталт *порядка семи кілометрів, порядку шести тисяч, без малого сотня*, які інколи помилково вживають для вираження семантики приблизної кількості.

Семантичний різновид перевищення нижньої межі точної кількості предметів чи істот виражають прийменники *понад*, за як синонімічні функційні еквіваленти компаративного прислівника *більше* у поєднанні з формою знахідного відмінка числівника (відчислівникового іменника з кількісним значенням), напр.: *Понад мільярд гривень податків отримав бюджет від полтавських платників* (“Тиждень”); *Понад півсотні людей загинули внаслідок хімічної атаки у Сирії* (“Українська правда”); *У Вигодському лісострі засадили понад 2 гектари крутих схилів новим лісом* (“Корреспондент”); *ПриватБанк за рік видав понад 9 тисяч позик малому бізнесу* (“Українська правда”); *Російська Федерація здійснила понад 7 тисяч кібератак щодо України* (“Тиждень”); *Зумісте паркою рухів відправити противника в нокаут, навіть якщо він під 2 метри зросту і важить за (1) центнер* (“Корреспондент”); *Жінці за шістьдесят, а в неї стільки життєвої енергії...* (“Волинські новини”); *Тепер Вам за тридцять, і жодних серйозних відносин* (“Волинські новини”).

Для позначення двох, зазвичай близьких у числовому ряді, точок, що вказують на приблизний інтервал, у межах якого міститься точний числовий показник використовують такий комплекс: прийменник *від* (з) + числівник у родовому відмінку + прийменник *до* + числівниково-іменникова сполука в родовому відмінку: *Ситуація з пожежею і вибухами на складі боєприпасів у Балаклії Харківської області може тривати від трьох до семи днів* (“Тиждень”); *Подорож у 40 кілометрів через блокпости може зайняти від 5 до 12 годин* (“Українська правда”); *31 березня в Україні від трьох до п’яти градусів тепла* (“Корреспондент”); *Розмір добових на відрядження держслужбовців в Україні збільшиться з 30 до 60 гривень* (“Українська правда”); *За прогнозами Організації Об’єднаних Націй упродовж століття населення нашої планети зросте від 5 до 7 мільярдів чоловік* (“Тиждень”); *Там були діти від трьох до п’яти років* (“Корреспондент”); *Вартість квитків тоді була від двох до п’яти гривень* (“Волинські новини”).

На максимальне наближення до точної кількості вказують аналоги прислівників-часток *приблизно, майже* – прийменники з (із, зо), на у сполученні зі знахідним відмінком числівника переважно в інверсованих сполуках: *Випускники не бачились років з вісім* (“Волинські новини”); *Я звернув увагу, що там працює армія прислуги, мабуть, чоловік зо двісті* (“Корреспондент”); *Зо три десятки жителів села Копанки та прилеглих сіл Маловисківського району сьогодні пікетували обласну рад* (“Тиждень”); *Вже з (одну) годину триває закрите засідання Конституційного суду* (“Українська правда”); *“Відвезуть і за хабарі посадять років на 30”, – розмірковує Ляшко* (“Тиждень”); *За півроку посиленого тренування*

*вдалося схуднути кілограмів на десять* (“Волинські новини”); *На Новий рік можна орендувати зал чоловік на п'ятдесят* (“Волинські новини”).

Проте, як засвідчує аналізований фактичний матеріал, взаємовідношення прийменника-модифікатора і відмінкової форми числівника характеризуються нестабільністю, яка спричинена здатністю числівника виявляти ознаки то керуючого, то узгодженого компонента словосполучення, пор.: *десять студентів і десятьох студентів, десятьом студентам, десятьма студентами*. В одних випадках саме прийменник керує родовим чи знахідним відмінком числівника, в інших – “форма відмінка числівника у прийменниково-числівниковій сполуці виявляє дедалі більшу незалежність щодо прийменника-модифікатора і зумовлюється звичайно синтаксичною позицією усього прийменниково-числівниково-іменникового комплексу” (Вихованець 1980, 84). Тобто інші компоненти речення, які не входять до числівниково-іменникової сполуки, можуть вимагати певної відмінкової форми числівника (або відчислівникового іменника з кількісним значенням), пор.: *Із понад тисячі кандидатів у сервісні центри МВС на Волині набрали 20 осіб* (“Волинські новини”); *Із понад сотнею контрактників проведено психологічні тренінги* (“Тиждень”); *Рішенням сесії міськради земельні ділянки надано понад двадцятьом військовослужбовцям* (“Волинські новини”); *Мотоблоком можна обробляти до чотирьох гектарів* (“Корреспондент”); *Небезпечна зона в Балаклії звужена до трьох кілометрів* (“Українська правда”). Як видно з наведених прикладів, числівник може не тільки бути керованим прийменником, а й узгоджуватися з поєднуваним іменником у будь-якому відмінку.

Залежно від лексичного наповнення компонентів прийменниково-числівниково-іменниковий комплекс може вказувати на приблизну кількість: а) людей: *Загальна кількість затриманих на опозиційній акції 25 березня в Мінську може скласти близько тисячі людей* (“Українська правда”); *Близько 700 тисяч дітей приймуть оздоровчі табори цього року* (“Тиждень”); *Близько 100 військовослужбовців та працівників Збройних Сил України нагороджено відзнаками Міністерства оборони України* (“Корреспондент”); *В Україні у січні закрилися близько 129 тисяч приватних підприємств* (“Волинські новини”); *До Києва їдуть понад 20 тисяч туристів* (“Тиждень”); б) тварин: *У святі організатори задіяли близько десяти коней різних порід* (“Корреспондент”); *Понад два мільйони птахів вбили на Кіпрі за два місяці* (“Тиждень”); *Щодня вбивають близько сотні слонів – переважно заради їхніх бивнів. Чому у світі такий великий попит на слонову кістку? Як врятувати тварин?* (“Українська правда”); *У Техасі в браконьєрських сітках загинули понад 3000 акул* (“Корреспондент”); *На Виноградівщині на Тисі третю зиму поспіль зимують зо два десятки лебедів* (“Волинські новини”); *У Ромнах по вулицях Вчительська та Засульська невідомі тварини розірвали зо два десятки кролів та з десяток каченят* (“Тиждень”); в) конкретних

предметів: *Учора близько 100 будинків у Львові опинились без газу* (“Корреспондент”); *На кордоні з Польщею в чергах стоїть близько 800 автівок* (“Тиждень”); *Прикордонники знайшли в автомобілі понад 150 ікон* (“Волинські новини”); *Понад 7 тисяч дерев планують висадити під час обласного суботника* (“Волинські новини”); *Понад сімдесят артснарядів знешкодили в лісі під Харковом* (“Українська правда”); репрезентувати їхні приблизні параметральні характеристики (одиниці виміру: вагу, розмір, об’єм, протяжність, відстань, температуру, вартість і т. ін.): *СБУ на Одещині вилучила близько 30 тонн контрафактних ядохімікатів* (“Корреспондент”); *Свиня за півроку набирає до 120 кілограмів* (“Волинські новини”); *Відтепер у Вас є можливість доставляти через відділення поштового зв’язку Укрпошти відправлення масою понад 30 кілограмів* (“Тиждень”); *До Землі наблизився астероїд діаметром близько півкілометра* (“Корреспондент”); *У Житомирі станом на 12:00 8 січня вже випало близько 15 сантиметрів снігу* (“Українська правда”); *Німці щороку випивають до 400 мільйонів літрів ігристого вина* (“Волинські новини”); *Під Чернівцями затопило близько 8 гектарів паїв* (“Тиждень”); *На Львівщині митники затримали побутову техніку, вартістю понад 200 тисяч гривень* (“Корреспондент”); *Німеччина виділяє понад мільярд євро жертвам війни у Сирії* (“Тиждень”); вікові ознаки: *Оля Цибульська запала на чоловіка за шістьдесят* (“Волинські новини”); *На грушівській зупинці нас зустрічає Григорій Клак. Йому під сімдесят, хоча на вигляд не більше п’ятдесяти* (“Корреспондент”); *Вони розлучилися зовсім молодими, а зустрілися, коли всім перевалило за вісімдесят* (“Волинські новини”); *Синові років зо тридцять, але ще не одружився* (“Волинські новини”); часову протяжність (дні, місяці, роки, десятиріччя, століття, тисячоліття): *Український фотограф вже понад 20 років документує життя та емоції Вашингтона* (“Українська правда”); *Українцєви у США загрожує до 20 років в’язниці* (“Тиждень”); *Понад сімдесят років тому, під час тієї, другої світової війни, ця машина, уникаючи обстрілів, привозила у село хліб* (“Корреспондент”); *На Вінниччині копи понад два місяці шукали крадія* (“Тиждень”); *Близько двох десятиліть чекали на відкриття нової лікарні* (“Волинські новини”); *Знахідка пролежала на дні близько двох тисячоліть* (“Українська правда”).

У семантико-синтаксичній структурі простого речення прийменниково-числівниково-іменниковий комплекс, прогнозований валентністю основного предиката, найчастіше займає суб’єктну чи об’єктну позиції, які корелюють на формально-синтаксичному рівні речення з позиціями складеного підмета або керованого другорядного члена, напр.: *Близько 100 вінничан-контрактників вирушили на тренування* (“Корреспондент”); *Участь у молитовній ході середмістям взяли близько 50 тисяч містян* (“Тиждень”); *Близько сотні довічних в’язнів отримали право на помилування президентом* (“Волинські новини”); *Вбитий у Маріуполі*

*полковник СБУ виявив близько 80 агентів ворога (“Українська правда”); НАЗК перевірів близько трьох тисяч е-декларацій (“Корреспондент”).*

У багатьох посібниках зі стилістики та культури мовлення рекомендують вживати присудок у формі однини, якщо числівник у складі підмета вказує на приблизну кількість (уживається з прийменниками *близько, до, понад, з (із, зо)* тощо), напр.: *Близько тридцяти студентів склало іспит на “відмінно”* (Капелюшний 2007, 281). Проте у текстах сучасних ЗМІ, навпаки, простежуємо тенденцію до послідовного вживання множинних присудкових форм, що, ймовірно, викликано комунікативним наміром мовця акцентувати на значній кількості, масовості, масштабності, значущості описуваних предметів, явищ, подій (див. попередні приклади). Прийменниково-числівниково-іменникові сполуки, не зумовлені валентністю опорного предиката, виконують переважно семантико-синтаксичні функції адвербіальних синтаксем часу, простору, міри і ступеня, а також атрибутивних синтаксем, які співвідносяться з формально-синтаксичними функціями відповідно другорядного детермінантного та узгодженого приіменникового члена речення, напр.: *Десь близько дванадцятої ночі батька викликали до військомату (“Волинські новини”); Понад півтори години тривала пожежа (“Українська правда”); У Луцьку оновлять двір, який не бачив ремонту понад 30 років (“Волинські новини”); ...радіус евакуації збільшено до 10 кілометрів (“Корреспондент”); У Києві за рік авто близько 500 разів блокували міський транспорт (“Тиждень”); Відомий винахідник Колін Ферз зміг розігнати дитячий атракціонний автомобіль до 164 кілометрів на годину (“Українська правда”); Під час огляду виявили свіжу рибу різних видів на суму понад 10 тисяч гривень (“Волинські новини”); Mercedes на дровах розвиває швидкість до 80 кілометрів на годину (“Корреспондент”); Система «Каіштан» виявляє цілі на відстані до восьми кілометрів (“Тиждень”); Жінкам за шістдесят важче адаптуватися на чужині (“Волинські новини”).*

Тема-рематичне членування таких речень зумовлене комунікативними намірами мовця – акцентувати на приблизних кількісних характеристиках суб’єктів, об’єктів, їхніх параметричних ознаках, тому прийменниково-числівниково-іменникова сполука звичайно є ремою (новим у повідомленні, його основою), яка займає або типову позицію після теми, або нерідко передує їй (в експресивно забарвленому мовленні), пор.: *Порядок в Балаклії забезпечують / понад 700 правоохоронців (“Українська правда”); Під КОДА протестують / понад 70 маршруток (“Тиждень”); Близько 30 найбільших компаній Казахстану / візьмуть участь в бізнес-форумі в Бішкеку (“Корреспондент”); Понад сотня людей з обмеженими можливостями / працює в Ужгороді на швейній фабриці (“Українська правда”); Внаслідок зсуву в Колумбії / загинуло понад 150 осіб (“Тиждень”); Понад 40 тисяч дітей / лікує Тернопільська міська дитяча лікарня (“Корреспондент”); Анджеліна Джолі / схудла до 37 кілограмів*

(“Волинські новини”); *Виплати за народження дітей / хочуть збільшити до 130 тисяч* (“Тиждень”); *Зо три десятка черкаських сімей / стали заручниками холодних батарей* (“Кореспондент”). Подібно до підсилювальних прислівників-часток (*майже, приблизно, більше (як, ніж), ледве не, мало (що) не, менше (як, ніж), не більше (як, ніж), не вище (як, ніж), не менше (як, ніж), трохи не* і под.) прийменники-модифікатори *близько, до, понад, з (із, зо), під, за* у таких конструкціях стають засобами виділення реми, своєрідними актуалізаторами приблизної кількісної інформації.

За відповідних комунікативних умов (комунікативних інтенцій мовця зосередити особливу увагу у повідомленні на кількісній характеристиці суб'єкта) прийменниково-числівниково-іменникова сполука може бути роз'єднана на дві частини, одна з яких (прийменниково-числівникова) опиняється у позиції предикатної синтаксеми, а інша (іменникова) у позиції суб'єктної синтаксеми в родовому відмінку. Формально-граматична структура таких речень двоскладна: підмет у нетиповій формі родового відмінка + присудок, виражений прийменниково-числівниковою сполукою. Напр.: *Делегатів / було понад двадцять; Мітингувальників / близько двох тисяч; Гостей / буде з п'ятдесят*. Усунення типової для позиції підмета форми називного відмінка І. Вихованець переконливо пояснює “перенесенням у реченнєву структуру форми родового відмінка, що функціонує у кількісно-іменникових сполуках” (Вихованець 1992, 111). За актуального членування речення-висловлення підмет (суб'єкт) звичайно перебуває у комунікативній позиції теми, а присудок (предикат) – реми. Отже, принумеральні прийменники у складі числівниково-іменникової сполуки виявляють внутрішню нейтралізацію власне-прийменникових ознак і як функційні еквіваленти прислівників-часток вносять семантику приблизної кількості, що має свою чітку значеннєву диференціацію, морфологічне маркування, позиційне розташування і комунікативну спрямованість у реченні-висловленні.

Вихованець, І. (1980): *Прийменникова система української мови*. Київ.

Вихованець, І. (1992): *Нариси з функціонального синтаксису української мови*. Київ.

Вихованець, І., Городенська, К. (2004): *Теоретична морфологія української мови. Академічна граматики української мови*. Київ.

Городенська, К. (2002): *Семантичний і морфологічний потенціал предикатів кількості*. Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Серія Філологія 5, 23-26.

Кавера, Н. (2007): *Семантична типологія предикатів стану*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Інститут української мови НАН України. Київ.

Капелюшний, А. (2007): *Практична стилістика української мови*. Львів.

Ківшик, Н. (2008): *Семантична диференціація предикатів кількості*. Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія Лінгвістика 6, 43-49.

Костусяк, Н. (2011): *Семантико-синтаксична валентність числівників*. Лінгвістичні студії. 22, 177-181.

Мельник, І. (2013): *Семантичні групи відчислівникових дієслівних синтаксичних транспозитів*. Лінгвістичні студії. 26, 40-46.

Попович, М. (2002): *Синтаксична структура речень з числівниковим компонентом у сучасній українській мові*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Інститут української мови НАН України. Київ.

## ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІДОНІМНИХ УТВОРЕНЬ У МОВІ УКРАЇНСЬКИХ ГАЗЕТ

*Марина Навальна*

(Україна)

*У статті виокремлено тематичні групи відонімних дериватів, зафіксованих в українському газетному мовленні кінця ХХ – початку ХХІ ст., проаналізовано способи творення таких мовних одиниць, визначено їхню стилістичну роль у сучасному українському газетному мовленні.*

*Ключові слова: газетне мовлення, відонімні деривати, способи творення, експресивізація.*

## FUNCTIONAL AND STYLISTIC PECULARITIES OF PROPER NOUN DERIVATIVES IN LANGUAGE OF UKRAINIAN NEWSPAPERS

*Maryna Naval'na*

*The article emphasizes the thematic groups of proper noun derivatives, which are represented in the Ukrainian newspaper language of the end of the 20<sup>th</sup> – the beginning of the 21<sup>st</sup> century; the paper analyses the formation of such lexical units and defines their stylistic role in the modern Ukrainian newspaper language.*

*Key words: newspaper language; proper noun derivatives; ways of formation; expressivization.*

У мові сучасних газет простежуємо значну кількість утворень на основі власних назв. Це зумовлено передусім низкою позамовних та мовних чинників, які здебільшого тісно взаємопов'язані. Серед них – демократичні процеси, які відбуваються в українському суспільстві, зокрема активізація партійно-політичного життя, розкутість журналістів у поданні подій, зростання ролі особистісного фактора, прагнення до експресії та економії мовленнєвої енергії тощо.

Лексеми, утворені від власних назв, досліджували і в попередні десятиліття розвитку української мови (Мова 1979, 55, 58-59, 63). Проте в останні десятиріччя, як засвідчує газетне мовлення, істотно розширилася словотвірна онімна база таких лексичних одиниць, принципово змінилося їхнє стилістичне навантаження (Навальна 2007; Стишов 2001).

Відонімні утворення – це слова, що мають своєрідну значеннєву природу, зумовлену сутністю онімів, та прагматично-емоційне функціональне призначення. Відоніми належать переважно до позасистемних мовленнєвих явищ, які ілюструють форми й шляхи



розвитку мовлення окремого періоду й оновлюють можливості української публіцистик. Крім терміна “відонімні утворення”, вживають “відонімні деривати”, “відонімні похідні”, “відпропріальні утворення” та ін.

Поява відонімних утворень зумовлена прагненням мовців образно назвати те чи те явище, дію, передати значеннєві відтінки, для вираження яких в українській літературній мові немає спеціальних засобів, потребою порушити мовний автоматизм (Навальна 2008, 325). Услід за О.А. Стишовим, відзначаємо активізацію у вітчизняній публіцистиці нових слів, утворених від власних назв (Навальна 2007, 325; Стишов 2001, 52).

Дослідники онімної лексики звертають увагу на те, що в публіцистичних текстах значне місце посідають власні імена, які проходять процес метафоризації та метонімізації. Власні імена можна зарахувати до лексем, які в ізольованому вжитку виступають так званими знаками культури, тобто носіями певної культурознавчої інформації. Коли вони потрапляють у певну мовленнєву ситуацію, то набувають оцінності, передаючи оцінне ставлення мовця до дійсності через додаткові оцінні значення, пов’язані з характеристикою предметів, явищ, подій, ідеологією, емоційним забарвленням імені.

Подекуди онімна метонімія реалізується у формі множини конкретного імені. В основі таких конструкцій відбито порівняння декількох осіб, географічних об’єктів чи понять. Використання власних назв у множині сприяє апелятивзації пропріальної лексики, тобто її переходу до класу загальних назв. Експресивність й емоційне забарвлення у цьому випадку зумовлюється написанням таких онімів із маленької літери, що свідчить про позбавлення функції індивідуалізації, позначення ними класу однотипних об’єктів і їх поступовий перехід у розряд апелятивів.

В активному творенні відонімних похідних посилюється розмовність літературної мови. За словами О. М. Стишова слова, утворені від власних назв, виконують у мові сучасної публіцистики номінативну, когнітивну та експресивно-оцінну функції (Стишов 2001, 53).

Найбільшою за обсягом групою відонімних утворень є відантропоніми, або відпрізвищеві утворення. Ідеологізуються здебільшого мезоніми, утворені від антропонімів, які позначають: 1) радянських і російських та українських сучасних політиків; 2) історичних осіб чужої культури з відповідними усталеними алюзивними конотаціями, які екстраполують в як вторинні найменування; 3) типові імена національного ономастикону. Простежуємо тенденцію до збільшення слів, утворених прізвищ відомих державних, політичних та громадських діячів; від прізвищ лідерів політичних партій, блоків, громадських об’єднань; від прізвищ суспільних діячів попередніх років тощо (Навальна 2007, 53). Крім того, на появу відонімних утворень впливають позамовні чинники: активні процеси в політичному житті, збільшення кількості партій і загострення конкурентної боротьби між ними та їхніми лідерами.

У пропонованій статті ставимо за мету виокремити деякі тематичні групи відонімних дериватів, зафіксованих в українському газетному мовленні початку ХХІ ст., проаналізувати способи творення таких мовних одиниць, визначити їхню стилістичну роль у сучасному українському газетному мовленні.

У статті для вивчення відонімних утворень в мові української періодики початку ХХІ ст. використано як основні метод *спостереження* та *описовий* метод. На різних етапах дослідження послуговувалися методом *функціонального* аналізу для визначення стилістичного навантаження лексичних одиниць.

У попередні роки від прізвищ відомих державних, політичних та громадських діячів постало багато відносних прикметників за допомогою форманта *-ськ-* та його варіантів. Після керівництва державою Леонідом Кучмою популярним став відносний прикметник *кучмівський* та присвійний прикметник *кучмин*, а з поверненням і приходом до влади інших політиків з'явилися нові утворення, зокрема *азарівський*, *юценківський* та ін. Напр.: *“Бо суть яка: замість того, щоб вихваляти кучмівський «єдино правильний» аграрний курс «Сільські вісті» назвали його авантюрою...”* (“Сільські вісті”, 28.07.2005); *“Свого часу навіть кучмівська «ЄДА» клялась, що обирається чесно”* (“Товариш”, 18-21.11.2005); *“...в ПАРС мають тривожну інформацію про масові звільнення чиновників кучминоного «призову»”*... (“Сільські вісті”, 12.07.2005); *“Наша Україна” вимагає припинити азарівські провокації”* (“Газета по-українськи”, 21.12.2006).

У перше десятиліття ХХІ ст. розглядали іменники обох словотвірних типів в одній групі, акцентуючи увагу на партійно-політичній ознаці. Серед них лексеми, утворені від прізвищ суспільних діячів попередніх років та від прізвищ нинішніх політиків (*Кириленко – кириленківець*, *Литвин – литвинівець*, *Луценко – луценківець*, *Симоненко – симоненківець*, *Тимошенко – тимошенківець*, *Янукович – януковець*). Пор.: *“Народний депутат із групи «За Україну!» розповідає про те, чи торгувалися з «кириленківцями» за ротації в уряді і чи можна запобігти розколу НСНУ”* (“Україна молода”, 20.02.2009); *“Литвинівці” мали низку зауважень до проекту, але проголосували “за”* (“Україна молода”, 19.03.2008); *“Литвинівці” зберігатимуть нейтралітет (заг.)*. Фракція Блоку Литвина *не входить в об'єднану опозицію з Партією регіонів* (“Україна молода”, 17.01.2008); *“Луценківці” “забили” за собою право на окрему точку зору (заг.)* (“Україна молода”, 17.03.2008); *“У симоненківців є свій стабільний, а головне активний на виборах електорат”* (“Україна молода”, 11.09.2007); *“...тимошенківці” мають погодитися на висунення спільного з іншими кандидата на посаду-небютівця і працювати на нього, інакше вибори столичного мера можна й програти”* (“Газета по-українськи”, 28.03.2008); *“Януковці” озвучили вимогу розглянути*

постанову про відставку Огриска просто-таки в четвер” (“Україна молода”, 20.02.2009).

Через кілька років, після виборів до Верховної Ради 2012 року додалися інші відпрізвищеві утворення, напр. *Кличко – кличківець*, *Ляшко – ляшківець*, *Тягнибок – тягнибоківець*. Напр.: *“Кличківці” сподіваються на велику перемогу на виборах. Особливо мають великі надії на столицю*” (“Газета по-українськи”, 9.09.2012); *“Ті, хто взяв у руки вила, можуть вважати себе ляшківцями”* (“Україна молода”, 23.10.2012); *“Тягнибоківці” привели в область аферистів* (“Українська правда”, 12.11.2012); *“Запорізькі тягнибоківці вимагають покарати мільціонерів за незаконний арешт”* (“Газета по-українськи”, 23.11.2012); *“Тягнибоківець” контролюватиме приватизацію у Волинграді* (“День”, 4.10.2012); *“Тягнибоківець” переводить рідне місто Попова на дров’яне опалення”* (“Газета по-українськи”, 23.01.2012).

Подекуди лексему *тягнибоківець* подають у конструкції *депутат-тягнибоківець*, напр.: *“Скандал навколо ресторану «депутата-тягнибоківця» набирає обертів”* (“Газета по-українськи”, 29.11.2012); *“Депутат-тягнибоківець очолив Львівську облраду”* (“День”, 12.12.2012).

Для творення відпрізвищевих іменників у мові української періодики вживають і запозичений формант *-іст/-ист*, що надає їм словотвірного значення “особа, яка виступає прибічником, послідовником когось”. До вже відомих слів *катеринчукіст*, *янучкіст* додалися нові *кличкіст*, *ляшкіст* ін. Напр.: *„Утім несподівано для всіх 62 голоси Черновецького були набрані в інший спосіб: з “ув’язнення” вийшов ще один «катеринчукіст»”* (“Україна молода”, 11.06.2008); *“Голубі янучкісти хуленько зібралися біля стін Верховної Ради”* (“Сільські вісті”, 10.06.2006); *“Приємно дивитися на кличкістів. Вони молоді, гарні, перспективні...”* (“День”, 9.09.2010); *“Зустріти десь ще ляшкіста – рідкість. Ляшко зазвичай веде політичну гру сам”* (“Україна молода”, 13.10.2012).

Від прізвищ деяких державних і політичних діячів за допомогою суфікс *-щин-* утворено іменники, які означають суспільне явище або сукупність певних рис чи ознак, що мають зв’язок з конкретною людиною – державним діячем, партійним лідером тощо. Цю тенденцію спостерігали дослідники лексики 90-х років минулого століття (*жириновщина*, *фоківщина*) (Нелюба 2007, 135-136). Ми виокремлювали раніше слова на зразок *азаровщина*, *януковщина*, *лукашенківщина*. Напр.: *“Візьмемо для прикладу істерики про кризу, голод, розруху та гаплик, про які старанно роздмухують прихильники азаровщини”* (“Лівівська газета”, 16–18.06.2006); *“Про януковщину тепер говоритимуть не тільки на Донеччині, але й по всій Україні. Хіба на заході якось по-іншому буде?”* (“Україна молода”, 13.09.2005).

До цього ряду додалися нові слова *литвинівщина*, *луценківщина*, *тимошенківщина* та ін. Напр.: “Обрали вже нового спікера парламенту. Чи можна ствердно сказати, що прийшов кінець “литвинівщині”?” (“Україна молода”, 14.12.2012); “Коли прийшли «помаранчеві», то думали, що прийшла епоха «луценківщини». А вийшло по-іншому...” (“Вісті”, 23.09.2012); “Влада думала, що з арештом лідера «Батьківщини» період тимошенківщини мине, але він продовжується...” (“Україна молода”, 24.09.2012).

Тому й зробили висновок, що найбільшу за обсягом групу слів становлять похідні одиниці від антропонімів, зокрема від прізвищ. Вони помітно активізувалися в мові української періодики в останні роки (Навальна 2007). Це спричинено позамовними чинниками, передусім активними процесами в політичному житті, збільшенням кількості партій і загостренням конкурентної боротьби між ними та їхніми лідерами. Ми погоджуємося з дослідниками, які відносять такі утворення до ефемеризмів, тобто слів, широко вживаних у певні періоди розвитку суспільства, тісно пов’язаних із діяльністю окремих політичних діячів. Ефемеризми зазвичай не входять до загального фонду мови, а вживаються лиш у зв’язку з конкретними подіями (Стишов 2001, 52; Заботкина 1989, 48-49). Серед таких слів у мові друкованих засобів масової інформації фіксуємо лексему, утворену від прізвища колишнього президента України Віктора Януковича. Напр.: “Якщо в росіян та януковичів тут не стане фінансів, не буде як виховувати нових «звезд» віртуальних ток-шоу” (“Український тиждень”, 19.05.2016); “Натомість, як і всяка дрібнота, єдине, чого бажала наша влада, це бачити цілковите приниження клану януковичів” (“Кримська світлиця”, 4.03.2016).

Від прізвищ відомих державних, політичних та громадських діячів постало багато відносних прикметників за допомогою форманта *-ськ-* та його варіантів. Особливо багато слів, що походять від прізвища російського президента Володимира Путіна, напр.: “Неоголошена війна, яку розв’язала проти України путінська Росія, увійде у військові підручники, як ілюстрація того, яку руйнівну силу несе у собі суміш з танково-артилерійських дул і словесного тротилу, замішаного на тотальній війні і пропаганді” (“Високий Замок”, 5.03.2015); “Враховуючи не лише путінські апетити, а й те, з якою легкістю виборці півдня і сходу реанімували у владі кремлівських маріонеток” (“Високий Замок”, 29.10.2014); “Головна їх ціль – знищення коаліції і відставка уряду, тоді з Україною можна буде робити все, що душа путінська забажає” (“День”, 17.04.2015).

Окрему групу становлять іменники, утворені від прізвищ лідерів політичних партій, блоків, громадських об’єднань тощо. Вони активізувалися в мові української преси на початку ХХІ ст., відтоді як вибори до Верховної Ради та місцевих рад стали проводитися за партійними списками. Здебільшого це відпрізвищеві утворення з

питомими українськими суфіксами -ець/-івець. О. Стишов поділяє їх на два словотвірні типи зі значеннями “послідовник кого-небудь, прибічник кого або чогось” та “належність особи до певного ідеологічного, суспільного-політичного, релігійного напрямку, вчення, організації, партії, угруповання, телеканалу, банку, фабрики, спецпідрозділу та ін.” (Стишов 2001, 53). Ми розглядаємо іменники обох словотвірних типів в одній групі, акцентуючи увагу на партійно-політичній ознаці. Серед них лексеми, утворені від прізвищ суспільних діячів попередніх років (*Чорновол – чорноволівець*) та від прізвищ нинішніх політиків (*Яценюк – яценюківець*, *Порошенко – порошенківець*, *Ляшко – ляшківець*, *Дугін – дугінець*, *Скошинський – скошинець*, *Тягнибок – тягнибоківець*, *Симоненко – симоненківець*, *Балоза – балозівець*). Напр.: “Яценюківці дуже не хотіли ще більшого посилення впливу Порошенка, у сфері впливу якого, безперечно, опинилися б і “розкольникі” з Опозиційного блоку” (“Україна молода”, 28.11.2014); “Тоді депутат у сесійній залі висловив незгоду з підтримкою більшості на посаду голови обласної ради “порошенківця” Анатолія Олійника” (“Україна молода”, 9.02.2016); “Мельник агітує за “порошенківця” Тичова старими методами” (“День”, 14.10.2014) та ін.

Відпрізвищеві іменники на -и/-і, що позначають сукупність осіб, пов’язаних з політичною чи громадською діяльністю відповідного діяча, пор.: *львовчкіни*, *вілкули*, *мірошніченки*, *геллери* та ін. Питання типів та способів утворення таких лексичних одиниць у мовознавстві дотепер дискусійне. О. Есперсен зазначав, що “з-поміж якостей, характерних для носія такого імені, і, я б сказав, конотованих цим іменем, вибирають одне, найвідоміше; його використовують і для характеристики іншої особи чи предмета – носія такої ж якості” (Есперсен 2002, 73). А. Нелюба відносить перетворення у відпрізвищевих утворення на -и/-і до семантичних, а не до словотвірних (Нелюба, 2007), де “старе” значення “утримується в новому частково”. Напр.: *І це одна з найбільших поразок Майдану, бо як це можна пояснити наявність у постреволюційному парламенті львовчкіних, вілкулів, мірошніченків, геллерів тощо* (Український тиждень, 12.02.2015). Пор. у попередні періоди: Напр.: *Де, врешті-решт, справи проти Ківалова, Колеснікова, Різака, які повинні були за висловом Ющенка, “сидіти”?* *Ніде: з “пройдисвітів”, “ворогів революції” та “підрахувів” – ківалови перетворилися на поважних посадових осіб* (“Народна”, 7.06.2008); *“А в середовищі «НУНС» і БЮТ шукають нових морозів і кінахів”* (“Україна молода”, 14.12.2007); *“І не усіяким там ніколаєнкам, юдофобським підбріхувачам, зупиняти навчальний процес”* (“Персонал Плюс”, 22.08.2007); *“Лише після того, як діячам на киталт суркісів прищемити хвіст, вони здатні робити щось не тільки для себе, але й для загальної справи”* (“За вільну Україну”, 22.07.2007); *“...уже відчувається наближення глобальної сутички. Не на життя, а на смерть. З одного боку – Ющенко, підкріплений Партією регіонів і політичних утворень так званої третьої сили з чернівецьких, катеринчуків, гаків. З іншого –*

Тимошенко, яка підтягла до себе уламки “НУ-НС” (“Час”, 12.06.2008). У деяких журналістських текстах спостерігаємо “нанизування” таких лексем, напр.: “Упродовж усього часу нашої самостійності в переважній більшості українців не викликало сумнівів, що верхівка комуністів, соціалістів «звичайних» і «прогресивних», регіоналів, соціал-демократів, тобто всяких симоненків і саламатіних, вітренків і марченків, морозів і януковичів, медведчуків і табачників, шуфрічів і богословських та іже з ними, м’яко кажучи, не сприйняли української державності...” (“Україна молода”, 3.03.2009).

Зазвичай відпрізвищеві лексеми на -и/-і дають оцінку особам, які наслідують негативні риси деяких політиків. Автори в такий спосіб виявляють своє зверхне ставлення і до самих політичних діячів, і до їхніх прибічників та послідовників. Описувані утворення мотивуються не базовим значенням, яке закладено у власній назві, а асоціаціями, пов’язаними з цим поняттям. Додатковий семантичний компонент перебільшення, інтенсивності розкриває здебільшого контекст. Простежуємо тенденцію до переходу аналізованих флексійних відпрізвищевих іменників зі значенням узагальнення, збірності до розряду загальних назв. Одним із формальних показників переходу є, на нашу думку, написання цих слів з малої літери.

За допомогою суфіксів -ець/-івець та назв політичних партій утворюють нові слова (Свобода – свободівець, УДАР – ударівець, Правий сектор – правосекторівці, Опозиційний блок – опоблоківець). Напр.: “Критика щодо незбалансованості фінансового документа пролунала із вуст «свободівця» Андріяна Гутника” (ВЗ, 11.02.2016); “... мало бути закриття справ проти «свободівців», котрі перебували під слідством після подій біля Верховної Ради 31 серпня минулого року” (УМ, 08.02.2016). Залишається продуктивним також і словотвірний тип із суфіксом -ізм/изм, що виражає значення “суспільно-політичний напрям, система поглядів тощо”. Напр.: “Розвинений «кучмізм» активно діє на міжнародній арені та пропонує...розчленування України” (“День”, 9.04.2015); “Зустріч «Валдайського клубу»: Кремль говорив про «фашизм» в Києві, а експерти – про «путізм»” (“Дзеркало тижня”, 23.10.2014); “Очевидно, незабаром теперішня Банкова запропонує свій варіант «медведчукізму»” (“Україна молода”, 28.04.2010) та ін.

Зрідка від прізвищ деяких державних і політичних діячів за допомогою суфікса -щин- утворено іменник, який означає суспільне явище або сукупність певних рис чи ознак, що мають зв’язок з конкретною людиною – державним діячем, партійним лідером тощо, напр.: яценюківщина, пор.: “...адже за рік «яценюківщини» не видно жодних рухів економіки, окрім конвульсій” (“Вільна Україна”, 24.04.2015).

Відоміні лексеми творяться за наступним типом: лукашенізація, балогізація, путінізація, з метою характеристики відповідних політиків та процес їхнього керування, напр.: “У нас відбулася повна «путінізація»”

інформаційного простору” (“Україна молода”, 16.04.2015); “Процеси в Україні повернути вже неможливо. Матимемо лукашенізацію в гіршому її виконанні” (“День”, 12.01.2017).

Подекуди у текстах натрапляємо на використання декількох відонімів одночасно, пор.: “Іван Іванович іронічно зауважив: в українській політичний словник поруч із терміном «кучмізм» можна внести таке поняття, як «балогізація»” (“Сільські вісті”, 02.03.2014).

Цікавими є лексеми, що утворилися від поєднання декількох прізвищ політичних діячів, напр.: Юлія Тимошенко + Віктор Янукович = юлікович, Віктор Янукович + Микола Азаров = янузаров, Віктор Медведчук + Григорій Суркіс = медведчуркіси, пор.: “Третій Президент залишає «юліковичам» у спадок Україну, поставлену на проукраїнські та проєвропейські рейки” (“Україна молода”, 28.01.2010); “Винна всездозволеність місцевих медведчуркісів, які завдяки бартеру й безконтрольності клали мільярди у власні кишені” (“Україна молода”, 10.06.2016); “Янузаров розпочав відлік або тільки «донецькі», але багато” (“Україна молода”, 16.03.2010).

Відонімні okazіоналізми в мові української періодики утворюють за допомогою суфіксоїдів, переважно іншомовного походження. У лексемі юльофобія автори використали суфіксоїд грецького походження -фоб- (зі значенням “той, хто боїться кого-, чого-небудь, не любить або не терпить когось чи щось”) та ім’я жінки-політика Юля. Напр.: “Юльофобія, або історія однієї зради” (“Українська правда”, 17.01.2012). Хоч останнім часом у мові функціонує іменник – медичний термін – фобія “нав’язливий, непереборний страх при деяких психічних захворюваннях, іноді при перевтомі, після психічного зворушення”. Для творення okazіоналізмів із зазначеним суфіксоїдом використовують прізвища відомих політиків та назви партій. Напр.: “Хто може пояснити чітко і раціонально, чим «бютофобія» відрізняється від «владофобії» або «тимошенкофобія» від «януковичофобії»?” (“Газета по-українськи”, 5.09.2012).

Отже, на початку ХХІ ст. у мові української газетної періодики помітно активізувалося вживання нових лексичних одиниць різної частини мовної належності від власних назв, що зумовлено низькою позамовних чинників, зокрема особистісного чинника в суспільстві, та мовними – прагненням до експресивності. Найбільшу групу становлять іменники та прикметники, утворені від прізвищ політиків, державних діячів тощо.

Найпродуктивнішими словотворчими засобами у творенні назв осіб за різними ознаками, як і раніше, є суфікси -ець/-івець; у творенні назв явищ, напрямів тощо – суфікси -ізм/-изм, -щин-. На відміну від попередніх періодів, у відонімному словотворенні використовують значно ширше коло онімів – прізвищ, назв партій, блоків, рухів. Експресивізації газетного мовлення сприяє дедалі ширше використання відпрізвищевих утворень на -и/-і. Відонімні деривати мають переважно оцінне значення, що надає публіцистичним матеріалам емоційно-експресивного забарвлення.

Відонімні утворення є відкритою групою, яка під дією позамовних чинників постійно поповнюється новими лексемами, що дає можливість для подальших досліджень.

Автор вдячний Юлії Калужинській та Тетяні Панченко за допомогу в зборі лексичного матеріалу.

*Мова сучасної масово-політичної інформації* (1979): Київ.

Навальна, М. (2007): *Соціально зумовлені іменникові суфіксальні новотвори*. Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Філологія. Випуск XV – XVII, 254-257.

Навальна, М. (2007): *Відонімні утворення в сучасній українській публіцистиці*. Гуманітарний вісник. Випуск III, 324-326.

СТИШОВ, О. (2001): *Новотвори на основі власних назв у мові засобів масової інформації*. Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). Випуск 31, 51-55.

Заботкина, В. И. (1989): *Новая лексика современного английского языка*. Москва.

Есперсен, О. (2002): *Философия грамматики (Теория экономики речи)*. Москва.

Нелюба, А. (2007): *Явища економії в словотвірній номінації української мови*. Харків.



## РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧНОЇ ВЗАЄМОЗАЛЕЖНОСТІ В СКЛАДНОСУРЯДНИХ РЕЧЕННЯХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

*Наталія Рула*

(Україна)

*У статті запропоновано власне бачення цього синтаксичного зв'язку з позицій функційно-категорійної граматики. Удокладнено аспекти семантико-синтаксичної організації складносурядних речень, акцентовано на ролі сполучників у вираженні типів семантико-синтаксичних відношень. Обґрунтовано поділ складносурядних речень на три групи: конструкції з семантичними сполучниками, з асемантичними сполучниками, безсполучникові складносурядні речення.*

*Ключові слова: сурядність, складносурядне речення, семантико-синтаксична взаємозалежність, сполучник.*

## REPRESENTING THE SEMANTIC AND SYNTACTIC RELATIONS IN COMPOUND SENTENCES IN THE CONTEMPORARY UKRAINIAN LANGUAGE

*Natalija Rula*

*The article represents own vision of syntactic function from the viewpoint of functional categorical grammar. The article deal with aspects of semantic-syntactic organization of compound sentences, the role of conjunctions in expression the types of semantic-syntactical relation is emphasized. The division of compound sentences in three groups: structures with semantical conjunctions, nonsemantic conjunctions, conjunctionless compound sentences is defined.*

*Key words: parataxis, compound sentence, semantic-syntactic relations, conjunction.*

У традиційних граматичних розвідках, присвячених дослідженню складносурядних конструкцій в українській мові, відсутнє чітке розмежування аспектів вивчення речення як основної синтаксичної одиниці, а саме: формально-синтаксичного, семантико-синтаксичного та комунікативного. Ще з часів російської граматики М. Греча, а також українських граматик С. Смаль-Стоцького та Ф. Гартнера, І. Нечуя-Левицького, В. Сімовича, О. Синявського та інших за класифікації складносурядних речень було зацентовано на змістових відношеннях між предикативними частинами. Аналогієний принцип кваліфікації спостерігаємо й у інших слов'янських граматиках. До 90-х років ХХ

сторіччя в українському мовознавстві був усталеним поділ усіх складносурядних конструкцій на єднальні, протиставні (зіставно-протиставні) та розділові відповідно до типу сполучника між поєднуваними складниками речення. Згодом у межах цієї класифікації додали інші типи складносурядних конструкцій: градаційні, пояснювальні, приєднувальні, пояснювально-приєднувальні. А. Загнітко такі розбіжності в граматичних працях за аналізу досліджуваних речень пояснює неадекватністю смислового ядра, що виступає основою класифікації (Загнітко 2001, 340). Прихильники класичного синтаксису оминають увагою структурні особливості різних типів складносурядних речень.

Із появою функційно-категорійної граматики змінюється підхід до вивчення складних речень загалом і складносурядних зокрема. І. Вихованець, який стоїть у витоків функційної теорії, з метою “переборення граматичної традиції щодо нерозрізнення окремих формальних характерних відмінностей між класами складносурядних речень” пропонує розглядати конструкції відкритої та закритої структур (Вихованець 1993, 289). Такі типи стосуються не тільки власне формальних ознак складносурядної конструкції, але й семантичних характеристик.

Із позицій синтаксису залежностей розглядає складносурядні речення Т. Масицька, пропонуючи за розгляду цих конструкцій використовувати нові поняття – “формально-синтаксична взаємозалежність” та “семантико-синтаксична взаємозалежність”. Дослідниця зазначає, що “семантико-синтаксичну залежність компонентів в складних конструкціях експлікують сполучники й сполучні слова” (Масицька 2017, 30). Т. Масицька виділяє в реченнях із семантичними сполучниками зіставну, протиставну, розділову, приєднувальну, градаційну та обмежувальну семантику. Для складносурядних конструкцій із асемантичними сполучниками характерною є наявність темпорально-темпоральної, причиново-наслідкової або умовно-наслідкової семантики (Масицька 2017).

У типологію семантико-синтаксичних взаємозалежностей предикативних частин складносурядних речень Т. Масицької вносить певні корективи Р. Христіанінова. Дослідниця вважає, що темпоральна семантико-синтаксична взаємозалежність є базовою для всіх типових складносурядних речень, що й пояснює поєднання в одну конструкцію двох та більше граматично незалежних одна від одної предикативних частин. У специфічних складносурядних реченнях Р. Христіанінова виділяє темпоральну та взаємозалежність “основне – додаткове” (Христіанінова 2016). Дослідниці також належить наукова стаття про семантико-синтаксичні різновиди безсполучникових складносурядних речень (Христіанінова 2014).

Усі зазначені вище мовознавчі розвідки укладують учення про складносурядне речення. У деяких із них звернено увагу на роль

сполучних засобів не тільки в формально-синтаксичній структурі досліджуваних конструкцій, але й у семантико-синтаксичній. Проте окремої граматичної праці, присвяченої виокремленню семантичних типів складносурядних речень на основі сполучникового та безсполучникового зв'язків, ще не було, що зумовлює актуальність пропонованої статті.

Метою цієї наукової розвідки є удокладнення відомостей про сурядність та складносурядне речення, аналіз семантико-синтаксичної організації досліджуваних конструкцій, а також виокремлення груп складносурядних речень на основі формально-синтаксичних і семантико-синтаксичних функцій сполучників, безсполучникового зв'язку та виділення в межах цих груп семантичних різновидів.

За характеристики складносурядних речень насамперед говорять про автономність предикативних частин у його складі, часом навіть не уточнюючи, про яку саме незалежність йде мова. Однією з причин такої неточності та суперечливості питання є відсутність детального аналізу сурядності як синтаксичної категорії.

Трактуючи сурядність як синтаксичний зв'язок, синтаксичне відношення або як синтаксичну категорію, мовознавці вкладають у ці поняття різні значення. Одні вчені за витлумачення сурядності не розмежовують чітко формально-синтаксичний та семантико-синтаксичний аспекти. Так, наприклад, І. Попова вважає досить обґрунтованою таку дефініцію синтаксичного зв'язку, у якій “він тлумачиться як таке семантико-граматичне відношення між компонентами мовленнєвого ланцюга, що дає змогу лінгвістично осмислити його і кваліфікувати як певну синтаксичну одиницю” (Попова 2013, 110). О. Стародумова, хоч і говорить про підрядність та сурядність як про формальні категорії, проте виділяє смисловий та формальний критерії розрізнення (Стародумова 2005, 26). На нашу думку, виокремлення смислового критерію розрізнення формальних категорій є недоречним. “Ті самі об'єктивні відношення нерідко можуть бути позначені як за допомогою сурядного, так і за допомогою підрядного зв'язку між простими реченнями – частинами складного. У ряді випадків об'єктивні відношення, які частіше позначаються підрядним синтаксичним зв'язком між частинами складного речення, факультативно передаються за допомогою сурядних синтаксичних зв'язків і навпаки” (Білодід 1972, 27).

У російській граматиці зазначено, що сурядність – це не тільки синтаксичний спосіб зв'язку, але й лексичний, адже відношення між предикативними частинами, що базуються на семантичній взаємодії, не завжди є однозначними. “Подальша конкретизація та звуження цього значення здійснюється так само, як і за безсполучниковості, – з опорою на загальну семантику поєднуваних речень або (там, де це можливо) на лексичні показники: частки, вставні слова, вказівні та анафоричні займенники та займенникові звороти. У окремих випадках диференційні функції беруть на себе відношення видів, часових форм та способів дії”

(Шведова 1980, 464). Проте сурядність є синтаксичним зв'язком, а не лексичним: вона лише виражена за допомогою лексичних засобів.

Найґрунтовніше розуміння синтаксичного зв'язку знаходимо в мовознавчих працях І. Вихованця, який чітко відмежовує його як “формальний граматичний стосунок” від семантико-синтаксичних відношень, з якими він корелює. Водночас дослідник говорить про складні взаємовпливи між синтаксичним зв'язком та змістовими відношеннями, акцентує на їх нетотожності, паралельному функціонуванні та специфічності вияву в різних синтаксичних одиницях (Вихованець 1993, 43).

До заслуг І. Вихованця зараховують виділення типів та форм синтаксичних зв'язків. Учений називає формою сурядного зв'язку незалежну координацію. А. Приходько, акцентуючи на принципі рівноправності та незалежності поєднаних паратакисом компонентів, ототожнює поняття сурядності й координації та зазначає з приводу останньої: “Координація є таким типом спайки між граматично рівноцінними одиницями мови, при якому ні одна із них не може бути зведеною до рангу компонента іншої, а навпаки усі вони виражають граматичну непідпорядкованість, наступність та рівноправність в лінійному ланцюгові розгорнення речення” (Приходько 2002, 117).

М. Мірченко слідом за І. Вихованцем зараховує сурядність до формально-синтаксичних категорій, які є “різновидом синтаксичних реченневих категорій” (Мірченко 2004, 192). Саме характер усієї сукупності формально-синтаксичних категорій у конструкції є основним розрізнявальним формальним фактором речення, як простого, так і складного.

Частотним у мовознавчих розвідках є протиставлення сурядності з підрядністю з метою виокремлення прикметних рис. Загалом бінарна опозиція сурядності та підрядності є досить умовною, бо вона не охоплює усієї різноманітності синтаксичних зв'язків. “Сурядність і підрядність не виключають одна одну, а наявність перехідних площин між сурядністю і підрядністю свідчить про неповне протиставлення цих категорій” (Глушкова 1998, 13). Значна кількість виписаного фактичного матеріалу підтверджує, що не завжди можна провести чіткі межі між сурядними та підрядними синтаксичними конструкціями, оскільки навіть один і той же сполучник може вказувати на різні зв'язки між компонентами.

Чітке виділення прикметних ознак категорії сурядності знаходимо у мовознавчих працях І. Вихованця. На його думку, головною диференційною ознакою, за допомогою якої розрізняють типи синтаксичних зв'язків, що спрямовані у внутрішню структуру словосполучень та речень, є напрямок синтаксичної залежності. Для сурядності у цьому аспекті характерною є відсутність залежності, а компоненти, поєднані цим зв'язком, є однофункційними, адже виконують тотожні синтаксичні функції (Вихованець 1993, 22). Окрім незалежності

компонентів сурядної конструкції та форми незалежної координації І. Вихованець виділяє з-поміж диференційних ознак ще відкритість / закритість зв'язку, яка зумовлена обмеженням або необмеженням кількості компонентів (Вихованець 1993, 31).

Отже, сурядність є формально-синтаксичною категорією, яка функціонує між граматично рівноправними та взаємообумовленими предикативними частинами у складносурядних конструкціях, членами простого семантично неелементарного речення, компонентами словосполучення, а також корелює із семантико-синтаксичними відношеннями, формально їх виражаючи.

Зважаючи на вище сказане, про нульовий напрям залежності як характерну ознаку сурядного зв'язку можемо говорити лише стосовно формально-граматичної структури речення, хоча й граматична незалежність компонентів, поєднаних сурядністю, не є абсолютною, оскільки складносурядні конструкції складаються не з простих речень, а з предикативних частин, які граматично взаємозумовлені. Про взаємодію предикативних частин, яка відображена формальними репрезентантами, говорить А. Загнітко (Загнітко 2001, 338). Слушною є думка І. Вихованця про те, що формою сурядного зв'язку є незалежна координація.

За розгляду семантико-синтаксичної структури складносурядного речення потрібно брати до уваги те, що речення є функційно-комунікативним цілим. Мовець спочатку на рівні мислення, а потім уже на рівні мовлення творчо концептуалізує картину світу, створює систему залежностей між ситуаціями дійсності, предметами, явищами. На думку А. Грищенка, "... у складносурядному реченні поєднуються не довільні прості речення, а лише такі складові частини, що повідомляють про пов'язані відповідним чином явища дійсності і становлять комунікативну єдність" (Білодід 1972, 388). Складносурядна конструкція – це результат мисленневих процесів. Взяті окремо одна від одної предикативні частини набудуть уже нового значення та інтонаційного оформлення. Тому влучним є запропонований Т. Масицькою термін семантико-синтаксичної взаємозалежності на позначення міжчастинного відношення в конструкціях, поєднаних сурядним зв'язком (Масицька 2017).

У мовознавчій літературі значення сурядних сполучників інколи зводять лише до граматичної функції, залишаючи поза увагою той факт, що спеціалізовані сполучники, зокрема семантичні, є двофункційними, оскільки оформлюють не лише сурядний зв'язок у конструкції, але й тип семантико-синтаксичних відношень. "Змістова структура семантичних сполучників виступає безпосереднім елементом семантики складносурядного речення і визначає його семантико-синтаксичну організацію" (Вихованець 1993, 298).

Традиційно виділяють три групи сурядних сполучників: єднальні, протиставні, розділові. Проте постійний розвиток граматичної системи сучасної української мови привів до вдосконалення та деталізації вчення

про ці сполучні засоби. На сьогодні виділяють шість груп сурядних сполучників, які є маркерами відповідних семантико-синтаксичних відношень: єднальні, протиставні, зіставні, розділові, градаційні, приєднувальні.

Говорячи про те, що окремі сурядні сполучники є граматично неоднорідними та характеризуються широким спектром вираження смислових відношень, А. Загнітко слушно зауважує: “Видається доцільним при розгляді смислових відношень між предикативними частинами у складносурядних реченнях відштовхуватися від типу сполучника, використаного для поєднання його компонентів” (Загнітко 2001, 345).

Оскільки семантико-синтаксичні функції конкретизуються відповідно до групи сурядних сполучників, то логічним є виокремлення семантичних груп складносурядних речень відповідно до засобу зв'язку. Отже, усі конструкції, поєднані сурядним зв'язком, пропонуємо поділити на три групи: складносурядні речення з семантичними сполучниками, складносурядні речення з асемантичними сполучниками та безсполучникові складносурядні речення.

Із-поміж семантичних типів складносурядних речень, предикативні частини яких поєднані семантичними сполучниками, виділяємо такі:

речення з семантикою зіставлення, у яких за допомогою сурядного зв'язку зіставлені два змісти неконтрастного плану;

речення з семантикою протиставлення, у яких за допомогою сурядного зв'язку протиставлені два змісти контрастного плану. Іноді протиставне відношення може ускладнюватися іншими семантичними відтінками, наприклад значенням допусту чи компенсації;

речення з розділовою семантикою, які вказують на чергування дій, явищ, станів або на реальний вияв тільки одного з перерахованих явищ;

речення з семантикою градації, у яких спеціалізовані сполучники посилюють змістове значення предикативної частини у постпозиції;

речення з семантикою приєднання. До цього різновиду зараховуємо ті сполучникові складносурядні речення, у яких функціонують спеціалізовані семантичні сполучники *та й, а також*;

складносурядні речення з семантикою заперечення. Останню передають єднальні повторювані сполучники *ні – ні, ані – ані*.

Виділення останнього різновиду потребує пояснення. У традиційній граматиці сполучники *ні – ні, ані – ані* відносять до єднальних. Більшість мовознавців схиляються до думки, що ці сполучні засоби посідають проміжне місце між семантичними та асемантичними сполучниками та “посилюють заперечення у заперечних складносурядних реченнях” (Вихованець 1993, 302). За К. Шульжуком, сполучники *ні – ні, ані – ані* виражають “подвійне заперечення” (Шульжук 2004, 239). Погоджуємось з А. Грищенком з приводу того, що ці сполучні засоби “надають заперечного значення всій синтаксичній конструкції” (Білодід 1972, 392), тому вважаємо за потрібне зарахувати їх до семантичних сполучників. До

того ж із-поміж випсаного нами фактичного матеріалу не знаходимо речень з іншими семантичними характеристиками, окрім заперечної.

Другу групу складносурядних конструкцій складають речення, предикативні частини яких поєднані асемантичними сполучниками. У цих конструкціях репрезентантами семантичних відношень виступають видо-часові форми присудків, різноманітні займенники, частки, модальні слова, антоніми, спільний член тощо. У цій групі виокремлюють такі семантичні різновиди:

речення з семантикою власне-темпоральності. Цей різновид репрезентований конструкціями зі значенням переліку одночасних або послідовних у часі подій, явищ, станів;

речення з перелічуванням бажаних або можливих за певних умов дій, станів. У таких структурах присудки не мають відношення до часу та виражені в умовному або наказовому способі;

речення з семантикою каузальності, для яких характерні двобічні причиново-наслідкові або умовно-наслідкові відношення між предикативними частинами;

речення з семантикою приєднання. До цього семантичного різновиду належать складносурядні речення з асемантичними сполучниками *і*, *а* та іншими, які набувають приєднувального значення лиш у відповідному контексті;

речення з семантикою обмеження, у яких зміст другої предикативної частини обмежує ступінь вияву подій, явищ у першій;

речення з семантикою виділення. У таких структурах у другій предикативній частині виділені подія, явище з-поміж тих, про які йде мова в першій предикативній частині;

речення з семантикою невідповідності однієї ситуації іншій.

Предикативні частини в складносурядних реченнях можуть бути поєднані безсполучниково. Ці конструкції й складають третю групу досліджуваних структур. Деякі синтаксисти заперечують зарахування частини безсполучникових конструкцій до складносурядних речень. Так, І. Слинко виділяє ці речення з-поміж інших, на противагу сполучниковим, називаючи їх складними безсполучниковими комунікатами та зазначаючи, що “це особливі синтаксичні одиниці, що більшою чи меншою мірою співвідносні із складними сполучниковими реченнями, але не мають граматичних моделей та парадигм, які б створювалися сполучниками чи відносними словами” (Слинко 1994, 632). Ці конструкції виведені за межі речень і в праці “Російська граматики” (Шведова 1980).

У мовознавчих працях знаходимо згадки по безсполучникові сурядні конструкції як про проміжні. А. Загнітко припускає, що “безсполучникові складні речення з часовими відношеннями між частинами можна віднести до таких, що прямують до складносурядних речень, але в силу

формального неокреслення і невизначеності значення становлять площину потенційного вияву сурядності” (Загнітко 2001, 339).

Підтримуємо думку тих дослідників, які вважають, що сполучники не є обов’язковим формальним елементом, оскільки крім граматичного зв’язку існує ще семантичний та комунікативний. Зокрема, ще в “Граматиці російської мови” М. Осадци до способів сполучення складносурядних речень зараховано “зв’язок лише в думці”, тобто безсполучниковий (Осадца 1862). І. Вихованець наголошує, що безсполучникові складносурядні речення так само, як і сполучникові, є формально-синтаксичними варіантами складносурядних конструкцій із часовими відношеннями (Вихованець 1993, 305).

Зібраний та проаналізований нами фактичний матеріал свідчить про розширення змістового кола безсполучникових складносурядних речень та зарахування до них інших семантичних різновидів, окрім згаданих у граматичних розвідках конструкцій з відношенням одночасності та послідовності дій, процесів, станів. Погоджуємось з Р. Христіаніною, що до безсполучникових складносурядних речень можна віднести такі, у яких чітко виражені сумісність дій, а також протиставні, обмежувальні, наслідкові та присуднувальні відношення. Слідом за Р. Христіаніною (Христіанінова 2014) з-поміж таких складносурядних конструкцій виділяємо:

речення з темпоральною семантикою;

речення з семантикою перелічування. Цей різновид охоплює структури, аналогічні до сполучникових з такою ж семантикою, з присудками умовного або наказового способу;

речення із сумісністю дій, у яких предикативні частини поєднані одним предметом думки;

речення із значенням наслідку;

речення з обмежувальним значенням;

речення з семантикою зіставлення;

речення з семантикою протиставлення;

речення з семантикою приєднання.

Отже, складносурядні конструкції в сучасній українській мові представлені сполучниковими та безсполучниковими реченнями. Усі ці структури розпадаються на три групи відповідно до репрезентантів семантико-синтаксичної взаємозалежності: речення з семантичними сполучниками, речення з асемантичними сполучниками та речення, предикативні частини яких поєднані безсполучниково. Кожна група представлена семантичними різновидами. Так, перша група охоплює конструкції з семантикою зіставлення, протиставлення, розділовості, градації, приєднання (тільки речення із семантичними сполучниками *та й, а також*), заперечення. До другої групи входять речення із значенням власне-темпоральності, перелічування, каузальності, приєднання (тільки конструкції з асемантичними сполучниками *і, а* та іншими), обмеження,



виділення, невідповідності. Третю групу становлять конструкції з темпоральними, перелічувальними відношеннями, сумісністю дій, а також із чітко вираженою зіставною, протиставною, обмежувальною, наслідковою та приєднувальною семантикою. Наведені положення перспективні для подальшого дослідження складносурядних речень.

Білодід, І. К. (1972): *Сучасна українська літературна мова : синтаксис*. Київ.

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

Глушкова, Г. М. (1998): *Структурно-семантичні типи сурядності*. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Донецький державний університет.

Загнітко, А. П. (2001): *Теоретична грамматика української мови. Синтаксис*. Донецьк.

Масицька, Т. Є. (2017): *Семантико-синтаксичні реченнєві залежності в сучасній українській літературній мові*. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. Національна академія наук України. Київ.

Мірченко, М. В. (2004): *Структура синтаксичних категорій*. РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки. Луцьк.

Осадца, М. (1862): *Грамматика русского языка*. В печатни Института Ставропигийского. Львов.

Попова, І. С. (2013): *Зв'язки між синтаксично різноплановими компонентами мовленнєвого ланцюга та за межами одного речення*. Лінгвістичні дослідження. 36, 110-116.

Приходько, А. М. (2002): *Складносурядне речення німецької мови в формально-граматичному аспекті*. Вісник Запорізького державного університету. 1, 116-125.

Слинько, І. І. (1994): *Синтаксис сучасної української мови : проблемні питання*. Київ.

Стародумова, Е. А. (2005): *Синтаксис современного русского языка*. Изд-во Дальневосточного университета. Владивосток.

Христіанінова, Р. О. (2014): *Семантико-синтаксичні різновиди безсполучникових складносурядних речень у сучасній українській мові*. Типологія та функції мовних одиниць. 1, 263-274.

Христіанінова, Р. О. (2016): *Співвідношення змістів предикативних частин у складносурядних реченнях*. Мовознавчий вісник 21, 118-126.

Шведова, Н. Ю. (1980): *Русская грамматика*. Москва.

Шульжук, К. Ф. (2004): *Синтаксис української мови*. Київ.

## СІМЕЙНО ПОВ'ЯЗАНІ ІМЕНА В АНТРОПОНІМІКОНІ ВОЛИНИ ХІХ СТ.

*Лариса Садова*

(Україна)

*У статті проаналізовано особливості функціонування календарних імен на Волині ХІХ ст., виокремлено лінгвальні фактори, що впливали на надання імені, встановлено ступінь впливу позамовних чинників на вибір імені.*

*Ключові слова: антропонім, апелятив, антропоніміка, ім'я.*

## THE FAMILY RELATED NAMES IN ANTHROPONOMASTICS OF VOLYN' REGION IN XIX CENTURY

*Larysa Sadova*

*This article analyses peculiarities of calendar names of Volyn' region in the 19<sup>th</sup> century. The lingual factors which influenced the formation of names are specified. The level of the influence of extralinguistic factors on choosing names is established.*

*Key words: anthroponym, proper noun, anthroponomastics, name.*

Власні особові імена українців – цікавий пласт активної лексики загальнонаціональної мови, цінний матеріал для глибшого розуміння процесів, які відбувалися в різних історичних зрізах у мові народу, в його історії та культурі. Антропонімія кожного народу виникла під впливом лінгвальних та позамовних чинників, що зумовлювали специфіку її подальшого розвитку. Зовнішні стосовно мови фактори вимагали від антропосистеми трансформуватися таким чином, щоб за її допомогою можна було встановити зв'язок поколінь та належність до певної родини. Одним із найтиповіших антропонімічних засобів родинного зв'язку в межах однолексемної антропонімічної системи були однакові імена, які позначали членів певної сім'ї: рідних братів, двоюрідних братів, батька й сина, діда й онука тощо (Пахомова 2012, 24).

Українські джерела засвідчують явище однойменності рідних братів (див. Карпенко 1994, 195; Керста 1984, 12). Звичай називати двох дітей однаковими іменами на Закарпатті проіснував до середини ХХ ст. (Чучка 2008, 70). Як зазначає С. М. Пахомова, повна ідентичність імен у південнослов'янських народів трапляється рідко для називання родичів по лініях *дід – онук* та *дядько – племінник*, у староросійських пам'ятках ХV–ХVІІІ ст. звичай надавати однакові імена рідним братам представлений

численними фіксаціями, традиція спадковості імен була характерною для словаків, поляків та інших народів (Пахомова 2012, 25-26).

Сімейно пов'язані імена в українській антропонімії були об'єктом наукових досліджень Р.Й. Керсти (Керста 1984), Ю.О. Карпенка (Карпенко 1994), П.П. Чучки (Чучка 2008), значну увагу цій проблемі приділила С.М. Пахомова (С.М. Пахомова 2012). В українській антропонімії недостатньо вивченою залишається проблема сімейно пов'язаних імен в регіональній історичній антропонімії. Наявність праць, які аналізують цю проблему в діахронії та на матеріалі пам'яток і документів певного регіону, значно доповнить та збагатить сучасну антропоніміку.

Матеріалом для дослідження слугували сповідні відомості із сіл Волині за 1825–1887 рр., а також залучені для зіставлення документи початку ХХ ст. (сповідальна відомість Іовського храму села Борисковичі 1929 року та деякі інші).

Мета дослідження – аналіз явища сімейної однойменності дітей на Волині ХІХ ст.

Для сучасної людини досить звичне явище однойменності в межах сім'ї. Часто в офіційних чи дружніх взаєминах ми маємо справу з *Василями Васильовичами*, *Володимирами Володимировичами*, *Іванами Івановичами*, зрідка ім'я батька переходить до старшого сина, а потім до старшого внука і передається з покоління в покоління. Менш продуктивне іменування дочки за іменем матері (мати і дочка мають однакові імена, наприклад, *Ганна*, *Людмила*, *Наталія*). Випадки називання однаковим іменем дітей в межах сім'ї практично відсутні, проте такий спосіб іменування дітей був притаманний для давньої Волині, як і для більшості регіонів України.

Суміжність імен родичів однієї генерації можна простежити на матеріалі давніх сповідних відомостей, які містили списки мешканців різних населених пунктів. Такі документи, які укладали священики, – своєрідний перелік сімей, що були прихожанами певного храму. Члени однієї сім'ї наводилися із зазначенням ступеня їх родинної спорідненості та віку. Як свідчать матеріали сповідних відомостей православних храмів Волині ХІХ ст., однойменність рідних братів і сестер – явище не випадкове і повторюване протягом усього ХІХ ст.

Сповідна відомість села Ржищева 1830 року фіксує три випадки однойменності, а сповідна книга Покровського храму села Брани 1853 року засвідчує вісім випадків повторення того ж самого імені для двох дітей. Для прикладу наведемо запис 1825 року: *Трофимъ Ивановъ Коханскій, 40 лет, жена его Анна Иванова, 33 года, дети ихъ: Иосифъ (9 лет), Матфей (9), Параскевия (3), Параскевия (1)* (Ведомость 1825) та запис 1887 року: *Кириль Феодоровъ Боймиструкъ, 38 лет, жена его Марія Киприанова, 35 лет, дети ихъ: Савва (3), Іустина (15), Пелагія (13), Анна (11), Анна (5)* (Ведомость 1887).

Трапляються випадки суміжності імен на двох лініях: синхронічній (між рідними братами) та діахронічній (між батьком та синами). Так, в

*Івана Васильовича Кухарука* було 4 сини: *Іван* (19 років), *Іван* (16), *Тимофій* (4), *Микита* (1) (Ведомость 1853). Сповідна відомість села Брани 1853 року містить запис про сім'ю *Катерини Данилової Мельнички*, три дочки були названі *Маріями* (*Екатерина Данилова Мельничка, муж ея полякъ* (43), *дочери ея: Іуліанія* (13), *Марія* (8), *Марія* (6), *Анастасія* (4), *Марія* (1) (Ведомость 1853)).

Причини виникнення явища однойменності та збереження його на Волині до XIX ст. могли бути різними. На думку Ю.О. Карпенка, однойменність дітей в одній родині в XVII ст. була цілком можливою, але в цьому випадку однакові імена набували суфіксальної або іншої диференціації. Підкреслена ж тотожність іменувань в козацьких реєстрах може засвідчувати побратимство (Карпенко 1994, 195). Мовознавець Світлана Пахомова зазначає, що українські джерела засвідчують одноймення братів і сестер із XV ст., воно було продуктивним у українських писемних пам'ятках і виникло у праслов'янський період. Сімейна пов'язаність імен існувала в допрізвищевий період і виражала родинну спорідненість та зв'язок поколінь. Ім'я не лише номінувало людину, а й прив'язувало її до певної сім'ї, вказувало на приналежність до родини, роду (Пахомова 2012, 24).

У деяких селах півдня Волинської області досі існує повір'я, згідно з яким хворобливу дитину називають іменем батька або матері, щоб забезпечити їй міцне здоров'я. Волиняни вірили, що в такий спосіб можна заплутати злі сили, які шкодили дитині. Ім'я батька чи матері ставало своєрідним оберегом для новонародженого. Припускаємо, що з цією метою однакові імена могли надавати і рідним братам або сестрам.

Звичай повторювати те саме ім'я для двох дітей існував у багатодітних родинях Закарпаття ще на початку XX ст. Уважалося, що це забезпечить міцне здоров'я дитині. Вірили також, що наявність двох братів або сестер із однаковим іменем може припинити народження дітей у цій сім'ї в майбутньому. П.П. Чучка зазначає, що “які вірування не ховалися б за цим звичаєм, треба визнати, по-перше, що сам звичай дуже давній, а по-друге, що він мав гальмуючий вплив на розвиток місцевого репертуару” (Чучка 2008, 47).

Цілком імовірно, що суміжність імен дітей на Волині XIX ст. була зумовлена саме такою метою, оскільки переважна більшість зафіксованих випадків однойменності стосувалася сімей, у яких було більше п'яти дітей. Наявність однакових імен у сім'ї з двома дітьми засвідчено тільки один раз: “*Іоаннь Даниловъ Стоцкій, 45 лет, жена его Параскева Иванова, 35 лет, дети ихъ Андрей* (13), *Андрей* (10)” (Роспись 1830). Опосередкованим підтвердженням цієї гіпотези може бути ще й те, що діти, названі однаковими іменами (або принаймні одна з цих дітей), були здебільшого молодшими або наймолодшими, зрідка так називали двох найстарших дітей. Пор., “*Матфей Феодоровъ Притулюкъ, 38 лет, ... дети ихъ Матфей* (14), *Лука* (10), *Іванъ* (8), *Іванъ* (3), *Пелагія* (1)”; “*Феодоръ*

*Дмитрієвъ Новосадъ, 37 лет, ... дети ихъ Фекла (16), Татіанна (12), Евдокія (10), Евдокія (3)*” (Ведомость 1853).

Цікаво, що серед випадків однойменності в багатодітних сім'ях домінують фіксації сімей з дітьми однієї статі, тобто або тільки дівчатками, або тільки хлопчиками: *Іванъ Васильевич Кухарукъ (45), Іуліанія Григорієва (36), дети ихъ: Іванъ (19), Іванъ (16), Тимофей (4), Никита (1)* (Ведомость 1853); *Леонтій Василювъ Пылыпчукъ (46), Евдокія Петрова (46), сыны ихъ: Василь (19), Василь (15), Никита вдовъ (24)* (Ведомость 1853); *Феодоръ Димитрієвъ Новосадъ (38), Меланія Андреева (36), дети ихъ: Фекла (16), Татіанна (12), Евдокія (10), Евдокія (3)* (Ведомость 1853); *Тарасій Корнилювъ Селовець (39), Евдокія Василюва (25), дочери его: Анастасія (18), Параскева (14), Параскева (14), Марія (4)* (Ведомость 1853). Наведені фіксації можуть свідчити про втрачене вірування в те, що завдяки наданню однакових імен двом дітям можна припинити народження дітей однієї статі та дочекатися народження бажаного сина або дочки.

На нашу думку, поява випадків однойменності в родині може бути зумовлена також вибором імені для дитини священиком за церковним календарем. Оскільки, як відомо, ім'я для дитини обирав переважно священик за церковним календарем (на Волині ХІХ ст. такий принцип вибору імені відігравав значну роль у називанні дітей у селянських родин), а деякі імена в календарі повторювалися досить часто, то іменування дітей за таким принципом могло сприяти появі випадків однойменності в межах родини.

Наприкінці ХІХ ст. продуктивність сімейно пов'язаних імен у сповідних книгах Волині знижується. Так, у сповідній відомості села Брани 1887 року виявлено лише два випадки однойменності (Ведомость 1887), у сповідних книгах Волині початку ХХ ст. вони відсутні (Ведомость 1929).

На думку С.М. Пахомової, однойменність у межах родини вказувала на родинний зв'язок, такий спосіб іменування дітей у родині втрачав актуальність із появою прізвищ, але продовжував існувати, породжуючи плутанину через одноймення в межах родини. Православна церква змушена була втручатися у справи надання імені дитині такими приписами: “Уникати надавання одного й того ж імені кільком членам у родині (живим або померлим), що може вести до плутанини, непорозумінь і навіть зловживань” (Пахомова 2012, 28).

Отже, сповідні відомості волинських сіл ХІХ ст. засвідчують величезний масив власних назв, а також містять цінну інформацію про особливості світогляду давніх волинян. однойменність братів або сестер, що проіснувала до кінця ХІХ ст. – самобутнє мовне явище, яке свідчить про оригінальність антропонімікону давньої Волині, вплив на нього традицій та дохристиянських вірувань наших предків.

Карпенко, Ю. О. (1994). *Реєстри Війська Запорізького і проблема постання українських прізвищ*. У кн.: Питання історичної ономастики України. Наукова думка. Київ. С. 182-201.

Керста, Р. Й. (1984). *Українська антропонімія XVI ст.: чоловічі іменування*. Наукова думка. Київ.

Пахомова, С. М. (2012). *Еволюція антропонімних формул у слов'янських мовах*. Видавництво Олександри Гаркуші. Ужгород.

Чучка, П. П. (2008). *Антропонімія Закарпаття*. Ужгород.

### Джерела

Ведомость 1825 – Ведомость Епархії и Губернії Волинской Поведа Владимирского села Брань, Церкви Свято-Покровской, Священника Григорія Павлова сына Чугалиньскаго съ Причетниками при оной церкви въ Приходе ниже явленнихъ чинов людей съ изъявлением против коегождо имени о Бытїи ихъ у Исповеди и Святыхъ Тайн Причастїа сочинена за 1825 годъ.

Ведомость 1830 – Ведомость Епархії и Губернії Волинской Поведа Владимирского села Ржищева, Церкви Зачатіевской, наблюдающаго Священника Іоанна Скульскаго съ Причетниками при оной церкви въ Приходе ниже явленнихъ чинов людей съ изъявлением против коегождо имени о Бытїи ихъ у Исповеди и Святыхъ Тайн Причастїа сочинена за 1830 годъ.

Ведомость 1834 – Ведомость Епархії и Губернії Волинской Поведа Владимирского села Брань, Церкви Свято-Покровской, Священника Квинтиліана Стефанова сына Левитского съ Причетниками при оной церкви въ Приходе ниже явленнихъ чинов людей съ изъявлением против коегождо имени о Бытїи ихъ у Исповеди и Святыхъ Тайн Причастїа сочинена за 1834 годъ.

Ведомость 1853 – Ведомость Епархії и Губернії Волинской Поведа Владимирского села Брань, Церкви Свято-Покровской, Священника Квинтиліана Стефанова сына Левитского съ Причетниками при оной церкви въ Приходе ниже явленнихъ чинов людей съ изъявлением против коегождо имени о Бытїи ихъ у Исповеди и Святыхъ Тайн Причастїа сочинена за 1853 годъ.

Ведомость 1887 – Ведомость Епархії и Губернії Волинской Поведа Владимирского села Брань, Церкви Свято-Покровской, Священника Димитрія Пантелеимонова Мироновича съ Причетниками при оной церкви въ Приходе ниже явленнихъ чинов людей съ изъявлением против коегождо имени о Бытїи ихъ у Исповеди и Святыхъ Тайн Причастїа сочинена за 1887 годъ.

Ведомость 1929 – Ведомость за 1929 годъ обретающимся при Іовской церкви села Борисковичъ въ приходе нижеявленнихъ чиновъ людямъ, со

изъявлениемъ противъ коегождо имени о бытии ихъ въ Святую Чтиредесятницу у Исповеди и Святыхъ Тайн Причастия.

Роспись 1830 – Роспись Епархіи и Губерніи Волынской Повеа Владимирского села Брань, Церкви Свято-Покровской, Священника Григорія Павлова сына Чугалиньскаго съ Причетниками при оной церкви въ Приходе ниже явленныхъ чинов людей съ изъявлениемъ противъ коегождо имени о Бытии ихъ у Исповеди и Святыхъ Тайн Причастия сочинена за 1830 годъ.

## СТИЛЕВЖИТОК МОЛОДІЖНОГО СЛЕНГУ В РОМАНІ ЛЮБКА ДЕРЕША “КУЛЬТ”

*Любов Стовбур*

(Україна)

*У статті йдеться про те, як нова соціальна парадигма функціонування мови дзеркально відображається у свідомості молоді – найбільш мобільного прошарку суспільства. Стрімке та постійне прискорення й оновлення сучасного життя перетворюють спілкування в молодіжному середовищі на динамічну систему, що стимулює зміни комунікативних форм і становить для молоді самостійну цінність. Специфічним протестом юнацтва є його мовлення, головною ознакою якого стає інша норма, точніше – антинорма. Основною рисою молодіжного сленгу, яким навіть не тільки розмовляють, а живуть персонажі твору Любка Дереша, є своєрідний виклик суспільству, неприйняття його норм, правил і зразків.*

*Ключові слова: Любка Дереш, роман “Культ”, молодь, сленг, антинорма.*

## STYLISTIC USE OF YOUTH SLANG IN THE NOVEL “THE CULT” BY LJUBKO DEREŠ

*Ljubov Stovbur*

*The article focuses on the new social paradigm of language functions, which mirrors in the minds of young people, as the most mobile segment of society. The rapid and constant acceleration and renewal of modern life transforms communication in the youth environment into a dynamic system that stimulates the changes of communicative forms and is considered to be a separate value for young people. A specific protest of the youth is its language which main feature is another norm, namely, antinorm. The challenge to society, the rejection of its norms, rules and patterns are the main features of youth slang, which is not only spoken, but lived by the characters in the novel by Ljubko Dereš.*

*Key words: Ljubko Dereš, the novel “The Cult”, young people, slang, antinorm.*

Протест проти нормативної мови, помножений на намагання виділитись, формує максимальну розкутість мовного самовираження молоді людини. Це чи не занадто яскраво підтвердив своїм романом Любка Дереш – “вундеркінд української літератури” (за висловом



Ю. Андруховича). Мова твору характеризується багатогранністю і різностильовим спрямуванням, однак найбільш прикметною особливістю мови роману “Культ” є перенасичення її сленговими словами, особливо широкоживаними серед сучасної молоді. У романі Любка Дереша не було помічено азартного захоплення письменника вживанням вульгаризмів, т.зв. обсценної лексики, брудної лайки. Навпаки, молодий автор постійно намагається уникати таких слів, використовуючи їх лише або у сленговій видозміні, або для самохарактеристики персонажів.

Письменник у своєму творі не випадково робить акцент на використанні саме молодіжного сленгу, адже це зумовлено обставинами, за яких відбуваються події в романі (до Мідних Бук, що неподалік від Львова, приїжджає молодий викладач біології Юрко Банзай, який з перших сторінок переживає перевтілення із незалежної особистості на частину мікрокосму, ім'я якого – школа; окреме угруповання із власними законами та дійовими особами стає новим середовищем існування для Банзая), суспільним становищем персонажів, особистим досвідом автора. Адже ще Г. Міллер у свій час сказав: “Текст для мене – то людина. І мої тексти – це я” (цит. за: Андрухович 2004, 119).

Як зазначалось, Любка Дереш не випадково з усіх можливих варіантів обрав саме молодіжний сленг. Стрімке та постійне прискорення й оновлення сучасного життя перетворюють спілкування в молодіжному середовищі на динамічну систему, що стимулює зміни комунікативних форм і становить для молоді самостійну цінність. Головними персонажами роману “Культ” є учні та колектив учителів “Шкури Оленя” – міднобуківського коледжу. Однак акцент письменник робить саме на молодому поколінні, своєрідно доводячи це перенасиченням мови твору сленгом у чистому, власне українському варіанті, і з вкрапленнями іншомовних елементів (російських, польських, англійських і навіть італійських). Поведінка і мовне самовираження підлітків Малаялама та Семпльованого, Дарці та Іринки визначається тим, що, переходячи з дитячого світу до світу дорослих, вони не належать повністю до жодного з них, шукаючи через це підтримки в однолітків і будуючи стіну відчуження від дорослих. Специфічним протестом юнацтва є його мовлення, головною ознакою якого є інша норма, точніше сказати – антинорма. А стихія, що живить молодіжну мову, – це все нове, нетрадиційне або ж заперечуване. Запозичені елементи літературної мови переосмислюються в ігровому, іронічному ключі. Отже, основною рисою молодіжного сленгу, яким навіть не тільки розмовляють, а живуть персонажі твору Любка Дереша, є своєрідний виклик суспільству, неприйняття його норм, правил і зразків.

Проте не тільки молоде покоління спілкується такою своєрідною мовою, колектив учителів (Діма “психо-холог”, директор Андрій Ярославович, вчителька світової культури Держислава Черевуха, учителі мови та літератури подружжя Лісунів, учитель географії і за сумісництвом письменник – Вітайль Ханігін-Тичинда), навіть головний герой роману

Юрко Банзай, також користуються сленгом. Це спричинено, з одного боку, постійним спілкуванням з учнями, а з іншого, – стресовими ситуаціями, у які повсякчас потрапляють дорослі.

Якщо проаналізувати молодіжний сленговий словник, використаний автором у романі “Культ”, відповідно до способів його творення, то можна виділити такі особливості:

1) основним способом творення сленгу виявилась фонетична адаптація лексем російської мови: *відмазатись* ‘уникнути відповідальності’, *відкачувати* ‘приводити до тями’, *відриватися* ‘відпочивати’, *в’їжджати* ‘розуміти щось’, *втикати* ‘байдикувати, не робити нічого корисного’, *втріскатись* ‘закохатись’, *дістати* ‘набриднути’, *забити болт* ‘поставитись до чогось байдуже’, *набити стрілу* ‘призначити зустріч’, *рехнутись* ‘збожеволіти’ тощо (*Дякувати Богу, Банзая відкачали, а Доц щиро посміявся над бідною Соломійкою* (Дереш 2006, 40). *Пан Андрій раптом не зміг в’їхати у слова тієї миші* (Дереш 2006, 170). *Спочатку вона викликала у ньому якусь незрозумілу відразу своїм світобаченням, потім настало примирення, а потім він посмертно втріскався у неї* (Дереш 2006, 38));

2) поодинокі випадки використання неадаптованих російських сленгізмів або таких, що поєднали власне запозичений елемент з пристосованим: *бабкі* ‘гроші’, *дерти лаха* ‘висміювати’, *криша* ‘нормальний психічний стан’, *лажа* ‘фальш, ілюзія, обман, брехня’, *херня* ‘погань, дурниці’ (*Вони оперували такими прогресивними поняттями, як “он меня напрягает”, “ми вас всех захиаблудім”, “будете нам всім башиять бабкі” і таке інше* (Дереш 2006, 65). *Вона з ними трішки товаришувала, більше з Павуком, бо Семпл попервах доволі жорстко дер з неї лаха* (Дереш 2006, 195));

3) запозичуються сленгом також англізми (загальнокультурне явище): *скінхед* ‘член агресивного націоналістичного молодіжного угруповання’, *роккабіл* ‘фанат музики в стилі рокабілі’, *фейс* ‘обличчя’, *хайр* ‘довге волосся’ (*Було вас у батька п’ятеро синів: перший був скінхедом, другий – роккабіл* (Дереш 2006, 82). *Доц на те все залився буйним сміхом їй прямісінько у фейс* (Дереш 2006, 40). *Малаялам мав довжезлезне, аж поза плечі волосся, т.зв. “хайр”, як кажуть у певних колах просунутої молоді* (Дереш 2006, 55));

4) значна кількість запозичених сленгізмів з польської мови (такий процес можна пояснити впливом на мовне середовище географічного фактора): *кобіта* ‘молода жінка’ – утворилось від польського *kobieta*, *мати в дуні* ‘бути повністю байдужим до чогось’ – походить від польського *тієс (coś) w dupie* (*Значить, хай діється, що діється, а я мав вас всіх глибоко в дуні, і робить собі ЩО ХОЧЕТЕ, бо я болт забив на сновидіння* (Дереш 2006, 152). *У Новоярівську, де, власне, і навчалася Дарця, математику викладала молода кобіта, недавня студентка Рената Степанівна, вона ж пані Реня* (Дереш 2006, 100));

5) досить багато сленгових слів у романі утворено за рахунок традиційно продуктивного засобу творення – метафорики: *бик* ‘людина, що віддає перевагу силі перед розумом, або невисокого розумового рівня, але агресивна, самовпевнена людина’, *весло* ‘гітара’, *вікно* ‘велика перерва в заняттях, або коли скасовується передбачена розкладом певна лекція, урок’, *екватор* ‘час після зимової сесії на третьому курсі, середина навчання у виші’, *мільниця* ‘дешевий японський магнітофон’, *поляна* ‘накритий стіл’, *стріла* ‘зустріч, на якій відбувається розв’язання справ і суперечок злочинних кіл суспільства’, *хімія* ‘наркотик, який виготовляється з хімічної речовини’ тощо (*Банзай сказав, що, звісно, зможе, дуже навіть зможе їм допомогти, якщо вони готові виставити “поляну” для однієї особи* (Дереш 2006, 59). *На третьому курсі, відразу після “екватора”, він ледь не вчинив найдурнішої речі у своєму житті* (Дереш 2006, 38));

6) серед цікавих способів творення можна відзначити розвиток:

- полісемії: *перти* ‘нести щось важке; давати ефект від паління коноплі; мати набуток’; *бик* ‘людина, що віддає перевагу силі перед розумом; невисокого розумового рівня, але агресивна, самовпевнена людина’; *знати* ‘говорити неправду; зводити наклеп’ (*Не переживайте, народ! То ж звичайнісінькі сільські бики* (Дереш 2006, 64). *Незрозуміла злість охопила ціле її створіння, злість на того тупого бика, який поставив хрест на спокійних ночах, на спокійному житті в мирі й злагоді зі світом і самою собою* (Дереш 2006, 212));

- морфологічних способів творення, а саме абрєвіації: (*зося* – низькосортне кріплене вино “Золота осінь”); основоскладання (*панокур* – той, хто курить багато марихуани; *хіпаблуд* – хіпі або інший представник неформальної молоді); словоскладання (*залізобетонно* – точно, безсумнівно; *гонникобик* – вуличний злодюга з низьким рівнем розумового розвитку) (*Приблизно семеро людей родом із Мідних Бук у ніч Дня всіх святих сиділи за коледжем, пили вино чорнильного типу “Золота осінь” (більш відоме в народі як “Зося”)* (Дереш 2006, 65). *Коли вони прийшли на призначене місце – тінисту алейку парку, де вельми зручно робити облати на хіпаблудів, – там уже тіснилося чоловік приблизно двадцять* (Дереш 2006, 64). *Ось, мабуть, те, що їй причарувало його так безнадійно й залізобетонно-міцно* (Дереш 2006, 38));

- неморфологічних способів творення, зокрема конверсії (*старий* – звертання до чоловіка або друга; *підірваний* – зухвала, ризикована, ненормальна людина); семантичної конденсації або універбації (*мобілка* – мобільний телефон; *універ* – університет) (*Одним словом, старий, нам набили стрілу. І не хто-хто, а сам Кабак* (Дереш 2006, 55). *Девачька підняла страшенну бурю, відразу набігло купа пацанів, стриженних “під нульку”, русифікованих та з мобілками* (Дереш 2006, 56)).

Стильову опозицію використання англійської і російської мов у романі Любка Дереша “Культ” можна простежити на прикладі пісеньних

уподобань, які відображають світоглядний антагонізм персонажів: “підлабузниця” Іринка слухає “Руки Вверх”, “Апетитих машинників”, а Юрко Банзай – псевдоголовний, але все ж позитивний герой, до якого схиляються симпатії не тільки автора, але й читачів, – “King Crimson”, “Van Der Graaf Generator”, Пітера Геміла (З мильнички потекли звуки “Апетитих машинників”, потім “Запрещишъонних барабанъшьшиков” і “Руки вверх” (Дереш 2006, 110); Просто один день раптово підходив до вечора, там Юрко лежав у квартирі на каналі й слухав “Van Der Graaf Generator” або “King Crimson”, читав книжки, готувався до завітрішніх лекцій, думав про певну покинуту всіма особу – про Дарцю Борхес, якщо бути прискіпливим, їв, пив, спав, куриє, думав про Дарцю, куриє, читав, слухав “Van Der Graaf Generator” або “King Crimson” (Дереш 2006, 46).

На прикладі відповідної лексики, яку використав Любка Дереш у своєму творі, можна побачити реальні шляхи засвоєння молодіжним сленгом нейтралізованого в розширеному вживанні кримінального жаргону:

Лексеми молодіжного сленгу семантично дублюють поширені в інтержаргоні одиниці й засвоюють їх у готовому вигляді без помітних трансформацій: качелі ‘заворушення, непріємне збудження, що може призвести до бійки’, настукати ‘донести’, лох ‘дурень, йолоп’, рагуль ‘дурень, селюк’, філки ‘гроші’, чорнило ‘дешеве погане вино; червоний портвейн’ (Насправді це була його улюблена “Астрологія для лохів” (Дереш 2006, 32). Даний ареал заселений гібридними видами: гопнік-рагуль, гопнік “Прикарпатський”, гопнікобик (Дереш 2006, 57). Передасте філки ось тому чоловікові, – Ростик кивнув головою на Банзая (Дереш 2006, 66)).

Мовотворчість представників молодого покоління виявляється в тому, що на базі кримінального жаргону виникають метафоричні номінації, які виявляють образні потенції внутрішньої форми вихідного уявлення. Навколо деяких, переважно частовживаних жаргонізмів, групуються досить численні лексико-семантичні поля, що засвідчують дериваційні можливості певного слова, наприклад: кайф, кайфувати ‘отримувати насолоду’ повністю збігаються із кримінальними жаргонізмами, але прикметник кайфовий – витвір молодіжної субмови (Його нутро кайфувало і тріумфувало (Дереш 2006, 191)).

Деякі одиниці молодіжного сленгу постали як наслідок усічення фразеологічних словосполучень, що функціонують у кримінальному жаргоні, наприклад: іменник тапочки, що передає значення ‘кінець, крах, невдача; завершення справи’, бере початок зі словосполучки тапочки відкинути (...він буцімто досконало вивчив пророцтва українського Нострадамуса Мусія Вернигори, і “там чорним по білому написано – нам усім тапочки” (Дереш 2006, 184)).

Лексеми молодіжного сленгу, що постали внаслідок семантичних трансформацій лексику кримінального аргю, наприклад, первинним значенням слова гопник було ‘грабіжник; розбійник’, а в молодіжному

соціолекті воно означає ‘молодик, що належить до угруповання, відмінними рисами якого є любов до грошей, нелюбов до хіпі та тюремна романтика’ (*Гопніки віддають перевагу чорним тонам із мізерними, сказати б, мінімалістичними вкрапленнями білого – біла смужка на кашкеті чи білий рубчик на кросівках* (Дереш 2006, 58)).

Унаслідок природного відбору мовцями засвоюється лише одне зі значень слова, а решта семантичних відтінків залишається у сфері побутування тільки кримінального жаргону, наприклад: *заникати* ‘не віддати; присвоїти; заховати’ у романі “Культ” вживається у значенні ‘заховати від когось’; а слово *пахан* ‘чоловік; батько; ватажок злочинної групи’ – тільки із семантикою ‘батько’ (*Травився у сичугу СМЄРШа, побував у котлі еС-Бе, пахан його, до речі, тоже того... сексот... наших закладав* (Дереш 2006, 134)).

Для мови твору Любка Дереша характерне також перенасичення сленговими словами, запозиченими з мови наркоманів, наприклад: *анаша, втикати, ганджа, гашиш, загібати, кайф ловити, колеса, колицатко, обкурений, план, планокур, трава, хапнути, хімія, шишечка* (Її почало загібати від одного лише диму (Дереш 2006, 107). Так принаймні прояснював йому Доц, великий спеціаліст у сфері “коліс” (Дереш 2006, 23). Ще у Діминому кабінеті висів легкий гострий аромат “трави” (Дереш 2006, 15)). Це пояснюється перш за все схильністю молоді до постійних експериментів над своїм фізичним і психічним здоров’ям, а отже, і наявністю великої кількості слів для номінації відповідних процесів.

Незвичайною особливістю лексичної системи мови роману “Культ” є схильність автора до самостійного тлумачення семантики різних специфічних сленгізмів. І такі авторські тлумачення становлять інтерес для лексикографів, оскільки письменник звертає увагу саме на характерні нюанси, що властиві значенню того чи того слова, нерідко подає їх у протиставленні. Порівняймо визначення слова *неформал*, яке подає Т. Кондратюк у “Словнику сучасного українського сленгу”, – ‘людина, що не вписується в натовп, «біла ворона», представник контркультури тощо’ (Кондратюк 2006, 211); із тлумаченням самого Любка Дереша: “*Оскільки «неформали» (навіть при всьому своєму різнопташиї) є всього лиш опозицією (всьому: суспільству, школі, формалам, батькам і т.д.), будемо відштовхуватись не від них, а від їхніх опонентів – формалів. Тут діє т.зв. «ефект дзеркала», за яким пригнічена меншість збирається докупки, називає себе неформалами і робить усе те, що й формали, лише з точністю до навпаки. (Зауваження: якби формали були у меншості, та ще й у пригнобленні, тоді б вони стали називати себе неформалами)... Формали (синоніми: «гопи», «гопніки», самоназва: «пацани») зазвичай носять короткі зачіски «їжачок», джінси, заперезані ременем на два язички (дуже характерно!), кросівки і заправлені за пояс сорочки картого узору” (Дереш 2006, 57).*

У лексичній організації роману Любка Дереша “Культ” спостерігається наявність т.зв. “часових мовних ідентифікаторів кінця ХХ–початку ХХІ століть” (Бондар 2002, 41), тобто загальноновживаних слів певних тематичних груп, що відображають сучасні реалії (нові предмети чи явища) і завдяки екстралінгвальним факторам та особливостям вербального вираження використовуються в художній прозі досить часто.

До класу часових мовних ідентифікаторів кінця ХХ–початку ХХІ століть зараховуємо: слова на позначення об’єктів матеріальної культури (марки автомобілів, побутова техніка й обладнання, лікарські засоби, продовольчі товари, горілчані напої та тютюнові вироби, назви телевізійних програм, періодичних видань тощо) (“*Атлетис машиннікі*... може, чов *«Запрещьонние барабаньцікі»?* А так – там тіпа Ірину Білик, *«Рукі вверх*... а ти шо? (Дереш 2006, 38); *По черзі підпалював і кидав до кібля різного роду «Факти», «Нострадамус», «Український шлях», «Белая калдунья», «Високий замок», «Ванта» та іншу жовту бульварну читанину, котра горіла на диво яскравим полум'ям (Дереш 2006, 45); Поки Банзай знову взявся за поетику та поезію, Дарця зіскочила з телевізора, підпалювала потихеньку і викидала пошматовані рештки журналів для жінок-домогосподарок та слюсарів-інженерів-соціал-сантехніків та інших робіт (або дітей, котрі дуже скоро стануть ними): «Ліза», «Атдохні», «Вот так!», «Теленіделя», цілу генерацію журнальчиків «Кул» («У нас кльовис имоткі і дєвчюнкі нічево, а у тебя?»). І, нарешті, вражеський дзот «Наталі», підданий кремації в останню чергу. Загас черговий юпітер, з'явилася картинка на позиралку телевізора (до нього непомітно був під'єднаний відеомагнітофон): там показувалися змонтовані Семплом ув один сюрреалістичний бунюелівський сон програми «Поле чудєс», «Утадай мелодію», «СВ-шоу» (Дереш 2006, 98); Від їхнього відлуння хотілося розмовляти виключно пошепки. І взагалі, накритись із головою ковдрою і сидіти у себе в кабінетику, попивати чай з аспирином і «Колд-Флю» (Дереш 2006, 134); Після нього на столику залишилися «Правда» і «Красная звезда», учора він пропонував усім грати в дурня два на два, але ти, Хомський, пішов до вагона-ресторану, де замовив обід і розглядав з вікна понуру російську рівнину” (Дереш 2006, 28)), слова на позначення явищ соціального життя, напрямів і течій громадської та філософської думки (Далі йшла підбірка титулів Василя Чесного: *магістр Чорної та Білої магії у третьому коліні, сьомий син сьомого сина, професійний ворожебит та врокознімач, артронік, діанетик та голова українського відділення Церкви Саєнтології, спеціаліст від рольфінгу, Райх- та геїштальт-терапії, лозошукач II категорії, дипломований медіум, екзорсист Воронежської лінії, досконало володіє WC- та PR-технологіями, допомагає відкривати Третє око, Третє вухо та Третю ніздрю (для, відповідно, яснобачення, яснослухання та яснонюханя), наверне на шлях істинний, прочищає чакри, відсвіжує аури, вирішує кармічні зав'язки” (Дереш 2006, 85); “Он і червоночорний значок на місці, а зачіска, як у Девіда Боуї” (Дереш 2006, 32)).**

Молодіжний сленг характеризується розвинутою синонімією. Оскільки сленгізмами позначають в основному вже відоме (предмет, якість, стан), то відповідно масмо справу з синонімами не поняттєвими, а експресивно-оцінними, найчастіше стилістично зниженими. Любко Дереш своїм твором це дуже яскраво підтвердив і проілюстрував (набридати – *напрягати*, *закумарювати*, *задирати*, *діставати*, *задрочувати*; товариш – *друган*, *кумпель*, *старий*, *дружбан*, *кореш*; збожеволіти – *рехнутись*, *шиза* *находить*, *здебіліти*; гарний – *просунутий*, *кльовий*, *забійний*, *крутий*). Часто сам автор в одному реченні подає синонімічний ряд з метою розтлумачити значення основного слова, наприклад: “*Формали (синоніми: «гони», «гоніки», самоназва: «пацани») зазвичай носять короткі зачіски «їжачок», джинси, заперзані ременем на два язички (дуже характерно!), кросівки і заправлені за пояс сорочки картатого узору*” (Дереш 2006, 57).

Як національну особливість сленгового словотвору можна відзначити високу частотність пестливих та здрібніло-пестливих суфіксів (*колицатко*, *лярвочка*, *мильничка*, *тапочки*): “*Зрештою, мала лярвочка Дарця його не цікавила*” (Дереш 2006, 75). “*З мильнички потекли звуки «Атпетих машинніков», потім «Запрешішонних барабаньшішків» і «Руки вверх»*” (Дереш 2006, 99).

Досить часто Любко Дереш графічно виділяє сленгові слова: або за допомогою лапок, або видозміною шрифту, наприклад: “*Хлопака, що стояв під написом, читаючи пожмакану «шпору», перехопив його безумний погляд і сам глянув уверх*” (Дереш 2006, 117). “*Задрали. За к у м а р и л и, – підсумувала вона*” (Дереш 2006, 89).

Також Любко Дереш у “Культі” використовує евфемізми та інші табуйовані слова. Серед евфемізмів виділяються вигуки *блін*, *бля*, які замінюють непристойну лайку при висловленні досади, роздратування, здивування тощо (*То ж, блін, не гашиш* (Дереш 2006, 93)). Помічено лише один вульгаризм, складником якого виступає слово *мать* (“*Як казала воннегутівська Попелюшка: «Б’є годинник, курва мать, треба з балу утікати!»*” (Дереш 2006, 31)).

Характерно, що автор роману “Культ” не зловживає територіальними діалектизмами. Здебільшого відповідні лексичні елементи вводяться у текстовий масив з метою підкреслити реальність подій та правдоподібність належності героїв до західноукраїнської, точніше прикарпатської лінгвістичної концептосфери (“*А років десять тому місто почало було відживати, але, коли настала криза, то дві третіх втекло знову: на трускавки в Англію чи апельсини в Грецію* (Дереш 2006, 25); *Ззовні на храмі висіло кілька оголошень: «Здаю квартиру», «Дешеві рецепти для похудіння, від тарганів та відкладання солей», «Роблю стрижку дома. Альоша», «Ровер Орльонок, новий недорого» тощо*” (Дереш 2006, 25)). Більшість із них є транспонованими запозиченнями з польської мови, що також підтверджує точність географічного положення зображуваного міста, і

завдяки цьому в свідомості читачів створюється ефект занурення у мовне середовище відповідного регіону.

Отже, Любко Дереш значно звузив діапазон використовуваних ним лінгвістичних прошарків, обмежившись власне літературною мовою з домінуванням її периферійного варіанту – молодіжного сленгу, який синтезував у собі вкраплення запозичень із російської, польської, англійської мов та жаргонів кримінальних кіл і наркоманів. Формування суспільства відкритого типу набуло в Україні специфічних рис, зумовлених деформацією культурного простору. Властивий для відкритого суспільства поділ культури на елітарну і масову додатково розмежував ці дві сфери за ознакою мовного вираження. У результаті наслідком мовної масовізації, як це проілюстрував своїм твором Любко Дереш, стала спрощена лексика, яка почала виконувати особливу функцію швидкого семантичного сприймання і розуміння. Такий лінгвістичний прийом не тільки допоміг авторові реалістичніше передати характери персонажів і основні обставини подій, але й дав змогу вільно висловити власну світоглядну позицію, яка багато в чому перегукується з філософією постмодернізму: немає в цьому світовому вимірі ніяких заборон, окрім моральних, ніхто не має права безпринципно встановлювати якісь умовні постулати, якщо вони суперечать всесвітній гармонії людського розвитку.

Андрухович, Ю. (2004): *Література – це лише один із варіантів...* Книжковий огляд. 7–8, 117-31.

Бондар, М. (2002): *Аксіологічні параметри лексико-семантичних процесів у мові української художньої прози 90-х років ХХ ст.* Мова і культура. Вип. 5. Т. VI, 39-46.

Дереш, Любко. (2006): *Культ.* Харків.

Кондратюк, Т. (2006): *Словник сучасного українського сленгу.* Харків.



## ЕМОЦІЙНО-ОЦІННА ЛЕКСИКА НА ПОЗНАЧЕННЯ ОСІБ В УКРАЇНСЬКІЙ ПЕРЕКЛАДНІЙ ЛЕКСИКОГРАФІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

*Людмила Томіленко*

(Україна)

*У статті досліджено емоційно-оцінну лексику на позначення осіб в українській перекладній лексикографії початку ХХ ст. Виокремлено основні групи цієї лексики. Наведено приклади рідкоживаних, маловідомих та невідомих найменувань, що відсутні в сучасних загальномовних словниках.*

*Ключові слова: емоційно-оцінна лексика, найменування осіб, перекладна лексикографія, словник, російсько-український словник.*

## EMOTIONAL-EVALUATIVE LEXIS FOR THE DESIGNATION OF PERSONS IN THE UKRAINIAN TRANSLATIONAL LEXICOGRAPHY AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

*Ljudmyla Tomilenko*

*The article investigates the emotional-evaluative lexis for the designation of persons in the Ukrainian translational lexicography in the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The major groups of the lexis are distinguished. The article offers the examples of rarely used, little known and unknown names, that are not present in the contemporary general-language dictionaries.*

*Key words: emotional-evaluative lexis, names of persons, translational lexicography, dictionary, Russian-Ukrainian dictionary.*

Як засвідчують праці вітчизняних мовознавців, “українська лексикографія 1917 – початку 30-х років характеризується активним розвитком за кількістю й різноманітністю словників (особливо багато – 1918 та в часи українізації), що зумовлено становленням української державності і, відповідно, виходом української мови на державний рівень” (Тараненко 2004, 300). Це була доба українського відродження в різних царинах життєдіяльності українського соціуму, у тому числі і в словникарстві (Дячук 2007, 87). Незважаючи на велику кількість лексикографічних джерел зазначеного періоду, за словами тогочасних дослідників, вони здебільшого не були високоякісними (Грицак 1923). Хоча частина праць усе-таки одержала схвальні відгуки не лише критиків минулого століття, а й сучасних науковців.

Нині в науково-практичній діяльності вітчизняні мовознавці дедалі частіше звертаються до лексикографічних праць післяреволюційної доби. “Створення нових словників, – зазначає П. Гриценко, – поєднується з вивченням та використанням лексикографічного досвіду попередніх епох, зокрема того складного періоду, починаючи від 1917 р., коли активно формувалися Українська Держава й оновлена українська літературна мова. Розвиток теорії укладання словників, тогочасні практичні досягнення сьогодні прочитують по-новому, до того ж з позицій не лише історії науки, а й можливості розв’язання питань сучасного словникарства” (Гриценко 2017, 7).

У статті зосередимо увагу на трьох відомих і популярних російсько-українських словниках, викреслених тоталітарним режимом минулого століття на довгі роки зі сторінок української лексикографії. Це: “Словник московсько-український” (1918 р.) В. Дубровського (далі – СМУ), “Російсько-український словник” у 2-х томах (1918 р.) С. Іваницького та Ф. Шумлянського (далі – РУС-18) й “Російсько-український словник” у 4-х томах (1924–1933 рр.) за ред. А. Кримського і С. Єфремова (далі – РУС-24–33), четвертий том якого, на жаль, не знайдено дотепер. Ці джерела за часів незалежності було перевидано й оцифровано, що свідчить про значний інтерес сучасників до лексикографічної спадщини минулого (зокрема до заборонених або мало згадуваних у радянські часи праць). Нині з усіма трьома словниками можна ознайомитися на спеціальних інтернет-ресурсах. Останніми роками з’явилося також чимало лінгвістичних розвідок, присвячених “репресованим” словникам, особливо РУС-24–33.

Одне з важливих завдань вітчизняного мовознавства – якомога докладніше дослідити лексико-семантичні, граматичні та інші особливості українських реєстрових частин словників початку ХХ ст. Для здійснення аналізу української лексики в усіх трьох джерелах було розроблено цифрові лексикографічні системи з двома реєстрами – російським та українським. Процес створення двох із них уже розглянуто в опублікованих статтях (Томіленко, Рабулець 2015; Томіленко, Рабулець 2017). До кожної із систем інтегровано граматичний словник української мови, що допоміг частково промаркувати лексику української частини реєстру. Неідентифіковані слова було розмічено вручну (зараз це поки що іменники). Крім цього, створено іменникову базу реєстрів (див. Додаток 2). До бази включено українські реєстри кожного з названих вище словників, а також реєстрові одиниці “Словаря української мови” (1907–1909) Б. Грінченка. Додатково можна відібрати спільну лексику трьох або двох словників, унікальні слова (тобто такі, які є лише в одному словнику, але відсутні в інших) тощо. Завдяки створеному інструментарію можна виконати комплексне дослідження всіх українських лексем, що містяться в досліджуваних працях, порівняти їх між собою, а також із одиницями, наявними в сучасних лексикографічних джерелах.

Оскільки іменникова база всіх українських слів згаданих вище праць повністю сформована, у пропонованій розвідці розглянемо емоційно-оцінну лексику на позначення осіб як вагомий складник реєстрових іменників. Виявимо найменування, які сьогодні вийшли з ужитку (або є рідковживаними) чи мають іншу семантику.

Як відомо, оцінні слова передають суб'єктивну оцінку мовцем певного об'єкта, усієї повідомлюваної інформації або адресата повідомлення. Вони можуть виражати схвалення чи осуд, погорду або критику, вияв симпатії чи антипатії, любов чи ненависть, тобто різні емоції та оцінки людини (Гуйванюк 2011, 89). Особливо поширена в мові лексика з виразною позитивною або негативною семантикою на позначення осіб. Тому не випадково, що в аналізованих словниках, як і в сучасних лексикографічних джерелах, зафіксовано чимало подібних найменувань, причому назви з несхвальною оцінкою переважають.

Загалом у трьох словниках міститься близько двох тисяч емоційно-оцінних слів, що йменують осіб. Це іменники чоловічого, жіночого та спільного роду. Більшість виявлених одиниць відома дотепер (*бахур, брехун, брехуха, вередун, веселун, вітрогон, зухвалець, каламутник, ледащо* та багато ін.). Проте аналізовані праці містять значну кількість назв, не зафіксованих сучасними джерелами й не відомих широкому загалу. Це досить цікавий об'єкт дослідження, на якому й зупинимо увагу. Зрозуміло, що всі емоційно-оцінні одиниці на позначення осіб в одній розвідці описати неможливо, тому розглянемо частину з них у межах виокремлених груп.

Отже, лексику українських реєстрових частин, що йменує людей, можна поєднати в такі основні групи:

1) назви осіб за рисами характеру, внутрішніми якостями, способом поведінки та ін. У перекладних джерелах початку ХХ ст. зафіксовано низку слів (відсутніх, наприклад, у Словниках української мови в 11-ти і 20-ти томах (далі – СУМ-11 та СУМ-20)), що йменують осіб:

а) добрих, доброзичливих: *добролюб* (РУС-24–33) – той, хто любить добро; *людолюбник* (СМУ) – той, хто любить людей;

б) веселих, жартівливих: *глузівник*<sup>1</sup>, *насмїх* (СМУ), *насмїшко*, *насмїшок* (СМУ) – глузливець, насмішник; *смїховалець* / *смїховалиця* (СМУ) – сміхованець, сміхун / сміхунка;

в) сміливих, хоробрих: *зважник* (СМУ), *відважник* (СМУ), *смїлець* (СМУ, РУС-18) – смілива, відважна людина (сміливець);

г) активних, енергійних, таких, які стимулюють інших до певних дій: *заохотник*, *заохочувач* (РУС-24–33), *осмілювач* (РУС-24–33), *підбадьорювач* (РУС-24–33), *підтрутник* (РУС-18) – той, хто заохочує, підбадьорює кого-небудь до чогось;

г) забіякуватих, бешкетних: *обіясник* (РУС-24–33), *шалтай* (СМУ), *шибеняк* (СМУ), *урвіс* (СМУ), *урвень* (СМУ) – шибеник, бешкетник;

<sup>1</sup> Якщо слово зафіксоване в усіх трьох словниках, то подаємо без зазначення джерел.

д) мрійливих: *мрієць* (РУС-18), *марівник / марівниця* (СМУ) – мрійник / мрійниця;

е) боягузливих, лякливих: *ляйкало* (РУС-18), *боюн* (СМУ), *курополох* (РУС-18), *пожжахач* (СМУ), *полохун* (РУС-18), *страхун* (СМУ, РУС-18), *тхір* (РУС-18; у СМУ і СУМ-11 – лише тварина) – боягуз;

є) нечесних, брехливих, шахруватих: *брехар* (РУС-24–33), *брешко*, *забреха* – брехун; *архимник* (СМУ), *крутіль* (РУС-24–33; сучасні словники – 1) пристрій для сукання мотузків; 2) вир), *крутяга* (РУС-24–33), *мотяга* (РУС-24–33; у РУС-18 – тринькало), *моталига* (РУС-24–33), *мохор* (РУС-24–33), *мошеник* (РУС-18), *ощуста* (СМУ), *шальвіра*, *шахрун* (СМУ, РУС-24–33) – шахрай;

ж) хитрих, підступних, улесливих: *лабза*, *лабуза* (РУС-24–33), *лабузник* (*лабузниця* – СМУ, РУС-24–33), *лестобатник / лестобатниця* (СМУ) – підлабузник / підлабузниця; *лукавник* (РУС-24–33), *хитрець* (РУС-18) – хитра людина, хитрун;

з) легковажних, марнослівних: *марномовець* – марнослов; *балакайло* (РУС-18, РУС-24–33), *верзниця* (РУС-24–33), *дурноляп* (РУС-24–33), *клепало* (*клепалка* – РУС-24–33), *мелун*, *пателя* (РУС-24–33), *пустак* (РУС-24–33) – базікало;

и) ледачих, неохочих до роботи: *байдала* (РУС-24–33), *ледень* (РУС-24–33), *ліногуз* (СМУ, РУС-24–33), *лінтюга* (СМУ, РУС-24–33), *лінтюх(а)* (РУС-24–33), *лодарь* (СМУ, РУС-18) – ледар, лінива людина; *вештанець* – той, хто вештається без діла;

і) розпусних, безсоромних: *безецник* (СМУ, РУС-24–33), *безсорома* (РУС-24–33), *безсоромітник* (СМУ) – безсоромник; *дінтянка* (СМУ, РУС-18), *католупівна* (РУС-18), *хльондра* (РУС-18), *хляжниця* (СМУ), *фіндюрка* (СМУ), *фльондра* (РУС-18, РУС-24–33), *шурпа* (СМУ), *лярва* (СМУ) – розпусна жінка, повія;

ї) зі шкідливими звичками, пристрасно до чого-небудь: *бревкайло* (СМУ), *бревкало* (СМУ, РУС-18), *бревко* (СМУ), *бревтій* (СМУ), *поїдайло* (РУС-18), *прожора* (РУС-18), *проїсть* – ненажера; *випивайло*, *запивайло* (СМУ, РУС-24–33), *запивака* (РУС-24–33), *кубрій* (РУС-24–33), *опіяка* (СМУ), *п'янди-голова* (СМУ) – п'яниця, пияк;

й) пихатих, чванливих, гордовитих, задавакуватих: *гордун*, *пишак* (СМУ, РУС-24–33) – гордій; *задавайло* (РУС-18) – задавака;

к) відлюдкуватих, самотніх: *безлюдень* (СМУ, РУС-24–33), *безлюдник* (СМУ), *безлюдок* (РУС-18, РУС-24–33) – відлюдник;

л) недобрих, злих, підлих: *злорадник* (СМУ) – той, хто радить щось зле; *подляк* (СМУ, РУС-24–33), *подлякач* (РУС-24–33) – підла людина, мерзотник; *злосник / злосниця* (РУС-24–33), *недоброзичник / недоброзичниця* (СМУ), *недоброхит / недоброхітка* (СМУ, РУС-24–33), *незичливець* (РУС-18) – недоброзичливець / недоброзичливиця; *чоловіконенавидник* (РУС-18) – той, хто ненавидить людей (людиноненависник);

м) грубих, невихованих: *брутальник / брутальниця* (СМУ) – грубіян / грубіянка;

н) плаксивих, вередливих: *йойлик* (СМУ), *квисля* (РУС-24–33), *мизя* (СМУ), *рюмсало* (РУС-24–33) – плаксієй, рюмса; *комиз* (СМУ; у РУС-24–33 і СУМ-20 – каприз), *привередник* (СМУ), *перебендюха* (РУС-24–33) – вередун, капризун / капризуха;

о) зрадливих: *зрадок* (РУС-24–33), *перевітник* (РУС-18, РУС-24–33), *перекидчик* (РУС-18), *перекидько* – перекинчик, зрадник;

2) назви осіб за зовнішнім виглядом: *вусаль* (РУС-24–33), *довговус* (РУС-18, РУС-24–33), *довговусько* (РУС-24–33), *довгоуосько* (РУС-18) – довговусий, із довгими вусами; *голобородько* – безбородько; *голомозько* – голомозий; *лоба* (РУС-24–33), *лобас* (РУС-24–33; у сучасних словниках та СМУ – лобур, телепень, у РУС-18 – риба), *лобка* (РУС-24–33) – той, хто має великого лоба (лобань); *губач*, *тригубач* (СМУ) – людина з великими губами (губань); *викапанець* (СМУ), *викапаник* (СМУ) – схожа на когось людина, двійник; *охайник* (РУС-18) – охайна, чисто одягнена людина; *галанець* (СМУ, РУС-18), *джегирь* (РУС-18), *финтик* (РУС-18, РУС-24–33), *чепурко* (СМУ) – франт, чепурун; *затьопа*, *мурза* (сучасні словники фіксують лише історизм – титул феодальної знаті в татар), *невтирака* (РУС-18, РУС-24–33) – замазура, нечупара;

3) назви осіб за розумовими здібностями: *бейдак* (СМУ), *бовть* (РУС-18; у сучасних словниках зафіксовано лише вигук), *глуптак* (СМУ), *дурнеча* (СМУ), *дурнолобець* (СМУ), *дурняк* (РУС-24–33; у сучасних словниках слово зафіксоване лише в складі фразеологізму ‘на дурняк’), *дурас* (РУС-24–33), *дурбас* (СМУ, РУС-24–33), *фатів* (СМУ) – дурна, нерозумна людина (дурень); *розумняка* (РУС-24–33) – розумна людина;

4) назви осіб із певними фізичними особливостями або вадами: *безух* (СМУ) – безвуха людина; *дебелень*, *дужак*, *дужинь* (СМУ, РУС-24–33), *закрепа* – міцна, сильна людина (силач); *лівкутник*, *лівкут* (РУС-24–33), *лівшак* (РУС-24–33), *лівшун* (РУС-18, РУС-24–33), *лівшунка* – РУС-24–33), *лівцун* (СМУ, РУС-24–33), *манько*, *манькут* – лівша (шкульга); *безріка*, *німань* (СМУ), *німчай* (РУС-24–33; у СМУ і сучасних словниках – німець) – німа людина, німий; *гикавий* (РУС-24–33), *гикало* (РУС-24–33), *загакливець* (СМУ), *загика* (РУС-18, РУС-24–33), *загикуватий* (РУС-18, РУС-24–33), *заїкало* (СМУ), *заника* (СМУ), *заникуватець* (СМУ), *недомова* (сучасні словники – недомовка) – той, хто заїкається (заїка); *кутельногога* (РУС-24–33), *шкандибал* (РУС-18) – той, хто шкандибас, кульгас; *шепелявець / шепелявка* (РУС-18) – той, хто шепелявить;

5) назви осіб за соціальним становищем, майновим станом (частину наведених слів можна віднести також до другої групи): *голодраб* (СМУ, РУС-24–33), *голодрита* (СМУ), *голоколінець*, *голоколінок*, *голоколічник* (РУС-24–33), *дранець* (СМУ, РУС-24–33), *дрантигуз* (РУС-18), *дрантогуз* (СМУ), *дріпло* (СМУ, у РУС-24–33 – паскудник), *лахман* (СМУ, РУС-18;

СУМ-11 – лахміття), *отіпанець* (СМУ), *ошара* (СМУ), *ошарпанець* (СМУ), *харлай* (СМУ) – бідняк, злидар, голодранець тощо.

Крім розглянутих, можна виокремити ще дві групи слів із суфіксами суб'єктивної оцінки. На відміну від попередніх груп, тут переважає лексика з позитивною семантикою:

1) зменшено-пестливі форми на позначення осіб: *витязенько* (РУС-24–33), *дівченя* (РУС-18), *сврейчик* (РУС-18), *князько*, *малюсеньке* (РУС-18), *малючок* (РУС-18), *ме(и)зиночка* (наймолодша дочка – РУС-18), *мужиченя* (РУС-18, РУС-24–33), *рибалонько* (РУС-18), *тещенька* (РУС-18), *тещечка* (РУС-18), *тітусечка* (РУС-18), *туркененька* (РУС-18), *туркинонька* (РУС-18), *угодничок* (РУС-18) тощо;

2) збільшені, згрубілі форми на позначення осіб: *багачище* (РУС-24–33); *дідора* (РУС-24–33), *дідур* (РУС-24–33) – збільш. до 'дід' (дідище), *гультайище* (РУС-24–33), *злодюжище* (РУС-24–33), *ковальсько* (РУС-24–33), *мужицюга* (РУС-24–33) та ін.

Містять аналізовані словники й чимало емоційно-оцінних найменувань на позначення осіб жіночого роду. Хоча вони і є похідними від досить уживаних нині назв осіб чоловічого роду, їх немає в сучасних тлумачних словниках (можливо, через незначну кількість або й відсутність контекстів): *балаклійка*, *белькотуха*, *блюзнірка*, *верескунка* (є верескуха), *жалісливиця*, *зальотниця*, *зарозумілиця*, *сміхованка* та ін.

Досить цікаво, що деякі емоційно-оцінні загальні назви осіб, хоча й не зафіксовані сучасними словниками, проте досить поширені в мові як власні найменування – українські прізвища (*Брешико*, *Голобородько*, *Губач*, *Дужак*, *Лобко*, *Манько*, *Шепелявець* та ін.).

Доречно зауважити, що серед проаналізованих слів – іменникових найменувань, відсутніх у сучасних загальномовних лексикографічних джерелах, – міститься невелика кількість одиниць, які є єдиними похідними назвами (осіб) від відомих прикметників або дієслів: *вештанець*, *дебелень*, *злорадник* / *злорадниця*, *докірник* / *докірниця*, *затюпа*, *полохун* тощо.

Отже, як бачимо, значна частина розглянутих емоційно-оцінних лексем на позначення осіб, що містяться в реєстрах російсько-українських словників післяреволюційного періоду, відрізняється від нинішніх відповідників лише афіксально. Досить поширені й назви, утворені від інших основ. Є також одиниці, наявні лише в якомусь одному з досліджуваних джерел. Чимало подібних слів зафіксовано в словнику Бориса Грінченка. Однак досить багато трапляється й унікальних лексем, яких не містить "Словарь української мови" (1907–1909) Б. Грінченка (напр.: *байдикун* – РУС-18, *брутальник* – СМУ, *задавайло* – РУС-18, *злорадця* – РУС-18, *лівшак* – РУС-24–33 та ін.).

У перспективі плануємо розглянути інші групи іменникової лексики в словниках 1918–30-х років і порівняти їх із тими, що містяться в сучасних загальномовних лексикографічних працях.

Грицак, Є. (1923): *З історії книжкового руху на Великій Україні (1917–1922)*. Львів.

Гриценко, П. (2017): *Парадигма обов'язку з перспективи часу (з нагоди 25-річчя створення Інституту української мови НАН України)*. Українська мова 1, 3-17.

Гуйванюк, Н. (2011): *Емоційно-оцінна лексика у “Словнику буковинських говірок”*. Мовознавчий вісник. 12 – 13, 88-95.

Дячук, Т. (2007): *Значення академічного словника в становленні української лексикографії*. Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах 14, 87-93.

Тараненко, О. О. (2004): *Українська лексикографія 1917 – поч. 21 ст.* У кн. *Українська мова: енциклопедія*. „Укр. енцикл.” ім. М. П. Бажана. Київ, 300-304.

Томіленко, Л. М., Рабулець, О. Г. (2015): *“Словник московсько-український” В. Дубровського: склад і структура*. Мовознавство. 4, 89-96.

Томіленко, Л., Рабулець, О. (2017): *Цифрова лексикографічна система “С. Іваницький, Ф. Шумлянський. Російсько-український словник” та її можливості*. Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки. 153, 751-756.

## МОВА ДОБИ ГЕТЬМАНЩИНИ В “АКТАХ ПОЛТАВСЬКОГО ПОЛКОВОГО СУДУ 1668 – 1740 РР.”

*Уляна Штанденко*

(Ukraine)

*У статті описано структуру актів та особливості стилістики досліджуваних документів в книзі “Акти Полтавського полкового суду 1668 – 1740 рр.”. Зроблена спроба охарактеризувати тодішній стан мовної системи, яка поєднювала витоки сучасного ділового стилю та живе мовлення. Подано лінгвістичні характеристики різних лексичних груп, простежено варіантність морфемної будови слів та фонетико-графічні особливості досліджуваних текстів.*

*Ключові слова: староукраїнська мова, офіційно-діловий стиль, варіантність форм.*

## LANGUAGE OF THE HETMANATE IN THE “ACTS OF POLTAVA REGIMENTAL COURT 1668 – 1740 YEARS”

*Uljana Štandenko*

*The article describes the structure and peculiarities of stylistics of the documents in the book “Acts of Poltava regimental court 1668 – 1740 years”. It is an attempt to characterize the language system of that time, which combined the origins of the contemporary official-business style and informal language. Linguistic characteristics of different lexical groups are defined. The variation of morphemic structure of words, phonetic and graphic features of texts are observed.*

*Key words: the old Ukrainian language, official-business style, the variation of forms.*

Нині вкрай необхідним залишається видання пам’яток української мови з різних епох і територій, різних жанрів і стилів, бо таким чином ця надійна база історико-мовних досліджень стає доступною широкому колу фахівців у будь-яких місцях України та поза її межами. Особливо цінним джерелом дослідження не лише для мовознавців, а й для істориків, етнографів, юристів, літературознавців та ін. є документи з Лівобережної України періоду Гетьманщини. Одним із таких зразків канцелярської документації є рукописна книга “Акти Полтавського полкового суду 1668 – 1740 рр.”, яка була підготовлена до видання співробітниками відділу історії української мови Інституту української мови НАН України к.ф.н. І.П. Чепігою та к.ф.н. У.М. Штанденко і нещодавно вийшла друком у видавництві “Наукова думка”. Оригінал пам’ятки зберігається в Інституті



рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського – Ш. Ф І 55 256 (Лаз. 39<sub>1</sub>). (Див. Додатки 3.1., 3.2.).

Варто зазначити, що ця збірка актових документів – видатна пам'ятка не лише староукраїнської ділової, а й народнорозмовної мови, що містить багатий матеріал про суспільно-політичне та культурно-побутове життя українського народу того часу. До видання “Актив Полтавського полкового суду 1668 – 1740 рр.” увійшли актові документи про продаж земель (грунтів, млинів, сіножатей), розписки про позики, справи про сварки (бійки, вбивства), заповіти, духівниці, копії гетьманських універсалів та багато іншої ділової документації кін. XVII – поч. XVIII ст. Небезпідставно ці тексти можна назвати своєрідною хрестоматією українських говорів відповідного періоду.

Пам'ятка містить цінний лінгвістичний матеріал для дослідників української мови і фахівців, котрі вивчають історію українського народу та його культуру. У тексті пам'ятки відображені найважливіші особливості фонетики та граматики, лексики й фразеології, живого розмовного мовлення населення Середньої Наддніпряни. До видання додано також передмову, іменний покажчик і покажчик географічних назв.

У запропонованих “Актах Полтавського полкового суду” відбито явища староукраїнської літературної мови другої пол. XVII – поч. XVIII ст., які є цінним матеріалом для лінгвістичного дослідження історії української мови одного з найвпливовіших культурних центрів України. Зазначимо також, що зразки зафіксованої в пам'ятці лексики є джерелом середньонаддніпрянського говору, що ліг в основу сучасної української літературної мови. Окрім того, історичні рукописні документи другої пол. XVII – поч. XVIII ст. останнім часом дедалі частіше, ніж вважалося досі, привертають увагу науковців.

У представленій книзі налічується 470 актових документів. Часова відстань між опублікованими текстами більше 70 років. За цим проміжком часу можна простежити історично-побутові зміни населення краю, а також історію розвитку різних рівнів мови. Впадають в око правописні зміни впродовж написання всіх актових документів. Аналізуючи початок книги (кілька перших актів) і кінець книги (останні документи) – більше як за півстоліття, можна помітити вагому відмінність, найперше у розвитку графічної системи. Наприклад, наприкінці XVII століття закінчення прикметників та займенників чол. р. Р. в. *-го* передавалися через лігатуру, а вже у XVIII столітті записувалися графемами */-го/*; на початку книги літери **р, с, ст**, як правило, були виносними (надрядковими), проте з часом вони почали вводитися в контекст слова; помітно змінилася також графіка окремих букв.

Взявши до уваги значне розширення господарського, адміністративно-урядового, судового та дипломатичного устрою, помічаємо, що свого найбільшого розвитку скорописне письмо (а пам'ятка написана староукраїнською графікою) досягає в XVII ст., адже прагнення

забезпечити швидкі темпи письма та листування сприяли широкому розповсюдженню скоропису в цей час, водночас ускладнюючи функції та завдання письма. Однак склалося так, що палеографи більшу увагу приділяли дослідженню переважно книжного письма, до того ж більш ранніх періодів – уставу та напівуставу. Типове письмо актів та ділових записів, характерне для XV – XVIII ст., тобто скоропис, довгий час залишався недостатньо дослідженим (Панашенко, 66).

Одним із важливих принципів скоропису є його система виносних літер та скорочень. Аналіз системи виносних літер у рукописній пам'ятці ділового письма “Актах Полтавського полкового суду 1668 – 1740 рр.”, показує, що над рядок найчастіше виносилися літери на позначення приголосних, що стояли в середині та в кінці слова (здебільшого *б, в, д, ж, і (>і), й, л, м, н, р, с, т, х, ш* тощо), але в XVIII ст. кількість таких виносних літер поступово зменшується. Іноді над рядок виносилися дві літери, що стояли поруч, особливо наприкінці слова. У досліджуваних скорописних текстах досить поширеною була виносні лігатури *ст* та *го*. Зазначимо також, що скорочувано лише певні слова. У досліджуваній пам'ятці “Акти Полтавського полкового суду 1668 – 1740 рр.” найчастіше скорочувалися частовживані лексеми, хоч писарі могли їх по-різному скорочувати, наприклад: *влѣства* “величства”, *гсѣдн* “господин”, *міця*, *м(с)ця* “місяця”, *пѣн*. “пани, панове”, *нѣшим* “нашим”, *мы(л)*., *мѣсти* “милості”, *золѣ*. “золотих” та ін. А такі слова як *пан*, *вашої милости* іноді скорочувалися до однієї початкової літери: *п.*, *в.*, *м*. Привертають увагу також писарські скорочення загальновідомих слів, напр.: *полта*. у значенні “полтавський” (225), *моу ласкавие па*. “панове” (296). Над скороченими словами титло могло вживатися або опускатися. Після скорочених слів у рукописі зазвичай ставили дві крапки.

У прикінцевих текстах Полтавських актів спостерігаємо, що дедалі частіше відбувається поступовий занепад діакритичного знаку титла, яким послуговувалися, як правило, в графічно усталених традиційних словах *пѣна*, *Бѣга*, *бѣя*, тут же паралельно співіснують нові форми написання *пана* (268 зв.), *Божого*, а не *Бжого* (274), *наши(х)*, а не *нши(х)* (345);

Варто мати на увазі, що титло завжди ставилося над графемами, які позначали також числа. У досліджуваних актових записах датування здебільшого позначалося літерами, однак у прикінцевих документах дати передавалися й словами. У кінці книги помітно зростає також засилля не властивих українській мовній практиці російськомовних конструкцій: *найменшого препятствія* (376), *вызналъ непримушоне* (93); *родни брат(ья)* (329), *за согласимъ родственниковъ* (374) тощо.

Здійснюючи власноручний запис тексту, писарі, як правило, намагалися не розривати слів, проте наявні винятки (с. 86 зв., 165). Однак варто також зауважити, що на окремих аркушах (с. 57, 193, 197) натрапляємо так званий значок переносу, на той час це були дві горизонтальні риси, напр.: *позо(с)=талую*, *гара=сима* тощо. У графічній

системі звук /t/ передавався буквосполученням *кг* (*к(ъ)г*) або *g*: *кгроши* (285 зв.), *кгрунтъ* (73), *к(ъ)грунту* (363<sup>a</sup> зв.), *грунтъ* (198) тощо. Бачимо, що мовні особливості пам'ятки відображають певний етап розвитку староукраїнської літературної мови.

Із давніх кириличних знаків активно використовувалося – *ω*. Як правило *ω* вживалося як початкова літера і лише в окремих випадках писалося в середині слова. Упродовж усього тексту функціонує паралельне вживання графем “*ω*” та “*о*”, напр.: *ωбо(м)* і *обо(м)* (271), *ω(т)* і *о(т)* (250), *о(т)ца* та *ω(т)ца* (147). Зазначимо, що саме в антропонімах найдовше зберігалася тенденція до давнього традиційного написання *ω*: *Симеωон* (275 зв.), *Θеωдор* (235 зв.).

Про неусталеність правописних норм досліджуваного періоду можуть свідчити також розбіжності в написанні зафіксованих у пам'ятці власних назв, зокрема антропонімів, у тому ж документі, у того самого писаря, напр.: *Саво(с)тян*, *Сово(с)тян*, *Сава(с)тян*, *Саве(с)тян*, *Севе(с)тян* (268, 268 зв.), або *Данило*, *Даньло*, *Даніло*, *Даніло*, *Даниїл* (55 зв.) тощо. Бачимо, що на фонетико-графічному рівні староукраїнська мова кінця XVII – поч. XVIII ст. характеризується неоднорідністю та відносно неусталеністю. Проте вже на цьому етапі яскраво відображено тенденції формування нового етапу в правописній системі.

За нашими спостереженнями, переважна більшість лексем, засвідчених у Полтавських актових книгах, постає у властивому українській мові фонетичному оформленні. Живомовна стихія ділового письменства досить виразно засвідчує територіальні говіркові риси.

У актових документах досліджуваного періоду виявлено такі назви мір довжини: *пядь* – *сде(н) пядей шести* (15), *у воду бродили и нашили-(с)мо тра(м) увы(ш) поднятя воды бо(л)ше(й) пяди*, якъ *мѣра оказана* (39 зв.), *ступень* – *а другая [нива], що ше(ст)деся(т) ступени(й)*, *тому (ж) Романови, зятеви моєму* (299); *локоть* – *додал-е(м) пѣну Пе(т)рови сукъна ... сѣмъ локоть* (67 зв.); *миля* – *в(ъ) милю ω(т) города ωбрѣтаючо(й)ся* (357 зв.), *сажень* – *гребли є(ст) подтопенє бо(л)ше(й) по(л) сажня воды* (39 зв.) тощо.

Звертаємо увагу також на назви грошових одиниць, якими користувалося населення в той час. Найпоширенішими були *таляри*, напр.: *взяла-(м) в пѣна во(й)та пару таляровъ* (16 зв.), *давши мнѣ до ру(к) готовы(х) гроше(й) таляро(в) деся(т)* (92), *будеть вини пѣну по(л)ко(в)никови польта(в)скому плати(ти) таляровъ два(д)ца(т)* (120 зв.). У текстах виявлено також такі назви грошових одиниць: *за шес(т)сотъ золотихъ* (375), *а за клынокъ ниви взяли-(с)мо два золотис* (98), *на суму добри(х) пѣнязе(й) золотихъ* (349 зв.), *за ше(ст)на(д)ца(т) сотъ золоти(х) дѣ(ч)бы по(л)ско(й) монети добро(й)* (51), *поя(с) злоцѣсти(й) о(т) по(л)шо(с)та гриве(нь)* (303), *за певную су(м)му готовы(х) гроше(й) личби литовское*, *за по(л)тораста золоти(х) ровно* (280) тощо. Окрім того, в актових книгах Полтавського полкового суду

зафіксовано також лічильні назви коштів, напр.: *тридце(т) копъ* (371), *готовы(х) гроше(й) ше(ст)десять копъ монети добро(у)* (97 зв.), *за копъ девя(т) лѣ(ч)бы литовско(у)* (49 зв.). У прикінцевих актових документах найуживанішою назвою грошової одиниці є російський “рубль”: *тогда такови(й) маеть заплатити ображено(й) сторонѣ двацѣ(т) рубле(й) гроше(й)* (260 зв.), *за за(й)маніе девяносто рубле(й) сръборни(х) дене(г)* (362), *десять рублей денегъ грошей* (371 зв.), *за три рубли денегъ* (373) тощо.

Варто зазначити, що на відміну від інших актових книг, у яких трапляється засилля латинських елементів (слова, звороти і цілі речення), що було характерним явищем для ділових документів, особливо в першій половині XVII ст., у Полтавських актових книгах помічаємо поступове зменшення, а пізніше і занепад латинізмів, тобто відбувається процес очищення тексту від іншомовних елементів. Іноді в одному акті паралельно використовуються латинські і староукраїнські відповідники: *тенѣтмонѣя тая* і тут же *по(т)ве(р)женьє тоє(у) справи* (58 зв.). Трапляються також випадки, коли писар, використовуючи латинську термінологію, поряд подає її загальнодоступне тлумачення, напр.: *полати(н)ску ехесііі іуѣісіа (та(к) по(с)полите ката зовуть)* (361 зв.) тощо. Загальновідомо, що запозичені лексеми нерідко потрапляли в староукраїнський текст здебільшого через посередництво польської мови. Більше за те, на сторінках пам’ятки виявлено також чимало полонізмів: *суплѣковати* (171) “просити, жалітися” [Т II, 378], *штпаль* “лікарня” (77 зв.) [Т II, 501], *щекгу(л)не* (85) “детально” [Т II, 505], *посессыя* (324) “оренда” [Т II, 180] тощо. У “Актах Полтавського полкового суду 1668 – 1740 рр.” поряд із основними лексико-граматичними групами слів широкоживаними виявилися давні прислівники: *бинамънѣ(й)* (стп. *bynajmniej*) “зовсім ні, аж ніяк, анітрохи” [СУМ XVI – XVII 3, 112], “зовсім; ніскільки” [Т I, 77]; *ведлугъ* (стп. *według*) “відповідно (до чого), згідно (з чим)” [СУМ XVI – XVII 3, 200]; *предся* “однак, між іншим” [Т II, 211]; *цале* “зовсім, повністю” [Т II, 468]. Наприклад: *А що жъ, панове, я ѿ ти(х) мужико(х) и бинамънѣ(й) нѣчого не обаяю* (246), *су(д) прихляючися до того, тую сгножа(т), ведлугъ права увязуть въ чисто* (72 сѣ.); *але предся уважили-(с)мо ведле угоди ихъ* (244 зв.); *и гроши в(ъ)же всѣ цале до себе одобра(в)ши* (317).

Численними є в актових текстах архаїчні прийменники, напр.: *ведле* (стп. *wedle*, стч. *vedle*) “біля, близько” [СУМ XVI – XVII 3, 119; Т I, 90], *презь* “через” [Т II, 212], *ік, икъ* “з дав. до” [СУМ XVI – XVII 13, 99] та ін. Наприклад: *стоячи(й) на Мазуровці ведле Івана За(й)ця* (313); за увагою суду во(й)сково(г)[о] нера(л)ного презъ ска(р)ги мо(ѣ) (74); *признаки на розно(м) дерев(ъ)ю хрестами положєни до старо дороги ік ѿзеру* (276зв.); *продавши кѣру(н)тъ сво(й) вла(с)ни(й)на рецѣ Го(в)твѣ икъ го(с)ти(н)цу Богацкому* (156).

Деякі лексичні одиниці, виявлені в Полтавських актових книгах, перейшли до складу архаїчної лексики або нині побутують у діалектному вжитку, напр.: *вѣно заст.* “посаг” [СУМ I, 677], “придане, посаг [ЕСУМ I, 400] – з *добро(у) воли нашо(у) дали-(с)мо у вѣновѣ зятевѣ нішему Лукьянови и до(ч)цѣ нашо(у) Хвеси до(м) нашѣ власни(у)* (17); *дѣдизни(у) заст.* “успадкований від дідів, предків; родовий” [СУМ II, 299], “отриманий у спадок” [Т I, 238] – *зрун(т)ь дѣдизни(у) и о(т)чизни(у)* (198); *о(т)чизни(у) заст.* “спадщина від батьків” [СУМ V, 814], “родовий, отриманий від батька” [Т II, 74] – жєвы акѣтори, тими *о(т)чизними и дѣдизними своими кгрунѣтами владѣли вѣ(ч)не* (146); *можний заст.* “заможний” [СУМ IV, 779], “могутній, впливовий; сильний” [Т I, 434] – *яко пань можни(у)* (338 зв.) та ін.

Незважаючи на діловий стиль Полтавських актів, поряд із стандартними формами виявлено багатий матеріал живого мовлення. Звідси досить повне відображення лексики і фразеології місцевої говірки, адже в досліджуваній писемній пам’ятці зафіксовано значний фразеологічний матеріал, зокрема сталі словосполучення, прислів’я, іноді прокльони. Найчастіше такі конструкції трапляються в текстах, що передають пряму мову (зазвичай це розповіді свідків, тобто живе розмовне мовлення): *Богдай же тобѣ, дя(д)ку, катѣ бороду врѣза(в)* (214 зв.), *то(м) на тебе бреха(л), якъ песь* (340 зв.), *из се(г)о свѣта зи(у)шо(л)* “помер” (291 зв.), *вару(у), Бже, на око охромає(т)* (169 зв.), *сказа(л) у вочи* “прямо, відверто” (293), *азаж ся Бга не боить* (233 зв.), *якъ мя Бгъ споможе* (202 зв.), *по(д) боязню Бжею повѣдѣвѣ* (187), *слезне упросила-(м)* (99 зв.), *зъ науцения бѣсовского* (249) або *за дяво(л)скимъ науцение(м)* (216), *бѣсъ васъ знаєтъ* (184 зв.); *в лѣте(х) и в сѣдина(х) волосо(в) южъ дозрѣлис* “похилого віку” (337), *будучи-(с)мо лѣтъ недоро(с)лихъ* “підлітки” (337); *которий держит дочку мою* “тобто одружений з нею” (299); *вскоре свѣтъ пожеггна(в)* “помер” (156); *ка(р)ности на го(р)лѣ, втяє(м) шиѣ* “смертельного вироку” (176 зв.); *ему тотъ кгрунѣ отецъ его о(т)умерѣ* “залишив по сметрі у спадок” (364 зв.) тощо.

Вважаємо, що варті уваги також сталі вирази та словосполучення, що характеризували в уявленні людей певні історичні події або пов’язувалися з природними явищами: *з молодости лѣтъ мои(х) ... еще Москва и По(л)тави не брала, о(т)цѣ мо(у) Ми(с)ко заня(л) собѣ много лѣса во(л)ного* (217); *на поча(т)ку во(у)ни за небо(ж)чика Хме(л)ницко(г)о[о]* (73); *еще я(к) По(л)тава засѣдала слободою* (187); *Погрѣ(б) тень, ... в которо(м) я и о(т) тата(р) крил-е(м)ся, як татаре по(д)бѣгали по(д) По(л)таву за па(н)ства за пѣна Соко(л)ско(г)о[о]* (120); *тень обло(г) три роки в Мѣзина пре(д) мѣнене(м) сѣнца коси(в) я* (128); *косил-е(м) тую сѣножа(т) о мѣненю сѣнца* (187 зв.).

Досліджуючи тексти Актових книг Полтавського полкового суду, можемо зробити висновок, що станом на другу половину XVII – поч. XVIII ст. документи українських канцелярій поєднували в собі використання

канцеляризмів та живих народнорозмовних елементів. У пам'ятці відображена і офіційна мова й тогочасна повсякденна живомовна стихія. У взаємодії штампів та індивідуального мовлення здійснювалося зближення двох різновидів мови – книжної й живої народної. Окрім того, в досліджуваних текстах “Актів Полтавського полкового суду 1668 – 1740 рр.” зафіксовано елементи сучасної системи київсько-полтавського діалекту (середньонаддніпрянського говору), який ліг в основу нової української літературної мови.

Сподіваємося, що це друковане видання “Актів Полтавського полкового суду 1668 – 1740 рр.” максимально розширить коло читачів та дослідників мови, зокрема прислужиться вивченню українського мовлення, історії та культури другої половини XVII – поч. XVIII ст. Адже за словами І. Огієнка, раніше Полтавщина – це була найукраїнніша Україна.

*Акти Полтавського полкового суду 1668–1740 рр.* (2017): Київ.

*Етимологічний словник української мови*: В 7 т. (1982): / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ.

Панашенко В. В. (1974): *Палеографія українського скоропису другої пол. XVII ст.* / На матеріалах Лівобережної України. Київ.

*Словник української мови* (1970 – 1980): Київ.

*Словник української мови XVI – першої половини XVII ст.* (1994–2013): Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ. Львів.

Тимченко Є. (2003): *Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV – XVIII ст.* Київ – Нью-Йорк.

## ОБРАЗ МІСТА: ВІЗУАЛЬНІ, ТАКТИЛЬНІ ТА СМАКОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ

*Наталія Шумарова*

(Україна)

*У доповіді проаналізовано мовні засоби представлення Києва на основі візуальних, тактильних та смакових відчуттів як складників створення образу великого міста, його етнокультурної ідентифікації. Матеріалом дослідження стали твори студентів, майбутніх журналістів, присвячені сприйняттю сучасного міського простору.*

*Ключові слова: відчуття, образ міста, візуальні, тактильні та смакові характеристики, оцінний компонент.*

## THE IMAGE OF THE CITY: VISUAL, TACTILE AND TASTE CHARACTERISTICS

*Natalija Šumarova*

*The article analyses linguistic means of representation of Kyjiv based on visual, tactile and taste senses as components of image creating of a big city and its ethnic and cultural identity. The object of study are essays of journalism students about their perception of modern urban space.*

*Keywords: perception, the image of the city, visual, tactile and taste characteristics, evaluative component.*

Безпосередні враження від огляду міста, знання історії, традицій формують у свідомості людини його образ, дають змогу виділити специфічні риси, визначити ставлення до нього. Словник української мови в 11-ти томах (1970 – 1980) дає таке визначення слова “образ”: 1. Зовнішній вигляд кого-, чого-небудь // Вигляд кого-, чого-небудь, відтворений у свідомості, пам’яті або створений уявою (СУМ-5 1974, 560). Образ створюється на підставі вражень від сприйняття урбаністичного довкілля за допомогою відчуттів, що забезпечують зв’язок людини з навколишнім світом, насичують її духовний світ різними почуттями та емоціями.

Сучасна лінгвістика приділяє значну увагу вивченню лексики на позначення сприйняття зорових, звукових, запахових, тактильних, смакових характеристик предметів, звертаючись здебільшого 1) до загальнотеоретичних питань і вивчення певних концептів (Н. Арутюнова, А. Вежбицька, О. Григор’єва, А. Колупаєва, В. Кульпіна, Є. Соколов, Р. Фрумкіна, В. Харченко, Г. Яворська та ін.); 2) до семантичного аналізу

слова/слів певної тематичної чи лексико-семантичної групи конкретної мови (О. Бабакова, Л. Васильєв, А. Колупаєва, І. Котеньова, А. Критенко, В. Кульпіна, Т. Матвєєва, О. Падучева, М. Попова, Є. Рахіліна, І. Рузін, Т. Семашко, О. Снитко, В. Старко, І. Тарасюк, Р. Токарський та ін.); 3) до аналізу художніх і публіцистичних творів, написаних майстрами слова (Н. Атаманова, О. Богданова, Х. Борек, І. Гайдаєнко, Л. Некрасова, І. Пархоменко, В. Сальникова, Є. Свинцицька, І. Чумак-Жуль, Л. Шевченко, О. Ярошевич та ін.); 4) (значно рідше) до психолінгвістичних експериментів та психолінгвістичної інтерпретації матеріалу (С. Мартинек, Л. Ставицька, Р. Фрумкіна). Отримані результати демонструють особливості мовних і мовно-етнічних картин світу, що дає змогу представити багатство кожної конкретної мови й “етнічні конотації” цього членування.

Відчуття міста – це реакція на знайомство з ним, перебування в ньому, його оцінювання в параметрах емоцій, це враження, яке воно справило своїм ландшафтом, архітектурою, соціальним простором. Виникає таке враження на основі візуальних, звукових, тактильних, смакових, запахових відчуттів. Майже всі почуття, що виникають на основі відчуттів, разом із фоновими знаннями і соціокультурним досвідом людини “підключені” до процесу формування образу - і в результаті він створюється їхньою взаємодією (Линч 1982, 6).

Завданням цієї розвідки було вивчення, як представлене місто, а саме Київ, у студентських творах через передачу вражень від його візуальних, тактильних та смакових характеристик. Майбутні журналісти, студенти першого та другого курсів, мали описати свої враження від сприйняття Києва, створивши його візуально-тактильно-смаковий образ. По суті, завдання було спрямоване на виявлення “фрагментів асоціативної мережі” (Караулов 2006, 94), тобто того, з чим асоціюється місто, якщо його розглядати в зазначеному ракурсі.

Найлегше студентам було описати зорові враження від Києва: його ландшафт, зелені схили Дніпра, численні парки не можуть не викликати захоплення. Знаками-ідентифікаторами є назви центральних вулиць (Хрещатик, вулиця Богдана Хмельницького, Андріївський узвіз), площ, музеїв, найвідоміших релігійних споруд – Києво-Печерської лаври, Михайлівського монастиря, Володимирського й Софійського соборів. Окремо треба виділити Майдан Незалежності, що згадується майже в кожному творі як символ нового шляху України. Зафіксовано в текстах інші об’єкти сприйняття – архітектуру будинків, різні архітектурні стилі, новозбудовані хмарочоси, маленькі будиночки, пам’ятник Святому Володимирові, арку Дружби народів. У кожному творі згадують тричотири об’єкти, що відповідає фрагментарності сприйняття урбаністичного простору (Линч 1982, 6), насиченому для кожної конкретної людини її власними враженнями та спогадами про те чи інше місце.



Без зайвої деталізації описано транспорт Києва – метро, тролейбуси, трамваї, маршрутки і невеликі машини – міні-кав'ярні, що стоять біля вищих навчальних закладів, на площах, в інших місцях, де багато людей. З рослинності Києва найчастіше згадують каштани, інколи липи та яблуні. Цитують (неточно) уривки з відомого твору Михайла Булгакова “Києв-город”.

Про місто пишуть з любов'ю: Київ – *красивий, золотoverхий, неповторний, чарівний, динамічний, драйвовий*, це найзеленіша столиця Європи, він з першого погляду *полонить вашу увагу*, його будинки й будиночки – *чарівні*, будівлі – *унікальні*, Дніпро – *великий, могутній*, простори Подолу чи Позняків (райони Києва) – *безмежні, романтичні*, прогулянки містом – *теж романтичні*, а усмішки – *веселі*. Взагалі лексема *усмішка* часто траплялася в текстах, у них згадується про усмішки *дитячі, радісні, щирі, привітні, теплі*. Лексичні значення виділених слів містять конотативні компоненти оцінного характеру, що передають ставлення мовця до предмета опису.

Майже всі твори побудовано у вигляді розповіді про свої враження під час прогулянки містом або поїздки до університету на навчання. Здебільшого описано літній, осінній та весняний Київ, хоч завдання виконувалося взимку. Вибір зазначених періодів передбачає звернення до кольорової гами природи, опис її різнобарв'я, а отже, відбір лексики на позначення кольорів, які можуть бути названі безпосередньо або з відсиланням до предмета, що має такий колір (Фрумкіна 1984, 17).

Кольоровість реального Києва презентовано через опис його природи чи артефактів. В інтерпретації студентів кольорова гама міста досить різноманітна, але в цій роботі зазначимо лише ті назви кольорів, які повторювалися майже без варіацій у кожному творі.

На перше місце у вживанні назв кольорів потрібно поставити прикметник *зелений* та іменник *зелень* (трави, дерев). Студенти згадують *зелені дерева, зелене листя, зелені парки, зелень трави*, пишуть, що він, Київ, *зеленоокий*. Зелений колір у творах виступає характерною ознакою міста, його кольоровою домінантою. Про “зеленість” Києва згадував у своєму творі “Києв-город” М.Булгаков: “Весной зацвели белым цветом сады, одевался в зелень Царский сад... Зеленое море уступами сбегало к разноцветному ласковому Днепру...” (Булгаков [Електронний ресурс]). Зелений колір – це колір “живої рослинності, свіжої, такої, що росте” (Jaworska 2001, 39). Співвіднесений із живою природою, він є кольором сили, розвитку, кольором життя, і в усіх подібних випадках сприймається з позитивними конотаціями.

Іншими кольорами, які згадують студенти, описуючи барви Києва, є *жовтий* і *золотий*, виражені прикметниками та дієприкметниками, що передають відповідні забарвлення, напр.: *жовте листя, пожовкле листя, пожовтіле листя, жовта трава, жовті віти дерев, золоті барви осені, золоте проміння, золоті бані церков, золоті хрести на церквах*. На нашу

думку, в останніх двох прикладах *золотий* є прикметником, що позначає колір (тобто в семантичній структурі слова актуалізується саме це значення), а не матеріал, яким покрито бані, або його можна тлумачити як симбіоз, контамінацію, накладання двох значень – кольору і матеріалу. Але в будь-якому разі і колір, і матеріал мають у собі позитивну контекстуальну конотацію і асоціюються з радістю, красою, багатством. *Золотий* з його яскравістю, блискучістю викликає замилювання.

Прикметник, що позначає *жовтий* колір в українській мові, має значно меншу сполучуваність, ніж прикметник, що позначає *зелений*, оскільки менша кількість природних об'єктів має цей колір (Jaworska 2003, 128), і тому сполуки *жовте листя* і *жовта трава* як типові об'єкти – репрезентанти осені – трапляються в усіх творах з осінніми мотивами. Зазначені вище приклади демонструють поступове вмирання природи, її підготовку до зими. Зів'яле листя навіює смуток, печаль, проте у творах *жовте листя* викликає позитивні емоції, оскільки слугує елементом передачі природної краси міста.

Також часто описують колір неба, називаючи *синій*, *блакитний* чи *голубий*. Існування двох останніх прикметників – це лексико-семантична особливість української мови. Ужиті в прямому значенні, вони називають ознаку природного об'єкта – неба, хоч, за спостереженнями Г. Яворської, визначаються певною вибірковістю передачі семантичних відтінків і характером сполучуваності. *Блакитний* частіше вживається з назвами природних об'єктів, а *голубий* “окреслює швидше предмети неприродні (артефакти) або опосередковано пов'язані з діяльністю людини” (Яворська 2001, 35-36), але в студентських творах такої співвіднесеності немає, як немає й відтінків, мовні фантазії, на жаль, відсутні. У текстах *небо голубе* й *блакитне, синє* й *сіре*, а води Дніпра – *сині* або *темні*.

Лексема *сірий*, як і інші назви кольорів, має досить розгорнуту семантичну структуру. Словник української мови (СУМ-9, 229) після основного значення кольору дає вторинні: “2. Хмарний, похмурий (про ранок, день); 3. *перен.* Нічим не примітний, невиразний, безлиций”. У текстах представлено всі значення: вказано власне на колір (*сірі будинки, сірі стіни, сірі хрущовки, сірий асфальт*), погоду (*сірий день*), абсолютну відсутність індивідуальності (*сірі будинки радянської доби, сірий зовнішній вигляд людей*), що увиразнює оцінне ставлення автора до описуваного об'єкта чи явища. У випадку з *сірим* домінує урбаністичний акцент, *зелений* і *жовтий* у відповідних контекстах демонструють цінність природи для людини і її внутрішнього світу.

Розповідь про зорові враження часто будується на часових зіставленнях чи протиставленнях *день – ніч, ранок – вечір, зима – літо, осінь – зима*, що передбачає вияв контрастних вражень, або на протиставленні *архітектура – природа* як різних локусів перебування людини (вулиця – парк, площа – схили Дніпра). Напр.: *Київ – різноманітний... Удень він кипить, біжить, росте. Уночі Київ перестає бути столицею. Він заспокоюється. Коли*

*дивилися на місто з якоїсь височини, то можна вкласти його собі на долоню, заспівати коліскову і дати перепочити.*

В образі Києва можна побачити і негативні риси – *торгівлю на вулиці у вигляді неестетичних міні-базарів, які не можна оминутти; сміття на зупинках, запахи в підземних переходах.*

Описаний під кутом зорових вражень, Київ у студентських творах постає сучасним мегаполісом з розвинуеною інфраструктурою, місцем подій, що вирішують долю країни, великим культурно-історичним центром, осередком науки й мистецтва. Інтерпретація зорових відчуттів, незважаючи на певну варіативність (що зрозуміло), є однозначною: Київ має неповторне обличчя, його не можна сплутати з жодним іншим містом. Серед інших сприйняттєвих характеристик зорові виявляються найбільш актуалізованими, об'єктивними й чітко вираженими. Якщо аналіз одоративних відчуттів дав змогу виокремити запахи, притаманні в принципі будь-якому великому місту, а не лише Києву, хоча Києву теж (Шумарова 2017, 124-134), то зорові враження виявилися найбільш функціонально адекватними поставленому завданню: Київ, сприйнятий зором, є саме Києвом і нічим іншим.

Смакові характеристики Києва, як і візуальні, теж допомагають створити образ Києва, певною мірою виділити його серед інших міст.

Одну з перших класифікацій смакових відчуттів зробив М.В.Ломоносов, виділивши смаки: кислий, їдкий, солодкий, солоний, гострий, кислуватий (Бронштейн 1950, 35).

Нині тільки чотири з них вважають смаковими (солоний, гіркий, солодкий, кислий), інші смакові відчуття є лише комбінаціями цих чотирьох, до яких у деяких випадках примішуються відчуття не смакового характеру (Бронштейн 1959, 37). Останнім часом виділяють п'ятий смак – умамї. Умамї – це “назва смакового відчуття, створюваного вільними амінокислотами, зокрема глутамінованими, які можна знайти у ферментованій та витриманій їжі, наприклад у сирах пармезан і рокфор, у соєвому та рибному соусі” (Електронний ресурс. Режим доступу: [www.factroom.ru/8620](http://www.factroom.ru/8620)). Виокремлюють і інші види смаку, але лексику смакового сприйняття вважають досить обмеженою (докладніше див. Семашко 2016, 191-192).

Найчастіше студенти згадують солодощі (*цукерки, тістечка*) і насамперед *київський торт* – *смакову візитівку міста*. Не обходять увагою *київську перепічку, вареники з вишнями, смачні сосиски в ароматному тісті, морозиво і, безперечно, каву з усіма можливими смаками, присмаками й ароматами*. На підставі смаку кави, терпкого, але м'якого, Київ протиставляють Львову, де кава має яскраво виражену гірчинку.

Визначення смаків подають за допомогою прикметника – розрізнявача смаку, напр.: *Мені подобається (Я люблю) його вишневий (шоколадний, кавовий, молочний, вершковий, лимонно-шоколадний) смак, сполуками*

*смак чого з чим, напр.: Смак чаю з цукром, смак крему з горішками, або зі смаком чогось, напр.: чай зі смаком бергамоту, жуйка зі смаком вишні, кавуна.*

Контраст у домінуванні смаків проявляється на основі протиставлення літнього й зимового періодів (*морозиво – глінтвейн*) і часу доби – ранку та вечора (*кава – глінтвейн*).

Слова на позначення смакових характеристик вживають у переносному значенні: *солоня буденність, гірка правда, перчений присмак невдалих стосунків; смак великого міста.*

Київ порівнюють зі смачним борщем (*Київ – це страва, яку подають першою. Це страва ситна, насичена. Неодмінно – це борщ. Усе кипить, бурлить, закипає... Це його ритм, темп життя*) та з вишневим пирогом (*Він схожий на вишневий пиріг. Спочатку треба пробити тверду скоринку із грубості людей, заторів на дорогах та вічної метушні. Але потім відчувається солодка начинка із великих надій, чудових можливостей та мрій, що здійснюються*).

Назви смаків застовують для опису ароматів міста – синкретизм відчуттів, про які писав ще відомий російський психолог Б. Ананьєв (Ананьєв 1961, 369): *На схилах цвіте бузок – обожнюю його солодко-терпкий аромат.*

Визначення Києва “на дотик” далось студентам найважче. Тактильні відчуття є одним із найважливіших джерел сприйняття людиною простору (Ананьєв 1961, 155). У побутовій свідомості їх не виділяють як наукове поняття, залучаючи до сфери дії “дотиковості” не лише дотик, тиск, якість поверхні тіла, що діє на рецептори, тобто гладкість, шершавість тощо (Ананьєв 1961, 263), а й інші відчуття, насамперед температурні та больові. Були зазначені такі температурні характеристики: *холодний пісок, холодні руки, холодні поручні, холодна підлога, тепла земля, теплі долони коханого, спекотний день, розпечена поверхня, прохолодний носик коханої, на них будувалися образні “дефініції”:* *Київ – холодний, як сірі багатоповхрівки, Київ – теплий, як усмішки друзів.*

Визначення дотику як болісного відчуття є поодинокими: *болючий дотик; у метро біля турнікета: З першого разу увійти не вдалося, спрацював захист, і тебе боляче затисло сталевими клешнями; Чийсь лікоть впирається тобі в ребра, намагаєшся абстрагуватися від неприємних відчуттів, але дотики не так легко ігнорувати.*

Власне тактильні характеристики представлено в таких прикладах: *У подушечки пальців врізаються своїми нерівностями стіни; Пасажири, хитаючись, штовхають тебе в спину; Я пам’ятаю, як ходила по бруківці і відчувала п’ятами тверді куточки; Гладенькі на дотик поручні інколи вдаряли іскорками струму; Пам’ятаю кожну дерев’яну, трішки м’яку та волокнисту поверхню: парти в інституті, столи в приміщеннях; Я люблю торкнутися гостреньких травинок; М’яка шерсть песика. Люблю відчутти його шершавий язик на своїх пальцях.*

В описі тактильних відчуттів на відміну від описів смаку, де в основному вживалося одне дієслово (*смакувати*), задіяна ціла низка лексем (*торкатися, торкнутися, доторкатися, доторкнутися, штовхнути, хапатися, обмацувати*), семантика яких передбачає зближення людини з артефактом або іншою людиною і відчуття “поверхні, що наблизилася”. Остання потім описувалася, як уже зазначалася вище, в параметрах температури чи якості (гладкість, шершавість, м’якість).

Розбудові образу сприяють метафори, але їх небагато: *Промінчик легенько торкається моєї щоки; Вітер торкається моєї щоки; Сонечко лоскоче обличчя; Осінь торкається самого серця*.

Аналіз візуальних, смакових і тактильних відчуттів, на підставі яких студенти створювали образ Києва, свідчить, що результати опису міста через зазначені характеристики виявилися різними.

Зорові характеристики як найбільш чіткі, об’єктивно вмотивовані повною мірою ідентифікують Київ. Вигляд міста викликає захоплення, ознаки виражено низкою прикметників з позитивною оцінною конотацією. Колористика міста, найчастіше представлена через прикметники *зелений, жовтий, золотий*, відтворює найяскравіші кольорові доміанти міста з його численними парками і банями церков.

Смакові характеристики теж виділяють Київ як велике місто, але, окрім згаданого в усіх творах київського торта, можуть бути співвіднесені з будь-яким мегаполісом.

Опис тактильних відчуттів викликав труднощі визначення специфічних рис предметів або людей, з якими відбувається безпосередній контакт, тому студенти в основному зафіксували більшу кількість дієслів на позначення контакту, насамперед домінанту синонімічного ряду (*торкатися*), і визначали фактурність та температурні характеристики предмета, з яким контактували.

У цілому образ міста, представлений у студентських творах, відображає і типовість, і індивідуальність Києва. Характер відчуття міста змінюється в просторі й часі, варіюється залежно від пори року або часу доби.

Київ постає як улюблене місто в усій розмаїтості природних та урбаністичних ознак, як місто з багатою історичною та культурною спадщиною.

Ананьев, Б. (1961): *Теория ощущений*. Ленинград.

Бронштейн, А. (1950): *Вкус и обоняние*. Москва-Ленинград.

Булгаков, М. *Киев-город*. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.interestny.kiev.ua/michail-bulgakov-kiev-gorod>.

Караулов, Ю. (2006): *Русский язык и языковая личность*. Москва.

Линч, К. (1982): *Образ города*. Москва.

Семашко, Т. (2016): *Мовні стереотипи із сенсорним компонентом в українській лінгвокультурі*. Київ.

СУМ-5 (1974): *Словник української мови в 11 тт.* (1970-1980). Київ.

СУМ-9 (1978): *Словник української мови в 11 тт.* (1970-1980). Київ.

Фрумкина, Р. (1984): *Цвет, смысл, сходство. Аспекты психолингвистического анализа.* Москва.

Шумарова, Н. (2017): *Відчуття міста: Київ у студентських творах (одоративні характеристики).* У кн.: *Zmysły. Aspekty językowo-kulturowe.* Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. Rzeszów, 124-134.

Jaworska, G. (2001): *O podstawowych nazwach barw w języku ukraińskim (materiały do badań porównawczych).* W: *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw. Nazwy wymiarów. Predykaty mentalne. Cz.1,* 29-38.

Jaworska, G. (2003): *Українські зелені: глибока символіки вегетативної.* W: *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw. Nazwy wymiarów. Predykaty mentalne. Cz. II,* 37-48.

## ЛІТЕРАТУРА

## ХУДОЖНЄ ВІДТВОРЕННЯ АБСУРДНОСТІ СВІТУ В П'ЄСАХ І. БАГРЯНОГО

*Світлана Антонович*

(Україна)

*У статті розглянуто абсурдність як специфічну картину світу середини ХХ століття, запропоновану І. Багряним у п'єсах “Розгром”, “Морітурі”, “Генерал”. Митець зображує особливості людського існування, зокрема українця, в умовах радянської системи й маркує їх як дисгармонійні, аморальні, негуманні – безглузді.*

*Ключові слова: драматургія, п'єса, абсурдність, абсурдизм, дисгармонія.*

## ARTISTIC REPRODUCTION OF THE ABSURDITY OF THE UNIVERSE IN THE PLAYS BY I. BAHRJANYJ

*Svitlana Antonovych*

*In the article absurdity is considered as a specific picture of the world of the middle of the twentieth century, proposed by I. Bahrjanyj in his plays “Rozhrom” and “Morituri”. The artist depicts the peculiarities of human existence, especially the existence of the Ukrainian in the Soviet system, and marks them as disharmonious, immoral, inhuman, meaningless.*

*Key words: dramatic art, play, absurdity, absurdism, disharmony.*

ХХ століття – це період екзистенційного пошуку, смислбуттєвих розмірковувань, втрачених сподівань. Характерними для цієї епохи є думки про абсурдність світобудови, які пронизують свідомість представників такого непростого часу. Абсурд стає способом мислення та мотивацією людської поведінки. Особливого значення він набуває в контексті еміграційних процесів середини ХХ століття. Українська діаспорна драматургія цього періоду по-своєму актуалізує зазначене поняття, утілюючи ідею абсурдності світобудови, зображуючи персонажів в абсурдних ситуаціях.

Українська еміграційна драматургія середини ХХ століття, що апелювала до ідеї абсурду, формувалася на інших естетичних засадах, ніж західноєвропейська чи американська. Відповідне художнє зацікавлення еміграційних митців зумовлене передусім соціально-політичним чинником. Драматурги передусім зосереджуються на життєподібному

відображенні радянської дійсності як на прикладі паралельного, нелюдського буття. Ю. Бондаренко, порівнюючи західну модель екзистенціалізму та вітчизняну, слушно зазначає: “Український літературний екзистенціалізм, створений на національному ґрунті, увесь комплекс питань, пов’язаних із існуванням індивіда, розв’язує крізь призму двох парадигм – національної та екзистенціальної, які, зливаючись, утворюють філософський ракурс під загальною назвою «буття української людини в умовах колоніальної агресії»” (Бондаренко 2003, 64). Розуміючи безглуздість становища особистості у світі, зокрема в тоталітарній державі, письменники вказують на психологічні, історичні, соціальні та інші особливості її існування. Ментальне усвідомлення ‘закинутості’ в драматургічній творчості перетворюється на художній феномен – один із прикладів абсурдистської літератури. Пропонуємо розглянути абсурдність як специфічну картину світу середини ХХ століття, запропоновану І. Багряним у п’єсах “Генерал” (1944), “Морітурі” (1947) та “Розгром” (1948).

Так, у повісті-вертепі “Розгром” І. Багряного (саме так жанрово маркує твір автор), у якій розповідається про ‘трагедію покоління’, часто вживаними є слова ‘хаос’, ‘руїна’, ‘ніч’, ‘безглуздя’ в значенні варіацій одного поняття – абсурд. Авторське возвеличення ‘мучеників епохи’ підкреслює значний за своєю силою антигуманний характер подій. “Моє зацьковане, моє стероризоване, обложене трикутником смерті, здатне на самого себе, поставлене віч-на-віч перед апокаліптичними ворожими силами без виглядів не тільки на перемогу, а навіть на збереження, і все ж таки зухвале моє покоління. Зухвале трагічною зухвалістю приреченого і уперте безоглядністю протестуючого...” (Багрянний 1948, 11), – пише І. Багрянний. Німецьку окупацію української території автор визначає як “карколомний вертеп”, у постановці якого “брав участь цілий світ” (Багрянний 1948, 15). Демонструючи протистояння добра й зла, ідея вертепної структури увиразнює абсурдність віри поколінь в остаточну перемогу першого та ‘олюднення’ світу. Це припущення підтверджують розлогі пояснення в тексті: “Запалені негасимою вірою в поразку безглуздя, в світле прийдешнє – в ту мить, коли нарешті виб’є їхня година і настане час історичного реваншу, час розплати і час їхнього тріумфу. Вони вірять” (Багрянний 1948, 9); “Вибиваються з сил та не вибиваються з віри, що вже нарешті [...] все ж таки почнеться нове життя” (Багрянний 1948, 17).

Драматург часто акцентує на незрозумілості світу. Його думки заявлені не прямо в п’єсах, а виражені у підтексті. Персонажі твору відчують безладдя й ірраціональність світу. Унаслідок цього, за І. Багряним, породжується в людині уявлення про Всесвіт як про тотальний абсурд. Завдання індивідуума полягає в тому, щоб знайти значення особистості у світі, адже все навколо знаменується нерозумінням та безглуздя.

І. Багрянний наголошує на абсурдності світобудови, коли органічність, рівновага порушується насиллям й аморальністю. Для прикладу доречно



звернутися до його п'єси “Генерал”. У творі І. Багряний торкається морально-етичних та філософських питань вибору, відповідальності людини за свої вчинки тощо. Для втілення задуму автор залучає такі прикметні явища доби, як діяльність НКВС і дезертирство на початку війни. Така насиченість подіями, які часом видаються непорядкованими, виявляє хаос та безглуздя епохи.

Один із головних персонажів, Данило Лендер, колишня жертва ‘фабрики-кухні’, після пережитих катувань у радянських тюрмах збожеволів і зараз марить бажанням помститися, помінятися місцем зі слідчим Поповим, який його ‘розколював’ (Багряний 1997, 411). Сцени слідства, що постають в уяві хворого, І. Багряний змальовує експресивно, інколи в сатиричному ключі. За допомогою художніх деталей автор подає картину роботи НКВС як паралельного виміру іншого, нелюдського буття. Сатиричні моменти він трактує як розвінчання соціалістичного устрою, як своєрідну втечу-захист від ситуації, яку важко пояснити з гуманістичної точки зору. Відчуття смисловтрати в Данила компенсується ілюзорними подіями та прагненням помститися радянській системі. Іронічний випадок надає Лендеру очікувану можливість: Попов забирає одяг божевільного, свій же віддає йому. Так починає працювати новий НКВС на чолі зі лже-генералом, який змушує всіх відступників відповідати за власні вчинки. Допомогає цьому Оксана, дівчина Данила, яка під час війни керує танком “Летючий Голляндець”. Цікаво, що образи жінок, які беруть участь у військових діях, постають із знаком онтологічної трагедії. Їх природне покликання бути дружиною й матір'ю замінюється чоловічим обов'язком захищати Батьківщину: “А та дівчина, що сама грізні вояцькі шати від злої долі в придане дістала, – та не ретязь кампанійський, не шлик запорізький, а тяжкий, бойовий комбінезон танкістський” (Багряний 1997, 400).

Інший персонаж, Сашко Прохода, постає як “син своєї епохи, дитя карколомної ери... за віком – хлопчисько, за досвідом – дід, що звук уже на все дивитися з презирством” (Багряний 1997, 402). Він художньо втілює образ вольової людини. Образ Проходи уособлює пропагування боротьби за справедливість, відповідальності за вчинки. Сашко, розуміючи становище українського народу у війні, “як воно весь світ здурів”, а “нам – нема куди відступати” (Багряний 1997, 410), стає ідейним ‘натхненником’ нового, створеного ним і Данилом НКВС. Прохода констатує: “ВСІ, ВСІ ПОВТІКАЛИ... ГЕНЕРАЛИ І КОМАНДИРИ... І З ТАНКАМИ... І З ЛІТАКАМИ... Й З КОРОВАМИ... Й З ТЕЛЯТАМИ І (б'є себе в груди)... НА КОГО Ж ВОНИ НАС – НА КОГО Ж ВОНИ НАРОД ПОКИНУЛИ!!! [виділення автора. – С. А.]” (Багряний 1997, 421).

У такій ‘межовій’ для людської психіки ситуації Сашко усвідомлює абсурдність світу. Екзистенційна безвихідь змушує його проводити слідства-‘розколювання’ над дезертирами: “А тоді ми їх всіх приговоримо до розстрілу. Хай потіпаються. А тоді помилуємо, проголосимо амністію – і в армію!! [...] Хай кров'ю «скуплять» свою провину... Та я-як

двинемо!! Я-як ударимо!!! Та як прийдемо у свій Київ!.. Німців і всіх інших заженемо на піч. Прийдемо у Київ і, брат, таку свою республіку зробимо! Свою!” (Багрянний 1997, 459). Бунтівною поведінкою Проходи керує бажання виправити екзистенційну несправедливість становища українського народу. Свободу й народну єдність, згуртованість Сашко трактує як пріоритет буття. Індивідуальне начало постає в значенні ініціативи, яка здатна творити нову історію, протестуючи проти безглузда універсуму.

Відчуття абсурдності світобудови знаходимо й у п'єсі “Морітурі” І. Багрянного. У творі автор, зображуючи реалії радянських тюрем за наркома Єжова, зосереджує увагу на безглузді людського становища. Він простежує історію в'язнів від арешту, слідства до засудження. Письменник порівнює в'язницю з “велетенською домовиною”, яка “виповнила собою ніч” (Багрянний 1994, 30) і “заставила світ” (Багрянний 1994, 31). Гнітючі описи тюрем, контрастуючи з радянським міфом про ‘народне благоденство’, стають симптомами порушення рівноваги. “І представлені тут *всі* [курсив автора. – С. А.] нації великого «союзу народів». Як і в кожній камері, як і в усіх тюрмах. Ось така камера – чисто тобі СССР в мініатюрі...”, – констатує І. Багрянний (Багрянний 1994, 44). Радянська в'язниця зі своїми законами бачиться новою моделлю світобудови, ізольованою від решти світу. Драматург намагається простежити психологічний процес зміни людської сутності в дегуманізованому та деформованому світі. Абсурд, деканонізуючи закони буття, породжує нову дійсність. “То робота пущеного на всю міць і досконало засекреченого, своєрідного м'ясокомбінату...” (Багрянний 1994, 34).

Назва “Морітурі” – ‘приречені на смерть’ – має важливе концептуальне значення. Автор викриває безправне становище людини, від природи покликаної бути вільною. І. Багрянний акцентує на питанні вартості життя в абсурдній дійсності, коли закони моралі, права, етики не діють, а індивідуум перетворюється на ‘коліщатко’ радянської системи. Знецінення, нівеляцію людської особистості виразно демонструють, приміром, сцени допитів. Устрій радянської тюрми драматург зображує як своєрідний театр маріонеток. Однак маніпулювання людиною торкається глибинних онтологічних проблем: від деградації індивідуума до розладу суспільства. У семантиці заголовку, окрім фізичного знищення, ставиться питання й духовної смерті та глухоти до людських страждань. Символічно представлені караульні спецкорпусу, образи яких автор порівнює з тінню, привидами в п'яті ночі (Багрянний 1994, 31). Інший персонаж, юний вартовий, “суворий свідок дивовижних подій, обтяжений тягарем страшних таємниць” (Багрянний 1994, 34), студіює “Капітал” К. Маркса. У цій так званій ‘Біблії Революції’ він знаходить душевну рівновагу та виправдання своїм діям (Багрянний 1994, 37). Доречно в цьому контексті звучать написи на стінах тюрми: “Оставь надежды, входящий сюда”, “Хто не був, той буде. / Хто був, той не забуде...” (Багрянний 1994, 35) тощо.

І. Багрянний намагається детально передати умови перебування в'язнів і психологічну атмосферу, властиву тюрмам УГБ НКВС. Дію в п'єсі автор зосереджує, головним чином, у камері, типовій для епохи 1937–1939 років. Арештантів, названих 'людішками', він зображує характерними представниками доби соціалізму – приреченими й зомбованими. "Ви роздавлені і вже з'їхали з глузду..." (Багрянний 1994, 46), – пояснює їхній стан один із персонажів "Морітурі". Автор лаконічно характеризує соціальний стан, зовнішність, особливі прикмети співкамерників, підкреслюючи типовими образами масштабність ситуації, що склалася. В'язні сприймають свій арешт як безглуздя, адже він суперечить їх звичному уявленню про закони буття.

Отже, необхідно наголосити на специфіці поняття абсурду в національному контексті, що оприявнює сутність людського життя, зокрема українця, в умовах тоталітарної держави чи 'закинутості' в 'чужий' простір. Як показує дослідження, радянська система сприяє формуванню особливого уявлення про світобудову, позначену дисгармонією. Український варіант показу абсурдності світу виявляє себе у порушенні рівноваги і гармонії насиллям й аморальністю, екзистенційній безвиході й несправедливості, деканонізації законів буття тощо. Показовими тут є п'єси І. Багряного "Генерал", "Морітурі", "Розгром", у яких драматург художньо відтворює безглуздя навколишнього світу, послуговуючись абсурдизмом як естетичною категорією.

Наразі окреслений напрям дослідження української еміграційної драматургії середини ХХ століття є актуальним і перспективним, оскільки демонструє українську літературу як органічний складник світової абсурдистської культури.

Багрянний, І. (1997): *Генерал: комедія-сатира*. У кн.: *Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори*. Час. Київ; Львів, 397–495.

Багрянний, І. (1994): *Морітурі: драматична повість*. Березіль. № 9–10, 30–123.

Багрянний, І. (1948): *Розгром: повість-вертеп*. Б.м.: Прометей, 125. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://prosvita-ks.co.ua/visnik-tavriyskoyi-fundaciyi-vipusk-5/ivan-nemchenko-vertep-rozgrom-ivana-bagryanogo>

Бондаренко, Ю. (2003) *Ж Національна парадигма українського екзистенціалізму*. Слово і час. № 6, 64–69.

Буренина, О. Д. (2005): *Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века*. Санкт-Петербург.

Коляда, О. В. (2008): *Міфопоетика драматургії абсурду (на матеріалі драматичних творів Семюеля Беккета): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 "Теорія літератури"*. Донецьк.

Куриленко, І. А. (2007): *Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 "Українська література"*. Харків.

Куриленко, І. А. (2005): *Мотив абсурдності буття в романі "Доктор Серафікус" В. Домонтовича*. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство. 44, 97-101.

## АВТОБІОГРАФІЧНІ ЛАНДШАФТИ РОМАНУ ВІТАЛІЯ БЕНДЕРА “СТАНЦІЯ ПУГАЛОВСЬКА”

*Антон Бузов*

(Україна)

*Об'єктом розгляду в статті постає автобіографічний вимір роману Віталія Бендера “Станція Пугаловська”. Особливу увагу зосереджено на хронотопі твору, що є яскравим свідченням художніх перетворень автобіографічного матеріалу автором. Встановлено, що часопросторові межі роману “Станція Пугаловська” відтворюють ситуацію довоєнного містечка на території сучасної Донецької області, в умовах якого провів дитинство і юність Віталій Бендер.*

*Ключові слова: поетика, дискурс, автобіографізм, автобіографічний акт, хронотоп, “текст пам'яті”.*

## AUTOBIOGRAPHICAL LANDSCAPES OF THE NOVEL “PUHALOV'S'KA STATION” BY VITALIJ BENDER

*Anton Buzov*

*The subject in this article is the autobiographical dimension of the novel of Vitalij Bender “Puhalov's'ka Station”. Particular attention is paid to the chronotype of the work, which is a vivid testimony to the author's transformations of autobiographical material. The time-space boundaries of the novel “Puhalov's'ka Station” reproduce the situation of a pre-war town in the modern Donetsk region, where Vitalij Bender spent his childhood and youth.*

*Key words: poetics, discourse, autobiography, autobiographical act, chronotope, “the memory text”.*

Віталій Бендер є одним із найменш поцінованих вітчизняною літературною критикою представників української письменницької діаспори, незважаючи на поступове повернення його текстів до літературознавчого обігу. Відтак, і кількість фахових розвідок, присвячених письменнику, є дуже обмеженою. Серед джерел, що містять бодай згадку про письменника, можна назвати словник-довідник В. Просалової “Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості” (Просалова 2012). Це одне з найповніших довідкових видань у сучасній україністиці, що містить словникову статтю про В. Бендера й матеріали мемуарного характеру.

Спогади про письменника залишили Р. Василенко (Василенко 1999), М. Дальний (Дальний 2007), І. Качуровський (Качуровський 2008).

Передмова О. Коновала, що відкриває найповніше видання творів митця (Бендер 2005), характеризується превалюванням біографічного принципу викладу матеріалу над аналітичним (Коновал 2005). В. Мацько у розвідці “Українська еміграційна проза ХХ століття” (Мацько 2009), що претендує на вичерпність аналізу ситуації українського письменства на еміграції, зовсім оминає постать В. Бендера та його твори. Лише останнім часом з’являються поодинокі спроби фахового розгляду творчості цього, хоч і не першорядного, проте достатньо відомого в колах еміграційної літературної інтелігенції письменника. Так, Віра Просалова проаналізувала реалізацію проблеми “автор-герой” у романі “Фронтіві дороги” (Просалова 2015). Дослідження Валентини Галич присвячене розгляду проблемного поля есеїстики В. Бендера (Галич 2015).

У розвідках автора цієї статті здійснено аналіз ідейно-естетичних домінант роману “Фронтіві дороги” (Бузов 2015), розглянуто поетикальні ознаки малої прози В. Бендера (Бузов 2016; Бузов 2017а), висвітлено автобіографічні домінанти роману “Марш молодости” (Бузов 2017), визначено провідні характеристики його фабульної організації (Бузов 2016). Однак незначна кількість згаданих розвідок свідчить про те, що вітчизняне літературознавство наразі не створило цілісного фахового літературознавчого осмислення постаті В. Бендера, передовсім, через пізні повернення творів письменника до наукового та читацького обігу на історичній батьківщині.

Центральним складником літературного доробку письменника є своєрідна автобіографічна романна трилогія, що висвітлює події різних періодів життя ліричного героя: дитинство в маленькому містечку, загубленому серед донецьких степів (“Станція Пугаловська”), військові шляхи змужнілого юнака в лавах Червоної Армії (“Фронтіві дороги”) та прорив на Захід у складі спеціальної дивізії УНА (“Марш молодости”). Автобіографізм є суттєвою ідейно-естетичною домінантою зазначених творів, оскільки дозволяє авторові вповні самореалізуватися в ‘тексті пам’яті’, врятувати яскраві образи минулого від влади часу. Відсутність наукової рецепції зазначених особливостей художнього мислення Віталія Бендера визначає актуальність обраної теми дослідження.

Мета статті – визначення особливостей реалізації автобіографізму як важливої поетикальної стратегії у романі В. Бендера “Станція Пугаловська”. Завдання статті – простежити шляхи втілення автобіографічної домінанти в зазначеному творі. Об’єктом дослідження є роман “Станція Пугаловська”.

ХХ століття характеризується підвищеною увагою до феномену автобіографізму. Стрімкий розквіт жанру автобіографії спричинений передусім його жанровою своєрідністю, здатністю синтезувати різноманітні родові властивості, використанням різноманітних комунікативних стратегій на тлі загальної кризи епічної форми. Німецький літературознавець Р. Шнелль відзначав: “На всіх літературних теренах, як

на підживленому ґрунті, помітне різке зростання щоденників та приватних історій” (Шнелль 1986, 431). Не менш важливим, на наш погляд, є також пояснення популярності автобіографізму, що базується на бурхливості історичних подій, якими було сповнене ХХ століття з його численними революціями та війнами, що їх закономірними наслідками були процеси втрати людиною упевненості в довколишньому середовищі, основах світобудови. Відтак, поставала логічна необхідність шукати істину в собі, трансформуючи накопичений на тлі інтенсивної суспільно-політичної активності життєвий досвід у автобіографічний текст, що ставав результатом повернення до минулого, до власної індивідуальності й ідентичності.

Як правило, автобіографічний текст є наративним, нефікційним утворенням, зміст якого складають внутрішні та зовнішні переживання автора, події з минулого, що знаходять відображення в межах описуваної ситуації залежно від того, як наратор співвідноситься із довколишнім світом. Автор автобіографічного тексту зосереджений на становленні історії своєї душі в її взаєминах з дійсністю (Шнелль 1986, 433).

Без перебільшення доречним та цікавим періодом для автобіографічного переосмислення постає дитинство та юність, оскільки саме тоді людська свідомість зазнає перших травм, відгомін яких особистість відчуває вже у зрілому віці. Коріння більшості проблем дорослого життя криється в дитинстві, відтак увага письменників до цього відрізка біографії виглядає спробою провести дистанційну аутотерапію з метою відновлення причинно-наслідкових зв'язків між юністю та зрілістю.

Так, у романі “Станція Пугаловська” В. Бендер здійснює розлогий екскурс до минулого – від ранніх дитячих років до призову в армію – аби вберегти яскраві образи від безжальної влади часу, зафіксувати окремих відрізок свого буття у слові. Якщо в житті суб'єкт рухається в ентропійному напрямку, то в автобіографічному тексті, навпаки, відбувається антиентропійний рух, повернення до початків життєвого шляху, відтак, доречно говорити про автобіографічність письма автора як спосіб боротьби з хронікальністю та кінцевістю часу, намагання утримати певний масив подій у межах текстового утворення.

Роман починається зі своєрідної географічної довідки, покликаної надати зображуванім подіям питомої документальності: “Містечко Вишнівське, що загубилося в степу поодаль промислових шляхів, майже два століття уособлювало спокій, замріяність і вдовolenня. Минали роки й десятир'ччя, а воно залишилося сонним, млявим і первісного кишенькового розміру” (Бендер 2005, 21). Така характеристика, очевидно, мала на меті запевнити читача у відсутності претензій на масштабність, що вигідно вирізняє текст В. Бендера з-поміж масиву творів сучасників, де об'єктом опису поставав Донбас із притаманною їм гігантоманією та оспівуванням промислової потужності регіону. Твір охоплює значний

проміжок часу – майже двадцять років між згортанням політики українізації до нападу Німеччини на СРСР.

Мала Батьківщина у творі В. Бендера постає переважно аграрним краєм із незначною часткою промисловості, що знаходиться на межі між копальнями та степовим обширом, поєднаних залізницею: “Та в 1908-му році повз нього проклали колію і збудували станцію, яку чомусь назвали Пугаловською. Залізниця починалася десь в пекельних пашах Донбасу і бігла через степ до далекого Дніпра і далі на Херсон. Згодом до неї долучили кілька місцевих колій, які, як віяло, розбігалися по північному виднокругу до вугільних шахт — найдалі висунутих на південь вартовому Донецького Басейну. Одна з них, найближча до нас, десь так кілометрів п’ятнадцять від містечка, називалася Кринична. В ясну погоду можна було углядіти шпиль її високого терикону” (Бендер 2005, 21). Вочевидь, про історичну достовірність у змалюванні Вишнівського говорити не правомірно. Географічні вказівки окреслюють територію на південь від осередків активного видобутку вугілля, економічно пов’язану з південними містами України – Херсоном, Миколаєвом, Маріуполем. Перш за все, йдеться про узагальнений топос провінційного містечка на півдні сучасної Донецької області, що є переважно аграрним регіоном, де відсутня велика промисловість.

Провінційний статус Вишнівського зумовлює тривалу консервацію патріархального способу життя, в атмосфері якого відбувається дія на початку роману “Станція Пугаловська”. Багато в чому він протиставляється шахтарському Донбасу, який постає ворожим утворенням, покликаним зламати віковичний місцевий лад. Так, Мишко Мартюк, згадуючи про ставлення вишнівців до мешканців сусідніх робітничих селищ, відзначає: “Взагалі ж, з дуже раннього віку я вичував, що з шахтами асоціювалося щось лихе, неприємне, наскрізь негативне. Про шахти наші міщани висловлювалися, як про щось не з цього світу, що обов’язково треба оминати, як дідька” (Бендер 2005, 19). Проте, надалі у творі подане своєрідне тлумачення причин такого відношення, коріння якого також можна віднайти в ментальності українського селянства із його страхом відносно ‘чужаків’, особливо таких агресивних, як шахтарська молодь, що складалася з представників різних регіонів колишньої імперії й відрізнялася досить вільними поглядами на життя: “Дуже часто шахтарські візити кінчалися бійкою, і я сам не раз мусів іти додому поруч закривавленого Сеньки Жмача, якому чомусь завжди найбільше перепадало” (Бендер 2005, 20).

Статечність вишнівського життя підкреслює і згадка автором про нелюбов Оксани, матері протагоніста твору Михайла Мартюка, до власного батька, діда Макара: “Із своїм власним батьком, дідом Макаром, мати взагалі не церемонилася. Коли він приїжджав на ярмарок і зупинявся у нас на ніч, то тільки й чути було, що материні прокльони та дідові оправдування” (Бендер 2005, 28). Причиною такого неприязного ставлення



стало небажання діда віддавати свою доньку до жіночої гімназії, із чим, на її думку, пов'язані невдачі на роботі та відсутність перспектив кар'єрного зростання: "І яка тепер моя вартість в житті? Хто я і що я? Третьюрядна канцеляристка, обов'язок якої наливати чорнило. Мої ровесниці, деякі з бідніших родин, стали лікарками, вчительками, високими урядницями. А я?" (Бендер 2005, 28).

Ця подія стає каталізатором чергового родинного конфлікту, розвиток якого із цікавістю відстежує малий Мишко – материнського бунту проти волі батьків, що полягав у втечі з рідного дому до маєтку багатих фабрикантів Зоєнків, де Оксана дістала можливості для бажаної самоосвіти. Патріархальний світ Вишнівського в особі діда Серафима, батька Михайлового батька, не визнав правомірності подібного кроку, але зміни в соціальному становищі змусили його піти на компроміс із норовливою невісткою, що стався, втім, не без іронії: "До матері ж дід Серафим і далі ставився холоднувато і з такою легкою іронією. При зустрічах з нею в місті він підкреслено скидав свій картуз, низько вклонявся і якийсь так артистично казав «Моє поштенє». Мати сприймала це як навмисну насмішку" (Бендер 2005, 31).

Присутня у житті Мартюків і справжня родинна таємниця, розгадати яку Михайлові вдається лише перед відправкою на фронт. Так, хлопчик постійно відчуває зневагу містян – діда Ковганюка, Захара Риндера, Антона Шустая – до свого батька Кирила Мартюка, що ніби й не виявляється відкрито, проте відчувається між рядків нейтральних розмов. Таке ставлення пригнічує хлопця і змушує його шукати відповідь на питання про причини суспільного презирства. Правда виявляється несподіваною і приголомшує вже студента Михайла: його батько під страхом розправи виказав місцевим чекістам місце сховку своїх друзів, із якими він разом служив у гетьманській армії – Прокопа Косарука та Ілька Штимура. Його дружина, усвідомлюючи, що саме вирішив учинити чоловік, встигла попередити вигнанців про небезпеку. Звістка про вчинок Кирила Мартюка облетіла все місто, спричинивши негативне ставлення до цієї людини: "Місто невелике, батьків донос довго не протримався в таємниці. Ті, що батька не знали особисто, почувли та й забули. А ті, що знали... Аж ось коли йому довелось спокутувати" (Бендер 2005, 204).

Михайло усвідомлює весь тягар, який випав на долю його батька, і відчуває себе приголомшеним від розуміння того, наскільки важке життя він прожив: "Тато, мій добрий, любий, завжди услужливий тато!.. Він враз постав передо мною із своєю вічно винною, розгубленою усмішкою. І мені хотілося сказати йому крізь спазми, що стискували груди: коли і хто, любий тату, вселив у тебе такий страх?" (Бендер 2005, 205). У ході цього усвідомлення трансформується сама структура синівської пам'яті. Із теплого інформаційного вакууму уяви, спричиненого невідомістю особи Кирила Мартюка для власного сина, вона перетворюється на суцільну порожнечу. Навіть передчасна батькова смерть у результаті нещасного

випадку на цегельному заводі постає у свідомості сина як єдиний вихід із замкненого кола презирства та насмішок: “Як же й тяжко йому мусило бути від усвідомлення, що ніде довкруги у нього не було ні друга, ні доброго товариша. Всі його зневажали, всі обкидали його ганьбою й презирством. І так щодня, щороку. Може, та випадкова смерть на заводі була не карою, а визволенням?” (Бендер 2005, 206).

Своєрідною екзистенційною межею, що відділяє щасливу неусвідомленість дитинства від ситуації швидкого дорослішання, постають події Голодомору 1932–1933 років, що розділив життя Вишнівського та його мешканців на “до” і “після”. Вустами головного героя роману “Станція Пугаловська” Михайла Мартюка В. Бендер відзначає події, які стали віщунами великої біди: “Що на селі творилося щось лихе, несусвітнє й неохопиме, було видно, насамперед, по тому, що раптом зникли наші славетні міські ярмарки” (Бендер 2005, 91).

Розрив питомо української єдності міста й села став результатом репресивної політики тоталітарного режиму, що прагнув позбавити поневолені нації останніх ідейних орієнтирів, серед яких було красне письменство та усна народна творчість. Так, події денационалізації супроводжувалися демонстративними розправами над провідними діячами національного відродження, звістки про які доходили до загубленого в степах містечка переважно через чутки: “Наступного дня в школі тільки й розмов було між учнями, що про Скрипників постріл у скроню. Я уважно прислухався до розмов старших учнів. Одні казали, що він застрелився за літеру «Г», інші — що він найнявся в чужу агентуру, а дехто твердив, що він був проти російської мови в українських школах” (Бендер 2005, 86). Для вразливої дитячої душі миттєве перетворення вчорашніх майстрів слова на терористів, проголошене офіційною пресою, стало сильним шоком, що похитнув упевненість у життєвих настановах: “Не то, щоб мені було жаль Фальківського, але я ніяк не міг уявити письменника і терориста в одній особі” (Бендер 2005, 87). Єдиною можливістю збереження усталеного ладу життя виглядав конформізм – здатність не звертати увагу на моторошні явища навколо себе: “Тільки інша школа, суворіша й вимогливіша — життєва школа — безнастанно товкмачила нам, що жити з тим відкриттям було тяжко, небезпечно. Вона настійливо сугерувала нам тисячами прикладів, що найліпше не перейматися тим, «чого наша слава України зажурилася». І від тієї великої журби ми почали відвертатися. Хто зразу, ще в школі, відкрито й демонстративно. А хто пізніше і крадькома” (Бендер 2005, 87).

Однак шлях пристосуванства стає неможливим для Михайла, коли до Вишнівського приходять перші жертви голоду в селах, а пізніше й саме містечко опиняється в ситуації виживання. Заклики нищити куркулів, серед яких був і дід Мишка Макар, видаються хлопцеві абсурдними, оскільки він не може усвідомити саму можливість фізичного знищення людини іншою людиною: “Адже знищити куркулів означало також і

знищити діда Макара, якого я дуже любив. І як це знищити? Убити, задушити, відсікти голову? Ні з того, ні з сього живу людину вбити, як вовка чи качку? До того ж дід смиренно собі господарює, нікому не погрожує. Навіщо ж його нищити?” (Бендер 2005, 88). Проте подальші події доводять Мартюку всю наївність його суджень. Бабусю Палажку вбивають невідомі люди за кілька коржиків, а діда Макара знаходять у передсмертному стані на сільській дорозі.

Моторошне враження залишає в Мишка візит дядьків із родинами. Виснажені голодом, вони поводять себе наче божевільні, вимагаючи від Михайлових батьків негайної подачі їжі: “Але гості не роздягалися, не сідали. Вони скавуліли, як зранені пси, і просили їсти. Безсоромно й безцеремонно вони просто вимагали хоч «крихітку в рот», заглядали в скрині тьоті Маланки, в глечики, в намисник. Мати їх чемно стримувала, просила зачекати, але вони ганяли з кута в кут як навіжені” (Бендер 2005, 95). Єдиним виходом для них стає відхід на шахти, у той ворожий та ненависний світ великої промисловості, який споконвіку викликав у жителів Вишнівського щирі побоювання. Таким чином, В. Бендер зображує руйнацію патріархальної аграрної Донеччини, яка під страхом голоду змушена шукати кращої долі на копальнях Донбасу.

Світ навколо Михайла поступово стає дедалі більш дегуманізованим. Селяни втрачають людську подобу, керуючись у своїх вчинках інстинктами. Показовим є приклад колишнього наймита діда Макара Миколи Сербія, який у гонитві за привілеями від влади став справжнім карателем для свого колишнього господаря. У вирі “боротьби з ворожим класом” Сербій не лише ставить Макара і Палажку на межу бідності, він втрачає кохану жінку Варю, яка даремно намагалася апелювати до його людяності, вмовляючи відмовитися від участі у каральних операціях. Зазнавши у відповідь насильства від чоловіка, Варя, будучи не в змозі подолати глибоке душевне потрясіння, накладає на себе руки. Цей трагічний учинок стає своєрідним катарсисом для Миколи, він глибоко кається та повертається до колишнього життя. Моторошна історія Сербіїв уміщує в собі всю глибину морального падіння людини під тиском обставин. У цьому випадку Микола чинить зло через страх повернутися до життя звичайного селянина, більшість яких помирала від штучно організованого голоду: “Покірна голодна смерть односельчан неначе відкривала в ньому нові й глибші криниці жорстокости” (Бендер 2005, 103).

Страхітливі картини спухлих від голоду трупів селян переслідують оповідача протягом усього розділу “Голод”: “Скільки трупів довелося мені бачити на станції й довкола неї тієї зими! Спочатку я страхався того видовища, тримався осторонь конаючих на пероні сотворинь, немов би вони були прокажені” (Бендер 2005, 92). Проте постійне балансування на межі виживання поступово притлумлює враження хлопця, і він вже цілком спокійно сприймає побачене: “А згодом звик. Бо й сам, хоча й не опухлий,

але ходив голодний, як вовк” (Бендер 2005, 92). Така зміна вражень від довколишньої дійсності постає своєрідним психологічним блоком, що його організм Михайла висуває на противагу жахливим видовищам, аби вберегти хлопця від глибокої душевної травми.

Голодомор змінює образ міста, сформований у свідомості Мишка – тепер воно геть інше, незатишне та незнайоме. Уособленням Вишнівського для Мартюка тепер стають не ті люди, що в ньому залишилися, а ті, які зникли після страшного голоду: “Не стало станційного сторожа, діда Федора. В голодовий апогей хотів він зупинити молоду жінку з дитиною в руках перед падінням під колеса, посковзнувся на снігу, і трьох їх потяг пошматував на рейках. Не стало тітки Марини, яка завідувала окропом. При одній давці, коли вона розливала гарячу воду в кухлі й миски оскаженілого пухлого люду, один конаючий, нехотючи чи в безумстві, підбив черпак, і окріп хлюпнув в її обличчя. Поки довели її до лікарні, вона й заholола. А трохи перегодя й окріпний клуб закрили. Можливо, щоб пасажири не вставали з вагонів та не товклися по замерзлих трупах на пероні. Не стало буфетниці Катерини, стрункої, бідової дівчини, яка вміла кожному відповісти із-за свого прилавка і кожного втихомирити. Її зарізали ножами прямо в буфеті не то конаючі селяни, не то проїжджі вуркагани” (Бендер 2005, 98). Нові ж мешканці, що прийшли на місце померлих містян, викликають в Мишка враження “чужих”, “нерідних”: “Та чомусь до нових облич я вже звикнути не зміг, все мені видавалося, що вони якісь чужі, зайві, зовсім неприналежні ані до станції, ані до міста” (Бендер 2005, 99). Оповідач самостійно встановлює межу між щасливим дитинством та суворим входженням у доросле життя, спричинене голодом: “Голод неначе проорав глибоку межу і розірвав усякий зв’язок між тим, що було колись, і тим, що настало” (Бендер 2005, 99).

Початок війни стає фінальним чинником у формуванні екзистенційної картини світу оповідача. Мартюк після оголошення Молотова про початок військових дій найперше їде додому, де спостерігає картину загального хаосу. Відсутність віри в успішне завершення війни поєднується із повною деморалізацією місцевого населення, що яскраво виявляється в епізоді з німецькими літаками над Вишневським: “Я стояв на ганку, чекаючи, що ось зараз, за цим розворотом вони накинуться на Пугаловську і змішають її з землею. Але вони покружляли і полетіли понад залізницею на Волноваху, мабуть шукаючи крупнішої цілі. Місто polegшено зітхнуло. Під час їхнього рейду не озвалася ні одна зенітка, ані одного пострілу з землі. Це почуття беззахисності й безпорадності нівелювало в людях останки віри в радянську спроможність зупинити ворога” (Бендер 2005, 206-207). Загальна зневіра передається й Михайлові, який намагається відтягнути похід до військкомату: “Морально ми вже переможені, думав я. Все тріщить, все валиться, країна простягає ноги, а поглянеш довкола, мало хто цим переймається. Населення ніби завчасу примирилося з фактом, що німці прийдуть також і сюди, і ні в які газети й промови не

вірять” (Бендер 2005, 199). Хлопець намагається провести останні дні перед неминучим відбуттям на фронт у колі родини та друзів, ніби передбачаючи, що перебуває у рідному домі востаннє.

Автобіографічне письмо В. Бендера спрямоване на створення своєрідної філософії творчої пам’яті, сутність якої – порятунок життєвих вражень від влади часу. Оживлюючи спогади, письменник долає смерть, неодноразово зображену в його романі – загибель батька, смерть дідусів та бабусі, діда Ковганюка, станційного персоналу. Митець вкарбовує їхні імена у вічність, вписуючи їх, таким чином, до особливого буття – буття у слові. Він семіотизує як власне існування, так і навіки втрачене щасливе життя пристанційного містечка на Донеччині, перетворюючи його в текст і відокремлюючи від дії часу. Каузальною домінантою автобіографічного акту В. Бендера стає бажання зберегти власне ‘справжнє’, дитяче буття, консервуючи його у спогадах про юнацькі роки: “А тепер я дорослий, суспільство вже осідлало мене обов’язками, взяло на військовий облік. Десь там, на Заході, палає війна, і моя доля — незабаром іти у її вир. Як мені хотілося тої миті знову стати безжурним хлопчиком і відмежуватися від зрадливого дорослого середовища!” (Бендер 2005, 198).

Бендер, В. (2005): *Марш молодости*. Київ

Бузов, А. (2015): *Дискурс експресіонізму в романі Віталія Бендера “Фронтові дороги”*. Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. Випуск 23. Донецький національний університет. Вінниця, 70-79.

Бузов, А. (2016): *Стильові пошуки у малій прозі Віталія Бендера*. Jahrbuch der VI Internationalen virtuellen Konferenz der Ukrainistik «Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht» Reihe: Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik. Діалог мов – діалог культур. Україна і світ. KUBON & SAGNER. Мюнхен, 255-260.

Бузов, А. (2016а): *Фабульна організація роману Віталія Бендера «Марш молодости»*. Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. Випуск 24. Донецький національний університет імені Василя Стуса. Вінниця, 140-151.

Бузов, А. (2017): *Історія однієї присвяти: автобіографічний дискурс роману Віталія Бендера “Марш молодости”*. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 79-87.

Бузов, А. (2017а): *Екзистенційний вимір новелістики Віталія Бендера повоєнної доби*. Jahrbuch der VII. Internationalen virtuellen Konferenz der Ukrainistik “Dialog der Sprachen - Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht”. Щорічний науковий збірник Сьомої міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції з україністики “Діалог мов – діалог культур. Україна і світ”. Verlag readbox unipress Open Publishing LMU. Мюнхен, 279-288.

- Василенко, Р. (1999): *Життя в гримі та без (шляхами діаспори)*. Київ
- Галич, В. (2015): *Публіцистика Віталія Бендера: жанрово-стильові домінанти*. Соціальні комунікації: теорія, історія, регіональний дискурс: науковий збірник. О. Зень. Рівне, 23-46.
- Дальний, М. (2007): *Вибране. Люди-події-коментарі*. Київ
- Качуровський, І. (2008): *Променисті силуети*. Київ
- Коновал, О. (2005): *Жив з Україною в серці*. Київ
- Мацько, В. (2009): *Українська еміграційна проза ХХ століття*. Хмельницький
- Просалова, В. (2012): *Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості*. Донецьк
- Просалова, В. (2015): *Проблема автор – герой у романі Віталія Бендера “Фронтові дороги”*. Вісник Донецького університету. Серія Б. Гуманітарні науки.1–2. Донецький національний університет. Вінниця, 208-213
- Schnell, R. (1986): *Die Literatur der Bundesrepublik: Autoren, Geschichte, Literaturbetrieb*. Metzler. Stuttgart, 431-433.

## ЗІСТАВЛЕННЯ І ПРОТИСТАВЛЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ЕМІГРАЦІЙНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

*Олексій Вертій*

(Україна)

*Структура зіставлення і протиставлення як однієї з основоположних підстав українського еміграційного літературознавства досліджується на матеріалі праць П. Зайцева, Д. Донцова, Ю. Бойка, Л. Рудницького, М. Шкандорія, М. Павлушина. З'ясовано особливості таких її складових як предмет, мета, основні завдання, принципи, рівні, зміст та значення для становлення і розвитку сучасної вітчизняної науки про літературу.*

*Ключові слова: зіставлення, протиставлення, національний, цінності, постукування.*

## COMPARISON AND OPPOSITION IN LITERARY STUDIES OF UKRAINIAN EMIGRATION

*Oleksij Vertij*

*The article investigates the structure of comparison and opposition as one of the foundations of the literary studies of Ukrainian emigration based on works by P. Zajcev, D. Doncov, J. Bojko, L. Rudnyc'kyj, M. Škandrij, M. Pavlyšyn. The main peculiarities of following components are defined. There are object, purpose, main tasks, principles, levels, content and importance for the formation and development of contemporary national science about literature.*

*Key words: comparison, opposition, national, values, development.*

Однією з найхарактерніших основоположних підстав еміграційного українського літературознавства є *зіставлення і протиставлення*. Перше з них засноване “на виявленні різноманітних співвідношень між літературними явищами, має універсальний, практично необмежений обсяг експериментального матеріалу”. Цей підхід не вимагає дотримання “ані часової послідовності літературних явищ, ані причиново-наслідкових зв'язків, адже в основі зіставних методик лежить зацікавлення літературними збігами (аналогіями) і розбіжностями (контрастами), подібностями й відмінностями, які можна сприймати як закономірні чи випадкові й пояснювати їх появу об'єктивними та суб'єктивними причинами” (Зіставлення). Протиставлення ж це – “логічна операція над судженням, яка полягає в зміні його якості (ствердження на заперечення і навпаки) і одночасній перестановці місцями його суб'єкта і предиката”. Відтак “протиставлення часто використовують, як безпосередній умовивід, тобто умовивід з одного засновку”

(Протиставлення). В літературознавчих дослідженнях вони часто взаємозамінюються.

На підставі такого розуміння і взаємопов'язаності цих понять, спробуємо визначити *предмет, мету, основні завдання* і бодай найхарактерніші *принципи, рівні* вияву та *змісту* зіставлення і протиставлення в працях Ю. Бойка, Д. Донцова, П. Зайцева, Л. Рудницького, М. Шкандрія, М. Павлишина.

Говорячи про предмет, мету та завдання зіставлення і протиставлення, ми маємо на увазі, що *предметом* дослідження в такому разі є історико-соціальні протиріччя, відображені у творчості того чи іншого письменника, діалектика його художньо-естетичного мислення та діалектика літературного поступу тощо. *Мету* ж визначає об'єктивна оцінка дослідником життя та творчості письменника, з'ясування природи становлення його творчої особистості, їх значення в ідейному, духовному, історичному та суспільно-політичному бутті нації. *Завдання* зумовлюються протистоянням двох – комуністичної та націоналістичної – ідеологій і полягають у розумінні та науковому тлумаченні призначення українського письменства у світлі цих ідеологій, його місця у світовій літературі.

Коли ж ідеться про *принципи*, то маємо на увазі ті суттєві характеристики, на підставі яких згаданими вище ученими визначається подібне й відмінне у взаємопереходах того чи іншого ствердження в заперечення чи то навпаки, робляться певні узагальнення і висновки, а *рівні* потрактуємо як дослідження ступенів майстерності розгортання мотиву, сюжету твору, вибудовування його образної та поетикальної систем, художнього розв'язання поставлених проблем та ідейно-тематичного спрямування твору, як діалектику потрактування авторами досліджень взаємопереходів цих стверджень, заперечень та відповідних узагальнень і висновків. Характер внутрішніх взаємозв'язків та взаємозумовленостей названих складників, які визначають сутність кожної з них, становить *зміст* літературознавчих зіставлень і протиставлень.

Далі визначимо принципи, на яких ґрунтується зіставлення і протиставлення у дослідженнях Ю. Бойка, Д. Донцова, П. Зайцева, Л. Рудницького, М. Шкандрія, М. Павлишина. Насамперед зазначимо, що їх основу становлять ідейні, суспільно-політичні, художньо-естетичні, психологічні та інші національні цінності. Вони й визначають сутність таких принципів літературознавчих пошуків, як *пізнання змісту цих цінностей, з'ясування їх ролі у формуванні духовного простору української літератури як літератури національної, дослідження внутрішніх художньо-естетичних взаємозв'язків та взаємозумовленостей тих чи інших літературних явищ у діалектичній єдності подібностей та суперечностей, а відтак і діалектики формування та становлення їх національної самобутності.*

Пізнання змісту національних цінностей в літературі кращими представниками еміграційного українського літературознавства



здійснюється шляхом зіставлення і протиставлення реального життя та особливостей його зображення в літературі.

П. Зайцев, наприклад, одним зі своїх найголовніших завдань у дослідженні життя й творчості Т. Шевченка вважає не лише спростування бруталних спотворень підсоветською літературознавчою псевдонаукою його образу, а й пізнання істинного Кобзаря як національного ідейного та духовного провідника, істинних джерел формування і становлення його характеру, світогляду, громадянської національної позиції у найтісніших взаємозв'язках з історією українського народу. В такому разі предметом зіставлення і протиставлення для нього є національна кривда. Через зіставлення Т. Шевченка до подій національної історії дослідник розкриває не лише внутрішній світ, духовний простір творчості Кобзаря, а й характеризує особливості їх потрактування в українському підсоветському та еміграційному літературознавстві. Так, у монографії “Життя Тараса Шевченка” він переконливо доводить, що син вільних, співучих степів, внук гайдамаки ще з дитинства жадібно прислухався “до оповідань про минуле свого народу, про його відвічні болю, про історичні кривди” (Зайцев 1994, 13), “не зносив ні приневолювання, ні тим більше насильства” (Зайцев 1994, 21), бачив і добре усвідомлював, що поміщикам-окупантам, царським чиновникам і російським самодержцям та створеній ними системі усе українське чуже, що знищити Україну, перетворити її в колонію російської імперії – їх основне завдання. Польське повстання, яке стало виявом ненависті до окупантів-москалів, ще більше спонукало задуматися над “несправедливістю панування одного народу над іншим” (Зайцев 1994, 39). Зіставлення свободи, волі і рабства доводить П. Зайцева до переконання в тому, що сприйняття добра і зла визначає зміст морально-етичних ідеалів, морально-етичних принципів Т. Шевченка, стає його внутрішньою потребою, одним з провідних мотивів його творчості. Це ж спонукає його до пошуку односторонності, до протидії злу, втіленням якого для нього стало російське самодержавство, до нещадної боротьби з ним, з будь-якою байдужістю, пасивністю та пристосуванством до його.

На національні цінності у процесі дослідження української літератури взирає у своїх працях і Д. Донцов. У статті “Компанна більшість і Шевченко” читаємо, що саме протест проти національного гніту якраз і робить Т. Шевченка для нас поетом-сучасником. За того він виокремлює такі складники цього протесту, як протидія насильству і зневаженню рідного краю, пробудження свідомості тих, хто “досі звикли лиш шепотіти слова покори” (Донцов 2010, 22), здатність не однієї, як він говорить, похиленої постаті випростовуватись і світитись ‘вогнем помсти’.

Джерело такого пробудження та злободеності творчості поета Д. Донцов вбачає у протиставленні Т. Шевченком і його сучасниками та нащадками реальної дійсності і їх потреби у свободі та волі як найвищими національними цінностями, у повній невідповідності цієї дійсності цим потребам і цінностям, у проекції ідей Кобзаря в українську підсоветську

дійсність ХХ століття, яка також далеко не завжди відповідала їм, адже мало чим відрізнялася від під'яремного становища українців під гнітом російських царів-самодержців. Своєрідною конкретизацією цих положень є і розвідки Д. Донцова “Поетка вогнених меж: Олена Теліга”, “Микола Хвильовий”, стаття “Росія чи Європа? (До літературної суперечки)” та інші праці. Заперечення в них трансформуються у ствердження. В чому їх суть? Гнівню засуджуючи шовіністичну політику російського царизму, Д. Донцов стверджує, що вона є прямою протилежністю національним цінностям і потребам українського народу. Та коли в своїх книгах “Де шукати наших історичних традицій”, “Дух нашої давнини”, “Націоналізм”, інших працях автор наголошував, що століття колоніального рабства стали причиною появи безбаченків, зрадників і перекинчиків, втратою самого поняття ‘отчизни’, що в такому разі значна частина населення ставала “погноєм в руках чужинців”, легко давалася втягнути себе “до возу чужих ідеологій” (Донцов 2005, 476), то тут заперечення переходить у ствердження. Заперечуючи підсовєтську дійсність, протиставляючи їй ‘тугу за героїчним’, Д. Донцов стверджує неправомірність її існування.

Цінності й антицінності, їх пізнання стають у нього ключем до розуміння та потрактування українського літературного поступу від найдавніших часів до сучасності. О. Теліга і М. Хвильовий на тлі цього поступу сприймаються ним як ствердження спадкоємності опору ворожим силам, як її, тобто спадкоємності, перспектива. “Перше, що кидається в вічі читачеві в поезії Олени Теліги, – це гімн інстинктовому, нестримному життєвому пориву, гімн бурхливій радості життя, росту, пробудженій молодості... Нічого з ідилії! Все в ній є порив до яскравого, до блискучого, порив летіти крізь бурю і небезпеку” (Донцов 2010, 410), – висновує він у розвідці “Поетка вогнених меж: Олена Теліга”. А у М. Хвильовому найбільше цінував його незалежність, самостійність, коли за обставин юдо-російсько-більшовицької фашистської диктатури між вибором бути катом чи катованим у свої 24 роки не знаходив місця і скеровував свої погляди і погляди своїх сучасників на Європу, для якої “Росія була п р о в і н ц і є ю, а її література – провінційальною літературою” (Донцов 2010, 266). Характерно, що і Ю. Бойко в оцінці М. Хвильового також виходить з пізнання глибинної природи національних цінностей, від заперечення до ствердження, коли наголошує, що на противагу марксистському розумінню історичного розвитку, в основі якого механізми економічних і соціальних відносин, він ставить сильну, вольову людину з лона молоді нації, що він “будує націоналістичну концепцію життя зі світово універсалістичними цілями”, що “центральною ланкою у здійсненні цієї концепції є Україна” (Бойко 1992, 256), на що й має бути спрямованою наша увага.

Так в українському еміграційному літературознавстві на підставі національних цінностей у їх широкому розумінні виформовується ще один принцип, принцип *з’ясування їх ролі у формуванні духовного простору*

української літератури як літератури національної. Здійснюється ж він на підставі дослідження внутрішніх художньо-естетичних взаємозв'язків та взаємозумовленостей тих чи інших літературних явищ у діалектичній єдності подібностей та суперечностей. Усебічно, чітко і містко зміст і складові такого підходу до вивчення літератури окреслено у працях Ю. Бойка, М. Шкандрія, М. Павлишина та Л. Рудницького, які є подальшим поглибленням і розвитком основоположних підстав досліджень П. Зайцева та Д. Донцова. Серед них, в першу чергу, назвемо співвідносність творчості того чи іншого письменника, літературного постулу загалом з історичною і соціальною дійсністю, з національним гнобленням та непримиренною боротьбою з ним, розблокування національної свідомості різних верств і прошарків українського суспільства, відкриття у процесі зіставлення і протиставлення сили культурної тяглості, національну самотність українського письменства і його призначення в житті України та у світовій спільноті тощо.

Скажімо, у книгах “В обіймах імперії: Російська і українська література новітньої доби” (К., 2004) та “Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років” (К., 2006) М. Шкандрій подає ґрунтовний аналіз історії боротьби за формування духовного простору української літератури за обставин опору російському шовінізмові та національному винародовленню неросійських націй як у царській Росії, так і в советській імперії. В основу аналізу історії цієї боротьби автор кладе відносини колонізатора й колонізованого, пана і підлеглого, які для нього є тим збільшувальним склом, “яке дає змогу придивитись до східноєвропейських літератур, позначених тяжким відблиском тривалої історії завоювань і бунтів, національного самоутвердження та боротьби різних культур” (Шкандрій 2004, 15). За того він покликається на редактора часопису “Наш современник” С. Куняєва, який уже в 1990 році на прохання італійського журналіста пояснити природу відродження російського націоналізму, відповів: “Це питання поставлене некоректно. Націоналізм – це для малих народів, які бояться зникнення. Росіяни – великий народ... Росія каже так, як сказав Христос: «Прийдіть до мене й поділіть мій дух»” (Шкандрій 2004, 41). Чи ж потрібно говорити в такому разі про спадкоємність патологічної ненависти В. Белінського до будь-яких виявів національного життя неросійських народів, такої ж само позиції графа С. Уварова з його тріадою ‘православ’я–самодержавство–народність’, що стала основою маніакальної ідеї російського месіанізму упродовж усієї російської історії й зумовила природу російської літератури, її нав’язане панівне становище в цих імперіях.

Однак, наголошує М. Шкандрій, в той час, коли російські письменники виражали національну свідомість імперської держави, “польські та українські письменники «будували націю» в зовсім іншому розумінні” і “намагалися прищепити почуття гордості за свою історію і фольклор, «відродити» або «сформувати» національну свідомість

бездержавного народу” (Шкандрій 2004, 51). На противагу намаганням російських шовіністів консолідувати російську імперію, вважає дослідник, поляки розвивали сепаратистську ідеологію, спрямовану на відновлення незалежної польської держави. В Україні з цією ж метою створювалися свідомі національні рухи, що й знайшло своє відображення у творчості Т. Шевченка, М. Старицького, І. Франка, Лесі Українки, а згодом публіцистиці Т. Зіньківського, Д. Донцова, М. Міхновського, С. Петлюри, В. Чорновола, І. Дзуби, інших представників цих рухів.

Своєрідністю основоположних підстав літературознавчих досліджень М. Павлишина є наголос на тому, що мало б бути сказаним, але не стало таким, на “невимовності найсуттєвішого – саме того, що треба було б висловити” (Павлишин 1997, 35). Як бачимо, ‘невимовне’, не сказане тут зіставляється з істинним чи то протиставляється йому і таким чином стає ‘вимовним’, сказаним, пізнається автором, виражає його позицію. Сама назва його книжки “Канон та іконостас” (К., 1997) спонукає до постійних зіставлень і протиставлень цих понять. Поняття ‘канону’, літературну канонізацію в Советському Союзі дослідник пов’язує з формами, “які в дечому нагадують канонізацію церковного святого” (Павлишин 1997, 191), коли “письменник (особотекст!) посідає місце в серії собі подібних особотекстів, яку більш корисно розглядати не як канон, а як іконостас” (Павлишин 1997, 190). Такий підхід вченого до оцінки літературних явищ і постатей допомагає йому виокремити те начало у творчості письменника, яке характеризує його як творчу, самобутню особистість чи то вірнопідданого слугу системи, загальне спрямування літературного розвитку та його основоположних підстав, призначення твору чи то письменника загалом у житті суспільства. Скажімо, відмовившись бути занесеним до канону чи то іконостасу, В. Шевчук не йшов ні на які угоди, щоб забезпечити собі можливість публікуватись і залишився самобутнім прозаїком і публіцистом, чого не вдалося тим, хто поступився самим собою і був внесений до того канону чи то іконостасу. В сукупності своїй сказане вище й дає ключ до розуміння *діалектики формування та становлення національної самобутності нашого письменства та літературного постулювання* як одного з принципів еміграційного українського літературознавства.

*Рівні* зіставлення і протиставлення як ступінь якості художньо-естетичного осмислення та зображення дійсності, а відтак і літературного розвитку у працях Ю. Бойка, Д. Донцова, П. Зайцева, Л. Рудницького, М. Шкандрія, М. Павлишина виявляються, скажімо, у потрактуванні особливостей розгортання мотиву і сюжету та образної системи того чи іншого твору, творчості письменника в цілому. Наприклад, у статті “Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури” Ю. Бойко в центр уваги виносить виражену Т. Шевченком духовність українців, наші національні ідеали і прагнення, що ставить його в один ряд з Гомером та Вергілієм як символами древніх Греції та Італії.

Покликаючись на Г. Шпехта, вчений підкреслює, що жоден із пізніших європейських поетів так глибоко і усебічно не відобразив національної сутності свого народу, як це зробив Т. Шевченко, адже навіть А. Данте, М. де Сервантес, Ж-Б. Мольєр чи Л. Толстой не йдуть в цьому плані у порівняння з ним. Саме національна духовність зумовлює особливості розгортання мотиву, сюжету, зміст творених ним образів, національну своєрідність усієї сукупності поглядів поета на ті чи інші явища національної історії і повсякденного буття українського народу загалом, виражених у них. Особливо виразно окреслює Ю. Бойко цю своєрідність Т. Шевченка у зіставленні соціальних мотивів у його поезії та поезії Р. Бернса. “Соціальний радикалізм Бернса, співчуття до долі бідака-селянина – це також ті мотиви, що споріднюють його із Шевченком. Але в соціальному протесті Шевченко підноситься на такі висоти, до яких Бернсові було далеко” (Бойко 1992, 18), – зазначає Ю. Бойко. Як приклад цього він наводить рядки з поезії Р. Бернса:

К чорту лордів, к чорту суддів,  
Воле радісна – живи!

І одразу ж зауважує, що тут неважко відчуті ‘анархізм’, але в них немає тієї вулканічної пристрасті соціальної ненависті, гарячих звинувачень і проклять на адресу запеклих кривдників, які маємо у Т. Шевченка (Бойко 1992, 18). Досліджуючи розвиток прометеївського мотиву у творчості Т. Шевченка, Дж.Г. Байрона і П.Б. Шеллі, Ю. Бойко виокремлює своєрідне у кожного з них і робить такий висновок: “І коли у Байрона Прометей уособлює горду незламність індивідуального духу людини, піднесеного на вершини завдяки силі розуму, коли у Шеллі це величне втілення людського індивіда знаходить перемогу над силами одвічного зла і простує у царство краси й гармонії, то у Шевченка Прометей – не особа, а незламна нація” (Бойко 1992, 26).

Зіставлення і протиставлення на рівні розв’язання поставлених проблем та ідейно-тематичного спрямування твору, а відтак і особливостей літературного поступування загалом у працях Д. Донцова та П. Зайцева знову ж таки ґрунтується на пізнанні питома національних історичних, суспільно-політичних, духовних і т.д. цінностей, їх призначення в житті нації. Без цих цінностей як основи національного поступу для них немає нації. Тому-то для Д. Донцова найвищою національною цінністю є дієва провідна верства, яка формується на підставах не вибору, а суворого добору ліпших у ході боротьби за свої національні права і об’єднує таким чином націю, робить її сильною і ззовні, і внутрішньо. До представників такої верстви він відносить Т. Шевченка, Лесю Українку, М. Хвильового, О. Телігу та інших українських письменників, адже саме вони ‘суворим перецідженням’, ‘чисткою’ охороняли “свою духову і моральну вищість і чистість, свою форму й силу” (Донцов 2005, 142).

Саме тому він не визнає якоїсь наднаціональної правди як ‘шкідливої утопії’, навіть тоді, коли знаходить її в І. Франка (“Хто не любить *всіх* братів, – як сонце Боже, всіх зарівно, – той широ полюбить не міг – тебе, кохана Україно”), М. Драгоманова (всесвітня правда) чи то П. Тичини (“Поете, любити свій край не є злочин, коли це для *всіх*”) (Донцов 2001, 264-265). Саме тому він розцінює цю ‘правду’ як вияв соціалістичного космополітизму і протиставляє їй цінності українського націоналізму, ідею національної провідної верстви, яка “обороняє націю” на підставах “суворого добору й чистки” та “персональної моральної якості” (Д. Донцов 2005, 141), що так переконливо довів також М. Шкандрій у названих вище його монографіях.

П. Зайцев також виокремлює у Т. Шевченкові та його творчості ‘духову і моральну вищість і чистість’, ‘персональну моральну якість’ і творить його образ як взірць ідейної, духовної та моральної досконалости української людини, як одного з найчільніших представників отієї касты ‘лучших людей’, тобто української національної провідної верстви, яка сформувалась на підставах ‘суворого добору й чистки’ в ході національно-визвольних змагань українського народу.

На рівні ідейних, політичних порівняльно-типологічних зіставлень і протиставлень, переходу стверджень у заперечення і навпаки з’ясовують призначення творчості того чи іншого письменника, українського письменства в цілому в житті українського суспільства, визначають їх місце і значення у контексті світової літератури Л. Рудницький, М. Шкандрій та М. Павлишин.

З політики національного винародовлення й асиміляції українців в російській імперії М. Шкандрій виводить конфлікт козацької та кріпацької свідомості, зображений в українській літературі, принциповий антиімперіалізм Т. Шевченка.

Прийшовши до влади, більшовики в Советській Росії проводили ту ж само політику. У всіх верствах і прошарках підсоветського суспільства, говорить дослідник, вони активно насаджували переконання в тому, що український націоналізм є контреволюцією, а боротьба проти української Центральної Ради – це класова боротьба українських робітників проти українського буржуазного уряду, боротьба з яким є війною проти сепаратизму. “Тож не дивно, що перша радянська окупація Києва супроводжувалась стратою близько трьох тисяч українців лише за те, що вони трималися національних особливостей чи говорили українською мовою” (Шкандрій 2006, 30), – пише М. Шкандрій у монографії “Модернізм, марксисти і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років”. Цілоком закономірно, що відповіддю на ці події, цю політику стало поставлене М. Хвильовим запитання “Камо грядеши?”, гостро постала проблема вибору між Росією та Європою, характер літературної дискусії означеного періоду. Досліджуючи механізми державного контролю над літературою, М. Павлишин, зокрема, зазначає, що за обставин

комуністичної диктатури справжньою публікою-як-владою, до якої апелює автор, є сама партія-держава, що її риторика – “це риторика похвали, намір якої – вихвалання патрона з метою отримання прихильності” (Павлишин 1997, 201).

Тим самим партія-держава викликає до життя протидію самій собі у формі літературного інакодомства як певного типу влади. До його найвизначальніших особливостей М. Павлишин відносить, насамперед “впевненість у собі та відчуття місії”, “високу моральність” (Павлишин 1997, 203), що й відіграє винятково важливу роль у створенні переконання різних верств і прошарків суспільства, в їх спрямуваннях та самовизначеннях.

Розмислюючи про своєрідність образу гетьмана Мазепи у світовій літературі, Л. Рудницький співвідносить реальність і фантазію в ньому, на підставі чого доходить переконливого висновку: Мазепа у світовій літературі “не має нічого спільного з історичним гетьманом”, адже у творах Дж. Г. Пейна, Дж.Г. Байрона, Г.М. Мілнера, К. Вайта не відтворено справжнього духу та подій епохи, в якій жив гетьман, відтак вони “складаються з матеріалу, що здатний лише дезорієнтувати непоінформовану публіку, а також подати абсолютно фальшиву картину минулого” (Рудницький 2010, 135).

Формуючи основоположні підстави своїх порівняльно-типологічних досліджень та визначаючи на їх основі місце і значення того чи іншого письменника в світовій літературі, вчений вдається до творчого досвіду В. Стуса і, зіставляючи його з творчістю Г. Гейне, Й.В. фон Гете та Р.М. Рільке, кладе в основу таких зіставлень властиві їм ідеї пізнання одного народу іншим як джерела світової літератури, розвитку поезії від конкретної дійсності до універсальної правди, а не навпаки, адже вона не може служити поясненням якоїсь задуманої правди чи вигаданого принципу (Й.В. фон Гете), розвитку власної національної літератури шляхом збагачення кращим досвідом літератур світу, її високим інтелектуальним рівнем (В. Стус) і розуміння кожної національної літератури як частини літератури світової (Й.В. фон Гете, В. Стус).

На підставі духовної спорідненості, одухотворення світу у творчості Р.М. Рільке та В. Стуса Л. Рудницький ілюструє дію цих рівнів порівняльно-типологічних зіставлень і виокремлює спільне і національно своєрідне у кожного з них наголошуючи: “те, що в Рільке інколи звучить не зовсім автентично, ніби гра або навіть поза, в Стуса було завжди автентичним відчуттям дійсності” (Рудницький 2010, 160).

Виконаний на підставах означених вище принципів та рівнів аналіз зіставлень і протиставлень, переходів стверджень у заперечення і навпаки, узагальнень та висновків становить їх *зміст*. П. Зайцев, Д. Донцов, Ю. Бойко, М. Шкандрій укладають у це поняття таку співвідносність національних цінностей з ідеями свободи і волі, з російським самодержавством, з марксо-ленінськими ідеями та ґрунтованими на них

основами соціалістичного суспільства, яка характеризує перші як вияв уваги і поваги до людської особистості, як такі, що лежать в основі добра, поступу, а другі – супротивні такому ставленню до людини, поступу суспільства, отже – як зло.

На підставі їх морально-етичного змісту П. Зайцев здійснює глибокий та всебічний психологічний аналіз життєвих принципів та ідеалів Т. Шевченка, його творчості загалом і доходить висновку, що саме вони стали джерелом формування потреби ділитися з іншими своїми думками й почуваннями, “потреби, властивої всім щирим і обдарованим великою життєвою енергією людям” (Зайцев 1994, 59), що він “шукав споріднених душ, не знаючи, що великі душі – завжди самотні” (Зайцев 1994, 137). Оце переживання української дійсності, своєї самотності – предмет студій вченого й над поезією Кобзаря. Скажімо, з’ясовуючи зміст поняття ‘полюбити велику руїну’ в посланні Т. Шевченка “І мертвим, і живим і ненародженим землякам моїм...”, він ставить проблему вірності звичаям національно-визвольних змагань українського народу і їх зради значною частиною сучасників, які залишилися глухими до його переживань. Але зіставлення тут переходить у протиставлення, судження – в узагальнення і висновки, у яких П. Зайцев виносить на перший план усвідомлення автором необхідності зміни соціального укладу життя нації, відродження його питомо національних основ. До того ж, дослідник потрактовує це усвідомлення діалектично: нова дійсність спотворила природу національного характеру деякої частини українців, призвела цю частину до пристосуванства і зради України. Та разом з тим вона викликала й різке загострення на протилежному полюсі національного життя – дієве протистояння цьому пристосуванству і цій зраді: “Схаменіться, будьте люди, / Бо лихо вам буде /... Розпадеться кара, / І повіє огонь новий / З Холодного Яру”.

Вдаючись до таких принципів літературознавчих досліджень, Д. Донцов відкриває новий зміст творчості В. Стефаніка та М. Черемшини, розширює усталені рамки їх розуміння та потрактування. Коли їх обох традиційно, особливо в підсоветському літературознавстві, потрактовували як співців знедоленого селянства, то Д. Донцов дошукується в них не лише спільного, а того, що є найхарактернішого у кожного з них. Тому закон землі, право, як він каже, диких піль, на його тверде переконання, формує твердість характеру їх героїв, адже “твердою там мусить бути людина” (Донцов 2010, 177). Сформовані на цих підставах принципи прочитання творчості В. Стефаніка та М. Черемшини дозволили йому знайти ключ до її змісту. Щодо В. Стефаніка, то він криється у честі понад усе, у тому, що герой його творів “ставляє свою Правду й над тим, що вгорі, над абстрактним законом справедливості, з його символом – Богом” (Донцов 2010, 179), земля для нього – не просто ‘грунт’, не просто ‘лан’ чи то ‘горб’, то, як говорить батькові Андрій з новели “Сини”, – Україна, за яку старий Максим віддав двох своїх синів. Це поле честі і



слави, символ “власної, національної правди” (Донцов 2010, 183–186). Воно формує сильні, вольові характери, які стоять в одному ряду з Прометеем, Галілеєм, Лютером і Жанною д’Арк. “Засада права і справедливості є свята і непорочна, кажуть «м’які», хоч би її в данім випадку і скривдили. Але старого Максима (з новели “Сини” – О.В.) се не переконуює, бо «як він (той Бог) такий потужний, най мені пішли моїх синів», що не вернули. Інакше – «брешуть золоті книги по церквах»” (Донцов 2010, 179), – підсумовує Д. Донцов. У протиставленні Бога й простого селянина Максима дослідник відкриває справді прометеївську силу останнього: він піднімається над своїм ‘туском’ і стає вище матері божої, бо ж та віддала свого одного сина, а він – двох. Силу ж селянина М. Черемшина бачить у його безжурному сприйнятті та ставленні до своєї повсякденної дійсності і себе в ній. Тому-то для Д. Донцова М. Черемшина “був не свідомим іроністом” (Донцов 2010, 192). Тому-то саме в тому іронічному сприйнятті навіть після того, як щойно з хати забрався ‘здекутор’, письменник подає подальший розвиток подій (“Святий Николай у гарті”), чи то, коли по жовтому обличчю покійної Ілашки ‘смерть супокій розсівала’, і сплітала терновий вінок, усміхнений трембітар, повісткуючи сумну вість, повторяв цікаву й веселу новину про те, за кого з хлопців Василина, Гафія, Калина та Одокія мають вийти заміж (“Грушка”). Як бачимо, Д. Донцов у трагіко-драматичному зображенні М. Черемшиною повсякденної дійсності тонко уловлює діалектику життя: “по плачу – сміх, на терновім вінці – троянди шлюбні, де нитка урвалася – прядеться знову престара безконечна байка вічного життя” (Донцов 2010, 200-201).

Подібні відкриття на підставах зіставлення і протиставлення маємо і в Ю. Бойка, Л. Рудницького, М. Шкандрія та М. Павлишина. Так, повна асиміляція поневолених народів і нівеляція їхніх літератур та культур, утвердження самодержавства під скіпетром російських царів, творення ‘нової історическої общності – єдиного советського народа’ під керівництвом комуністичних вождів мали своїм наслідком формування уявлень про вторинність, безперспективність національних літератур і культур. Повне підпорядкування їх ідеології російського царизму та советського юдокомунізму зумовили й співвідношення літератур, про що зазначалося вище, як співвідношення колонізатора й колонізованого, канону та іконостасу.

Питомо національним цінностям в таких утвореннях не залишалось жодного місця, адже за таких обставин “українці могли поставати в літературі як почесні партнери в будівництві імперії (малороси), як зрадливі вороги (мазепинці), або як колонізовані маси (хохли)” (Шкандрій 2004, 50). Канон чи іконостас в советській літературі був продовженням цієї ж політики російського царизму лише в інших формах та іншими способами: основу сюжетів, принципи творення характерів, уся сукупність поглядів і героїв, і авторів ґрунтувались на основі шаблонів і схем

комуністичної доктрини та її ідеологічних постулатів. Щоправда, і в першому, і в другому випадках усім спробам заблокувати українську національну свідомість поступові українські письменники робили все, щоб розблокувати її. Російському імперському наступу вони, зазначає М. Шкандрій, виставили цілий ряд заперечень, а саме: 1) неприйняття Росії як єдиної держави українського, білоруського та російського народів, 2) спростування ідеї якоїсь однієї природної російської нації (за советських часів ‘єдиного советського народа’, глибинних філософсько-психологічних підтекстів образів-символів і образів-характерів – О.В.), 3) несприйняття і невизнання законності завоювання та поневолення України, 4) відкидання ідеї союзу України та Росії як закономірної умови економічного багатства і зростання України. Прочитання під цим кутом зору творчості Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, І. Франка, М. Старицького, П. Грабовського, Лесі Українки, Т. Зінківського, М. Міхновського, інших письменників та публіцистів того часу дає усі підстави не лише погодитися, а й покласти в основу змісту сучасних літературознавчих досліджень досить переконливий висновок М. Шкандрія: “Найголовніші складники національного контрдискурсу свідчать про давнє існування протонаціональної свідомості, що переросла за нової доби у сильне національне почуття”, що ці складники “наголошують на відчутті неперервості між поколіннями, культурній своєрідності країни та єдності історії” (Шкандрій 2004, 50). Зміст праць Ю. Бойка, Л. Рудницького, М. Павлишина, присвячених порівняльно-типологічним дослідженням життя і творчості М. Хвильового, В. Стуса, С. Гординського, М. Руденка, І. Калинця та інших письменників ХХ – початку ХХІ ст., ще раз неспростовно доводить це.

Оновлення й формування національних основоположних підстав вітчизняного українського літературознавства, як свідчить огляд праць Ю. Бойка, П. Зайцева, Д. Донцова, Л. Рудницького, М. Шкандрія, М. Павлишина, має ґрунтуватися, насамперед, на глибокому та усебічному знанні того, що у нас уже зроблено, зокрема й цими та іншими кращими представниками українських учених в еміграції, на ‘розблокуванні’ заблокованої російськими царями-самодержцями та їхніми сатрапами, комуністичними вождями та їхньою поліцейською системою національної свідомості українців. Потрібна докорінна зміна постановки проблематики літературознавчих досліджень, спрямованих на з’ясування національної природи вітчизняного письменства, його призначення в житті українського суспільства, місця в ідейному та духовному поступі людства. На підставі зіставлень і протиставлень модних нині ідей, так званих модерних методологій та питомих національних ідейних, художньо-естетичних, духовних і т.д. цінностей маємо переконатися в тому, що далеко не всі ідеї зарубіжних учених відповідають національній природі нашого письменства, що праці одних з них, як це ми бачили вище, позначені високим рівнем інтелекту, глибиною філософського та

художньо-естетичного мислення, аналітико-синтетичним прочитанням творчості того чи іншого письменника та українського літературного розвитку на підставах національних цінностей, інші ж – позбавлені цих якостей. Звідси постає гостра потреба невідкладного формування своїх, питомо національних ознак і понять, основоположних підстав наших досліджень, які б виражали оцю питомо національну природу нашого письменства. Відтак, примноження ідей поступового національного еміграційного та вітчизняного літературознавства є одним з першочергових та невідкладних наших завдань на сучасному етапі його становлення і розвитку.

Бойко, Ю. (1992): *Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури*. У кн.: Юрій Бойко. *Вибрані праці*. Київ, 11-73.

Бойко, Ю. (1992): *Микола Хвильовий*. У кн.: Юрій Бойко. *Вибрані праці*. Київ, 244-267.

Донцов, Д. (2005): *Дух нашої давнини*. У кн.: Донцов Дмитро. *Де шукати наших історичних традицій. Дух нашої давнини*. Київ, 139-559.

Донцов, Д. (2010): *Компактна більшість і Шевченко*. У кн.: Дмитро Донцов. *Літературна есеїстика*. Дрогобич.

Донцов, Д. (2010): *Марко Черемшина*. У кн.: Дмитро Донцов. *Літературна есеїстика*. Дрогобич.

Донцов, Д. (2001): *Націоналізм*. У кн.: Дмитро Донцов. *Твори. Том 1. Геополітичні та ідеологічні праці*. Львів.

Донцов, Д. (2010): *Поет твердої душі (Василь Стефаник)*. У кн.: Дмитро Донцов. *Літературна есеїстика*. Дрогобич.

Донцов, Д. (2010): *Поетка вогненних меж: Олена Теліга*. У кн.: Дмитро Донцов. *Літературна есеїстика*. Дрогобич.

Донцов, Д. (2010): *Росія чи Європа? (До літературної суперечки)*. У кн.: Дмитро Донцов. *Літературна есеїстика*. Дрогобич.

Зайцев, П. (1994): *Життя Тараса Шевченка*. Київ.

*Зіставлення* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://uastudent.com/paralelne-zistavlennja-kontekstualnyj-analiz-typologichnevuvchennja/>.

Павлишин, М. (1997): *Автобіографія*. У кн.: Марко Павлишин. *Канон та іконостас*. Київ.

Павлишин, М. (1997): *Канон та іконостас*. Київ.

*Протиставлення* [Електронний ресурс], режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki>.

Рудницький, Л. (2010): *Василь Стус і німецька література: відношення поета до Гете і Рільке*. У кн.: Леонід Рудницький. *Світовий код українського письменства. Літературознавчі статті та дослідження*. Івано-Франківськ.

Рудницький, Л. (2010): *Мазепа на американській сцені*. У кн.: Леонід Рудницький. *Світовий код українського письменства. Літературознавчі статті та дослідження*. Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ.

Шкандрій, М. (2004): *В обіймах імперії. Російська і українська література новітньої доби*. Київ.

Шкандрій, М. (2006): *Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років*. Київ.

## МІСТИЧНЕ ЯК КАТЕГОРІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЙ Д. ЧИЖЕВСЬКОГО Й І. КАЧУРОВСЬКОГО

*Оксана Гольник*

(Україна)

*У статті розглянуто презентацію категорії “містичне” у дослідженнях Д. Чижевського та І. Качуровського. З’ясовано, що в праці Д. Чижевського, присвяченій поетичній творчості Г. Сковороди, цей аспект творчості українського мисленника, осмислювалася у контексті формування базових понять його філософської системи. У статтях І. Качуровського поняття “містичне” набуває ширшого трактування. Він розглядає цей феномен як прояв релігійності.*

*Ключові слова: містичне, релігійність, духовне, містицизм, поетика.*

## MYSTIC AS A CATEGORY IN LITERATURE STUDIES OF D. ČYŽEVŠ’KYJ AND I. KAČUROVS’KYJ

*Oksana Hol’nyk*

*In the work of D. Čyževš’kyj, devoted to by H. Skovoroda poetry, this aspect was presented as a form of embodiment of philosophical ideas. In the articles of I. Kačurovs’kyj, the concept of “mystical” acquires a wider interpretation – as a manifestation of religiosity.*

*Key words: mystical, religiosity, spiritual, mysticism, poetics.*

*Містичне як проблема естетична і літературознавча — явище малодосліджене, а точніше, вивчене фрагментарно. Коли йдеться про цей феномен у літературі, то його найчастіше співвідносять із поняттям релігійності, або й вужче — інтенції християнської віри в художніх текстах. Така парадигма значно звужує інтерпретаційну матрицю цього явища.*

*Одразу зауважимо, що й сам літературний процес, насамперед національний, дає небагато прикладів реалізації містичного в художній практиці митців. Через низку об’єктивних причин (панування матеріалістичного світогляду, ідеологічна догматика, акцентування уваги на дидактичній та утилітарній функціях літератури) вивчення втілення містичного в творах української літератури не було предметом наукового осягнення у вітчизняному літературознавчому дискурсі. Не було вироблено специфічного інструментарію дослідження цього феномену. Точніше, якщо і з’являлися розвідки, присвячені цій темі, то вони переважно були на периферії літературознавчого дискурсу, або це були*

студії, які не стільки торкалися теми експлікації містичного в художньому тексті, скільки формальних аспектів такої реалізації: жанрової форми (І. Бетко, Н. Мафтин), трансформації біблійного сюжетного матеріалу (В. Антофійчук і А. Нямцу), проблемно-тематичної площини, специфічного хронотопу (Л. Горболіс).

Потреба заповнити цю прогалину з'явилася в 2010 році у колег із Чернівців. З ініціативи О. Червінської була проведена конференція, присвячена поетиці містичного, а в 2011 році була видана колективна монографія, де дослідники торкнулися важливих питань природи містичного та закономірностей його актуалізації у художній творчості. Утім маємо констатувати, що всеохопне й цілісне вивчення цієї глобальної проблеми ще чекає на свого дослідника. Певні кроки в узагальненні наукових досягнень в цій царині зробила О. Вещикова у студії “Категорія містичного: науковий дискурс і репрезентація в сучасній прозі”. Вона сумлінно зробила огляд наукових інтерпретацій містичного як естетичного феномену, зупинившись на окремих моментах літературознавчого трактування цього явища.

Утім, оцінюючи стан розробки цієї проблеми, мусимо констатувати, що найбільш вагомим результатом у її вивченні досягли авторитетні вчені в екзилі. Насамперед йдеться про Д. Чижевського та І. Качуровського, спостереження котрих можуть стати основою для фахової розробки питання про містичну функцію літератури та містичного дискурсу літератури як прояву національної душі.

Тож в нашій студії зупинимося на базових тезах цих дослідників, які стануть поштовхом для феноменологічного вивчення естетичної природи містичного та його проявів у літературі.

Насамперед зауважимо, що розглядувана нами категорія знаходиться у площині філософії, релігієзнавства та аналітичної психології. Почасти дослідники отожднюють поняття *містичне* і *містицизм*. У першому випадку маємо справу із об'єктивацією трансцендентного, що супроводжується вірою в нього, а в другому – зі специфічним типом світосприймання і переживання дійсності. Містицизм може бути властивий людині, епосі, а містичне є об'єктом, який прагнуть осягти, пізнати або зобразити.

Експлікація цих трактувань на літературний процес і художню творчість призводить до виокремлення двох найважливіших складників у феномені містичного та механізмів його оприявлення у просторі літературних творів: 1) містичне як ознака світогляду або світосприймання письменника; 2) способи втілення містичного переживання у тексті.

До цих двох базових питань, яким присвятили низку своїх розвідок Д. Чижевський та І. Качуровський, можна додати ще один ракурс, котрий інтенційно проглядає у їхніх спостереження та висновках. Це питання історико-культурних обставин актуалізації містики в літературі.

Досягненням вчених у цій царині вивчення категорії *містичного* в вітчизняній літературі ми і присвяtimo нашу розвідку.

Проблема містичності авторської свідомості як джерела специфічного роду літературних текстів вперше була актуалізована у праці Д. Чижевського “Філософія Г. Сковороди”, де він уперше, спираючись на біографічні факти, спогади сучасників, одкровення митця, зробив висновок про візіонерську природу свідомості мислителя, що зумовлювало його нахил до містичного. Щоправда, дослідник акцентує увагу на цій особливості світосприймання і мислення автора “Саду Божественних пісень” як філософа, втім це дає йому можливість у подальших розмислах, спираючись на зроблені висновки, пізнати природу містичного, явленого Г. Сковородою в поетичному слові. Більше того, вчений зумів наблизитися до вельми вагомих висновків відносно технології втілення містичного переживання в художньому образі, визначення техніки навіювання цього відчуття, реалізованого бароковим митцем у поезії. Зауважимо, що Д. Чижевський звертає увагу на те, як письменник на рівні змісту втілював ідеї “внутрішньої людини”, “нового Адама”, “безодню”, кордоцентричність і якими специфічними поетичними прийомами послуговувався.

Тож дослідник, прагнучи зрозуміти джерела містичного в художній творчості, торкнувся найперше особистісного аспекту, який розкриває нам джерела формування специфічного художнього світу митця. Спираючись на свідчення Ковалінського, вчений простежує становлення *містичної особистості* Г. Сковороди.

Е. Андерхілл у праці “Містицизм” описує містика як людину, котра досягла єдності з Абсолютом. Той, хто по-справжньому ввійшов в цей стан, не говорить про нього, а перебуває в ньому. Авторка так описала це відчуття: “Це значною мірою — рух серця, що прагне перебороти обмеження індивідуальної точки зору і відмовитися від самого себе в кінцевій реальності не заради власного виграшу, не заради задоволення трансцендентної цікавості, не для того, щоб спробувати радість іншого світу, а заради потреби любити” (Андерхілл 2000). Джерелом цього переживання є серце — внутрішнє святилище особистості, корінь його любові і волі, єдине джерело його енергії і життя.

Подібні спостереження й узагальнення робить Д. Чижевський. Аналізуючи візіонерський сон Г. Сковороди, він акцентує увагу на тому, що явлене у ньому було втіленням визрілого в поета потягу до свободи від “марноти і пристрастей життєвих”. Вчений приходить до висновку, що цей сон став не результатом пережитих трагедій чи розчарувань, а “побудом до внутрішнього перевороту” (Чижевський 2004, 209), який стався потому, до духовного очищення і початку формування містичного “Я”. Містичність природи формується протягом трьох етапів: очищення, просвітлення і екстазу. Сон — перший крок на цьому шляху, філософська притча “Нарцисс” Г. Сковороди, на думку літературознавця, — другий

(мисленник відкрив для себе інший зміст людського “Я” — не матеріальний, а трансцендентний, який означив як “відкриття внутрішньої людини”), а третій — це екстатичне переживання єдності з Богом, пережите Г.Сковородою під час однієї із ранішніх прогулянок. Д.Чижевський знаходить і матеріальні втілення останнього етапу формування містичної особистості митця, явленої в діалозі “Разговор о душевном міре”.

Цінність зроблених Д.Чижевським спостережень полягає в тому, що йому вдалося простежити за кристалізацією містичного “Я” Г.Сковороди: виокремити етапи цього процесу і побачити їх утілення у фактах біографії та творчому доробку письменника. Провівши текстологічний аналіз творів, вчений виділив ті образи і поетикальні форми, котрі стали засобами репрезентації містичного світовідчуття письменника. Більш детально він зупинився на цьому аспекті в розділі “Сковорода — містичний поет”, де розглянув барокову стилістику митця крізь призму реалізації містичного переживання в художньому творі. До цього аспекту повернімося трохи далі, оскільки в контексті розглядуваної проблеми цікавими будуть і розробки, зроблені І.Качуровським. Цей діаспорний літературознавець другої половини ХХ ст. теж зробив вагомий внесок у вивчення містичності як властивості художнього мислення письменників.

У цьому контексті цікавими є спостереження і висновки, зроблені у статті “Франко — містик”. Для 1995 року, коли з’явилася ця публікація, проблема звучала не просто по-новому, а виглядала сенсаційною. Зрештою цей ракурс осмислення особистості І.Франка ніколи не був предметом детального аналізу ні дожовтневої критики, ні радянського літературознавства.

Проблемою містицизму світогляду І.Франка вчений зацікавився, досліджуючи його поеми. Він дійшов висновку, що з наявних у 50-томному виданні 16 творів цього жанру, 12 відносяться до літератури релігійно-духовної (Качуровський 2008, 48). Йшлося про “Смерть Каїна”, “Цар і Аскет”, “Легенда про вічне життя”, “Святий Валентій”, “Легенда про святого Мартіна”, “Рука Івана Дамаскіна”, “Мойсея”, “Поему про білу сорочку”, “Іван Вишенський” та інші. І це спонукає до висновку, що Франко насправді був глибоко релігійною людиною, схильною до містичності. Ця двоїстість художнього мислення письменника прозирала у дисгармонії висловленого і пережитого, що відбивалося на художній вартості, якості і переконливості його поетичного слова. І.Качуровський пише: “...коли він (Франко. — О.Г.) висловлює атеїстичні погляди, то він як пильний учень повторює добре завчену лекцію, а коли, навпаки, вкладає в уста персонажів християнські думки, звучить висока поезія” (Качуровський 2008, 48).

Дослідник прийшов до висновку, що атеїзм І.Франка – то була сфера раціонального, усвідомленого, тому воно й входило в конфлікт із художнім інстинктом, що призводило до дисонансу змісту і переживання,



навіяних його текстами. А містичне зринало із підсвідомості автора, живленої значною кількістю досліджених ним апокрифів, релігійних текстів, міфології народів, європейською середньовічною містикою, “Божественною комедією” Данте, за переклад котрої якраз саме в цей період взявся І. Франко.

Таким чином, вчений зробив вагомі узагальнення відносно чинників, котрі впливають на активізацію містичного у свідомості поета — це знайомство з пам’ятками духовної культури, які мають виразний містико-езотеричний сенс. Набуття нових знань зрештою призводить до стимулювання нової якості художнього мислення — містичності, яка дозволяє у творчості актуалізувати питання і проблеми трансцендентного, створювати образ духовного виміру буття. До слова, Є. Маланюк у студії “Франко як явище інтелекту” теж спостеріг подібну роздвоєність духу і думки великого поета, подоланої ним в останні десятиліття творчості. Автор “Книги спостережень” звернув увагу на те, що значна частина творів раннього І. Франка наповнена розумом, але в них немає віри — прояву духу. При цьому Є. Маланюк зауважив, що “божественна сила розуму привела його згодом від «без віри основ» саме до «основ віри», і та віра спалахнула великою ораторією в «Мойсеї»” (Маланюк 1997, 198). Зрештою містичне світовідчуття І. Франка виявилось в у фінальній частині поеми “Іван Вишенський”, де йдеться про духовне злиття митця із трансцендентним, із душею світу, душею народу.

Повертаючись до спостережень І. Качуровського над природою містичного або релігійно-духовного чуття письменника, як він саме його називав, хотілося б назвати ще один фактор, який, за визначенням автора, впливає на його активізацію. У студії, присвяченій творчості О. Бердника, літературознавець торкається важливого питання про вплив зовнішнього світу на проростання пагонів містичності в художній свідомості митця.

Не новина, що в період тоталітарного контролю, панування єдиної ідеологічної системи і матеріалістичного світогляду інтенсифікувалися субкультури гуртки, члени яких вивчали езотеричні вчення та писання містиків Середньовіччя, займалися містичними практиками і т. д. Сьогодні є багато відомостей щодо їхньої діяльності в Москві і Санкт-Петербурзі (зокрема завдяки спогадам Ю. Мамлеєва і В. Розина), втім щодо розвитку таких груп в Україні маємо менше відомостей. Проте, вочевидь, що такі традиції були і в українському суспільстві (відомо про езотеричні вчення В. Шияна, рун-віру Л. Силенка). Вивчення таких текстів і практик були справою тасмною, тому не афішувалося, але прозирило на поверхню у творчості українських митців, одним із яких був О. Бердник.

І. Качуровський акцентує на тому, що новизна творів цього фантаста полягала в об’єктивізації езотеричних і містичних мотивів, що відкривали нові духовні горизонти розвитку людини і світу. Письменник торкався важливих проблем повноти і неповноти буття, смерті і безсмертя, використовував архетипний образ чаші Грааля, переосмислював

міфологеми іранської езотеричної традиції, індуської космогонії, звертався до міфосистеми ассірійців, до казкових мотивів праслов'ян. Безсумнівно, фантастична форма творів О. Бердника і використання ним міфопоетичного сюжетно-образного матеріалу відкривали широкий простір і можливості для втілення філософських розмислів на вічні теми. Проте І. Качуровський уточнює, що йшлося не про просте філософствування, а про цілком нову парадигму розвитку людської свідомості, яку окреслив Бердник у своїх творах, – духовну, а точніше це був шлях до містичного переживання світу і формування нового світогляду і системи цінностей, подібної до проповідуваної Г. Сковородою.

Що ж означало таке звернення до містичного в О. Бердника? На думку, І. Качуровського з одного боку, це був своєрідний бунт вільного духу проти системи, адже він супроводжувався пошуком альтернативної, в даному випадку, навіть андеграундної системи цінностей і нового вектору розвитку людського “Я”, а з іншого, — це був ще і прояв національної версії містичного, що актуалізується в найбільш загрозливі моменти, коли ставиться питання про духовний розвиток людини і суспільства загалом.

Роз'яснимо тезу, спираючись знову-таки на студії і розмисли двох вчених, яким присвячена ця праця. Д. Чижевський визначив, що Г. Сковорода як фундатор української філософської системи втілює в ній специфічний національний духовний інстинкт, а точніше його потреби і напрямок його реалізації. Йдеться про необхідність збереження і розвитку духовного “Я”, божественного начала в людині, що виявляється в кордоцентризмі — виразній ознаці українського етнотипу. Вся творчість Г. Сковороди була спрямована на відкриття шляху людського духу до Абсолюту. О. Бердник у кризові моменти втрати духовного опертя, духовних цінностей, фактично робить те саме: демонструє вічне в людині і відкриває шлях до пізнання Бога у собі.

Іншою є творчість російських письменників-містиків і езотериків початку ХХ століття. І. Качуровський, розглядаючи сутність релігійного почуття, що його експліковано в національній і російській літературі ХІХ–ХХ століття, дійшов висновку про наявність двох начал – містичного (християнського) і антихристиянського. Перше — конструктивне — націлене на духовний розвиток і досягнення цілісності “Я”, а друге — сатанинське — призводить до відчуження і віддалення людини від Абсолюту. Про них вчений пише так: “...поруч із християнською, гебрійською, магометанською та індуїстською містикою, що їх єднає позитивне розуміння Божественного, мусимо згадати ще про існування містики антихристиянської, «чорноцапівської»” (Качуровський 2008, 691). І відразу ж зауважує, що “українська література Наддніпрянщини увібрала в себе, разом із утилітарним розумінням мистецтва, атеїзм «старшобратньої» інтелігенції, то до духу Чорного Цапа вона виявилася несприйнятливою, імунною” (Качуровський 2008, 692). Тож не дивно, що

О. Бердник, як і П. Тичина, М. Зеров, П. Филипович, В. Симоненко втілили у своїй творчості конструктивне начало містичного, властивого національному духові.

Таким чином, до факторів стимуляції містичного в свідомості письменника через очищення і просвітлення, як це було у випадку з Г. Сковородою, додаються ще чинники інтелектуального розвитку, знайомства з пам'ятками містицизму, опір тоталітарному тиску (форма бунту проти насильства над людським духом), а також архетипність містичного як властивість національного духу, що проростає в талановитому митцеві.

Щодо другого аспекту прояву містичного в художній літературі, який ми визначили на початку нашої праці, то в цьому ракурсі варто зупинитися на тих спостереженнях, які були зроблені літературознавцями відносно технік, які дозволяють досягти ефекту передачі містичного переживання або втілюють містичне переживання у структурі художнього тексту.

В цьому аспекті варто диференціювати спостереження вчених по двох категоріях: 1) жанрово-стильовий формат втілення містичного; 2) поетикальні прийоми і засоби його реалізації.

Щодо першого параметру, то відзначимо, що найбільш прийнятним варіантом визначення містичного для наукового дискурсу є його ідентифікація як філософствування. Д. Чижевський звернув увагу, що містичні переживання та інтенції Г. Сковорода переважно втілює у філософських трактатах, діалогах, притчах і медитаціях. Це жанри, актуальні для часу бароко, в який жив і творив український мандрівний філософ, тому і стилістика тут переважає барокова.

І. Качуровський, як уже зазначалося, акцентував увагу на поетичних жанрах, які дозволяють втілити містичне переживання митця XIX–XX століття – жанри релігійної і філософської поезії (псалом, молитва, містерія, містична епопея, елегії тощо). Крім того, оригінальними виглядають його міркування щодо втілення містичного в епічних формах, зокрема у фантастичному і готичному романах. Щоправда, він не з'ясував, яким чином містичне зближується з фантастичним і коли можна ці поняття ідентифікувати, проте торкнувся питання проблеми конструювання містичного сюжету через використання популярних міфологем, езотеричних ідей і вчень, експлуатації відповідного образного матеріалу. Тож можна говорити про актуалізацію вченим проблеми стилістики містико-езотеричних текстів, яка потребує докладного аналізу й осмислення.

Щодо вивчення технології навіювання містичного, то вважаємо дослідницькою знахідкою Д. Чижевського виокремлення двох базових тенденцій, притаманних стилю Г. Сковороди, які нас наближають до розуміння механізмів відтворення трансцендентності у літературі. Йдеться про антитетичність як композиційний прийом і прийом образотворення, а також про універсалізм художньої картини буття, властивої його текстам.

Вчений завернув увагу на окремі прийоми, які дозволяють письменникові створити об'ємну картину буття, серед них:

- наявність аргументів і прикладів, які охоплюють Святе Письмо і дійсність, тим самим досягається відчуття осягнення всього космосу;

- використання символів, які мають широку інтерпретативну матрицю і дозволяють охопити не тільки матеріальні виміри, але й виміри свідомості і духу;

- перерахування текстів Біблії, котрі пов'язані спільним мотивом або ідеєю;

- конструювання ланцюгів образів, в яких із попереднього впливає наступний;

- градаційність.

Ангтези охоплюють усі рівні поетичної мовлення Г.Сковороди: слово, речення, текст. Завдяки ним досягається ефект внутрішньої полеміки, котра веде читача до осяяння і відкриття нового.

Особливу увагу дослідники приділи фоніці художніх текстів, які допомагають письменникові увиразнити містичне переживання, а читачеві увійти у цей стан. Йдеться про гармонію звуків – асонанс, алітерацію, рими.

І. Качуровський звернув увагу на те, що повторення окремих рядків у текстах релігійного звучання — це запозичена митцями техніка замовлянь, які передбачали уведення людини у транс. Таким чином, у творах містичного характеру використовують магічні образи і поетичні формули. Періодичність їх повторення сприяє посиленню магічної сили слова. Не обійшов він своєю увагою і питання числової магії, котра використовується поетами у побудові творів. Йдеться про специфіку строфіки таких поетичних текстів. Наприклад, магічну дію мають терцини “Божественної комедії” Данте, п’ятивіршеві строфи циклу “Мрія та слово” В. Янева (критик припустив, що слово *п’ять* асоціюється у поета із словом *розп’яття*). Щодо останнього твору, то І. Качуровський звернув увагу на особливість повтору голосних звуків у поезії, за допомогою чого “поет має намір викликати певний релігійно-споглядальний, чи, може, релігійно-медитативний настрій” (Качуровський 2008, 686). Містичність прозирає в алітераціях поезії Галі Мазуренко “Хиталися тополі”, де літера Х візуалізує образ хреста.

Підсумовуючи проаналізовані концепції двох метрів українського літературознавства, можемо констатувати, що Д.Чижевський та І.Качуровський стали новаторами в українському літературознавстві в осмисленні природи містичного. Їхніми досягненнями стало визначення й опис чинників, які впливають на формування містичного світовідчуття письменника, що стимулюють його вираження у художньому дискурсі. Важливою знахідкою стало розуміння містичного як складника національного духу і його специфіки, що визначає вектор духовного розвитку народу незалежно від доби, часу та панівних ідеологічних

систем. Безсумнівним досягнення літературознавців стало виокремлення поетикальних принципів і прийомів втілення містичного переживання в художніх текстах. Ці спостереження окреслюють перспективи для подальшої розробки цієї проблеми.

Андерхилл, Э. (2000): *Мистицизм*. Софія. Київ [Електронний ресурс], режим доступу: [http://krotov.info/libr\\_min/01\\_a/nd/derhill\\_5.htm](http://krotov.info/libr_min/01_a/nd/derhill_5.htm).

Вещикова, О. (2017): *Категорія містичного: науковий дискурс і репрезентація в сучасній прозі*. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія Філологія 76, 129-133.

Качуровський, І. (2008): *Променисті силуети*. Київ.

Маланюк, Є. (1997): *Книга спостережень*. Київ.

Чижевський, Д. (2004): *Філософія Г. С. Сковороди* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://litopys.org.ua/chysk/chysk08.htm>.

## ІДЕЙНО-ОБРАЗНА ПАРАДИГМА СТАТИЧНОГО ПРОСТОРУ В РОМАНАХ “ВАЛЬДШНЕПИ” М. ХВИЛЬОВОГО ТА “ХОРОВОД БЛАЗНІВ” О. ГАКСЛІ

*Іванна Девдюк*

(Україна)

*У статті здійснено типологічний аналіз ідейно-образної парадигми романів “Вальдшнепи” М. Хвильового та “Хоровод блазнів” О. Гакслі крізь призму екзистенційного простору текстів. Ключовим спільним моментом творів визначено колоподібність буття, яке виключає активну й цілеспрямовану діяльність, а відтак свідчить про ілюзорність та безперспективність надій інтелектуальної спільноти України та Англії на духовно-культурний поступ в умовах тогочасної дійсності.*

*Ключові слова: роман ідей, образ, парадигма, статичний простір.*

## IDEOLOGICAL IMAGINATIVE PARADIGM IN THE STATIC SPACE OF THE NOVELS “WOODCOCKS” BY M. CHVYL’OVYJ AND “ANTIC HAY” BY A. HUXLEY

*Ivanna Devdjuk*

*The article provides a typological analysis of the ideological imaginative paradigm of the novels “Woodcocks” by M. Chvyl’ovuj and “Antic Hay” by A. Huxley through the prism of the existential space of the texts. It is defined that the key common point of the works is the circularity of life, which excludes deliberate activity of man, and thus demonstrates futility and illusion of the hopes of intellectual community of Ukraine and England for spiritual and cultural progress in terms of contemporary reality.*

*Key words: a novel, an image, a paradigm, a static space.*

М. Хвильовий та О. Гакслі належать до літературного ядра письменницької генерації, яка заявила про себе у 20-і роки ХХ століття, опинившись перед складними викликами повоєнної дійсності. Визвольні змагання української спільноти, ініційовані революцією 1917 року, наштовхнулися на пропаганду більшовицької ідеології, яка поступово виявляла антиукраїнську сутність, ставлячи під загрозу ідею національної розбудови. Перед англійською інтелектуальною елітою, сили якої були спрямовані проти догм пуританської системи, постала небезпека духовної кризи, вираженої у настроях безнадії та розчарування. М. Хвильовий та О. Гакслі, які знаходилися в епіцентрі подій, одними з перших зуміли передбачити невтішну перспективу суспільно-політичних процесів доби,

що наклали відбиток на їхню творчість, позначену трагічно-апокаліптичними мотивами. Саме через сумні, але пророчі візії спадщина українського та англійського письменників упродовж радянського періоду послідовно ігнорувалась, увійшовши у вітчизняний літературознавчий та читацький простір лише в 90-х роках ХХ століття.

Сьогодні творчість М. Хвильового, зокрема роман “Вальдшнепи”, є об’єктом десятків різновекторних студій, серед яких монографії, дисертаційні дослідження, статті, розвідки, есе, з-поміж них “Талант, що прагнув до зір” М. Жулинського (1990), “Микола Хвильовий” В. Агеєвої (2005), “Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності” Л. Сеника (2002), “Його таємниця, або “Прекрасна ложа” Хвильового” Л. Плюща (2006), “Два банти Хвильового” В. Панченка (2011), “Феноменальна та рутинна історія у прозі Миколи Хвильового: зони конфліктів і небезпек” Ю. Бондаренка (2009), “Полювання на “Вальдшнепа”: Розсекречений Микола Хвильовий” (упор. Ю. Шаповал) (2009), “«Вальдшнепи» Миколи Хвильового як фрагмент завершеного роману. Проблеми інтерпретації й інтертекстуального прочитання” М. Васьківа (2009), “Фатальна амбівалентність” Г. Грибовича (2015) та ін.

Що ж до спадщини О. Гакслі, то вона перебуває на периферії вітчизняної науки про літературу. Левову частку публікацій становлять студії, присвячені роману “Прекрасний новий світ”, який розглядається в антиутопічному дискурсі (Г. Сабат, Г. Сиваченко, О. Харлан, К. Шахова та ін.). Окремі аспекти роману “Хоровод блазнів” досліджено в розвідках О. Бандровської, І. Лісовської, О. Омецинської. Однак досі “Вальдшнепи” М. Хвильового та “Хоровод блазнів” О. Гакслі не вивчались крізь призму просторової організації текстів. Вважаємо, що таке прочитання відкриває перспективу для нових інтерпретацій, є актуальним і доцільним.

Вагомим чинником здійснення порівняльного аналізу романів “Вальдшнепи” М. Хвильового та “Хоровод блазнів” (*Antic Hay*) О. Гакслі вважаємо їхню часову одностадіальність, а також спорідненість на рівні форми і змісту. Твори були написані у 1927 та 1923 роках відповідно, коли на зміну воєнно-революційним подіям приходила не менш загрозлива більшовицько-технократична реальність. Автобіографічні за своєю генезою тексти українського та англійського авторів наповнені ностальгічно-рефлексивними роздумами, які проектуються крізь призму реалій сучасної їм дійсності, узагальнюючи в художній формі настрої покоління повоєнних років.

Іншим суттєвим фактором компаративного розгляду творів є приналежність до жанру роману-дискусії, точніше роману ідей, який є різновидом інтелектуальної прози. Саме О. Гакслі вважається фундатором цієї романної форми у британській літературі, йому належить її теоретичне обґрунтування, представлене в одній із частин роману “Конрапункт” (*Point Conter Point*): “Novel of ideas. The character of each personage must be

implied, as far as possible, in the ideas of which he is the mouthpiece. In so far as theories are rationalisations of sentiments, instincts, dispositions of soul, this is feasible. The chief defect of the novel of ideas is that you must write about people who have ideas to express — which excludes all but about 01 per cent of the human race. Hence the real, the congenital novelists don't write such books. But then I never pretended to be a congenital novelist. The great defect of the novel of ideas is that it's a made-up affair. Necessarily: for people who can reel off neatly formulated notions aren't quite real; they're slightly monstrous.....” (Huxley, 1928, 294). (“Роман ідей. Характер кожного персонажа має окреслюватися, наскільки це можливо, з висловлених ним ідей. У тій мірі, в якій теорії є розумним обґрунтуванням почуттів, інстинктів і настроїв людини, цього можна досягнути. Головний недолік ідейного роману: в ньому доводиться писати про людей з ідеями, тобто про один відсоток всього людства. Тому справжні, природжені романісти таких книг не пишуть. Але ж я ніколи не вважав себе природженим романістом. Великий недолік роману ідей – в його штучності. Це неминуче: люди, які висловлюють точно сформульовані судження, не зовсім реальні, вони дещо страхітливі. А тривале перебування з чудовиськами – виснажлива справа” (Тут і далі переклад мій. – Д.І.).

Щодо “Вальдшнепів”, то сам автор відніс його до сюжетно-любовних, акцентуючи передусім на зовнішніх ознаках твору. Дослідники творчості письменника виокремлюють декілька жанрових домінант. Так, згідно з висновками М. Жулинського, “«Вальдшнепи» – це роман-дискусія, роман ідей, в якому письменник розгорнув гостру полеміку про шляхи можливості національного і культурного відродження України, здобуття нею суверенності” (Жулинський 1990, 34). Л. Сенік у свою чергу підкреслює, що “Вальдшнепи” “за жанровою природою – твір, який поєднує в собі традиційні особливості роману з новаторсько-експериментальним пошуком. Він цілком вписувався в загальносвітові тенденції становлення й розвитку інтелектуального, філософського, політичного роману 1920–1930-х років” (Сенік 2002, 35). Таким чином, в обох творах простежуються чітко виражені домінантні ознаки ідейного роману, в якому подієвість поступається місцем діалогам та монологам, що ведуться між дійовими особами, носіями певних концепцій. Відтак дія переноситься у простір, визначений вектором дискусій, окреслюючи парадигму буття персонажів у світі. Зовнішній простір у такому тексті приречений на замкнутість і статичність, актуалізуючись в образах просторових деталей та маркерів, які набувають універсально-символічного значення.

Компаративний розгляд проблеми дозволить виявити спільні й відмінні риси ідейно-образної парадигми романів українського та англійського письменників як визначального компонента індивідуально-авторської моделі художнього світу, що є метою цієї статті. Поділяючи думку сучасної української дослідниці В. Зенгви, вважаємо, що фрагмент роману



“Вальдшнепи”, який зберігся до сьогодні, “є частиною завершеного тексту і несе у собі певні коди та автотекстуальні посилання, спираючись на які, можна приблизно відтворити характери персонажів, знайти їхнє місце в галереї людей революції М. Хвильового” (Зенгва 2011, 272).

Спираючись на теорії М. Гайдегера та М. Мерло-Понті, які акцентували на екзистенційності простору, його онтологічній визначеності, розглядаємо простір як місце існування людини, котра, за М. Гайдегером, перебуває “у чотирикутнику при речах” (Гайдегер 1998, 325). Наведена теза передбачає вивчення художнього простору крізь призму різнобічних зв’язків між людиною та її предметним оточенням, в яких основною характеристикою постає глибина, тобто змістовність, що залежить передусім від суб’єкта, який їх сприймає.

Теоретико-методологічним підґрунтям розвідки є структурно-семіотичні напрацювання Ю. Лотмана й В. Топорова, згідно з якими художній простір становить модель світу окремого автора, вираженої мовою його просторових уявлень (Лотман, 1992, 414). Відповідно мова просторових відношень є одним із важливих засобів осмислення дійсності. Вчений вибудовує універсальну модель просторової структури художнього світу, вводячи поняття ‘високий’ / ‘низький’, ‘відкритий’ / ‘закритий’, ‘обмежений’ / ‘необмежений’, ‘правий’ / ‘лівий’, які становлять матеріал для побудови культурних моделей, набуваючи у тексті значень, що виходять за рамки лише просторовості, а саме: ‘цінний’ / ‘нецінний’, ‘хороший’ / ‘поганий’, ‘доступний’ / ‘недоступний’, ‘свій’ / ‘чужий’, ‘смертний’ / ‘безсмертний’ тощо (Лотман 1970, 266-267). Такий підхід відкриває широке інтерпретаційне поле для дослідження семантики просторових образів у текстах українського та британського письменників, а відтак сприяє глибшому розумінню світоглядно-аксіологічних домінант авторської концепції дійсності.

Ідейно-образна парадигма творів оприявнюється в назвах, які найповніше втілюють смисл тексту, служать інструментом для його пізнання, розуміння та інтерпретації. “У назві тексту, – як відзначає Я. Кравченко, – зустрічаються три найважливіші інтенції: референтна, тобто співвіднесеність тексту з художнім світом, а саме із зовнішнім хронотопом буття героїв або з самим героєм (внутрішнім хронотопом); креативна – співвіднесеність тексту з творчою волею автора як організатора певної комунікативної події; рецептивна – співвіднесеність тексту із співтворчим переживанням читача як потенційного реалізатора цієї комунікативної події” (Кравченко 2004, 167). Щодо “Вальдшнепів”, то існує чимало інтерпретацій його назви (дослідження Л. Сеніка, М. Васьківа, С. Чернюк, Ю. Шаповала та ін.). На думку Л. Сеніка, персонажі роману асоціюються з вальдшнепами, беззахисними перед дулами рушниць мисливців, які стають утіленням партійно-державного апарату (Сенік 2002, 71-72). С. Чернюк у статті “Українські вальдшнепи: концептуальні особливості однойменних творів Остапа Вишні й Миколи

Хвильового”, описуючи техніку полювання на вальдшнепів, називає зображену в романі ситуацію “нечесним полюванням”, коли “нищаться найсильніші, найбільш спроможні до розмноження птахи” (Чернюк 2010, 189). На значення твору в житті й доробку Миколи Хвильового вказує дослідження Ю. Шаповала “Полювання на «Вальдшнепа»”, в якому вперше друкуються документи зі справи, що була заведена в НКВС на Миколу Хвильового, за яким радянська служба закріпила назвисько “Вальдшнеп” (Шаповал 2009). Певне світло на символічне наповнення образу вальдшнепів проливають висловлювання самого автора, представлені у “Вступній новелі”, де він пише: “Словом, я до безумства люблю небо, трави, зорі, задумливі вечори, ніжні осінні ранки, коли десь летять огнянопері вальдшнепи (мій сюжетний любовний роман “Вальдшнепи” буде в третьому томі) – все те, чим так пахне сумновеселий край нашого строкатого життя [...] Я – мрійник і з висоти свого незрівнянного нахабства плюю на слинявий «скепсис» нашого скептичного віку. Ну, і так далі” (Хвильовий 1990, 123). Таким чином, переводячи події в умовне русло, автор створює універсальну метафору тогочасної дійсності, коли українську інтелектуальну еліту, сповнену великих сподівань, чекала жорстока розправа за вірність революційним ідеалам, які в їхній свідомості були рівнозначні ідеї національного відродження. Власне поняття “заштатність” та “провінційність”, якими охарактеризовано курортне містечко, експлікують безнадійність ситуації, в якій опинилось українство, відкинуте на периферію культурних та суспільно-політичних процесів.

Семантика назви твору О. Гакслі “Хоровод блазнів” впливає з його епіграфу – цитати з п’єси “Едуард II” К. Марло, в якій виражається провідна ідея роману: “My men like satyrs grazing on the lawns / Shall with their goat-feet dance the antic hay” (Huxley 1923, 1) (“Мої люди кружлятимуть в танку блазнів, наче козлоногі сатири”). О. Гакслі свідомо порівнює своїх героїв із лісовими божествами, напівлюдьми-напівтваринами, що уособлювали у давньогрецькій міфології первісну, грубу силу природи. Персонажі “Хороводу блазнів”, втративши всі орієнтири, безцінно марнують час у пустопорожніх розмовах, візитах, відвідинах ресторанів, кафе, вечірок, виставок тощо, аби тільки не залишитися наодинці із собою, зі своїми думками. Таке життя стає своєрідною втечею від дійсності, перетворюється на божевільний танок, в образі якого акцентується абсурдність їхнього буття. Ділячись своїми творчими планами з батьком, О. Гакслі в одному з листів писав: “I will only point out that it is a book written by a member of what I may call the war-generation for others of his kind; and that it is intended to reflect – fantastically, of course, but none the less faithfully – the life and opinions of an age which has seen the violent disruption of almost all the standards, conventions and values current in the previous epoch” (Smith Gover 1969, 224) (“Я лише зазначу, що ця книга написана представником покоління, яке я б назвав воєнним, для

таких самих, як він, щоби виразити – фантастично, звичайно, але не менш сумлінно – життя та думки віку, який побачив грубе руйнування майже всіх стандартів, угод і цінностей, які існували в попередню епоху”).

У назвах творів, попри різну конотацію, знаходимо декілька спільних моментів: назви у метафоричній формі акумулюють індивідуально-авторську концепцію дійсності 20-х років минулого століття; присутнє ігрове начало, яке надає зображеним у творах ситуаціям трагікомічного забарвлення; домінуючим є трагічно-песимістичний компонент. Оприявнені у заголовках авторські інтенції найбільш виразно втілені на рівні образно-просторової організації текстів як авторської моделі художнього світу.

На відміну від “Хороводу блазнів”, події якого відбуваються в Лондоні, автор “Вальдшнепів” розміщує своїх героїв у просторових координатах курортного південного містечка, яке в тексті підкреслено фігурує як “заштатне” та “провінціальне”. Попри це, персонажі роману українського автора є мешканцями столиць: подружжя Карамазових і Вовчик – кияни; “пікантні дамочки” Аглая і Клава – з Москви. Всі є представниками духовно-інтелектуального середовища, наділені столичним мисленням, тож ментально споріднені з дійовими особами “Хороводу блазнів”. Більше того, у висловлюваннях Дмитра Карамазова проглядаються думки Миколи Хвильового, в образі Гамбріла Молодшого – деякі факти з життя Олдоса Гакслі, а портрет Майри Вивіш списано з епатажної емансипатки Ненсі Кунард, нерозділене кохання з якою залишило в душі письменника незагоєну рану.

Герої романів живуть у світі нав’язливих ідей, що й визначає простір їхнього буття. Так, Дмитрій Карамазов у “Вальдшнепах” є втіленням революційно-фанатичного романтизму, затьмареного розчаруваннями та спогадами про минуле, його дружина – апологет більшовицької ідеології, Аглая – носій мислення національно свідомої ‘ нової людини ’ з сильним характером, Вовчик і чоловік Клави Євгеній Валентинович виражають позицію пристосування, яка, як покаже час, виявиться єдиним способом вижити в умовах тоталітарного режиму. Якщо предметом дискусій у М. Хвильового є розбіжності між ідеалами революції і більшовицьким сьогоденням, то в “Хороводі блазнів” роздуми та розмови персонажів пройняті ностальгією за духовними цінностями, остаточно зруйнованими війною та механістичною мораллю прийдешньої дійсності.

Охоплені зневірою та скептицизмом, герої роману шукають притулок у безперервних дискусіях та безглузких заняттях. Архітектор Гамбріл Старший, до прикладу, знаходить радість у конструюванні макетів різних будівель, які ніколи не зможе втілити в життя, а його найкращими друзями є шпаки, за якими він захоплено спостерігає кожного вечора до настання темряви; його син – Теодор Гамбріл Молодший, залишає посаду шкільного вчителя, сподіваючись, що його винахід – патентовані штани на гумовій

підкладці – принесе омріяне збагачення, а штучна борода й пальто з широкими плечима привернуть до нього увагу жінок.

Легковажна молода подруга винахідника Майра Вивіш, після того, як її коханий Тоні загинув на війні, шукає втіхи в компанії інших чоловіків, змушуючи виконувати її примхи. Друг Теодора, фізіолог Шируотер, котрий присвятив своє життя дослідженню функціонування нирок, проводить над собою експеримент: перебуваючи в нагрітій камері, він безперервно крутить педалі нерухомо закріпленого велосипеда, обладнаного ергометром, щоб простежити зміни в своєму тілі під впливом сильного потовиділення (Девдюк 3, 54). У праці “Aldous Huxley Between East and West” висловлено думку, що саме експеримент Шируотера та його хаотичні рухи на велосипеді втілюють головну метафору роману – власне танок блазнів (Aldous Huxley 2001, 40).

Ця теза цілком може стосуватися й роману М. Хвильового: в обох творах герої, попри видимість руху, стоять на місці; їхнє життя – це суцільна пастка, шалений танок, з круговерті якого ніяк не вирватися. Така парадигма підтверджується просторовою організацією творів, позначеною замкненістю і статичністю, що неодноразово актуалізується в текстах у просторових образах, які набувають символічного значення. У “Вальдшнепах” читаємо: “глухий край” (Хвильовий 2016, 119), “вікна й віконниці і досі було зачинено наглухо” (Хвильовий 2016, 121), “згорілою і порожньою вулицею заштатного городка” (Хвильовий 2016, 131), “страшна туга” (Хвильовий 2016, 145), “вогняна лапа південного сонця” (Хвильовий 2016, 173) тощо. У “Хороводі блазнів”: “His thoughts were an interminable desert of sand, with not a palm in sight, not so much as a comforting mirage” (Huxley 1923, 238) (“Його думки були безкінечно пустелею, де не було жодної пальми, навіть жодного втішного міражу”); “Aridly, the desiccated waste extended” (Huxley 1923, 242) (“Перед ним простягався висушений сонцем пустир”); “It had the inciting air of a road which goes on for ever” (Huxley 1923, 312) (“Вона мала вигляд дороги, яка веде в нікуди”, “Time flowed darkly past” (Huxley 1923, 328) (“Темна ріка часу текла і текла”).

Герої хотіли б вийти за межі застиглого простору, в якому опинилися, проте дійсність чинить опір. Так, Дмитро Карамазов, переосмислюючи вчинки минулого та переймаючись сміливими ідеями Аглаї, усвідомлює, що в його житті почалось щось тривожне і водночас трагічне. Причому воно викликало не жах, “а почуття якоїсь безумної радості, ніби він мусив на днях відкрити цілком нову й надзвичайно цікаву сторінку в своєму одноманітному житті” (Хвильовий 2016, 181). У цей момент Карамазов пішов до річки, “йому хотілось кинутись у воду й попливти проти течії чорт знає куди – такими сильними й рішучими рухами розсікаючи поверхню” (Хвильовий 2016, 181). Через відсутність другої частини роману наслідки натхненних поривів Карамазова залишились невідомими,

скоріш за все, він, як і автор твору, був зламаний системою, яка не допускала жодних рухів проти течії.

У Гамбріла Молодшого після знайомства з Емілі, яка є втіленням природного начала в романі, з'являється більш реальний шанс вийти за межі статичного буття в Лондоні. Він із захопленням думає про замський будиночок, куди його запрошує дівчина, проте випадкова зустріч з нудьгуючою Майрою Вивіш назавжди перекреслює його наміри. Ю. Лотман, досліджуючи співвідношення розвитку характеру і просторових переміщень, зауважує, що герой, який споріднений з навколишнім середовищем, позбавлений власного шляху. Пересуваючись у просторі свого середовища, "він художньо нерухомий. Іншою стає картина, коли герой рве зв'язки із середовищем. Тоді його рух набуває деякої лінійної траєкторії, внутрішньо безперервної, кожен з моментів якої знаходиться в особливому відношенні до навколишнього простору. З'являється шлях як особливий індивідуальний простір даного персонажа" (Лотман 1992, 441). Такого шляху у персонажів аналізованих романів не виявлено, їхня траєкторія лише створює видимість руху, що свідчить про вимушене чи добровільне злиття з дійсністю.

Таким чином, аналіз просторової образності романів переконує, що у творах зовнішня дія зведена до мінімуму, сюжет розвивається за рахунок діалогів та монологів персонажів, які ведуть безперервні дискусії та розмови, порушуючи різноаспектні проблеми. Вдаючись до нав'язливих спогадів та рефлексій, дійові особи нагадують маріонеток, у кожній з яких своя рольова функція, що створює враження театрального дійства, в якому існування набуває механічності та бутафорної умовності. Ключовим спільним моментом екзистенційно-просторового континууму творів визначено застиглість та колоподібність буття, яке виключає цілеспрямовану й активну діяльність людини, а відтак свідчить про ілюзорність і безперспективність надій інтелектуальної спільноти, до якої належали М. Хвильовий та О. Гакслі, на духовно-культурний поступ в умовах тогочасної дійсності України та Англії.

Васьків, М. (2009): *"Вальдшнепи" М. Хвильового як фрагмент завершеного роману. Проблеми інтерпретації й інтертекстуального прочитання.* Слово і час 5, 24-38.

Гайдегер, М. (1998): *Будувати, проживати, мислити.* Харків.

Девдюк, І., Тацакович, У. (2016): *Іронічний дискурс у романі Олдоса Гакслі "Хоровод блазнів".* Кременецькі компаративні студії: науковий часопис VI, 51-59.

Жулинський, М. (1990): *Талант, що прагнув до зір.* Київ.

Зенгва, В. (2011): *"Вальдшнепи" М. Хвильового та роману Ф. Достоевського: інтертекстуальний аспект.* Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія Філологія. Збірник наукових праць 936, Вип. 61, 271-275.

- Кравченко, Я. (2004): *Назва як засіб смислотворення в художньому тексті*. Наукові записки 13, 167-170.
- Лотман, Ю. (1970): *Структура художественного текста*. Москва.
- Лотман, Ю. (1992): *Избранные статьи. В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллинн.
- Мерло-Понті, М. (2001): *Феноменологія сприйняття*. Київ.
- Сеник, Л. (2002): *Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності*. Львів.
- Топоров, В. (1983): *Текст: Семантика и структура*. Москва.
- Чернюк, С. (2010): *Українські вальдиневи: концептуальні особливості однойменних творів Остапа Вишні й Миколи Хвильового*. Літературознавчі студії. Вип. 25. Київський національний університет ім. Т. Шевченка, 181-190.
- Шаповал, Ю. (2009): *Полювання на "Вальдинепа". Розсекречений Микола Хвильовий*. Київ.
- Хвильовий, М. (1990): *Твори у двох томах. Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті*. Київ.
- Хвильовий, М. (2016): *Я (Романтика); Вальдиневи: вибрані твори*. Київ.
- Aldous Huxley Between East and West*. (2001): Rodopi. Amsterdam.
- Huxley, A. (1923): *Antic Hay*. Chatto and Windus. London.
- Huxley, A. (1928): *Point Counter Point*. Grosset & Dunlap. New York.
- Letters of Aldous Huxley edited by Gover Smith*. (1969): Chatto and Windus. London.

## МУЗИЧНА ПОЛІФОНІЯ РОМАНУ “ВЕРТЕП” АРКАДІЯ ЛЮБЧЕНКА

*Світлана Журба*

(Україна)

*У статті досліджується поліфонія авангардного тексту А. Любченка, характерною особливістю якого є використання музичних термінів багатоголосся та контрапункт. Структура роману “Вертеп” має поліфонічний характер, кожен з розділів-новел має свій настрій, музичний тон, асоціюється з музичною фугою завдяки оркестровці. Музичність твору простежується як на композиційному, наративному, ідейно-тематичному рівні, так і через “внутрішній звук” слова.*

*Ключові слова: поліфонія тексту, музика, контрапункт, fuga, багатоголосся.*

## MUSIC POLYPHONEY OF THE NOVEL “VERTEP” BY ARCADIJ LJUBČENKO

*Svitlana Žurba*

*The article investigates the polyphony of the avant-garde text of A. Ljubčenko, the characteristic feature of which is the use of technical terms of musical polyphony and counterpoint. The structure of the novel “Vertep” has a polyphonic character. Each chapter of the novel has its own mood, musical tone and is associated with a musical fugue through the orchestration. The musicality of the work can be traced to the compositional, narrative, ideological-thematic level, and through the “inner sound” of the word.*

*Key words: polyphony of the text, music, counterpoint, fugue, polyphony.*

Співвідношення словесного та музичного у художніх творах письменників-авангардистів репрезентовано на різних рівнях текстової структури: архітектоніки, ідейно-тематичному, наративному, характерологічному. Музика в модерністській та авангардній прозі є ключем до прочитання її експериментальності у контексті світової літератури та увиразненням власне авторської поетико-індивідуальної стильової манери. Свідоме звернення авторів до “музикалізації прози” (Н. Любарець) засвідчує поліфонічність структури епічного тексту.

Авангардисти демонстрували у мистецтві постулювання власних творчих інтенцій, обґрунтовуючи свої маніфести, техніку стилю авторським задумом та грою. Рецепція творів письменників-

експериментаторів свідчить не тільки про епатажність, деструкцію форми, закодованість змісту, гру з текстом, але й про синтез різних видів мистецтва – синергетику музики та прози. Поєднання виражальних властивостей словесно-образного, зорового та слухового видів творчості сприяло взаємодії та взаємоперехідності синтаксичних, лексико-семантичних тропів та дозволяло митцям створити власне авторську картину світу. Художня картина світу в експериментальному / авангардному творі репрезентована в інтермедіальному просторі, коли слово розкриває свій концептуальний смисл, універсований в інші види мистецтва.

Проблема поліфонії як одного із прийомів організації текстового простору окреслена науковцями як поліфонія голосів (М. Бахтін), поліфонія планів (Л. Долежел), пластів (Р. Ингарден), ‘шарів’ (Н. Гартман). Багатоаспектність цього терміну зумовила різні підходи його вивчення: літературознавчий, лінгвістичний та лінгвофілософський. У межах сучасних наукових студій теоретичний аспект літературної поліфонії, поліфонію слова у художньому тексті, структурні модифікації композиційного поліфонізму, наративну поліфонію художнього твору вивчають С. Амбросова, Н. Астрахан, А. Головкіна, Н. Ізотова, П. Колобаєв, О. Харитонов, В. Хоміченко та ін.

Роман А. Любченка як множинну структуру організації тексту на рівні композиції, оповідної стратегії, ідейно-тематичного аспекту, зображально-виражальних засобів досліджували Т. Белімова, Ю. Гаморак, Н. Кудря, Л. Пізнюк, Я. Полфьоров, Ю. Шерех. Літературознавці висвітлюють окремі аспекти музичного контексту у творі А. Любченка. Композиційна тональність “Вертепу”, на думку Лесі Пізнюк, поєднана з *“мовою відтінків, тонких мазків, в яких сутність ліричного образу маніфестується з музичністю його словесного, звукового й синтаксичного вираження”* (Пізнюк 1999, 58). Екстраполюючи теоретико-музичні поняття і принципи джазу в орнаментальній прозі 20–30-х років ХХ століття, Ірина Бестюк акцентує увагу на літературно-музичній взаємодії музики та слова у романах “Місто” Валер’яна Підмогильного, “Дівчина з ведмедиком” Віктора Домонтовича, “Чотири шаблі” Юрія Яновського, оповіданні “Жебрачка” Олеся Досвітнього, повісті “Вертеп” Аркадія Любченка (Бестюк 2014). “Вертеп” як один із творів авангардної літератури демонстрував “лаконічне багатоголосся”, поліфонію, синтез мистецтв. Інтермедіальні зв’язки художнього тексту Аркадія Любченка можна простежити не тільки з музикою, але й з живописом (майстерно виписані картини пейзажу), кіномистецтвом (монтажність, кінокадровість, динамічність), театральним мистецтвом (вертепна побудова твору). Незважаючи на висвітлення основних аспектів музичної основи роману, питання взаємин музики і слова, багатоголосся у творі українського письменника потребують окремого дослідження. У статті ми спробуємо



окреслити особливості музичної поліфонії, контрапункту у романі Аркадія Любченка.

Термін “поліфонія” (від грец. poly – ‘багато’ і phone – ‘звук’) у сучасному мистецтвознавстві – це вид багатоголосся, в якому окремі мелодії або групи мелодій мають самостійне значення та самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток, зберігаючи рівноправність голосів і незбігання в різних голосах каденцій, цезур, кульмінацій, акцентів та ін. Як один із важливих засобів музичної композиції та художньої виразності поліфонія забезпечує різностороннє розкриття змісту твору (СДМТ).

Джерелом літературознавчого поняття “поліфонія” є музичний термін, один із важливих засобів музичної композиції та художньої виразності. Поліфонія як вид багатоголосся зберігає рівноправність голосів, автономних звукових ліній, різних мелодій у художньому тексті (частіше поетичному). В українській літературі виразним поліфонізмом відзначається рання поезія Павла Тичини.

Музичний термін “поліфонія” у літературознавство увів Михайло Бахтін на позначення текстового явища – багатоголосся художнього мислення Федора Достоєвського. Російський дослідник у праці “Проблеми поетики Достоєвського” стверджував, що у літературі до цього панувала монологічна традиція, а саме з Достоєвського починається традиція поліфонічного роману в європейській літературі, адже російський письменник став одним з найбільших новаторів художньої форми, створивши *“новий тип художнього мислення”*, *“нову художню модель світу”*, новий романний жанр, який критик назвав поліфонічним (Бахтін 1972, 8). М. Бахтін визначав поліфонічність як художній діалог, що виявляв незалежність персонажа від авторської позиції. Діалогічна мова характеризується поліфонічністю, присутня у творі паралельно з авторською мовою і характеризується тим, що всі голоси героїв у творі звучать як самостійні партії. За М. Бахтіним, поліфонія є суто літературним прийомом, застосування якого перетворює твір на динамічну взаємодію самостійних героїв, плюралістичну метафізичну конструкцію. У літературі цей термін використовують на позначення багатоплановості художнього твору. Запозичена у музиці ідея одночасного звучання декількох точок зору в одному голосі, у літературі розуміється не як одночасність презентації всіх смислів, а репрезентує ідею тексту з єдиним символічним смислом.

Поліфонію в літературі називають “справжньою сферою життя мови”, що допомагає розкриттю змісту твору, втіленню та розвитку художніх образів. Локалізація поліфонії визначається як фокус взаємодії голосів. У поліфонічних романах репрезентовано пошук нових, модерних шляхів розвитку жанру, композиційних та наративних ідей, адже *“творча свідомість, зорієнтована на діалог, сприймає саме буття як поліфонію – гармонійне поєднання різноманітних голосів, що на наступному етапі*

*розвитку, в іншому вимірі часу можуть виявитись єдиним голосом у контексті якогось іншого, ширшого діалогу*” (Астрахан 2013, 176).

Поява роману “Вертеп” Аркадія Любченка вписується у контекст європейської поліфонічної прози першої половини ХХ століття: Томаса Манна “Доктор Фаустус”, Германа Гессе “Гра в бісер”, Вільяма Фолкнера “Галас і шаленство” та інших. Український письменник, експериментуючи зі структурою твору, поєднує музичні поліфонічні засоби (інверсія – переставлення, перевертання, незвичне розташування слів у реченні), ракохід (зворотній рух теми), стретто (окремі частини теми одночасно звучать у різних голосах)) із авангардною технікою оповіді.

“Вертеп” складається із розділів-новел, в яких оприявлений голос оповідача та героя, а жанрова специфіка розділів – ліричне соло, мелодрама, містерія, атлетика, мелодрама, лялькове дійство, танок – продукована через мистецьку синергію та композиційну поліфонію. Власне, така *“варіаційна кількочленність, – на думку Юрія Шереха, – виправдана музичною структурою розділів. Як тема в музичному творі нормально переходить кілька варіацій, так тут кожний образ словесно варіюється відповідно до вимог ритму даного місця даного розділу”* (Шерех 1998, 457). Кожен із розділів-новел має свою тему, ідею, героя, свій настрій, музичний тон, що наближує його до музичної фуґи, композиційно-драматична ідея якої заснована на розвитку однієї теми, що проводиться почергово в різних голосах. Фуґа – вершина поліфонічного мистецтва – складається з кількох голосів і починається з головної теми, що переходить в інший голос і так продовжується, поки кожен із голосів не виконає дану тему, причому інші голоси теж звучать паралельно. Такий принцип побудови репрезентований А. Любченком у романі “Вертеп”, на чому акцентував Юрій Шерех, вказуючи, що літературно-музичні інтерференції в повісті експлікують музичну термінологію: *“«Слово перед завісою» – це увертюра, «Наказ» – фуґа”* (Шерех 1998, 467).

Фуґа характеризується поліфонічністю звучання, що *“стирається на імітаційне проведення однієї, двох та більше тем послідовно в усіх голосах відповідно до певного тонально-гармонічного плану”* (СДМТ). Починає оркестрову фуґу розділ “Слово перед завісою”, що налаштовує читачів на сприйняття музичного твору: музичні акорди виливаються у словесно-образному зображенні дійсності – смарагдові акорди, скерцо, звуки і напівтони зливаються у величну рапсодію людського життя. “Вертеп” А. Любченка асоціюється з музичною фуґою завдяки оркестровці, симбіозу мажорних та мінорних тонів, багатоплановості картини світу. Композиційна структура твору, на думку Лесі Пізнюк, виражена через *“поліфонічне звучання мотивів, продовження чи орнаментальне повторення їх у кожній новелі справляють враження вміло оркестрованої фуґи. Так, із новели в новелу переходить мотив життя і смерті, набираючи щораз нового звучання, нової інтерпретації, філософського тлумачення, хоча подеколи він поступається місцем другорядному і сам*

*служує тлом для конкретного соціально-психологічного спостереження”* (Пізнюк 1999, 58).

Оновлення поліфонічної теми, її внутрішньої структури (розгортання теми) визначає структурні принципи організації музичної тканини та архітектоніку художнього твору. Текстова тканина роману Аркадія Любченка засвідчує багатоплановість тем, одночасне проведення автором кількох тем (голосів) й поєднання їх в одне ціле. Варіативним у романі є, зокрема, розгортання теми смерті, майстерно проведеної автором кількома голосами у партитурі твору, створюючи відчуття поліфонічного звучання. Письменник звертається і до техніки оперного співу, для якої характерним була орієнтація на відтворення достатньо голосного звуку, що звучав поверх звучання оркестру.

Філософська тема життя і смерті є домінуючою у романі та має полісемантичний характер: радість життя, вічної молодості у “*Mystère profane*”; тривога і біль – “*Сеанс індійського гастролера*”, любов і ненависть – “*Танок міського вечора*”; досягнення промисловості – “*Атлетика*”. Філософське осмислення прозаїком соціальних процесів в Україні у добу зміни політичного устрою та визвольних змагань, відтворення життєвих перипетій епохи та нових перетворень у суспільстві об’єднані у творі авторською ідеєю. Письменник зумів у невеликому творі передати дух епохи, розкрити екзистенцію людини того часу у взаємодії боротьби й радості через музику. Контрастна поліфонія дає змогу автору розкрити трагічну тему смерті, вдаючись до динамізму, фіксуючи складні перипетії доби у розділах “*Мелодрама*”, “*Лялькове дійство, або повстання крові*”. Почерговий вступ голосів, де кожен голос наслідує попередній, із певним запізненням повторюючи ту ж саму мелодію є ознакою імітаційної поліфонії. Мелодія в імітаційній поліфонії звучить на початку одноголосно – це мелодія безтурботного дитинства у розділі “*Пантоміма*”. Комбінування авангардних сполук із поліфонічними прийомами репрезентовано у тексті твору Аркадія Любченка: множинні сюжетні лінії, композиційна поліфонія, наративний дискурс оповідача, характеротворення персонажів.

Соло першого розділу “*Слово перед завісою*” задає тон і настрої твору. Художня цілісність другого розділу “*Соло неприкаяної лірики*” досягається за допомогою прийомів, типологічно схожих на прийоми побудови музичного твору – народної пісні – заспів та приспів. Вічна тема плінності часу, людського життя у розділі звучить рефреном: “*Шалено-швидко пролітають наші дні, мчать життям, як розлогими степами, наші буйногриві місяці, пропливають, як гордовито задумані кораблі, наші роки*” (Любченко 1943, 22) та є авторською рефлексією: “*Чи не можна справді, як у тій українській пісні, осідлати вороних і чимдуж полетіти навздогін? – Не вернемось! Так! Мов гордовито задумані кораблі, вони пропливають у безвість, щоб не вернутись ніколи...*” (Любченко 1943, 24). Музична оркестровка розділу має фольклорний характер, алюзійно

відсилає до структури й поетики народної пісні, ліричного мотиву та ритмомелодики. Жанрове визначення “соло” стає маркером інтермедіального зв'язку з народною та інструментальною музикою. Вектор рефлексії автора у творі спрямований на поліфонічну просторовість фактури, виконавську імпровізацію, інвенційність (ідею виходу), співвідношення єдності й різноманіття, взаємодію “етнографічного” образу пісні із включенням авторських тем як контрапунктів до мелодії пісні.

Включаючи у фабульний текстуальний простір роману маркери на позначення музичної поліфонії (підголоскової, контрастної, імітаційної), автор задає тон твору, передбачає діалог між ним і читачем. Підголосковій поліфонії властива мелодика з поступовим розгортанням лінії у повільному і помірному русі. Один голос – основний, інші – підголоски, повторюють з невеликими змінами основну мелодію, розвиваючись з нею. Новела “Соло неприкаяної лірики” скомпонована у пісенному жанрі, для якого характерні заспів та приспів (рефрен), музичність звучання, синтаксичний паралелізм. Підголоскова музична поліфонія має фольклорний характер, про що свідчить ритмомелодика розділу, побудована за канонами народної пісні. Виразна інтенція на слухову увагу читача простежується у розділі “Атлетика”, в якому автор за допомогою стилістичних фігур увиразнює художнє зображення досягнень радянського суспільства, музичні акорди експлікуються у “стокато цифр”, які співають *“ген по Україні, по всіх її родючих берегах... / І в урочистому звучанні найурочистіші слова... / – Руда й вугілля!”* (Любченко 1943, 69). Уривки тексту можна римувати, а фрази *“Руда й вугілля! Руда й метал!”* звучать рефреном і повторюються, як у пісні.

Музична поліфонія у творі А. Любченка виражена через звучання багатьох музичних інструментів (скрипка, бубон, цимбали, флейта, фанфари, тромбон, дзвін), стилів, темпів. Кожен розділ наповнений музикою, своєрідним темпоритмом: симфонія, марш, джаз, пісня, гімн. Художня реалізація співзвучних голосів побудована за принципом контрапункту (синонім до поліфонії), під яким розуміють поєднання кількох самостійних голосів. На думку Х. Петрі, у контрапунктних варіаціях задається тема (*cantus firmus*), яка вільно або тематично споріднено обігрується іншим голосом (Petri 1984, 226). Аркадій Любченко переносить цей термін з музикознавства в літературу, беручи його за основу структурування роману. Мовні та музичні знаки перебувають в особливих взаєминах: кожен із голосів звучить самостійно, рельєфно, проте гармонія відчутна. Оповідний дискурс постулює як імітацію, так і симультативність (одночасність) голосів. Сутність імітації поліфонічного мислення у музиці виражене через автономність, рівноправність та різночасовість складових. Композиційно “Вертеп” близький до поліфонічної музики, вираженої багатьма модусами та консонансними

співвідношеннями із подовженим голосом тенора та багаторазовими повторами однієї теми різними голосами.

Музичний тон задає у творі й музика відомих композиторів, зокрема “*Marche funebre*” Фредеріка Шопена у розділі “Мелодрама” підсилює напруженість, мінорний настрій, драматизм ситуації (смерть чоловіка) й декларує загальну тональність тексту. Градація звуків, руху, дійства у новелі репрезентована через похоронний марш, який звучить на кладовищі, та підсилена звучанням фанфар: “*завихрюється грім фанфар, поглинаючи все – і несподівану лайку, і гомін юрби, і шум землі, що вже поспішно сиплеться на домовину*” (Любченко 1943, 28). Музика австрійського композитора-романтика Франца Шуберта звучить із розчищеного у ніч вікна, навіює любов і радість, самотність і щастя материнства, в ній переплелись пристрасть і глибина почуттів, що наповнюють новелу “*Mystère profane*” мажорними тонами: “*хтось радісно схвилюваний починає розмову з вічно свіжим та відвертим Шубертом*” (Любченко 1943, 56). Численні звуки передають душевний стан ліричного героя, співзвучний зображенню яскравого, світлого пейзажу, відтвореного за допомогою мазків, як на картинах імпресіоністів.

“*Невловимо тонка, многострунна гармонія*” (Любченко 1943, 32) Вольфганга Амадея Моцарта звучить як гімн молоді, завзятій, готовій до нових звершень, оптимістичній, працьовитій, у розділі “Лялькове дійство, або повстання крові”: “*Молодь – заповзята. Молодь – уперта. Молодь – молода!*” (Любченко 1943, 57). Образ молоді порівнюється з весною й алюзією відсилає до відомих рядків із поезії Павла Тичини “Молодий я, молодий / Повний сили та одваги”. Настрій весни і настрої мешканців містечка нагадує джазовий “поклик”, що “*иугає між будинків, летить уздовж вулиці, піднімається високо й розсипається по дахах срібним пилом*” (Любченко 1943, 55). Джазова доба, змальована у новелі, на думку Ірини Бестюк, – це “*емблематичний фіксатор модерного реноме творів «розстріляного відродження», – виявлений як на рівні теми, так і на рівні поетики*” (Бестюк 2014, 216). Настрій нової доби – уривчастість, рвучкість, динамізм, зміна ритму, позначений епітетами “джазовий вигук”, “звук джазу”, “джазовий поклик”, передає радість і тривогу землі, боротьбу й острах, прохання та неминучість. Музика нової епохи – це музика “енергії, руху, машин і пристрасного безуму” (Юрій Яновський), акумульована в романі у внутрішньому звуці слова.

Мелодична поліфонія “Вертепу” постає як музична граматики, що ілюструє філософську тезу Г.В. Лейбніца про “максимум у мінімумі”. Поліфонічна імітація зафіксована в одноголосній та двоголосній формах, що дає підстави стверджувати про наскрізний вияв музичної техніки та інваріантність мелодики тексту. Музичні принципи побудови твору засвідчують поліфонічність звучання роману Аркадія Любченка на різних рівнях організації тексту, ритмомелодики, поєднання слова і звукових образів. Настроєвий діапазон твору А. Любченка синтезує й обрамлює

авторська інтенція та філософське осмислення буття людини в добу перетворень, визначаючи музичність структури, мистецьку багатовекторність, акцентуючи увагу на “внутрішньому звуці” слова.

Багатоголосся, контрапункт, fuga у текстуальному просторі роману “Вертеп” увиразнюють музичну поліфонію, спроєктовану на взаємодію голосів, виражальну можливість словесного та звукового образу, репрезентовану через єдиний символічний смисл – долі людини й України у добу революційних змін.

Астрахан, Н. (2013): *Поліфонія літературного твору: теоретичний аспект*. Житомирські літературознавчі студії 7, 175-183.

Бахтин, М. (1972): *Проблеми поэтики Достоевского*. Москва.

Бестюк, І. (2014): *Джаз й орнаментальна проза: інтермедіальний формат літератури 1920-1930-х років*. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 60. Ч. 1, 209-218.

Любченко, А. (1943): *Вертеп*. Краків.

Пізнюк, Л. (1999): “*Вертеп*” Аркадія Любченка як множинна структура. Наукові записки НаУКМА. Філологія 17, 58-60.

*Словник-довідник музичних термінів* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://term.in.ua/>

Шерех, Ю. (1998): *Колір нестримних палахтінь (“Вертеп” Аркадія Любченка)*. У кн.: Шерех Ю. *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*: у 3 т. Фоліо. Харків. Т. 1, 443-477.

Petri, H. (1984): *Form-und Strukturparallelen in Literatur und Musik*. In dem buch: Steven Paul. *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. E. Schmidt. Berlin, 221-241.

## ПАРОДІЯ У НАУКОВОМУ ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ

*Наталія Іванова*

(Україна)

*Стаття присвячена огляду робіт вітчизняних літературознавців, пов'язаних із проблемами пародійної творчості (від шкільних поетик XVII–XVIII століть до сучасних досліджень).*

*Ми пропонуємо розглядати пародію в аспекті метажанру, що відрізняється від жанру позародовою спрямованістю, і об'єднує художні твори, що не завжди знаходяться в прямих діалогічних зв'язках та можуть належати до різних жанрів.*

*Ключові слова: жанр, літературна традиція, метажанр, метод, пародія.*

## PARODY IN THE SCIENTIFIC WORKS OF UKRAINIAN LITERARY CRITICS

*Natalija Ivanova*

*The article deals with the overview of the works of domestic literary scholars dedicated to the problems of parodical creative work (from the Ukrainian school poetics of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries to modern research).*

*We propose to consider a parody in the aspect of meta-genre, which differs from the genre of non-native orientation, and combines artistic works that are not always in direct dialogues and can belong to different genres.*

*Key words: genre, literary tradition, meta-genre, method, parody.*

До проблем вивчення пародії зверталося не одне покоління дослідників світової наукової думки. Про неї говорили філософи, її аналізували й описували літературознавці, мистецтвознавці у різні епохи. Проте в українській науці студіювання цього питання є досить новим явищем, адже до ХХ століття пародію розглядали епізодично й лише в контексті загальних дослідницьких засад творчості певного автора або епохи.

Незважаючи на велику кількість розвідок у зарубіжному та вітчизняному літературознавстві (Б. Бегак, О. Морозов, М. Кравцов, Л. Гроссман, Ю. Тинянов, Ю. Лотман, М. Бахтін, Г. Нудьга, А. Вуліс, Д. Куюнжич, Л. Хатчін, Ф. Джеймісон, М.А. Роуз, О. Сисоєва, Н. Віннікова та інші), очевидним залишається факт відсутності чіткого визначення пародії та окреслення її семантичного поля, що породжує дискусійність означеного питання.

Ще за давніх часів Аристотель у трактаті “Поетика” зауважував, що сутність мистецтва полягає у наслідуванні дійсності (мімезис), а літературні твори як явища мистецтва відрізняються один від одного “або тим, у чому відбувається наслідування, або тим, що унаслідується, або тим, як наслідується” (Аристотель 2007, 23). Виходить, що пародія, за Аристотелем, є наслідуванням наслідуваного, адже за своєю природою направлена не на дійсність як таку, а на інші твори мистецтва. Проте вважати пародію сліпим наслідуванням – помилково, оскільки головною умовою її існування, на думку Ю. Тинянова, є наявність і просвічування крізь неї другого, пародійованого, плану, який має упізнаватися і “чим більш є визначеним, обмеженим цей другий план, чим більш усі деталі твору носять подвійний відтінок, сприймаються під подвійним кутом, тим сильнішою є пародійність” (Тинянов Ю. 2002, 319). Отже, як ми бачимо, за своєю природою пародія є інтертекстуальною, що може виявлятися на будь-якому рівні тексту (мовному, сюжетно-композиційному, образному тощо). Однак, на відміну від інших творів, у пародії інтертекстуальний елемент має обов’язково упізнаватися, оскільки без такого упізнання вона втрачає ознаки пародійності.

Наступне коло проблем, пов’язане із вивченням пародії, полягає у складності відмежування її від інших жанрів. Зокрема, йдеться про стилізацію і сатиру. Із стилізацією пародію об’єднує подібність художньої природи: коли за планом твору стоїть інший план, відповідно стилізований або пародійований. У варіанті зі стилізацією ці плани мають відповідати один одному, а у пародії – зміщуватися. Однак, ці ознаки мають досить умовний характер, що ускладнює їх розмежування. Із сатирою пародію поєднує спрямованість твору: висміювання, викриття когось або чогось. Проте, на думку О. Сисоєвої, різниця полягає у внутрішній інтенції текстів: сатира спрямована на суспільні проблеми, а пародія – на інші тексти (Сисоєва 2013, 332). Проте і це питання, на нашу думку, не вичерпане і потребує подальшого вивчення.

Неоднозначними і суперечними на сьогодні є визначення підвидів пародії. М. Гаспаров говорить про “два класичні типи пародії, які іноді називають особливими жанрами – бурлеск, низький предмет, зображення якого подається високим стилем <...>, і травестія, високий предмет, що відтворюється низьким стилем” (Гаспаров 1987, 268). Але коло дослідників (Г. Нудьга, Н. Віннікова) розглядають ці підвиди як самостійні жанри, що мають індивідуальні особливості.

Отже, з’явившись в античні часи як серйозне явище, пародія невпинно розвивалася і переживала різного роду перетворення. У добу Середньовіччя та Відродження вона набуває сатирично-гумористичного характеру під впливом народної творчості (Бахтін 1990). Класицисти використовують пародійність у літературній боротьбі з сучасниками, а романтики і їх послідовники – з попередниками. Поступово вона виходить за межі жанру і поширюється на різні види мистецтва.



Поставлене коло проблем доводить перспективність вивчення означеного явища. Мета нашого дослідження – огляд робіт вітчизняних літературознавців, присвячених питанням пародійної творчості, що дозволить розширити і систематизувати знання про розробленість і вивченість вказаної проблеми в Україні.

Одними із перших у вітчизняному літературознавстві про пародію як твір із сатирично-гумористичним змістом згадують українські шкільні поетики XVII–XVIII століть. Так, Феофан Прокопович у трактаті “De arte poetica” (1706) розглядає її не як самостійний жанр, а як вправу, за допомогою якої студенти повинні були удосконалювати свою майстерність у віршуванні. Георгій Кониський у “Praecepta de arte poetica” (1746) говорить про пародію як серйозний жанр, що міг висміювати реалії життя. Згодом, в інтерпретації мандрівних дяків, бурсаків вона набуває сатирично-гумористичного характеру. Це пов’язано з тим, що на практиці митці занурювалися у життя та творчість народу, звідки народний сміх і гумор проникали у пародійні твори.

У XIX столітті дослідження пародії обмежуються лише принагідно згаданим пародіюванням окремих фольклорних жанрів – у працях О. Потебні “Объяснения малорусских и сродных народных песен”, П. Житецького “Мысли о народных малорусских думках”, “Энеида Котляревского и древнейший список”.

Перша половина XX століття вирізняється активною роботою зі збору пародійного матеріалу. У цей час публікується збірка “Літературні пародії” (1927), в яку увійшли твори В. Блакитного, О. Вишні, О. Слісаренка, Л. Первомайського та інших. Таке розмаїття матеріалу призводить до активізації вивчення жанру: з’являються роботи Ф. Колесси, І. Крип’якевича, В. Адріанової-Перетц, К. Грушевської та інших. Більшою мірою дослідження зводилися до порівняльної характеристики творів-основ і пародій на них.

Наприклад, К. Грушевська у статті “На бічних стежках кобзарського епосу...” пропонує аналіз п’яти пародійних варіантів “Думи про Чабана” (1929). Дослідниця намагається визначити територіальну приналежність кожного варіанту, робить компаративний аналіз мотивної структури творів, що свідчить про популярність думи на всій території України.

Вагомим внеском у розробку питання функціонування пародії у XVII столітті стає стаття В. Адріанової-Перетц “До історії пародії на Україні в XVII віці” (1928). Авторка називає головну рису пародії вказаного періоду – сатиричну налаштованість та виокремлює два її види: поважну пародію (у якій наслідуються класики грецької і римської літератури) та звичайний тип української пародії XVII–XVIII ст. (який виник на основі всім відомої тогочасної духовної літератури). Але Г. Нудьга критикує дослідження Варвари Павлівни через надання переваги пародіям на церковні тексти та ігнорування творів світської літератури, народної творчості, також поширених у цей період.

Перші фундаментальні дослідження пародійного жанру починаються у 1960-х роках. У 1961 році виходить монографія Г. Нудьги “Пародія в українській літературі”, в якій науковець робить спроби дати визначення жанру та відмежувати цей жанр від подібних йому травестії, памфлету, наслідування, епіграми тощо. Автор обґрунтовує генетичні особливості літературної пародії, пов’язуючи їх з українською усною традицією. Саме народна творчість, згідно з концепцією вченого, стає базисом для літературної пародії. До XVIII ст. найчастіше пародіювалися колядки, щедрівки, думи, молитви і навіть ділове листування. Причина інтересу саме до творів усної народної творчості крилася у їх популярності та розважальному характері. А ділова та духовна література піддавалися пародіюванню через свою заплутаність і малозрозумілість для простого люду. До того ж церковні твори висміювалися ще й через недотримання самими священиками правил, до яких закликали свою паству.

Окремо слід зазначити, що Г. Нудьга одним із перших проаналізував українську пародію межі XIX–XX ст. та дав розгорнуту характеристику жанру у радянський період, хоча більшість попередників та сучасників зверталися у своїх роботах до діахронного вивчення означеного жанру (Л. Махновець, С. Пеленський та ін.).

Природа пародії та динаміка жанру у різні культурні епохи стають предметом розвідки Дмитра Чижевського “Про літературну пародію” (1965). Науковець, по-перше, розмежовує два її види: літературні пародії (направлені на стиль, словниковий склад літературних творів, рідше – жанр або творчість окремого автора) та жартівливі (або “пустотливі” вірші). По-друге, на прикладі багатого ілюстративного матеріалу, переважно з російської літератури, дослідник демонструє, як пародія стає невід’ємним складником розвитку літературного процесу та засобом літературної боротьби.

Помітним явищем стала опублікована в 2014 році книга Н. Віннікової “Дискурс української літературної пародії”, у якій на розлогому фактичному матеріалі авторка комплексно осмислює процес виникнення та розвитку пародії в українській літературі XVI – початку XXI століття і зауважує, що “пародія еволюціонує від форми літературної гри, жарту до наріжного модусу в художньому осмисленні дійсності, від критики попередніх авторів та напрямів до «самокритики» й автопародіювання сучасних авторів” (Віннікова 2014, 377). Вражає ґрунтовна бібліографія питання та детальний аналіз вітчизняних і зарубіжних теорій літературної пародії. Науковець окреслює засоби і прийоми творення означеного жанру, серед яких імітація, гіпербола, гротеск, контрастування різного плану лексики та бурлескних елементів, абсурд, алогізм, метафора, каламбур, гра слів та багато інших. Окремої уваги заслуговує обширний матеріал дослідження, який охоплює твори материкової та діаспорної української літературної пародії.

У розділі, присвяченому питанням жанрового змісту пародії, авторка вивчає її природу, аналізує різні принципи класифікації, зокрема, української літературної пародії, та принципи розмежування з суміжними жанрами. Крім того, дослідниця не заперечує можливість аналізу пародії як метажанру через її позародову спрямованість та “здатність виходити за рамки літературного простору в іншу, більш широку систему координат, на інші семіотичні шаблі” (Віннікова 2014, 377), проте, як і більшість дослідників, надає перевагу саме категорії жанру.

Жанр як категорія неодноразово ставав предметом досліджень у сучасному літературознавстві і є достатньо вивченим. Його визначення не викликає дискусій, тому ми одразу зазначимо, що жанр – це “історично сформовані способи цілісної організації художніх творів” (Храпченко 1970, 269), які по відношенню до літературних родів розглядаються як вид.

Чітко визначити приналежність пародії до конкретного жанру не видається можливим, проте більшість дослідників співвідносять пародію саме із цією категорією.

Так, М. Поляков пріоритетними для пародії називає драматичні жанри. Дослідник зазначає, що пародія зароджується в акторській стихії, в атмосфері народних веселощів, пов’язаних із ярмарками, карнавалом, які є своєрідним відгуком на повсякденне життя. Також вона супроводжує розвиток літератури і театру, що дає можливість простежити в ній збіг літературних і театральних функцій, що проявляються, на думку науковця, у грі (з автором, читачем, матеріалом, ідеєю) (Поляков 1978, 210). Проте, зберігаючи ігровий елемент, пародія виходить за межі драми. Вона, як показує практика, розташовується над існуючими родовими і жанровими спільнотами та охоплює ліричні, епічні, драматичні художні твори різних жанрів, що поєднуються в одній “наджанровій матриці” (Підлубнова 2007, 293-297).

Так, з античних часів найвідомішими є пародії на драматичні твори: трагедія “Батрахоміомахія”, авторство якої приписується Пігрету, – пародія на героїчний гомерівський епос; комедії Арістофана “Хмари”, “Птахи”, “Жаби”. В епоху Середньовіччя поширюється “parodia sacra”, тобто пародія на релігійні тексти та обряди (“Літургія гравців”, “Служба шинку”, “Служба пиворізам”, “Сказання про бражника”, пародійна молитва “Отче наш” та інші), які дивним чином терпілися церквою. Одні створювалися під маскою “різдвяного сміху” або “пасхального”, інші – пов’язувались зі “святом дурнів” (Бахтін 1990, 20). Актуальними були і пародії на світську літературу (заповіти, хроніки, епітафії тощо). У добу Відродження з’являються пародії “Похвала глупоті” Еразма Роттердамського, “Листи темних людей” невідомого автора, “Дон Кіхот” Мігеля де Сервантеса (найвідоміша пародія на лицарські романи, яка, на думку науковців, перевершила тексти-джерела). А в авторській передмові до цього роману знаходимо пародії на жанр сонету. Створювалися пародії і на літературні школи, стилі. Наприклад, романтик, М. Польовий

пародіював твори М. Гоголя, вказуючи таким чином на недоліки письма “натуральної школи”, а письменниця та поетеса часів модернізму Теффі пародіювала егофутуристичний стиль І. Северяніна та інші.

Отже, пародія не прив'язується до конкретного жанру, але в її основі лежить критичне ставлення до об'єкту, через що деякі дослідники пропонують розглядати її як жанр критики. Л. Гроссман у статті “Пародія як жанр літературної критики” наголошує на тому, що, незважаючи на своєрідність пародійного жанру, є “... всі підстави зараховувати його до літературної критики: пародія безсумнівно є творчою оцінкою словесного мистецтва” (Гроссман 1930, 39-40).

Така жанрова різноплановість пародії підводить нас до визначення метажанру, яке пропонує Р. Співак. Дослідниця тлумачить метажанр метаісторично: “структурно виражений, нейтральний по відношенню до літературного роду, стійкий інваріант багатьох історично конкретних засобів художнього моделювання світу, об'єднаних спільним предметом художнього зображення” (Співак 1985, 53). Дійсно, пародія може створюватися у будь-якому жанрі, на будь-який стиль чи напрям, автора, твір. Але головною і незмінною умовою її продуктивного існування, є наявність і проступання крізь неї висміюваного плану, який має упізнаватися. Без такого упізнання пародія переходить до розряду звичайних творів.

Іншу інтерпретацію метажанру пропонує Н. Лейдерман. Спираючись на концепцію Ю. Тиньянова, він розуміє під метажанром “провідний жанр”, який має певну принципову спрямованість змістовної форми, характерної для групи жанрів. Метажанр, на думку дослідника, є структурним принципом будови світообразу, який виникає у межах літературного напрямку або течії та “стає ядром” їх жанрової системи. Притаманний такому “провідному жанру” “принцип побудови художнього світу розповсюджується спочатку на конструктивно близькі, а потім більш віддалені жанри, орієнтуючи їх структури на освоєння дійсності у відповідності до пізнавально-оціночних принципів методу, що панує у напрямі” (Лейдерман 2010, 327-330). Наприклад, особливої насиченості та енергії пародійна творчість набуває в “епохи культурного зламу” (Поляков 1978, 207), тобто в епохи переходу літератури від одного напрямку, який вже вичерпав себе, до іншого, що переживає своє становлення. Такий “розквіт” пародійної творчості можна пояснити пошуками авторів, котрі потрапили у ситуацію “літературної боротьби”, нових форм, тем, сюжетів, коли чітко простежується тенденція замінювати усе старе, відштовхуючись від нього та водночас певним чином його ж використовуючи.

Третє визначення метажанру пропонує О. Бурліна, яка розглядає це явище в культурологічному аспекті, тобто як спосіб функціонування методу в культурі, як її ретранслятор (Бурліна 1987, 44-45). Пародія як метажанр може створюватися одночасно різних сферах певної культури: в театрі, літературі, музиці, живописі тощо.

Про соціально-культурну залежність пародії говорив ще Г. Нудьга, адже кожна епоха продукує актуальні для неї, життєві, культурні і літературні явища, які стають об'єктами пародіювання і втілюються в певних жанрах, у різних видах мистецтва. Так, сучасний театр та кінематограф пропонує безліч пародій на твори класичних літературних творів. Як бачимо, пародіювання може відбуватися у межах будь-якого художнього методу, незважаючи на те, що кожен із методів має свої принципи художнього узагальнення та моделювання дійсності.

Таким чином, ми можемо зробити висновки, що пародія, з'явившись у давні часи і розвиваючись протягом століть, набувала нових якостей та "завойовувала" нові жанри. Проте українське літературознавство до XX століття досить мало уваги приділяло пародії. У шкільних поетиках XVII–XVIII століть ми маємо радше історичний огляд її створення, у розвідках XIX століття – більшою мірою згадки про наявність такого явища в літературі. І лише на межі XIX–XX століть помітно перші спроби з'ясування природи цього явища, розробки типології та особливостей функціонування. З середини XX століття з'являється велика кількість різнопланових розвідок у вітчизняному літературознавстві. Незважаючи на це, проблема пародійної творчості через свою подальшу динаміку залишається перспективною. Спираючись на досвід теоретиків, ми можемо дозволити собі назвати пародію метажанром, яка в родо-жанровій ієрархії умовно міститься "над" родами і жанрами, охоплює ліричні, епічні, драматичні художні твори різних жанрів та функціонує в межах будь-якого методу. Об'єктом зображення пародії може бути інший твір, художні прийоми, стиль окремого автора або кола авторів, жанр, літературний напрям тощо з метою критики вказаного об'єкту. Крім того, пародія може бути маркером літературної боротьби та стимулювати літературний процес до подальшого розвитку.

Аристотель (2007): *Поэтика. Риторика*. Санкт-Петербург.

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

Бурлина, Е. (1987): *Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза*. Издательство Саратовского университета. Саратов.

Віннікова, Н. (2014): *Дискурс української літературної пародії*. Наукова думка. Київ.

Гаспаров, М. (1987): *Пародия*. У кн.: *Литературный энциклопедический словарь*. Советская энциклопедия. Москва, 268.

Гроссман, Л. (1930): *Пародия как жанр литературной критики*. У кн.: *Русская литературная пародия*. Государственное издательство. Москва.

Грушевська, К. (1929): *На бічних стежках кобзарського епосу. («Дума про Чабана» – причиною до питання про пародії на кобзарські думи)*. Первісне громадянство та його пережитки на Україні. 2. С. 13–50.

- Лейдерман, Н. (2010): *Теория жанра*. Екатеринбург.
- Нудьга, Г. (1961): *Пародія в українській літературі*. Київ.
- Подлубнова, Ю. (2007): *Метажанры, мегажанры и другие жанровые образования в русской культуре. Герменевтика литературных жанров*. Ставрополь.
- Поляков, М. (1978): *Вопросы поэтики и художественной семантики*. Москва.
- Сысоева, О. (2013): *Литературная пародия: проблема жанра*. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского 5(2), 330-335.
- Спивак, Р. (1985): *Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров*. Красноярск.
- Тынянов, Ю. (2002): *Достоевский и Гоголь (к теории пародии)*. У кн.: Ю. Тынянов. *Литературная эволюция. Избранные труды*. Москва, 300-339.
- Храпченко, М. (1970): *Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы*. Москва.
- Чижевский, Д. (1965): *О литературной пародии*. Новый журнал. 1979. Нью-Йорк, 118-140.

## МІФОСЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ ОБРАЗУ ЗЕМЛІ В ЛІРИЦІ АРСЕНІЯ ТАРКОВСЬКОГО ТА ВАСИЛЯ СТУСА

*Вікторія Коротєєва*

(Україна)

*У статті досліджуються особливості художньої репрезентації міфосемантики образу землі у ліриці Арсенія Тарковського та Василя Стуса на типологічному рівні компаративного зіставлення. Висвітлюється значення та роль ключових репрезентацій міфологеми землі в створеній А. Тарковським та В. Стусом міфопоетичній картині світу, визначається характер переосмислення і трансформації цієї міфологеми як однієї з універсальних міфоструктур лірики російського та українського поетів II половини ХХ століття.*

*Ключові слова: земля, міфологема, картина світу.*

## THE MYTHOLOGEME OF EARTH IN LYRICS OF ARSENIY TARKOVSKIY AND VASYL' STUS

*Viktorija Korotjejeva*

*The article deals with the study of the mythologeme of earth artistic rendering and its features in the comparative aspect in lyrics of Arseniy Tarkovskiy and Vasyl' Stus, specificity of its interpretation. The importance and role of the mythologeme of earth in the mythopoetic world view of Arseniy Tarkovskiy and Vasyl' Stus are found out. Its interpretation in the artistic texts of Russian and Ukrainian poets of the late 20<sup>th</sup> century is reviewed. The character of reinterpretation and transformation of this mythologeme as one of the important mythostructures of lyric poetry artists is determined.*

*Key words: earth, mythologem, image of the world.*

Земля як один із першоелементів, що пов'язується із початком буття, має надзвичайно важливе значення в авторській міфопоетичній картині світу. У художніх текстах вона втілюється переважно через широкий спектр природних топосів, які можуть розгортатись як у горизонтальній проекції, так і у вертикальній. Проте, за міфологічними уявленнями, земля є також елементом, субстанцією, яка організовує простір, надає йому структурованості, впорядковує його. Такою постає міфологема землі також і в ліричних інтерпретаціях поетів ХХ століття Арсенія Тарковського та Василя Стуса.

Авторами різновекторних досліджень із міфопоетики лірики Арсенія Тарковського є такі науковці, як Ж. Баратинська, О. Боковелі, С. Кекова,

Т. Суханова, Н. Резніченко та ін. Міфопоетика лірики Василя Стуса також ставала предметом літературознавчих досліджень, системно розробляла це питання С. Саковець. Однак на певні особливості прояву міфопоетичного коду у творчому доробку автора вказували також Г. Колодкевич, І. Онікієнко, О. Росінська, Г. Савчук та ін.

Мета нашої доповіді – дослідити на типологічному рівні художню інтерпретацію міфологеми землі в ліриці Арсенія Тарковського та Василя Стуса.

С. Пригодій зазначає, що за часів протонеоліту – неоліту утверджується культ творення та основний першозакон (за яким усе перебуває в постійному русі) – колообіг буття, а земля стає центром циклічного саморуху життя на противагу уявленням попередніх періодів, які утверджували сприйняття води і світла як першоосновних стихій. На думку вченого, саме в той період відбувається поступове оформлення в людській свідомості першообразу землі, який згодом трансформується в архетип (Пригодій, 2008, 26).

На онтологічному рівні земля, як і вогонь, повітря та вода, є однією з основних стихій, пов'язаних в людській уяві із першотворенням. Значна частина сюжетів, у яких земля персоніфікується та обожнюється, зосереджується в космогонічних міфах, у яких розповідається про першу божественну пару – небо та землю, союз яких і поклав початок життю у всесвіті, саме від них виникли інші боги (Іванов, с. 105). Міфологема матері-Землі та її дітей, богів рослинності, що помирають та воскресають, описує виробничий цикл землеробства, який підпорядковує собі весь устрій життя людей (Щепановская, 2011, 156). Мати – сира земля – постійний епітет вищого жіночого божества. Образ підземного світу є в усіх міфологіях, як правило, він зображується як невидиме царство смерті (з гр. Аїд – “невидимий”) (Щепановская, 2011, 136). У пеклі перебувають істоти, пов'язані зі смертю, та покійники (Ів.Топ., Слав.МИФ, 9). Зі стихіями води, вогню та землі пов'язані поховальні обряди. Сучасний звичай ставити на могилу важкий камінь-моноліт породжений страхом давніх людей перед руйнівною силою мерців, що змушував їх завалювати могили камінням. Хоча пізніше камінь отримав семантику архетипа богів землі і став символізувати вічну пам'ять про людину (Щепановская 2011, 137).

Зі стихією землі пов'язано багато архетипних міфологічних образів та сюжетів. Основними з них є такі: 1) Мати-Земля, дружина Неба, наділена хтонічною міццю; 2) земля, камінь (черепаха), скала, гора (слон), острів (кіт) – як міцна основа Всесвіту; 3) рідна земля – центр світу, а рідна домівка – осердя, вісь Всесвіту; 4) запалення домашнього вогнища як символ оволодіння територією і початку нового циклу часу; 5) походження людей із землі; 6) міфи про Золоту добу як початок часу, коли панував достаток (перший образ пам'яті про минуле (початок землеробства), звернений до ідеалу (майбутнього); 7) зв'язок землі та смерті, земні



обмеження як причина зла; 8) підземний світ як царство смерті (Щепановская 2011, 144); 9) земля як символ вірності клятві (Щепановская 2011, 154); 10) очисна та зцілююча функція обробленої землі та ін. (Щепановская 2011, 154) та ін.

Дослідниця В. Копиця зазначає, що в українській міфопоетичній традиції утвердилась усвідомлена сакралізація землі, що в руслі юнганського вчення пояснюється її божественним походженням (Копиця 2006, 77).

Міфопоетична образність, пов'язана із земною стихією, репрезентована в ліриці обох поетів у численних інваріантах та варіаціях, серед яких можна виокремити власне стихійні образи (наприклад, землі, поля) та образи, семантика яких перебуває в полі міфологеми землі, оскільки поєднується з нею тісними взаємозв'язками (наприклад, образи дому, дерева та інші). Г. Башляр у пенталогії, присвяченій поезії стихій, найбільше уваги приділяє саме образам землі, які у величезній кількості “постають у світі металу та каміння, дерева та смол; вони стабільні та спокійні, ми бачимо їх зблизка, відчуваємо на дотик” (Башляр 2000, 15). Земну образність, що сприймається “матеріальною уявою”, дослідник диференціює насамперед за ознаками твердості (спротиву, який ж найпершою властивістю землі, на відміну від трьох інших стихій (Башляр 2000, 23)) та м'якості. На його думку, “торкаючись м'якої землі, ми торкаємось чуттєвої точки уяви матерії. Досвід, який ми при цьому здобуваємо, відсилає нас до витіснених уявлень, мрій. Він залучає до гри стародавні цінності, однаково давні як для людини-індивіда, так і для роду людського” (Башляр 2000, 23). Розуміння та сприйняття архетипу землі, за Г. Башляром, є діалектичним: він збуджує в уяві людини відчуття щільності, спротиву (полнос “проти”), але водночас оприявнюється й уявлення, що акумулює в собі значення проникнення, занурення в глибину (полнос “зсередини”). Загалом, на думку дослідника, “сприймати світ через чотири його стихії означає відчувати себе деміургом чи напівбогом” (Башляр 2001, 177).

Доречно говорити про представлення в ліричних текстах Арсенія Тарковського та Василя Стуса наступних образів, які акумулюють у собі міфосемантику земної стихії: земля, степ, ліс, сад, гори, скелі, провалля, каміння, могила, стежки, дороги (шлях), дім, а також флористичні образи (серед яких особливим символічним наповненням вирізняються образи дерев та трави). Найвні також у їхній ліриці земні образи, які виконують скоріше декоративну функцію, стаючи елементами пейзажних замальовок (наприклад, долин та ярів). Міфологема землі в ліриці обох поетів стає однією з визначальних, вирізняючись розгалуженою системою міфосемантичних варіацій, укорінених у площині переосмислених ними слов'янських вірувань, пов'язаних із символікою вагітності, народження, дозрівання, зрілості, плодоношення та розкладу, смертю. Про вагоме місце образів землі в ціннісній моделі митців свідчить оприявлення їх у назвах

поезій та збірок (збірка “Земле – земное”, поезії “Земля”, “Титанія”, “Степ” Арсенія Тарковського, збірка “Веселий цвинтар”, збірка та одноіменна поезія “Зимові дерева”, “Цей шлях – до себе. Втрачена земля...”, “Земля гойдається під нами” та ін. у Василя Стуса).

Насамперед варто зазначити, що одним із домінантних у ліриці обох митців є саме онтологічний модус художнього втілення міфологеми землі, який представлено бінарною опозицією “життя (народження)” – “смерть”. Земля постає початком та кінцем, альфою та омегою в авторській картині світу Василя Стуса та Арсенія Тарковського. Для ліричного суб’єкта вона одночасно може оприявнюватися у двох іпостасях – і як колиска, і як могила. Яскравим прикладом такого антитетичного зіставлення є поезія “Оливы” Арсенія Тарковського, у якій звучать філософські роздуми над власною долею, виразна саморефлексія. Ліричний герой поезії – митець, адже доля його пов’язана зі свободою (що актуалізується через мотив мандрівництва та в образі степу як необмеженого та вільного простору), шляхом та піснею, яку названо сестрою. Цікавою є “стихійна” образність поезії (репрезентовано всі першостихії, навіть води – в образі сліз). Але домінантною серед них є тератологічна (образи дороги, степу, каміння, листя, олив, трави). Несподіваним є авторське порівняння досить екзотичного флористичного образу оливкових дерев та анімалістичного – стада оленей, а сиві гілки олив уподібнені до оленячих рогів, образ трави персоніфікується. У підсумку весь образний ряд фрагменту є нерухомим та статичним, ефект підсилюється також “примарною” природою дерев та застиглістю каміння:

Дорога ведет под обрыв,  
Где стала трава на колени  
И призраки диких олив,  
На камни рога положив,  
Застыли, как стадо оленей.  
Мне странно, что я еще жив  
Средь стольких могил и видений

(Тарковський 1991, 250).

Земля ж набуває сакральної семантики та підноситься автором як ключова аксіологічна константа буття універсуму, пов’язана з універсальними категоріями життя та смерті:

Седые оливы, рога мне  
Кладите на плечи теперь,  
Кладите рога, как на камни:  
Святой колыбелью была мне  
Земля похорон и потерь

(Тарковський 1991, 251).

Варто зазначити, що алюзійно в цих поетичних рядках також актуалізується міфологічний мотив походження людей із землі, що є досить частотним як для поезій Арсенія Тарковського, так і для лірики Василя Стуса. Власне, джерелом для побудови цієї та низки подібних метафор можуть слугувати два універсальні мотиви – закам'яніння та згаданий вище мотив створення людини із землі (глини), які оприявнюються в ліриці обох цих поетів та репрезентують особливості їхньої життєвої філософії та світовідчуття. На поширеність міфу про “земну” природу походження людини вказував ще О. Афанасьєв, зазначаючи: якщо, наприклад, скандинавський міф про створення світу говорить про те, що земля була створена із м'яса велетня Іміра, море – із його крові, гори та скелі – із його кісток та зубів, а ліс із волосся, то перекази індоевропейських племен дещо інакші. Згідно із цими віруваннями, тіло людини взято від землі та в неї ж і перетворюється після смерті, кістки – від каміння, кров – від морської води, піт – від роси, жили – від коренів, а волосся – від трави (Афанасьєв 1995, 71).

Згідно з народними віруваннями земля родить каміння, й сам камінь є родючим. Але значно більшою мірою, ніж із народженням, камінь у народній уяві асоціюється зі смертю. Закам'яніти, перетворитися на камінь – означає перейти до іншого світу, померти (100 найвідоміших образів української міфології 2007, 72). Натомість для ліричного героя із циклу Василя Стуса “Забуттям закам'яніти” – означає врятуватись, а прояви емоцій чи пристрастей прирівнюються до “самострати”:

Тільки так:

вияви – самострати.

Кам'яній. Кам'яній. Кам'яній.

Тільки твердь знає самозбереження

(Стус 1994).

Потрійний лексичний повтор імперативу “кам'яній” надає експресивності поезії та наближає її до символічного коду фольклорних жанрів. Порятунку прагне і ліричний суб'єкт поезії Василя Стуса “Утекти б од себе світ заочі...”. Однак якщо в попередньому тексті оприявнюється розуміння каменю (землі) як непорушної субстанції, одного з елементів всесвіту, над яким не владна руйнація, то в цій поезії віднаходимо протилежне: камінь постає крихким, а прагнення злитись із землею ідентифікується як рух униз, втрата власного автентичного буття:

Жив би там – безоко і безсердо,  
жив би так, як опадають вниз,  
поріднившись із землею твердо,  
до якої намертво приріс  
поглядом і серцем і думками

(хто тебе такого віднайде?).  
 Нерухомий і крихкий, як камінь,  
 нерухомий і крихкий, як день,  
 що зотлів і вижарів, і знов  
 котиться з мультявого поранку.  
 Ти – Адам. Журба – твоя коханка,  
 а земне тяжіння – то любов

(Стус 1994).

Останні рядки поезії позначені впливом християнського коду: ліричний суб'єкт нарікається біблійним іменем Адам, що безпосередньо актуалізує мотив створення тіла людини із землі, зафіксований у Біблії, апокрифах та народних легендах. Однак варто відзначити, що звернення до образу Адама не є частотним для лірики Василя Стуса.

Власний міф про поета створює Арсеній Тарковський у поезії “К стихам”, яка на мотивному рівні перегукується із біблійною оповіддю про створення першої людини:

Скупой, охряной, неприкаянной  
 Я долго был землей, а вы  
 Упали мне на грудь нечаянно  
 Из клювов птиц, из глаз травы

(Тарковський 1991, 64).

Поет уподібнюється до глиняної посудини в руках бога. На думку О. Оришаки, у цих останніх двох рядках поезії (у співвіднесенні з першою строфою) відкривається таїна поетичної творчості: первісне буття поезії – це “існування” в землі, з якої ще не створено Адама, певних “логосів творення”, що виявляються та оформлюються в творчій енергії поетичного слова (Оришака 2009, 77). На нашу думку, важливо також акцентувати увагу, власне, на мотиві богообраності та стихійній природі поета і його творчості, його нерозривній єдності з універсумом.

Ж. Баратинська вважає, що вибудовуючи свій образ світу, Тарковський прагне відобразити онтологічну життєву сферу (буття) як втілений, предметний, обжитий простір, наполягаючи таким чином на остаточній рівнозначності, рівності величі Небесного та Земного (Баратинська 2011, 119).

У міфологічних віруваннях верхні шари землі є плідними ґрунтами, а земні надра співвідносні із пеклом, нижчим світом, потойбіччям. Адже земля приймає до себе мертвих. Танатологічна семантика міфологеми землі яскраво репрезентована у поезії “Тот жил и умер, та жила...” Арсенія Тарковського. Перші рядки вірша вирізняються умисне зниженим пафосом. Автор оперує категоріями життя та смерті, але навмисне

говорить про це в буденному ключі, що на стильовому рівні підкреслено повторами та використанням вказівних займенників:

Тот жил и умер, та жила  
И умерла, и эти жили  
И умерли; к одной могиле  
Другая плотно прилегла.  
Земля прозрачнее стекла,  
И видно в ней, кого убили  
И кто убил: на мертвой пыли  
Горит печать добра и зла

(Тарковський 1991, 354).

Міфосемантика землі розширюється: це не лише останній притулок для мертвих, вона стає сакральним місцем відкриття істини, що увиразнюється семантикою прозорості. А вогняна “печать добра и зла” відсилає до уявлень про божественний посмертний суд, який встановить справедливість.

Суголосними мотивами позначена поезія Василя Стуса “Ми вже твої коханці, смерте...”, у тексті якої земля художньо втілюється в образі колиски для ліричного суб’єкта, а наявна образність репрезентує всі чотири першостихії. Приреченості на смерть у перших рядках, відокремленість від життя перешкодою (образ туману) протиставляється катарсис останніх рядків, які утверджують перемогу життя, що передано через тератологічну образність:

І як то добре на узліссі  
згубити стежку лугову,  
упавши навznak у траву,  
як немовлятко у колиці

(Стус 1994).

Важливими в цій поезії також є мотиви плодючості та гріховності, що актуалізують одне із основних міфологічних уявлень про землю-матір та утверджують оптимістичний, життєствердний пафос:

І свидина вже бралась жаром,  
грушанка прогортає сніг,  
земля парує понад яром,  
відчувши заплід, наче гріх

(Стус 1994).

Особливого значення для авторської картини світу лірики обох митців набуває образ рідного краю. Якщо в ліриці Арсенія Тарковського

переважає позитивне семантичне наповнення цього образу, то рідна земля в ліриці Василя Стуса позначена амбівалентністю, поступово набуваючи значення “рідної чужини”:

... все одно милішої нема  
за оцю утрачену й ледачу,  
за байдужу, осоружну, за  
землю цю, якою тільки й значу  
і якою барвиться сльоза

(Стус 1994).

Але вона завжди постає втіленням світлого та життєдайного материнського начала:

Ти – Мати (амфора твоєї гіркоти) –  
далекий син, на роздоріжжі горнім  
паде в траву, і вистигне трава  
його трудним риданням хлібороба

(Стус 1994).

Спільним для обох є міфопоетичне сприйняття рідної землі як центру світу, а рідної оселі як осердя, вісі Всесвіту. У поезії Арсенія Тарковського “В дороге” семантика батьківської землі для ліричного суб’єкта тісно пов’язана із семантикою народження, початку:

И в желтом колыбельном свете  
У мирозданья на краю  
Я по единственной приметке  
Родную землю узнаю

(Тарковский 1991, 37).

У поезії “Я учился траве, раскрывая тетрадь” автор декларує відповідальність поета перед землею батьків, перед стихійними силами, які наділили його поетичним даром:

Но зато не унизил ни близких, ни трав,  
Равнодушием отчей земли не обидел,  
И пока на земле я работал, приняв  
Дар студеной воды и пахучего хлеба,  
Надо мною стояло бездонное небо,  
Звезды падали мне на рукав

(Тарковский 1991, 66).

На думку дослідниці О. Боковелі, поет втілює в ліричних творах особистісне світовідчуття “соприродності” світу, відображаючи в них свої суб’єктивні характеристики. Він – автор, у свідомості якого відтворюється соціальна пам’ять, яка трансформується з площини реального буття в площину ідеального, де викристалізуються норми та цінності, які передаватимуть наступним поколінням нову ціннісно-сміслову парадигму (Боковелі, 2008, 19).

Отже, саме елементами “стихійної” образності – міфологем води, вогню, землі та повітря – створюється горизонтальна (вода-вогонь) та вертикальна (земля-небо (повітря)) вісі координат міфопоетичної картини світу в ліриці Арсенія Тарковського та Василя Стуса. Згідно з міфологічними уявленнями, земля є також елементом, який організовує міфопоетичний простір, надає йому структурованості та впорядкованості. У ліриці митців домінуючим стає онтологічний вимір міфосемантики землі, який реалізується в межах опозиції “життя” – “смерть”.

Міфологема землі в ліриці обох поетів є однією з визначальних, вона має розгалужену систему семантичних варіацій, укорінених у площині переосмислених ними слов’янських та християнських вірувань, пов’язаних із символікою вагітності, народження, дозрівання, зрілості, плодоношення та розкладу, смертю.

Земна образність у ліриці митців укорінена в національній міфологічній традиції, на яку суттєво вплинув християнський код, проте творчо переосмислена поетами, пропущена крізь призму особистісного світобачення, набуває нових індивідуально-авторських інтерпретацій. Тому вона потребує докладного та всебічного дослідження.

Афанасьев, А. (1995): *Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. У 3 т. Т.1.* Москва.

Башляр, Г. (2000): *Земля и грёзы воли.* Москва.

Башляр, Г. (2001): *Земля и грёзы о покое.* Москва.

Боженко, Є., Завадська, В., Музиченко, Я., Таланчук, О., Шалак, О. (2007): *100 найвідоміших образів української міфології.* Київ. [Електронний ресурс], режим доступу: [http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/elcat/new/detail.php3?doc\\_id=1426725](http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/elcat/new/detail.php3?doc_id=1426725)

Боковели, О. (2008): *Модель мира в философской лирике А. А. Тарковского.* Диссертация... канд. филол. наук. Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова.

Копиця, В. (2006): *Міфопоетична модель світу в поезії Василя Герасим’юка.* Диссертация... канд. філол. наук. Херсонський держ. педагог. ун-т.

Костомаров, М. (1994): *Слов’янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства.* Київ.

Оришака, О. (2009): *Поэтический мир Арсения Тарковского: культуроцентризм, поэтология, версификация*. Диссертация... канд. филол. наук. Херсонский гос. пед. ун-т.

Пригодій, С., Зіневич, М., Матасова, Ю., Яковенко, І. (2008): *Архетипна критика американської літератури*. Кримський архів. Сімферополь.

*Славянская мифология. Энциклопедический словарь* (2002): Редколлегия: С. М. Толстая, Т. А. Агапкина, и др.; Ин-т славяноведения РАН. Междунар. отношения. Москва.

Стус, В. (2007): *Зібрання творів: у 12 т. Т. 1 : Ранні вірші (сер.1950-х – початок 1960-х рр.), ДЕЛО №13/ БЕ1339, Круговерть, Вірші 1960-х років*. Київ.

Стус, В. (2008): *Зібрання творів: у 12 т. Т. 3 : Час творчості / Dichtenszeit*. Київ.

Стус, В. (2008): *Зібрання творів: у 12 т. Т. 4 : Вірші 1960-х років (поза збірками), вірші початку 1970-х років (поза збірками)*. Київ.

Стус, В. (1994). *Твори в 6 т. 9 кн.: Т.1.* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.stus.kiev.ua/index.htm>

Тарковский, А. (1991): *Собрание сочинений. В 3 т. Т.1: Стихотворения*. Москва.

Тарковский, А. (1991): *Собрание сочинений. В 3 т. Т.2: Поэмы; Стихотворения разных лет; Проза*. Москва.

Щепановская, Е. (2011): *Генезис и классификация мифологических архетипов: культурфилософский подход*. Диссертация канд. филос. наук. Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств.

Baratynskaya, Z. (2011): *Poetik der "Ewigen rückkehr" Arsenij Tarkovskijs als pänomen des konvergenten bewusstseins*. Dissertation. Universität Hamburg.



## **ДОБА СТАЛІНСЬКОГО ТЕРОРУ В ХУДОЖНІЙ РЕЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ (ЖАНРОВИЙ АСПЕКТ)**

*Світлана Ленська*

(Україна)

*У статті розглянуто специфіку реалізації теми Великого Терору в епічних жанрових формах в українській еміграційній літературі. На прикладі маловідомих романів, оповідань, мемуарів розгортаються різні аспекти трагічних сторінок української історії. З'ясовано стилізові та жанрові особливості низки творів, розкрито історичні обставини теми Великого Терору у літературі.*

*Ключові слова: Великий Терор, роман, оповідання, мемуари, реалізм, еміграційна література.*

## **THE PERIOD OF STALIN'S TERROR IN THE ARTISTIC RECEPTION OF UKRAINIAN EMIGRATION (GENRE ASPECT)**

*Svitlana Lens'ka*

*The article deals with the specifics of the implementation of the theme of the Great Terror in epic genre forms in the Ukrainian emigration literature. On the example of little-known novels, stories, memoirs, various aspects of the tragic pages of Ukrainian history unfold. The stylistic and genre features of a number of works have been clarified, the historical circumstances of the theme of the Great Terror in the literature have been revealed.*

*Key words: Great Terror, novel, stories, memoirs, realism, emigration literature.*

2017 рік має подвійно символічну семантику – по-перше, виповнилося 100 років від історичного моменту створення української незалежної держави – проголошення Української Народної Республіки (1917–1920), а по-друге, минуло 80 років від початку доби Великого Терору (Р. Конквест), масового винищення української інтелігенції по незліченних таборах ГУЛАГу, зокрема сумнозвісні роковини розстрілу 1111 українських в'язнів на Соловках, в урочищі Сандармох у Карелії. Це був один із цілої низки деструктивних заходів тоталітарної влади, спрямованих на планомірне і свідоме винищення української інтелектуальної еліти, кращих літературно-мистецьких сил нації.

*Соціально-історичні обставини і культурна ситуація доби*

Криваві національно-визвольні змагання 1917–1920-х років завершилися для українців поразкою, відходом армії УНР за Збруч і встановленням більшовицького режиму. Одним із важливих і болючих питань пореволюційних років було національне. Розсекречені архівні справи Служби безпеки України свідчать про упереджене ставлення представників влади на місцях, серед яких було чимало присланих із “центру” росіян і євреїв, до корінного населення, тобто до українців, яких звинувачували у “махновщині”, “петлюрівщині”, “буржуазному націоналізмові”.

У листах М. Хвильового, М. Куліша, І. Дніпровського та інших діячів “червоного ренесансу” уже в 1923–1924 роках звучить гірке й відверте розчарування в наслідках революції. Тому московська влада, відчувачи настрої хліборобної України, поставила за мету подолати опір населення. Проголошений Й. Сталіним 1929-й “роком великого перелому” поклав початок цілеспрямованому приборканню українців: спочатку примусова колективізація, високі продподатки, придушення численних селянських локальних повстань, а потім Голодомор 1932–1933 років. А в ідеологічній царині відбувалося тотальне винищення національно свідомих культурно-мистецьких сил.

Першим показовим політичним заходом сталінського режиму проти українців був процес над СВУ (Спілкою визволення України) (9 березня – 19 квітня 1930 р.). На лаві підсудних опинилися академіки ВУАН, університетські професори, письменники, священики, колишні міністри УНР і члени Центральної Ради. Ця політична акція поклала початок низці кроків влади проти української інтелігенції, оскільки з приходом до влади П. Постишева відбулося остаточне згорання “українізації” як складника політики “коренізації” (1923–1933). Наступним актом більшовицької влади з розгрому культурно-мистецьких сил став процес “Українського національного центру” (лютий 1932 р.), спрямований проти академіків М. Грушевського і М. Яворського.

1933 року покінчили життя самогубством М. Хвильовий, який ще в середині 1920-х років закликав до “втечі від Москви”, тим самим викликавши резонанс на найвищому рівні в листі Й. Сталіна до Л. Кагановича, а також провідник українізації М. Скрипник.

У 1933–1934 рр. каральними органами була сфабрикована справа “Української військової організації” (УВО). Незважаючи на те, що в самій назві містилося слово “військова”, однак диверсантами і шпигунами були оголошені представники сільської й міської інтелігенції, колишні “боротьбисти” і прихильники “українізації”. Терор, розгорнутий проти українців, був цілеспрямованим. Найбільше постраждало селянство, але також він зачепив інтелігенцію, священиків, діячів культури. Згадати хоча

б сумнозвісний “з’їзд кобзарів” у грудні 1930 р., коли фізично було винищено 337 народних співців як носіїв національної пам’яті.

За даними доктора історичних наук Д. Веденєєва, “...(на підставі архівних матеріалів СБУ), від 1927 до 1990 рр. в Україні було заарештовано понад мільйон осіб (з них понад 50 % - українці), 545 тис. з них засуджені, у т.ч. – щонайменше 140 тис. розстріляно. Крім того, від кінця 1920-х і до початку 1950-х років з України виселено 2 млн. 880 тис. розкуркулених селян і членів їхніх сімей” (Веденєєв 2012). Зокрема в період Великого Терору, тобто в 1937–1938 рр. в Україні отримали вироки 197617 осіб, із них засуджено до розстрілу 122237 осіб (Веденєєв 2012).

Загальне число постраждалих від сталінського терору діячів мистецтва і культури точно не встановлено: у відомій антології Ю. Лавріненка “Розстріляне Відродження” (1959) зазначено, що 1930 року в Україні друкувалися 259 письменників, після 1938 з них залишилось 36 (Лавріненко 2001, 6). Натомість у біобібліографічному покажчику “Десять років української літератури. 1917–1927” (1928), упорядкованому А. Лейтесом і М. Яшеком під редакцією С. Пилипенка, вказані 1085 авторів (Лейтес 1928).

У так званому “Спискові Сандармоху”, оприлюдненому порівняно недавно, містяться імена 163 українців (Список Сандармоху). У праці відомого історика О. Субтельного йдеться про 200 “зниклих” український письменників із 240, були репресовані 62 мовознавці із 85. Мартиролог “Олтар скорботи”, укладений О. Мусієнком, містить імена понад 300 літераторів.

Загалом історики встановили кілька етапів репресій проти українського письменства: 1) 1929 р. (засуджено 45 осіб), 2) 1934 р. – з 193 членів Спілки письменників зазнали репресій 97; 3) 1937–1938 рр. (130 письменників було розстріляно, 11 – вчинили самогубство, 119 було заслано в табори (Корогодський 2017).

### *Репресії в художньому просторі еміграційної романістики*

Звісно, події суспільно-політичного і культурного життя ставали предметом художнього осмислення у всіх без винятку літературних жанроформах. Далеко за межами України відомі романи І. Багряного “Тигролови” (1946), “Людина біжить над прірвою” (1949), “Сад Гетсиманський” (1950), повісті Т. Осьмачки “План до двору” (1951), “Ротонда душоубців” (1956). Порівняно недавно приступною для читачів стала повість У. Самчука “Кулак” (1932).

Однак цими творами не вичерпується антитоталітарний дискурс діаспорної романістики. Майже не відомим на батьківщині, а відтак і недослідженим є роман “Ворог народу”, написаний подружжям Джуль під псевдонімами Олена Звичайна і Михайло Млаковий. Твір був

надрукований 1966 року в Лондоні і здобув премію Літературного фонду ім. І. Франка в Чикаго.

У романі художньо відтворюється моторошна атмосфера “єжовщини” – періоду 1937–1938 рр., названого за прізвиськом наркома внутрішніх справ СРСР Миколи Єжова. Саме час його правління (1936–1938 рр.) ознаменувався найбільш кривавими репресіями в добу тоталітаризму.

Твір має автобіографічну основу: сюжетна канва та образи головних героїв відтворюють долю авторів роману. Олена Звичайна (1902–1985) (справжнє прізвище Дельгівська, у заміжжі – Джуль) здобула вищу педагогічну освіту, проте після арешту чоловіка, заслання його на Колиму втратила роботу і житло. Єдиний син Славко тяжко захворів і невдовзі помер у лікарні. Пройшовши всі кола пекла “єжовщини”, дивом вирвавшись на Захід, письменниця відчувала особистий обов’язок написати правду про ці страшні часи.

Прототипом головного героя Михайла Гриня в романі “Ворог народу” є Михайло Джуль (псевдонім – Млаковий) (1895–1976). Він мав бойовий досвід – пройшов кривавими шляхами Першої світової війни в складі Української Галицької Армії. За цю “провину” Михайло був заарештований наприкінці 1937 року в Харкові, засуджений до десяти років таборів, відбував покарання на Колімі, звідки звільнений у квітні 1940 року. За фахом – інженер-економіст, він виїхав разом із дружиною у 1943 році на Захід (перебував у таборах Ді-Пі у Німеччині й Австрії).

Прикметним і промовистим є факт, зазначений у відкритих джерелах: 1951 року М. Млаковий “звернувся з відкритим листом до Г. Джонсона, Е. Коттон та Ф. Жоліо-Кюрі з закликом повернути Сталінську премію “за зміцнення миру між народами” або відвідати Коліму самим (“Наш вік” (Канада), 1951, ч. 10, 27 жовтня)” (Білокінь 2010).

Із 1952 року Олена Звичайна і Михайло Млаковий переїхали до США. Там продовжили літературну діяльність. Чоловік створив книгу спогадів “Про похід на Крим української армії” та про “Старшинську школу УГА”, написав кіносценарій “Горить Коліма” (1960). А Олена Звичайна стала авторкою нарисів “Миргородський ярмарок” (1953), присвяченого темі Голодомору, повісті “Золотий потічок” (1947) про німецьку окупацію Харкова у період Другої світової війни; повісті “Ти”, у якій описане кийське життя напередодні першої п’ятирічки та інші.

У двотомному романі О. Звичайної й М. Млакового викриваються злочини сталінської системи. Саме на піку Великого Терору, тобто у період “єжовщини”, особливого поширення набув вираз ‘ворог народу’, винесений у заголовок твору. Словосполучення, взяте з часів Великої французької революції, у добу сталінського тоталітаризму стало символом свавілля на державно-політичному рівні. Поняття ‘ворог народу’ було навіть закріплене в Конституції УРСР 1935 року (ст. 2 і 5), сталінській Конституції 1936 року (ст. 131) і Карному кодексі СРСР (ст. 58-8). Окрім

того, у каральній державній системі запроваджувалося поняття “членів сім’ї ворога народу”, що поширювало репресії на тисячі дружин і дітей.

Насамперед упадає в око епічна широта зображеного – письменники прагнули показати систему, яка знищує невинних людей, в одну мить руйнує всі соціальні зв’язки, прирікає жертв на повільну і сповнену мук загибель. Автор передмови до роману проф. В. Шаян слушно наголошував: “Повість «Ворог народу» показує розгорнений образ ‘екзистенції’ советської машини винищування у призмах психології її героїв. І саме такий психологічний підхід робить цю повість надзвичайно цінним документом нашого часу” (Звичайна 1966, 6).

Дія відбувається від моменту арешту Михайла Гриня аж до зустрічі подружжя через три роки. Достовірно і художньо виразно змальовані образи тих, від кого залежало життя простих людей. Це не керівники партії та уряду, це прості, звичайні “коліщатка і гвинтики” репресивної машини – негідниця товаришка Охліна, грубий і жорстокий офіцер НКВС Найдіс, котрий вселився у квартиру головної героїні Наталки Гринь, обласний прокурор товариш Дьомін, начальник колимської тюрми Літвіненко (це справжнє прізвище посадовця). Головна героїня терпить щоденні приниження як “дружина ворога народу”, втрачає роботу і засоби до існування, житло. Разом із сином і старою хворою матір’ю вона опиняється у неопалюваному закутку, від чого в Славка швидко розвивається туберкульоз, і хлопчик помирає.

Але найважчим тягарем для Наталки є не матеріальна скрута, а сповнені найгірших передчуттів сірі будні, відсутність інформації про чоловіка: вона проходить усі кола пекла репресивно-каральних органів, добивається на прийоми до всіляких начальників, пихатих і байдужих, сподіваючись хоча б дізнатися, живий її Михайло чи ні. Але всюди наражається на крижану стіну байдужості.

Автори роману (за всіма ознаками “Ворог народу” – соціально-психологічний роман, а не повість, як зазначили О. Звичайна і М. Млаковий) переконливо розкривають, що рушійною силою і мотивацією поведінки більшості людей у більшовицькій державі є страх. Саме завдяки страхові людина втрачає гідність, перетворюється на раба. Страх однаково притаманний і жертвам, і їхнім катам. І лише опинившись у “межовій ситуації”, коли головній героїні втрачати вже було нічого, вона долає свій страх, вивисується над жорстокими обставинами і знаходить у собі сили жити далі. Перехід від особистої трагедії (втрата чоловіка, невизначеність власної долі, смерть сина) до усвідомлення життя задля інших – ось що внутрішньо змінює Наталку.

Серед художніх особливостей роману слід назвати насамперед документалізм (точні вказівки на час і місце подій, імена та історії побратимів Михайла по нещастю на далекій Колімі), автобіографічність, психологізм, що втілюється не лише у внутрішніх монологів героїв, невласне прямій мові, а й у листах, спогадах Наталки Гринь. Твір має обсяг

понад 800 сторінок, що також вказує на романну форму. Він складається із двох томів, 57 розділів, кожен із яких має заголовок, передмови, присвяти й епілогу. У текст включені також два документи – мапа сталінських таборів на території СРСР і фотокопія довідки Михайла Млакового про звільнення.

Важливою в романі є тема національної самоідентифікації та історичної пам'яті (зображення внутрішнього формування Михайла від босоногого дитинства аж до боротьби у лавах УГА). Докладно й емоційно описано у творі поневіряння арештованого Гриня спочатку у Холодногірській тюрмі у Харкові, а потім по таборах Колими. Дивом уникнувши смерті, він повернувся 1940 року додому.

Темі репресій 1937 року присвячені й інші твори Олени Звичайної – повість “Селянська санаторія” (1952), роман “Страх” (1958), збірка оповідань “Оглянувшись назад...” (1954).

У жанрі соціально-психологічної романістики анти тоталітарну тему розробляв також Зосим Дончук (1903–1974). Один із його романів має назву “Прірва” (1959), що символізує історичний шлях українців під гнітом більшовицької влади. Щасливий затишок сімейного життя молодого подружжя Тараса й Оксани в одну мить зруйнував арешт чоловіка. Велике, талановито написане епічне полотно зображує картину цілеспрямованого винищення українського селянства: разом із Тарасом Запорожцем у глухі сибірсько-колимські табори потрапили тисячі таких простих людей, як і він. Автор з любов'ю і захопленням описує побратима по нещастю головного героя Данила Головка: “Це був велетень. Середнього, а, може, й низького зросту, на широких, непропорційно до будови плечах нерушливо-міцна шия. Під густим чубом широкий лоб з розумними сірими очима. Оце і все. Нічого особливого. Віком під сорок років. Але яка сила в цьому тілі! Бог рідко обдаровує такою людей” (Дончук 1959, 12-13). Письменник гіперболізує силу Данила в роботі: самотужки витягав воза із снопами на гору, будував хату без сторонньої допомоги. Тарас пропонує втечу, але Данило не погоджується, адже розуміє, що в заручниках залишається родина із трьома дітьми.

Зосим Дончук уже на початку роману викриває антигуманний план державної системи: “Тільки чув я, що готується наступ на село, нищівний бій заможним господарям. Хочуть запровадити колгоспну систему, себто державну панщину. І щоб зламати очікуваний спротив селян, нас обрали першим страшилом для людей. Засудять десяток, а інші полохливо понесуть до колгоспу свій реманент” (Дончук 1959, 17).

Промовистим і сатирично викривальним у “Прірві” є епізод розмови Тараса Запорожця в тюрмі з ув'язненим чехом. Автор не дає йому імені, у таким спосіб типізує все, що з ним трапилось: “А попав я сюди тому, що люблю Україну. Просто як націоналіст. І полюбив її тому, що виріс на українському хлібі та вважаю її за матір рідну” (Дончук 1959, 82).

Громадянська позиція безіменного чеха протиставляється тим українцям, які стали сліпими виконавцями державної репресивної системи.

Концептуально важливим є те, що З. Дончук в уста представника іншої національності вкладає роздуми про історичну долю українців: “Я прийшов до висновку, що росіяни помилились у своїй шовіністичній політиці. Чим більше тиснуть, тим гірші наслідки. Я вірю, що Україну поставити навколішки не тільки тяжко, а просто неможливо” (Дончук 1959, 83). І ця думка про незнищенність української нації утверджувалась на тлі широкомасштабних репресій: “Стогнала переповнена тюрма. Советська машина працювала безперебійно. Потужним розгоном нищилось українське село. Здійснювалось гасло «Лицем до села!»” (Дончук 1959, 84).

Антитоталітарне спрямування роману реалізується у творенні низки образів, котрі репрезентують державну систему (комсомольці на селі – Петро, Кирило, комнезамож, голова сільради), каральні органи (слідчі-енкаведисти), а також образи кримінальних елементів (“урки”, що знущалися з арештованих селян у тюрмі). Усі вони спрямовують свої вчинки проти вільної трудящої людини, втіленням якої є Тарас, його дружина Оксана, Данило, Богомаз, Текля. Письменник протиставляє два світогляди, дві системи – державну, сталінську, що спрямована на моральне і фізичне винищення людей та національну, засновану на одвічній праці на землі і моральних чеснотах. Ця боротьба добра і зла завершується перемогою зла: головного героя знову арештували, а Оксана змушена з двома дітьми їхати до своїх батьків в Умань. Дорогою вона зустрічає знайому Іру, котра передає їй годинник Тараса, що означає його загибель. Відкрита кінцівка роману залишає надію на щасливий випадок і дивовижний порятунок Запорожця, однак надія ця примарна.

Жорстока правда про сталінський терор реалістично і психологічно достовірно розгорнута у двотомному автобіографічному романі Семена Підгайного (1907–1965) із промовистою назвою “Недостріляні” (1949).

### *Антитоталітарний дискурс у новелістиці діаспори*

Дуже широко антисталінська тематика представлена в малій прозі. Олена Звичайна змальовує моторошну картину народного безправ'я в збірці “Оглянувшись назад...” (1954): головна героїня оповідання “Всенародне свято” стара вчителька, мати ув'язненого студента-електротехніка Павла Нельгуна, біжить на станцію Пост Сортувальну на околиці Харкова, аби востаннє побачитись із сином. Ця подія відбувається в особливий день – 12 грудня 1937 року, у день перших виборів до Верховної Ради СРСР за сталінською Конституцією.

Заголовок, взятий у лапки, моделює іронічний дискурс оповіді: автор описує горе сотень харків'ян, які їдуть на майже зруйнованому трамваї на околицю Харкова, щоб попрощатися з рідними перед відправкою до

таборів ГУЛАГу, але мусять під загрозою власного арешту прийти і проголосувати за Сталіна та політичну верхівку СРСР, тобто за своїх катів. На дільниці звозять старих, заносять мало не на руках інвалідів. Головна героїня також під пильним наглядом колег встигла проголосувати до дванадцятої ночі, поки дільниця припинила роботу.

Авторка прямо викриває цинічність “демократичної” влади: “Усі знають, але всі мовчать про те, що саме перед виборами очолена Єжовим установа провела широку акцію вилучення з наявного складу населення сотень тисяч молодих і середнього віку чоловіків і жінок, а прізвища їх були заздалегідь передбачливо викреслені із списків виборців” (Звичайна 1954, 96).

Реалістичності і водночас особливої експресивної виразності надають оповіді портретні характеристики: на грудневому морозі вартові вишикували в’язнів, одягнутих у літні костюми. Від лютого холоду ті “витанцьовували дрібно-дрібно якийсь химерний танок. І був той танок у їхньому житті останнім, бо ж везли їх (отак одягнених) на “північні курорти”, де морози досягають не 35, як у Харкові, а 70-ти ступнів” (Звичайна 1954, 99). Спосіб перевезення арештантів – у бортових вантажівках, але навколішках, аби не побачили сторонні – також цілком реалістична деталь.

Так само достовірно розкрито ставлення влади та її виконавців до звичайних людей: “– Катрусе! – синьо-жовте обличчя мерця засяяло і заіскрилося, коли він кинувся дівчаткові назустріч із широко розкритими обіймами: – А мама ж де? – Удар дерев’яною частиною кріса по обох простягнутих до донечки руках батька і багатоповерхова московська лайка на додачу...” (Звичайна 1954, 99). Мати дівчинки-підлітка, однієї з тисяч обездолених, також була арештована.

Стара вчителька так і не знайшла свого сина, бо спізнилася: спеціально до дня виборів із станції Пост Сортувальна під Харковом було відправлено три потяги по п’ятдесят вагонів кожен, тобто близько семи з половиною тисяч в’язнів. Авторка наголошує, що це достовірний історичний факт.

Інший факт покладений в основу оповідання О. Звичайної “Соціалістичні картоплини” – прийняття спеціального закону про захист соціалістичної власності 1933 року. Сюжет оповідання цілком побутовий – співробітники однієї з радянських установ повинні відпрацювати день на перебиранні картоплі в овочесховищі. Однак драматичності і навіть трагізму творові надають деталі: службовці працюють у тридцятиградусний мороз лютої зими 1933 року. Всі перебирають картоплю мовчки, бо знають, що між ними є не один “сексот” – у примітці авторка роз’яснює, що це скорочено від “секретный сотрудник”, тобто інформатор НКВС. Одна із співробітниць, Катря, хотіла винести кілька картоплин для старої матері і дитини, але побоялась, бо за крадіжку “соціалістичної власності” вирок міг бути від п’яти років в’язниці аж до розстрілу. Катря й Оленка завчасно викинули картоплю і сміливо пішли на



обшук. Коли вони вийшли за межі сховища, зустріли селянську родину з трьома дітьми, які благали: “ – Хліба!!! – кричала вся хліборобна і хлібородна Україна на порозі грізного, проклятого тисяча дев’ясот тридцять третього” (Звичайна 1954, 49).

Збірка З. Дончука “Чорні дні” (1952) має присвяту: “Потомкам тих, чії батьки і матері, брати і сестри боролися за Правду, Волю і Свободу і життя своє віддали за Україну...” (Дончук 1952, 2). У збірці відображено трагедію поневоленого більшовицькою владою українського села: в оповіданні “Бабуня” зображається, як на Різдо місцеві активісти викинули на сніг стару бабусю із онучкою Марфунькою, заборонивши родичам приймати “куркульку” під загрозою виселення в Сибір. Так і ночували нещасні в хліві, а потім померли від голоду і холоду на порозі рідної хати, тримаючи в руках ікону. Християнська символіка увиразнює й експресивно розкриває антилюдську сутність влади.

В оповіданні З. Дончука “Дід Василь” ця проблема висвітлена в сатиричному ключі: сільський активіст тов. Краснов ганяє діда пішки кілька разів у район із суворою вимогою доставити пакет за сорок п’ять хвилин. Звісно, старий спізнюється. Пакет ніхто не відкриває, але діда змушують носити його знову і знову. Зрештою Краснов так розлютився, що вистрелив дідові прямо в груди. Отже, самодурство представників влади переросло в кримінальний злочин, однак за це ніхто не відповів.

Моральна сутність більшовицької влади персоналізована в образі товаришки Рачинської в оповіданні Анатолія Галана “Дочка Юди” (1955). Ще в юності Юльця, втершись у довіру до повстанців, виказала їх у ГПУ, за що отримала “...одноразову допомогу в золотих речах. А баланс мав 13 розстріляних і 79 засуджених до концентраційного табору” (Галан 1955, 11). Юльця, або товаришка Рачинська, точно відчула запити часу і вміло підлаштовувалась до ситуації: у 1930-ті роки була завідувачкою санаторію біля моря, а від війни втекла аж до Ташкенту.

Розплатою для Рачинської стала звістка про те, що її єдина дочка Діана є однією з лідерів молодіжного руху, який мав на меті “повстання і скинення совєтської влади” [с.35]. Вона чудово розуміє, що дочці загрожує розстріл, тож вчиняє самогубство.

Взаємини батьків і дітей, зруйновані ідеологічними чинниками тоталітарної влади – одна із найбільш пронизливих тем еміграційної новелістики. Так, наприклад, в оповіданні “Буржуйка” (1962) Миколи Понеділка (1922–1976) розкривається трагедія Голодомору, під час якого головна героїня, Марія Коваль, мати трьох дітей, втратила старшого, Петрика, який помер удома, була змушена старцювати з молодшим сином Миколкою, а найменшу дитину, п’ятирічну Оленку, підкинула до дитячого притулку, аби врятувати від голодної смерті. Минуло три роки, і жінка з великими труднощами розшукала донечку, якій дали інше прізвище – Любімова і виховували упередженість до матері. Але директор дитбудинку (до речі, він не має у творі власного імені – автор використав

деперсоналізацію як прийом типізації) не збирається повернути матері дитину. Дізнавшись, що чоловік Марії був репресований, він виштовхує жінку з кабінету. Правду у вічі “борідці”, як автор називає директора, говорить інший потерпілий, Борис, який також утратив дружину і дочку під час Голодомору. Але протести не мали жодних наслідків – Бориса арештовують, а Оленку, котра так зраділа, що її забере мама, так психологічно обробляють у директоровому кабінеті, що дівчинка з плачем відмовляється від “буржуйки” (Понеділок 1962, 19).

Ще моторішнішу картину розгортає в оповіданні “Христини” (1963) Іванна Чорнобривець (спр. прізв. Олександра Сулима-Блохіна) (1902–1990). Головна героїня Уляна засуджена на десять років таборів за зв’язок із повстанцями. Згвалтована начальником табору, вона народила донечку. І ось, через сім років, готується у бараці до зустрічі з нею. Названа батьком Сталіною, дитина є продуктом радянської системи виховання: на материнський зойк “голуб’яточко моє”, дівчинка “обома руками відпихнула” матір, “ суворо погрозила в повітрі пальцем і відрізала:

– Ну, ти! Враг народа! Прравалюй!” (Чорнобривець 1963, 78]. Разом із іншими жінками у бараці Уляна проводить обряд хрещення, нарікаючи Сталіну Христинкою. Отже, тільки духовний спротив, опертя на вічні духовні цінності і національна самосвідомість, на думку письменників, дають сили кожній окремій людині не лише вижити у нелюдських умовах, а й зберегти людське обличчя.

### *Репресії в діаспорній літературі non-fiction*

Жанровий діапазон еміграційної літератури non-fiction, в якій активно розроблялася антисталінська тематика, був досить різноманітний. Насамперед варто назвати двотомні “Зустрічі і прощання” (1987, 1998) Григорія Костюка, що стали справжньою енциклопедією ХХ століття, де яскраво, переконливо і достовірно відбився “дух часу” і Розстріляного Відродження, і доби тоталітаризму, і воєнного часу.

В один ряд із книгою Г. Костюка слід поставити мемуари Анатолія Гака (Мартина Задеки, справжнє прізвище – Іван Антипенко) “Від Гуляйполя до Нью-Йорка” (1973), Дмитра Чуба (Нитченка) “Від Зінькова до Мельборну” (1990), Семена Підгайного “Українська інтелігенція на Соловках (1933–1941)” (1947), Йосипа Гірняка “Спомини” (1982), Юрія Лавріненка “Чорна пурга та інші спомини” (1985), Семена Корбана “На дорогах і закутках мого життя” (1979) та ін.

У цих мемуарах автори розгортають історії власного життя, однак всі вони схожі між собою, бо автори зазнали репресій, пережили табори, дивом уникнули загибелі, тому коли війна покотилася на Захід, вони залишили Україну назавжди.

У “Зустрічах і прощаннях” Григорій Костюк панорамно вичерпно, документально достовірно і водночас яскраво, образно відтворює “дух

епохи” – спочатку Києва початку 1920-х років, далі Харкова і Києва доби піднесення, а потім придушення національного відродження, страшну правду про репресії проти української інтелігенції, власний тюремно-концентраційний досвід “ворога народу”. Особливо цікавим для істориків і літературознавців є перший том мемуарів, адже дивовижна пам’ять автора зберегла до найменших подробиць імена, вчинки, долі десятків людей, серед яких були як видатні і знані (наприклад, М. Грушевський), так і маловідомі (однокурсники, знайомі, земляки, товариші по нещастю на Колими та ін.). Особливу увагу читача привертають портрети письменників яскравого, неординарного, різноспрямованого й естетично неоднорідного періоду “червоного ренесансу”. Г. Костюк створив суб’єктивні, але яскраві й колоритні образи Миколи Хвильового і Сергія Пилипенка, Василя Бобинського і “неокласиків”, Остапа Вишні і Сави Божка – і ще багатьох інших представників доби розквіту української культури, безжально знищеної сталінським режимом.

Г. Костюк докладно описує власні “окаянні роки”: ув’язнення в Лук’янівці, етап до воркутинського табору, важка робота, нелюдські умови життя в Заполяр’ї, загибель товаришів по нещастю, нарешті звільнення восени 1940 року. На власному досвіді йому випало пережити “сжовський” і “беріївський” періоди в історії сталінської каральної системи. Як і Юрій Лавріненко у книзі спогадів “Чорна пурга”, де описано ВТТ (виправно-трудова табір) у Норільську, на Таймирі, Г. Костюк був твердо переконаний: якщо милостива доля врятувала його від вірної смерті, то він зобов’язаний донести слово правди про нелюдські часи до світу. Усі письменники-емігранти, які пройшли через пекельні кола в таборах і тюрмах, виконували цей моральний обов’язок, добровільно взятий на себе перед пам’яттю тисяч невинно страчених життів.

У жанровій палітрі літератури діаспори антитоталітарного спрямування варто виокремити науково-публіцистичні праці Г. Костюка “На магістралях доби” (1983), “Сталінізм в Україні: генеза і наслідки” (1995) та В. Чапленка “Пропащі сили: українське письменство під комуністичним режимом 1920–1933” (1960), у яких осмислюються трагічні наслідки доби сталінських репресій. Автори спираються на документальну основу, що доповнена власними аналітичними роздумами і висновками.

### *Висновки*

Антитоталітарна тематика посідає одне з чільних місць у літературі української діаспори. Насамперед це зумовлено особистим досвідом авторів: майже всі вони або їхні рідні зазнали репресій у страшну добу 1930-х років. Тому сюжети засновані на реальних фактах, власних спогадах або документах, а образи виписані реалістично і психологічно достовірно.

У великих епічних формах (романи, повісті) авторам вдалося широко і всебічно зобразити значні відтинки життя своїх персонажів на тлі важливих суспільно-історичних подій. Письменники розкривають антилюдську сутність тоталітарної системи, спрямовану на нищення людської індивідуальності, на приниження її гідності і деморалізацію. Але в кожному творі еміграційної літератури є позитивний герой – носій національного начала, який мужньо долає всі випробування долі, зберігаючи при цьому людську гідність.

У зразках української еміграційної новелістики в лаконічній формі розкривається внутрішній конфлікт між окремою особистістю й антигуманною сталінською тоталітарною системою. Нерідко герої твору гинуть у боротьбі зі злом, але трагічні обставини їхніх доль викликають співчуття в читача.

Найбільш документально достовірними, а відтак публіцистично пронизливими є зразки мемуарної літератури діаспори. Картини жорстоких, нелюдських умов у камерах, пересильних тюрмах, на баржах або в каменоломнях уповні передають жахливість і масовість репресій проти українців. Засновані на власних враженнях і спогадах, вони є неспростовними свідченнями антилюдської суті тоталітарного режиму. У них зазвичай більше публіцистичної різкості і прямолінійності, більше вказівок на час, місце подій, але під пером талановитих авторів описані картини оживають, наповнюються психологічними нюансами і різноманітними барвами, емоційно насичуються.

Розглядаємо нашу статтю її як один із кроків до створення цілісної аналітичної студії, присвяченої українській еміграційній літературі. Упродовж останнього десятиліття для читачів відкрилися справжні скарби штучно вилученої в 1930-ті роки літератури Розстріляного Відродження, а також величезний материк літератури діаспори, який нам потрібно осягнути. Відсутніх результатів у науковій рецепції трагічних сторінок ХХ століття, зокрема доби Великого Терору досягли історики, соціологи, демографи. Свою частку в цю справу мають внести і літературознавці.

Білокінь, С.І. (2010): *Млаковий Михайло Петрович*. У кн.: *Енциклопедія історії України: Т. 7: Мі-О*. Київ [Електронний ресурс], режим доступу: [http://www.history.org.ua/?termin=Mlakovyj\\_M](http://www.history.org.ua/?termin=Mlakovyj_M).

Веденєєв, Д. (2012): *Політичні репресії 1920–1980-х та проблеми формування національної пам'яті*. Історична правда. 26.12.2012 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.istpravda.com.ua/research/2012/12/26/105584/>.

Галан, А. (1955): *Поразка маршала: оповідання*. Буенос-Айрес.

Дончук, З. (1959): *Прірва*. Чикаго.

Дончук, З. (1952): *Чорні дні*. Буенос-Айрес – Філядельфія.

Звичайна, О. (1954): *Оглянувшись назад...: збірка оповідань і новел*. Мюнхен.

Звичайна, О., Млаковий, М. (1966): *Ворог народу. Т.1: Проти течії*. Лондон.

Звичайна, О., Млаковий, М. (1966): *Ворог народу. Т.2: Плянета рабів*. Лондон.

Корогодський, Ю. (2017): *Втрачені покоління: Скільки українців знищив сталінський терор*. [Електронний ресурс], режим доступу: [http://espresso.tv/article/2017/05/21/vtracheni\\_pokolinnya\\_skilky\\_ukrayinciv\\_znyschuv\\_stalinskyu\\_teror](http://espresso.tv/article/2017/05/21/vtracheni_pokolinnya_skilky_ukrayinciv_znyschuv_stalinskyu_teror)

Костюк, Г. (2008): *Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах. Книга 1*. Київ.

Лавріненко, Ю. (2001): *Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей*. Київ.

Лавріненко, Ю. (1985): *Чорна пурга та інші спомини*. Нью-Йорк.

Лейтес, А., Яшек, М. (1928): *Десять років української літератури (1917–1927): у 2 т. Т. I. Біо-бібліографічний*. Харків.

Понеділок, М. (2009): *Буржуїка*. Видання Шкільної ради. Нью-Йорк.

*Список Сандармоху* (2017). [Електронний ресурс], режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/список\\_Сандармоху](https://uk.wikipedia.org/wiki/список_Сандармоху).

Чорнобривець, І. (1963): *З потоку життя: новелі*. Мюнхен.

## МАЛА ПРОЗА ПИСЬМЕННИКІВ ПОКУТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПРОЕКЦІЯ

*Валентина Миронюк*

(Україна)

*У статті на матеріалі творчості письменників Покуття з'ясовано жанрово-стильові особливості малої прози та закономірності її розвитку в історико-літературному процесі кінця XIX – початку XX ст. Проаналізовано різновиди й художні ознаки, які визначають жанрову специфіку нарису, образка, казки тощо. У межах дослідження залишаються ідейний пафос, емоційний зміст творів, способи вираження авторської позиції, художньо-виражальні засоби.*

*Ключові слова: жанр, стиль, поетика, мала проза.*

## SMALL PROSE OF WRITERS OF POKUTTJA REGION: GENRE-STYLE PROJECTION

*Valentyna Myronjuk*

*The article focuses on the genre-style features of the small prose and the patterns of its development in the historical literary process at the end of the 19<sup>th</sup> – beginning of the 20<sup>th</sup> century as exemplified in the works of Pokuttja writers. The varieties and artistic features that determine the genre specificity of essay, sketch, fairy tale and others are analyzed in the article. The ideological pathos, the emotional content of the works, the methods of expressing the author's position and the artistic means of expression are also within the scope of the research.*

*Key words: genre, style, poetics, small prose.*

Кінець XIX – початок XX століття в українській літературі був періодом оновлення змісту та форми художньої творчості, переосмислення традиційних способів світозображення. Виникнення нових жанрових різновидів найяскравіше простежується в малій прозі. Ці явища стали предметом дослідження цілого ряду наукових робіт відомих учених-літературознавців (В. Агеевої, Т. Гундорової, І. Денисюка, Ф. Білецького, Н. Калениченко, В. Костюк, Ю. Кузнєцова, С. Павличко, В. Фашенка, С. Хороба, Н. Шумило та ін.) І все ж питання синтезу різних родових та жанрових ознак у художній структурі епічного тексту залишається ще на периферії наукових пошуків.

Зацікавленість жанрово-стильовою специфікою творчості, її витоками, трансформацією дозволяє осмислити процес розвитку естетичної й

художньої свідомості, виявити індивідуальну неповторність творчості Василя Стефаника та Марка Черемшини.

Метою статті є з'ясування жанрово-стильових особливостей малої прози письменників Покуття в історико-літературному процесі кінця XIX – початку XX ст., дослідження різновидів і художніх ознак, які визначають жанрову специфіку казки, нарису, образка тощо.

І. Денисюк, аналізуючи загальні тенденції розвитку української малої прози зламу століть, зазначив, що “...відбувається дифузія літературних родів та жанрів – лірика затоплює прозу. Драма братається з новелою, оповідання з нарисом чи новелою, а то й із повістю. Толерується крайня «верлібність», фрагментарність прози. Виникають різні форми «новелістичного нарису». Йде беззастанна трансформація жанрів малої прози – взаємопроникнення і їх взаємонакладання, процвітає розмаїтість форм і барв” (Денисюк 1999, 215).

Зауважимо, що жанрова система творчості письменників Покуття різноманітна: діалогізована новела, ліризована новела, епічне розлоге оповідання, образок, нарис, поезія в прозі тощо.

Домінуючим жанром епічної творчості письменників Покуття можна вважати нарис, який наприкінці XIX століття, згідно твердження І. Денисюка, застосовувався “у функції документально-публіцистичного твору; у значенні ескіза до більшого твору; у значенні ескізної техніки; як фрагмент, сценка, образок в ескізній формі, і ця група превалює над всіма іншими” (Денисюк 1999, 224).

Як зазначає Анатоль Юриняк у своїй праці “Літературні жанри малої форми”, літературно-мистецький нарис – це невеликого розміру невіршований твір, що його зміст становлять авторські враження й візії, збуджені до життя якимсь переважно зовнішнім побудником (переважно автором тут же зазначеним). Таким побудником-джерелом нарису може бути прослухана автором пісня чи музика (як у нарисах: “На крилах пісні” М. Коцюбинського та “В концерті” І. Нечуя-Левицького), зустрінена автором незвична поява-фрагмент природи чи людський образ (у нарисах “Хвала життю” та “Інтермеццо” М. Коцюбинського) (Юриняк 1981, 37).

Нарис є одним з різновидів малої прози, зокрема оповідання. Від новели він відрізняється відсутністю стрімкого і гострого розгортання конфлікту. У ньому немає розгорнутого описового зображення.

Специфіку нарису одні дослідники бачать у документалізації (фактографії), інші – у публіцистичній гостроті. Публіцистичність знаходить відображення в актуальності проблематики, активній ролі автора в композиції твору, відкритому вираженні його позиції. Що ж до документальності (“невидуманості”), то вона у творах письменників ще не стала основою поетики нарису, її місце займає науково-популярна інформація.

Але ці ознаки характерні не для кожного нарису. Також є низка нарисів із вигаданими героями і сюжетами. У них порушуються соціальні,

економічні, політичні, морально-етичні проблеми на певному етапі розвитку суспільства; змальовуються портрети політичних діячів, вчених, письменників, простих трудівників. Автори нарисів цікавляться суспільним життям у всіх його проявах. Звідси – схвильованість розповіді, публіцистична пристрась в оцінках зображуваного, відкритість в утвердженні ідей. Мета нарису – дати об’єктивну картину дійсності, піддати критиці усе те, що гальмує прогрес.

Жанр нарису зазнає істотної трансформації, яка є природним процесом у його подальшому розвитку. Взаємопереходи, плинність, надзвичайна гнучкість жанру стає його особливістю. Живий калейдоскоп життєвого матеріалу, зображений у нарисі, ускладнює визначення жанрових меж.

У сучасному літературознавстві немає єдиної жанрової класифікації нарисів. Літературознавці виділяють документальні й недokumentальні нариси; художні, історичні, документальні; літературні й публіцистичні нариси; мандрівні, портретні, побутові, соціально-політичні, історичні, проблемні, зоологічні, зарубіжні, біографічні (такого типу нариси з’явилися ще в епоху античності), нарис про природу тощо (Ференц 2011, 176).

Оцінити кожен із цих нарисів можна також по-різному. Якщо в літературному жанрі головне – прийоми, засоби художньої виразності, то в документальному і публіцистичному нарисі найбільшу цінність будуть представляти реальні факти, покладені в основу твору.

На відміну від публіцистичного нарису, який характеризується документальністю (І. Денисюк), белетристичний нарис визначається мірою художньої правди, як і новела або оповідання з вигаданими персонажами. Нарису (ескізу, шкіцу) як одному з видів фрагментарної прози властивий тою чи іншою мірою нахил до безсюжетності й побіжного, “штрихового письма”, за висловом В. Фащенко. Цей термін був дуже поширений у кінці XIX – початку XX століття й знайшов відображення в жанровизначальних підзаголовках у назвах збірок, наприклад, “Покора. Нариси” (1905) та “Снитися. Новели і нарис” (1922) О. Кобилянської. У 1926 р. виходить Стефанікова збірка “Земля” з підзаголовком “Нариси й оповідання” (Денисюк 1999, 225).

Важливо зазначити, що нарис – явище з дуже складною і суперечливою природою. Визначаючи місце нарису в системі літературних жанрів, необхідно враховувати його природу: він знаходиться на межі документальної й художньої літератури, володіє особливими засобами естетичного впливу. Факт і його індивідуальне, особистісне осмислення – це дві точки опори нарисового жанру. Документальність передбачає фактографічність і достовірність зображення життя. Однак нарисовець має право на художній вимисел. Вигадка, творча фантазія художника не протистоять дійсності, але є особливою, притаманною тільки мистецтву, формою відображення життя, її пізнання та узагальнення. Документ, факт стають художнім відкриттям, коли вони трансформуються у свідомості



автора нарису. Його успіх обумовлений органічним поєднанням об'єктивності, документальної типізації й художності.

“Головним предметом пізнання в нарисі є конкретна людська справа, факт, подія, проблема, його розвиток і доля, що протікають в оточенні різних характерів і життєвих обставин. Прикладом будуть твори «Вона» Марка Черемшини, «Пістунка», «Дід Гриць» Василя Стефаника. У цьому особливому предметі пізнання – ключ до розуміння історичної необхідності появи, існування й розвитку нарисового жанру” (Денисюк 1999, 225). Специфіка цих творів проявляється в тому, що великі події, прикмети епохи знаходять своє відображення в малій формі епічної літератури – у нарисі, що вимагає особливого лаконізму і ретельного відбору образотворчо-виражальних засобів.

У цьому плані жанр нарису видається нам найбільш цікавим і дискусійним. Нарис не статичний, він функціонує, як живий процес, постійно збагачуючись, виходячи за межі свого жанру.

Образ у нарисах Марка Черемшини та Василя Стефаника – це скоріше ескіз характеру, визначальною ознакою якого можна назвати спрощеність внутрішнього світу героя (“Вона”, “На Купала, на Івана” Марка Черемшини, “Пістунка” Василя Стефаника). Основним способом творення характеру нарисового героя (Вона, Парася) є пряма описовість, зовнішній психологізм, фізичне відчуття драматичності ситуації, сильні почуття. Це означає, що внутрішній світ героя твору знаходить своє вираження в зовнішній дії, коли письменника більше цікавить не просто людина, а соціальна роль, яку вона відіграє у механізмі звершень і перетворень, у “поступальному русі епохи”.

Інтерес до людини-сучасника як особистості стає характерною рисою нарисової прози Василя Стефаника. Письменник розкриває складні питання тогочасного суспільства, оголює протиріччя, які руйнують моральні цінності, що лежать в основі національного характеру. Він виражає себе через стан психіки героїв, і це його індивідуальна особливість як митця. Триєдність “автор – герой – читач” уявлялася Стефаникові єдиним психологічним простором. Свій біль автор персоніфікував у образах своїх героїв: “Більше описати не можу, бо руки трясуться і кров мозок заливає. Приступити ще ближче до вас – значить спалити себе...” (Стефанік 1979, 35).

Для творів В. Стефаника характерний властивий для літератури модернізму підвищений психологізм, інтерес до критичних станів людської душі, до моментів, коли вирішуються питання життя й смерті. Цікавою і переконливою видається нам думка Л. Дем'янівської: “...письменник завжди будував свої новели-образки не на розлогих описах і розповідях, які вимагають епічного спокою, а на таких яскравих і сильних враженнях, які вкарбовуються в пам'ять назавжди. Як у спалаху блискавки, показує він найважливіші, найзначніші моменти в житті

людини” (Дем’янівська 1991, 8). У цьому виявляється тяжіння митця до експресіонізму.

Автор вводить читача в сферу морально-психологічних переживань і філософських пошуків героя чи героїв, розкриває в глибоких соціально-історичних зрізах основні тенденції духовного розвитку суспільства на його складному шляху до оновлення й перетворення світу, як, наприклад, у нарисі-образку “Пістунка” (1921). У творі В. Стефанік показує родинну трагедію, зумовлену війною. За час перебування чоловіків на війні в сім’ях з’явилися “чужі” діти.

Дівчинка-нянька Парася влаштовує гру в похорони, пропонує своїм одноліткам голосити над живою ще дитиною. Вона знає, що ту дитину сьогодні вб’ють, бо вона народжена від гусара московської армії. І діти, а з ними і читач, приймають розповідь Парасі, як щось природне – тільки допитливий Максим намагається встановити, чим же відрізняється приречений на смерть малюк від інших: “він говорить: Це така дитина, як кожда, а твій тато якийсь дурний” (Стефанік 1979, 175).

І далі діти спокійно обговорюють, чи легко задушити дитину (“а то штука таке мале душити?”), а потім беруться ритуально голосити над ним, як над мертвим. Побачивши цю картину, сільська баба Дмитриха хреститься. Читач сприймає подію широко, бо письменник художнім словом переконливо доводить, що мало бути так, а не інакше. Через те, що читачеві не розкрито ніяких деталей про цих дітей, “група виглядає так, як би хто стряс із дерева великих лісниць, які на землі повалилися”, “а дитина, за якою голосять, це така дитина, як кожда” (Стефанік 1979, 176). Тому можна стверджувати, що у творі представлено симбіоз двох жанрових класифікацій образу: узагальненість зображуваної події та фрагментарність.

У цьому творі, як і в новелах “Тріх” (“Думає собі Касіяниха”) і “Мати” В. Стефаніка, відчуваємо антивоєнне звучання. Письменник майстерно змалював родинні драми, породжені війною.

У нарисі “Дід Гриць” митець з глибоким співчуттям описує трагедію старого діда. Цей твір за своєю документальністю наближається до художньо-публіцистичного нарису. Практикований спочатку як допоміжна чернетка, ескіз на початку ХХ ст. здобуває права художнього твору свідомою технікою нерозвинутої артистичної концепції.

Цікавим видається нарис “Вона” Марка Черемшина, де автор передає свої враження однією картиною – образом жінки, майбутньої дружини письменника – Н. В. Карпюк. Автор не називає головної героїні, проте подає детальну портретну характеристику: “Як калина, малиною крашена; брови шовкові, очі, гей очі – чорні, як темінь...”

Струнка, бо ж струнка, а очі – та ж в них переливаються усі світи для мене...

Така весела, та пишна, та мила, як весна у маю...” (Черемшина 1987, 264).

Вже з цитованих прикладів можемо стверджувати, що визначальною рисою мистецького нарису є не перебіг подій, про які розповідає-описує автор чи створені ним персонажі, а враження й переживання від події, явища, окремих предметів. Переважно вони (авторські враження і переживання) подані від авторського “Я”, але можуть – і від якоїсь вигаданої автором особи (персонажа твору). Кожний мистецький нарис, поруч із емоційною насиченістю, вирізняється уявою (фантазією), що творить цілі картини – візії.

У нарисі “На Купала, на Івана” Марка Черемшини маємо декілька малюнків-сцен, але всі вони вмонтовані в одну картину – образ Гуцульщини. Включені до нього народно-поетичні елементи й етнографічні реалії активно беруть участь в побудові жанру, органічно входять у зміст нарису. У ньому одночасно представлена поетична, емоційна, філософська, соціально-психологічна інформація про духовну і матеріальну культуру народу.

Автор показує безправність селянина-гуцула, знуцання над ним навіть найдрібніших польських урядовців. Щоб заволодіти найкращою жінкою села, Збишко Прушковський, “ревізор кривоустий”, убиває її чоловіка. Продовжуючи традиції Т. Шевченка, П. Грабовського, Лесі Українки, М. Коцюбинського, Марко Черемшина показує “болючі колочки” народного життя на тлі чарівної природи.

Нарис “На Купала, на Івана” з усією повнотою характеризує безправне становище селян за часів панування Польщі в Галичині, сваволло польських урядовців. Він є художнім протестом письменника проти вартових “безпечності і спокою” польської держави, порядків і законів, які вони так ревно бережуть.

Головними жанрами фольклору, які відіграли значну роль у розвитку нарисових форм, стали історичні і міфологічні перекази, народно-обрядова поезія, пов’язана з календарними, сімейно-побутовими, релігійними святами. Фразеологічні одиниці, прислів’я, приказки, використані у нарисах, стають засобом зображення національного характеру (моральних норм, психології народу), вираження його менталітету, самотності. Відтворені в нарисах письменників фольклорні традиції допомагали зберегти неповторність, національну самотність української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст.

За характером зв’язку змісту з реальною дійсністю власне нарисові форми письменників Покуття можна поділити на два види: документальні (невигадані) нариси і нариси художні. За проблемно-тематичними характеристиками виділимо портретні нариси (серед них можна відзначити нариси мемуарного характеру, нариси-спогади, що відтворюють історико-літературну картину епохи). Враховуючи домінантні особливості структури жанру – нарис-замальовку, нарис-образок.

Серед проблем, що порушуються в нарисах та образках, виділимо соціально-економічні й суспільно-політичні. В обох типах об'єктом зображення є людина.

Одним із цікавих і малодосліджених жанрів малої прози є образок. І. Денисюк його охарактеризував як “викристалізований жанр, просторово обмежений фрагмент, сцена, силует однієї постаті чи групи з більш-менш статичною конфігурацією, яку б можна закріпити настроєм одного моменту” (Денисюк 1999, 228).

Як зазначено в “Літературознавчій енциклопедії”, “образок – невеликий за обсягом прозовий твір, основою якого є ескізне зображення певної події або сценки, пластичний опис ситуації («Галицькі образки» І. Франка, «Пе-коптьор», «Відьма» М. Коцюбинського). Поширений у другій половині XIX ст. у творчості реалістів і натуралістів. Відомий був також віршовий образок на ліро-епічній основі, що висвітлював громадянську тематику в сентиментально-гуманістичному забарвленні: «Лялька» В. Сирокомлі, «Образки» Марії Конопницької тощо. Існує також сценічний образок, наприклад «Шарада» І. Грабовського” (ЛЕ–2 2007, 141). Переважна більшість дослідників, зокрема В. Лесин і О. Пулинець, у своїх наукових розвідках зауважують, що образок близький до нарису малорозвиненим сюжетом і ескізною технікою.

Надсуттєвою особливістю, що визначає розвиток малих жанрових форм прози західноукраїнських письменників, зокрема Василя Стефаника, стало їх тісне зіткнення з реальним життям, суспільно-політичними катаклізмами, якими супроводжувався період кінця XIX – початку XX століття. Варто зазначити, що важливою рисою нарису й образка було посилення уваги до “нового характеру”, інтенсивні його пошуки у всіх сферах суспільного життя.

Найтиповішим зразком образка початку XX ст. є “Озимина” В. Стефаника. В основі цього фрагмента – малярська композиція – ефект контрасту кольорів, живописна “жанровість” сценки й разом з тим поетичне враження, настрої і певна філософія. Початок твору передає настрої осіннього дня, як пісню, що поєднала в собі осінні звуки, барви й промені: “Протяжна, тужлива пісня вилискується по зораних нивах, шелестить зів'язаними межами, ховається по чорних плотах і падає разом з листям на землю. Ціле село співає, білі хати сміються несміливо, вікна ссуть сонце” (Стефанік 1979, 164). Далі йдуть чисто малярські зелені й білі плями, фіксація контрасту. Автор подає образ старості на тлі зелені й сонця. Це ефект однієї хвилини: про минулий час дізнаємося із зорових деталей: “померклі очі”, “біле волосся”, “вигерта кавулька палички”.

Відтак письменник озвучує цю картину. Передається настрої осені через сприймання старого діда. Відбувається звичайний для Стефаника “діалог – монолог”. Дід розмовляє зі смертю-косарем, що забув стяти дозрілий колос, із сонцем, з курми, які дзьобають соковиту озимину. Формується філософія “озимини” – роздумів про вічну молодість землі.

“Файне, зелене, а вона (тобто курка. – В.М.) того псує... Земля все молода, вона як дівка, свето є – то вбериси, будний день – то вона по-будному вбрана, а все дівочить – відколи світа та сонця” (Стефаник 1979, 165). І в заключному акорді контрастно підкреслений елемент живучості, молодості озимини.

Змальовуючи своїх героїв, письменник заглиблюється в їхній внутрішній світ, що в розкриває особливості українського національного характеру. Новеліст передає національний колорит за допомогою відображення звичаїв, побуту, фольклору, пейзажних та портретних малюнків.

“Образковістю” письма відзначаються Стефаникові фрагменти “Синя книжечка”, “Виводили з села”, “Стратився”, “У корчмі”, “Лесева фамілія”, “Побожна”, “Сама-саміська”, “Май”, “З міста йдучи”, “Лан”, “Вечірня година” тощо. Під рубрикою “Образки з гуцульського життя” виходили в “Літературно-науковому віснику” “Злодія зловили”, “Раз мати родила” Марка Черемшини. У різних часописах друкувались “образки з життя”, “образки з життя наших селян” Євгенії Ярошинської.

Як “фотографії з життя” були ескізи В. Стефаніка. Синонімом “образка” можна вважати “малюнок” і “фотографію”, що вказували передусім на фрагментарність, мініатюрність, обмеженість певними рамками “дрібною” матеріалу, який не претендував на масштабність, але по-своєму був цікавий. Особливо колористичний, мальовничий образок, що своїм витонченим виконанням і картинністю бачення викликав асоціації з ніжно-прозорою технікою малярської акварелі, літературознавці іменували “аквареллю” (Денисюк 1999, 229). В Україні писали “акварелі” Михайло Коцюбинський (“аквареллю” іменував письменник свій образок з татарського життя “На камені”), Євген Мандичевський, Гнат Хоткевич, у Польщі – Марія Конопницька, Габрієля Запольська.

В аспекті даної проблеми особливий інтерес представляє літературна казка, що стала предметом дослідження цілого ряду наукових робіт відомих вчених-літературознавців (О. Дей, Л. Дунаєвська, І. Лупанова, С. Плетесюк, В. Пропп, Н. Копистянська, Г. Сабат, Н. Тихолоз, І. Бойцун, В. Кизилова, О. Горбонос).

Найважливішою якістю жанру літературної казки є її одночасна приналежність до фольклору і літератури. Письменники постійно оновлюють жанрово-тематичні форми фольклору. Жанр літературної казки характеризується дослідниками як художня система, у якій співвідношення елементів поетики двох різних видів мистецтва – фольклору та літератури – визначається не як “запозичення” або “використання”, а як гармонійна єдність. Літературна казка успадковує від вихідної структури – народної казки – універсальну цілісність, що включає в себе і найдавніше міфологічне уявлення про світ, і ціннісне філософсько-символічне тлумачення його. Сучасні дослідники відзначають одну з важливих

особливостей літературної казки – її мобільність в плані модифікацій і наявність ознак узагальнюючої форми.

Об'єктом дослідження є не тільки так звані чисті жанрові модифікації літературної казки, а й синкретичні (змішані): казки-оповідання, казки-байки, а також такі жанрові утворення, де є риси казки.

Жанр і жанрова модифікація як універсальні категорії літературної морфології й типології – важливі атрибути онтології художнього твору й чинники літературного процесу. Вони концентрують у собі істотні риси змістовної форми художньо-словесних творів. Жанр – тематичний, технічно усталений тип художньої творчості, специфічний для кожного різновиду мистецтва, який визначається своєрідністю зображення (ЛЕ–1 2007, 364).

Як справедливо зазначає Н. Копистянська, “жанр змінний у безперервному історичному розвитку і національній своєрідності... Жанр неповторно індивідуальний (творчість визначних письменників відрізняється особливим зламом жанрових ознак і часто дає якийсь повний напрямок розвитку того чи іншого жанру, чи його відгалуженню, сприяє трансформації поняття)” (Копистянська 2005, 33).

Жанрова ж модифікація – генологічне поняття нижчого рівня загальності, варіантна конкретизація жанрового інваріанта, у якій зберігається основний стійкий формозмістовий комплекс жанровизначальних рис і, поруч із тим, наявні специфічні особливості (модифіканти), які видозмінюють базову модель жанру і вирізняють цей його різновид на тлі інших модифікацій (Тихолоз 2003, 3).

Казка – жанр усної народної творчості, відрізняється від інших фольклорних наративів (легенда, переказ, бувальщина тощо) настановою на вимисел (ЛЕ–1 2007, 450). Літературна казка, асимілюючи у своїй структурі основні ознаки народного першоджерела й мистецькі здобутки певного періоду, виявляє свою жанрову приналежність, насамперед, через рівень кореляції з фольклором.

Варто зазначити, що нині існує багато класифікацій народної та літературної казки. Жанрові різновиди казки виділяються на основі відмінностей у проблематиці, сюжетобудуванні, сфері побутування, адресній приналежності тощо. І. Березовський, Ф. Ващук, Л. Дунаєвська, О. Бріцин, Г. Сухобрус, В. Юзвенко та інші розмежовують казки за семантикою на три умовні групи – чарівні казки, побутові казки й казки про тварин, а за структурними ознаками – на кумулятивні, авантюрні, легендарні, анекдотичні, сатиричні, гумористичні. Така класифікація спонукала західноєвропейських учених відмовитися від єдиного терміна, застосовувати назви *Marchen* (чарівні та почасти побутові казки) і *Fabel* (казки про тварин та побутові) на противагу сагам.

Н. Копистянська в основу поділу літературної казки на різновиди поклала тип адресата. Дослідниця виділяє “1) казку для дітей, яка зберігає найбільш дієвий зв'язок із фольклорними мотивами і саме тому – з

казковим сюжетним хронотопом; 2) казку, яка має подвійного адресата: дітей і дорослих, оскільки може сприйматися на рівні фабульному і на рівні філософському; 3) казку, що призначена лише для дорослих, у якій є два відгалуження: повчально-філософське й соціально-сатиричне. Вони можуть і поєднуватися” (Копистянська 2005, 73).

Цікавою, на нашу думку, є класифікація Галини Сабат: за конститутивною жанроутворюючою ознакою і фантастичною домінантою вона виділяє казки про тварин, чарівні казки, міфічно-емблематичні, соціально-побутові; за глибиною проникнення в життєві процеси – казки-анекдоти, авантюрно-пригодницькі, казкові повісті; за жанрово-композиційними особливостями – авантюрно-бумерангові, оказіонально-еруптивні, авантюрно-комедійні, експансієтивні (Сабат 2007, 50-57).

Сучасна дослідниця Н. Тихолоз в основі класифікації літературних казок використовує принцип естетико-функціональної типології, поділ творів на групи за їх домінантною естетичною функцією, виділяючи казки: 1) розважально-дидактичні, коли текст, приносячи читачеві насолоду, одночасно повчає й виховує реципієнта; 2) сатиричні, де відбувається викриття вад окремих суспільних типів і соціуму; 3) філософські, які є узагальненням конкретних явищ буття, осмисленням “вічних” проблем.

Спектр жанрових модифікацій фольклорної казки (казки про тварин, чарівні, соціально-побутові та кумулятивні) значно поступається палітрі видозмін казки літературної (пригодницькі, педагогічні, пізнавальні, дидактичні, моралістичні, філософські, сатиричні та інші казки; казки-повісті, казки-романи, казки-балади, казки-поєми, казки-притчі, казки-оповідання тощо). За основу дослідження візьмемо класифікацію Н. Тихолоз.

Діапазон жанрових модифікацій казки в письменників Покуття дуже широкий. Серед цієї кількісно багатой групи є й власне казки.

Домінантним у казках Марка Черемшини є питання взаємовідносин бідних і багатих (“Сльоза” (“Різдвяна казка”), “Незабудька”). У казці “Незабудька” постає картина соціальної нерівності, письменник змальовує поле бідного і багача (що не суперечить сталій традиції народної казки). У тексті відбувається емоційне нюансування героїв, з’являється тривожне очікування біди і співчуття самого автора до своїх персонажів. Напруженість подій зростає, коли автор розповідає про вбогу ниву: “Засіяне збіжжя зниділо, зрудавіло на безплідній глині. Звідки ж убогому управити свою ріллю, чим йому добре її обробити, коли в нього нічого немає?” (Черемшина 1987, 265).

Передчуття біди (злу) на початку казки починає перемагати добро: “І глянув ангел на ниву вбогого, і сумно йому стало. Він взяв із свого вінця синю, як облак, цвітку і засадив її на полі багача... щоб не забував на вбогого” (Черемшина 1987, 265). Автор передбачає майбутнє: “Багачі чогось добрили на її вид”. Змалювання завітчаного поля вражає красою зображення. Образ синьої квітки символізує мрію, надію, бажання жити.

Митець милується красою природи рідної України. Велична, сумна природа не тільки імponує важким роздумам автора, але й включається в коло цих роздумів. Гармонія між ними підкреслює глибоке розуміння автором краси гуцульської природи.

Органічним є входження в структуру казки мотиву фантастичного поля як місця усамітнення героїв, їхнього відчуження від світу реального, сповненого буттєвої суєтності і непривабливості. Тут спостерігається матеріалізація його змалювання в аспекті романтичної теми “омріяного острова” – клаптика землі, де існує гармонія людських взаємин, людини й природи. Констатуємо: в казці мотив відчуження героїв не набирає форми повного їх розриву із людським суспільством, що є ознакою преромантичної естетики.

Потяг до ірреального, фантастичного, магічного, а також деякі засоби поетики (зокрема, щаслива кінцівка, елементи фантастики) зближують текст твору “Сльоза” (“Різвяна казка”) з фольклорними чарівними казками, проте специфіка чарівного тут дещо інша. Основні прикмети філософських казок – алегоричність, символічність, метафоричність, параболічність (притчевість), поглиблений психологізм, важлива сюжетно-композиційна роль рефлексій та оніричних візій.

Казка “Сльоза” побудована на ідеї об’єднання, порятунку й гармонії світу, що дало письменнику можливість сказати більше, ніж дозволяли тогочасні соціально-політичні реалії. Стежка, луг – початки мандрівки головної героїні Марусі. Мотив такої мандрівки – це пошуки кращого життя. Важливою особливістю цього твору є його динамізм. Розвиток сюжету відбувається у зв’язку з подіями навколо головної героїні. Дія розгортається не лише в часі, а й у просторі, який змінюється: ранок, день, вечір; сніг іде та йде, мороз посилюється. У тексті з’являється емоційне нюансування героїв, вияви тривожного очікування біди й співчуття автора до своєї Марусі, яка потрапила в незвичайну життєву ситуацію.

Фінальні сцени твору, залишаючись у фабульній основі ідентичними народній казці в художньо-образному їх змалюванні, характеризуються вживанням літературних засобів зображення.

Своєрідність функціонування наскрізних мотивів і образів створюють атмосферу таємничості й драматизму, що характерні для казки: мотив стихійної сили природи як вираження символіки злих сил, мотив сну, поглиблення таємничості у фіналі, перемога добра над злом, наявність чарівних персонажів, ритмічний характер розповіді.

У творі Марка Черемшини “Муха” на різних рівнях художньої структури взаємодіють елементи фольклорної казки й байки, збагачені міфологічною образністю, яка сприймається як частина “казкового” шару тексту. Їхня присутність має системоутворюючий характер і визначає специфіку тексту, жанр який потрібно схарактеризувати як “казку-байку”. У творі “Муха” автор повчає, але повчає художньо: й концептуально розбудованим сюжетом народної казки, і змалюванням внутрішнього світу



героїв, й органічним вкрапленням авторських переживань: “Не вірте, діточки, замного своїм очам, не підчиняйтеся забаганкам вередливої лакомості, а слухайте старших, щоб і ви в сіть мимоволі не впали” (Черемшина 1987, 266).

У літературних казках письменників у множині їхніх модифікацій (розважально-дидактичні, сатиричні, філософські) виявляються різні проблеми і теми: соціальні, національні, політичні, філософські, психологічні.

Принагідно зазначимо, що у творчості письменників є твори, які мають риси казки. Про безпросвітне, темне і злиденне життя гуцульської “сіроми” говориться в поезії “Щоб не тії гори!” Марка Черемшини, “У воздухах плавають ліси” Василя Стефаника. Ці поезії в прозі близькі до фольклорних творів підвищеною емоційністю, ліризмом, насиченістю традиційними тропами. Образи-символи (сонце, вітер) у митців – це життєдайні сили з погляду інтересів селянина. Письменники не тільки думками, прагненнями, почуттями оберталися в колі потреб бідняка, а й характером художнього мислення не відривалися від народнопоетичних принципів. У цьому виявляється своєрідність стилю художників слова, які загальні закони народної поетики модифікували в новаторську художню форму.

Поезії в прозі “Заморожені фіалки”, “Ледові квіти” Марка Черемшини, та “Городчик до Бога ридав” Василя Стефаника пройняті особливим ліризмом. Ритмізована мова, народнопоетична символіка, поетичність і ліризм творять досконалу поетику жанру казки.

Отже, письменники Покуття відіграли визначну роль у розвитку малої прози, істотно розширивши її жанрові можливості. Звернення письменників до жанру нариса, образка, літературної казки було обумовлено цілим рядом обставин і насамперед змістом концепції особистості, що сформувалася в результаті життєвого досвіду, освоєння культурних і літературних традицій.

Перспективами подальшого дослідження даної теми стане поглиблене вивчення жанрово-стильових особливостей малої прози письменників Покуття.

Грицюта, М. (1982): *Художній світ Василя Стефаника*. Київ.

Грица, С. (2000): *Фольклор у просторі та часі*. Тернопіль.

Дем'янівська, Л. (1991): *Митець великого таланту*. У кн.: *Моє слово: Новели та оповідання*. Київ, 5-16.

Денисюк, І. (1999): *Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття*. Львів.

Копистянська, Н. (2005): *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*. Львів.

*Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах*. (2007): Автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ.

- Сабат, Г. (2007): *Жанрова стереотипія. Таксономія казок Івана Франка*. Слово і Час. 1, 50-57.
- Стефаник, В. (1979): *Вибране*. Ужгород.
- Стефаник, В. (1949–1954): *Твори: В 3-х томах*. Київ.
- Тихолоз, Н. (2003): *Жанрові модифікації казки у творчості Івана Франка*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Львівський національний університет імені І. Франка.
- Фащенко, В. (1971): *Із студій про новелу*. Київ.
- Ференц, Н. (2011): *Основи літературознавства*. Київ.
- Черемшина, М. (1987): *Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Листи*. Київ.
- Юриняк, А. (1981): *Літературні жанри малої форми*. Вінніпег–Канада.

**“ШЕСТИДНЕВ, АБО КОРОНА ДОМУ ОСТРОЗЬКИХ”  
ПЕТРА КРАЛЮКА: ХУДОЖНІ ФУНКЦІЇ КОЛОРИСТИКИ**

*Олена Мізінкіна*

(Україна)

*У статті обґрунтовується думка про зміни на жанровому та художньо-ідейному рівнях у сучасному історичному романі. З'ясовано провідну роль кольорів в організації роману, відображеній у називанні розділів та поєднанню з населеними пунктами. Також встановлено, що кольори зринають в описах портретів, пейзажів, одягу, топосів. Відтак, активне оперування кольоровою гамою демонструє можливості міжмистецької взаємодії у літературному творі.*

*Ключові слова: Василь Острозький, зелений, чорний, сивий, червоний, жовтий, золотий, герой, роман.*

**“HEXAMERON, OR THE CROWN OF THE HOSE OF OSTROZ'KYJ”  
BY PETRO KRALJUK: THE ARTISTIC FUNCTIONS  
OF THE COLOURISTICS**

*Olena Mizinkina*

*The article concerns the changes witnessed on the genre and artistic-ideological levels in the contemporary historical novel. The leading role of colours in the structure of the novel, reflected in the naming of the chapters in relation to settlement is clarified. It is also specified that the colours appear in the description of portraits, landscapes, clothing and topoi. Therefore, the active usage of the colours spectre demonstrates the capabilities of the artistic interaction in literature.*

*Key words: Vasyl' Ostroz'kyj, green, black, grey, red, yellow, golden, hero, novel.*

Наполегливо шукаючи нових форм зображення/відтворення історичного минулого, сучасні письменники рухаються в напрямі художнього осягнення малодосліджених сторінок буття української нації у минувшині.

І одним із сучасних творців історичної прози є Петро Кралюк, з-під пера якого в світ вийшли п'ять повістей: “Діоптра” (2007), “Полум'яне серце” (2009), “Віднайдення раю” (2010), “Блага вість від княгині Жеславської” (2011), “Лицар і смерть” (2012) і п'ять романів: “Фелісія” (2008), “Римейк” (2009), “Реліквія” (2010), “Шестиднев, або Корона дому Острозьких” (2010), “Сильні та одинокі” (2011), “Данило Острозький” (2016). Важливо відмітити, що письменник прийшов у літературу, будучи

науковцем з іменем, доктором філософських наук, автором понад 200 публікацій та низки монографій з історії філософської та релігійної думки в Україні, з політології та теорії комунікації. Блискуча обізнаність, зокрема в українській суспільній думці XVI – першої половини XVII ст., пояснює нестандартність підходів до змалювання епохи в авторській інтерпретації.

Рецепція роману “Шестиднев, або Корона дому Острозьких” Петра Кралюка поки що вельми скромна: переважна більшість відгуків розміщена на сторінках мережі Інтернет. Наведемо декілька з них. Олександр Саган, окрім того, що підтримав висунення роману “Шестиднев, або Корона дому Острозького” на отримання Національної премії України ім. Т. Шевченка, висловився про досягнення письменника так: “П. Кралюку вдалося намалювати глибокий психологічний портрет князя Василя. <...> Як завжди, у романах П. Кралюка читача чекає захоплююча інтрига у сюжеті роману (власне, історія України – чи не найбільша інтрига у світовій історії?), подорож разом із князем (оповідь ведеться від його імені) Україною XVI століття, цікаві замальовки із тогочасного життя українців, написані на основі глибокого документального проникнення в епоху. Багато із описаного стане навіть для фахових істориків та релігієзнавців справжнім відкриттям” (Саган 2010).

Колега по перу Сергій Синюк так само звернув увагу на своєрідність сюжетного вирішення, наголосивши, що “автор робить основною загадкою роману намальований Іваном портрет князя Василя-Костянтина Костянтиновича, Милістю Божою князя Острозького, некоронованого короля Русі й найбільшого магната усієї Речі Посполитої. А художника Івана – одним із учасників діалогу, який і складає зовнішній сюжет роману” (Синюк 2011). Автором цієї рецензії акцентовано і паралелі з нашим сьогоденням, бо письменник “примусив висповідатися перед читачем не тільки самого князя, а й ціле покоління української еліти, яке жило в епоху чи не першого в нашій історії оптово-роздрібного розпродажу Батьківщини задля власної користі” (Синюк 2011).

Про роль спогадів, роздумів, внутрішніх монологів, діалогів головного героя з малярем як провідних у відтворенні церковно-релігійних реалій другої половини XVI – початку XVII століть ідеться у статті Ірини Приліпко (Приліпко 2014, 28).

Питання жанрових особливостей “Шестиднева” постало центральним у розвідці Сергія Дзюби, який виокремив риси гостросюжетного політичного детектива, похмурої середньовічної містики, давніх легенд, життєпису справді видатних людей, “(причому автор, як і його персонаж – маляр Іван, майстерно змішуючи різні фарби, створює незвичні напівтони, несподівано поєднує романтичний стиль із дотепною іронією), велике та вірне кохання й водночас – неймовірні пригоди вродливої авантюристки, масштабні батальні сцени з карколомною зміною подій та облич” (Дзюба 2011, 134).

Тим часом у рецензії Петра Білоуса йдеться про художню специфіку твору, зокрема про три основні літературні прийоми, використані письменником: “процеси творення портрета” (психологічного і паралельно малярського) князя Василя-Костянтина; “накладання барв на портрет, для чого застосовується хронотопне моделювання образу”; “тлумачення подій та осіб устами князя Острозького, чим визначається художній ракурс інтерпретації історії” (Білоус 2011, 10). Отже, чи не всі інтерпретатори роману звернули увагу на оригінальність трактовки головного героя – історичного персонажа, відомого діяча – через візуальний образ, відбитий у галереї його портретів.

І справді, на поверхні романної оповіді яскраво виступає кольоровий портрет центрального героя, написаний художником Іваном протягом останніх шести днів життя. Наскільки це достеменно постать – невідомо, але в розвитку сюжету – ключова. Кольорова гама активно зринає не лише в портреті персонажа, іменем якого названий роман, але й у всій структурі тексту. Чому так? – питання не риторичне, а таке, що вимагає детального осмислення художньої природи “Шестиднева”, що і є метою цієї статті, спрямованої, по-перше, на визначення семантики і символіки основних колоративів, представлених у романі; по-друге, з’ясування зображально-виражальних можливостей фарб у художній структурі твору; по-третє, на розгляд новаторства у використанні барвопису як універсального поетикального прийому, яким успішно оперує автор роману.

Відомо, що колористичний прийом у творенні художнього образу прийшов у літературу з живопису. Ще І. Франко писав, що “поет, коли береться малювати, то не чинить се виключно красками, фарбами, котрі у нього є, тільки словами, зчепленням таких і таких шелестів і гуків, але торкає різні наші змисли, викликає в душі образи різнорідних вражень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну і гармонійну цілісність” (Франко 1976, 101). У трактаті “Із секретів поетичної творчості” вчений наголошував на різниці у використанні барв живописцями і літераторами: “маляр дає нам враження кольорів, поет викликає тільки спомини кольорів; маляр апелює безпосередньо до змислу, поет – до уяви” (Франко 1976, 108). Отже, функції кольорів різні у видах мистецтва.

Маємо зазначити, що роль та смислове наповнення кольоропозначень досліджується впродовж тривалого часу. Чи не найбільше монографічних праць присвячено аспектам взаємодії кольорів та психіки людини (від праці Й. В. Гете “Zur Farbenlehre” (1810) до розробок Р. Фрумкіної “Колір, смисл, схожість” (1984), Б. Базими “Колір и психіка” (2001), Г. Браема “Психологія кольору” (2009) тощо). Існують численні напрацювання у сфері семантико-стилістичного функціонування колоративів (Г. Губарева, І. Денисюк, Л. Ковтун, Л. Пустовіт, О. Шеховцова та ін.). До осмислення значення барв у поезії художнього твору звертались у своїх розвідках А. Гурдуз, Л. Генералюк, М. Кульчинська, В. Ковальов, А. Оголевець, О. Рисак, В. Саєнко, Л. Шулінова, О. Юшкіна та ін.

У романі “Шестиднев” маємо можливість простежити процеси естетичної трансформації барвопису в художньому світі твору. Тут колористика стає одним із провідних прийомів творчої манери письменника.

Відкривається текст роману епіграфом, узятим із поезії Олександра Ірванця (“У нас ще так багато нас – без нас...”), одного із засновників угруповання БУ-БА-БУ. І це не випадково, бо пролягає лінія перетину між рисами творчості сучасного поета (іронічність, самозаглиблення людини у своїй сутності, звернення до справжніх цінностей), що своєрідно продовжуються і в засобах розкриття головного героя роману П. Кралюка. Князь Острозький, поринаючи у спогади – “Таке минуле за плечима темне, / Такий облич рясний іконостас...”, – аналізує своє життя й ота “темнота”, заявлена на початку, розкладається на окремі фарби та відтінки, окреслюючи певні обличчя-персонажі, ситуації, події.

Визначальними стають шість кольорів – *зелений, сивий, чорний, жовтий, червоний та золотий*, якими автор роману позначає розділи чи оглавки, як це зазвичай є у великій прозі.

Барви поєднуються з населеними пунктами, просторовими маркерами, що увиразнюють знакові місця у житті головного героя. Першим виступає Турів, позначений як “барва *зелена*”, що асоціюється з дитинством, яке зринає у свідомості Василя Острозького: “Часто бачу у снах місто мого дитинства. Турів завжди для мене гарний... І родинний” (Кралюк 2010, 8). За свідченням краєзнавців, “саме в Турові минули дитинство й рання юність нашого героя. Звідси його особливий пієтет до цього міста. Будучи дорослим, він неодноразово бував тут, шукав у цій місцині для себе «душевного спокою»” (Кралюк, Хаврук 2015, 23).

Одразу ж барвопис працює на вияскравлення почуттів князя Острозького, який на схилі літ подумки повертається до своїх витоків. У діалозі з малярем він з великою теплою згадує рідне місто: “Турів – красний град. Уяви: велика ріка – коли розливається, стає, наче море. Зовуть її Прип’ять... <...> біля водяної гладіні – горб. На ньому – град. Внизу – луки. Удаліні ліс. Все купається в *зеленому* морі, навіть небо” (Кралюк 2010, 8). У цьому пейзажі виразно домінують *панорамність*, широта простору (море, ліс, небо) та *зелений колір*, який підкреслює весняні барви малої батьківщини героя. Чутливо уловлюючи домінуючу барву, яка оживає в уяві князя Острозького на порозі смерті, живописець цілком органічно включає її як фон у портретне полотно: “Зображу тебе, князю, на *зеленому* тлі – ніби ти в Турові” (Кралюк 2010, 9).

Психологи стверджують, що зелений колір є “одним із основоположних” – це “колір людського «Я» (відносно постійне Щось, схильне до стабільного стану і незначних змін (скоріше консервативне начало). Щось, яке дремає віддалік від мирської суєти і прокидається лише тоді, коли йдеться про суттєві речі. Щось недосяжне, вельми повільне й інертне, але сповнене колосальної сили, що дається взнаки у випадку

надзвичайної потреби”) (Браєм 2009, 81). Стієкість, сила волі, енергія, спокій і гармонія – риси, які через психологічну сутність зеленого характеризують динамічний портрет головного героя в інтерпретації автора роману “Шестиднев”. І водночас цей колір пов’язаний не тільки з життям, але й з протилежним. Оскільки саме перед смертю головний герой живописно мислить, виділяючи зелений колір. Так на початку роману завдяки домінуючій фарбі письменник увиразнює цей підсумковий етап в житті князя Острозького.

Однак поступово, у процесі оповіді про життєві перипетії головного героя, тьмяніє зелена фарба на портреті. Перша подія, що затьмарила безтурботне дитинство Острозького, була смерть батька. Тоді не лише мати “не скидає *чорної одежі*”, а ще й зведений брат “Ілля наслав кінних слуг на Турів. Вони захопили замок, пограбували його, забрали золото, срібло. Хоча не то було для них важним. Вони забрали заповіт князя Костянтина Івановича” (Кралюк 2010, 17). Тому зелену барву змінює чорна на картині художника, бо, дізнавшись про трагедію, яку пережив портретований, маляр “тягнеться до *чорної* барви, змішуючи її із *зеленою*” (Кралюк 2010, 17).

Вдруге тьмяніє зелений колір на портреті, коли головний герой згадує судову тяганину, в яку втягнувся старший брат, котрого дружина присилувала “судитися з князями Жаславськими. Неправедний то був суд. Якби Ілля виграв, Жаславські утратили б свій домоначальний град та інші добра свої” (Кралюк 2010, 27). Письменник, зіставляючи внутрішні монологи двох героїв, живописця і портретованого, вибудовує своєрідний діалог, який розпросторює, з одного боку, життєвий шлях князя, а з іншого, – художнє полотно твору. Так, подумки маляр роздумує: “Фарбую тло полотна. Воно *темно-зелене*. Неприємне” (Кралюк 2010, 27). Тут явно проглядає аналогія з неправедністю порушеної справи проти знатної князівської родини, що підтверджується документально: “Не дивлячись на спільне походження та географічне сусідство, стосунки між княжими родинами Острозьких та Заславських залишалися досить напруженими. Протягом XVI ст. і Острог, і Заслав були потужними економічними центрами, через які проходили важливі торговельні шляхи Волині. В обох містах діяли ярмарки і торги, під час яких збирали мита. Заслав знаходився в приватній власності князів Заславських, які отримали це місто в результаті поділу маєностей князя Василя Острозького в 1448 р. <...>, проте майже все XVI ст. тривала суперечка між князями Острозькими і Заславськими щодо стягнення мита в Острозі, яке княжі родини тримали спільно” (Жеребцова 2010), – пояснюють історики.

У тексті ще один важливий епізод передано зміною барв: “*зелене* тло портрету геть *темним* стає” (Кралюк 2010, 50), коли йдеться про нещасливу жіночу долю Гальшки, образ якої постає крізь призму сприйняття князя. Порівнюючи її з відомою античною красунею, він бачить значну різницю: “історія Олени Троянської блідне перед історією

Гальшки Острозької” (Кралюк 2010, 46). Бо “вона стала найбагатшою невістою Великого князівства Литовського. І вродою була не обділена. Та не заради краси хотіли пошлюбити її. Про інше йшлося – про князівські маєтки на Волині, Поліссі, Литві” (Кралюк 2010, 30). Наратор увиразнює трагічні випробування Гальшки, пов’язані з численними намаганнями одружитися з нею, щоб заволодіти її матеріальними статками.

Як бачимо, у романі “Шестиднев” використовується прийом аналогії, завдяки якому зміни в житті героя передаються кольорами на його портреті. Так, спогади про трагічні події, до яких мав стосунок Острозький, відтіняють початковий колір гла. І тут автор роману продовжує традицію, що склалася в літературній практиці: мотив зв’язку долі людини з портретом (“Портрет Доріана Грея” О. Уайльда, “Портрет” М. Гоголя, “Мельмот-блукач” Ч. Метьюріна та ін. ).

Окреме місце в поезиці роману посідає барва “сивини”, яка виходить на перший план другого дня створення портрета, коли у споминах портретованого постають Київ та його предки. Автор роману вмотивовує, чому місто залишило непроминальний слід у пам’яті героя: “Вперше до Києва я приїхав, коли ховали отця мого. Цей град видався *старим, сивим, старозавітним*” (Кралюк 2010, 71). Тут він дізнається й історії своїх відомих родичів. Не випадково, переповідаючи звитяжні і гріховні вчинки прапрадіда Федора, Костянтин мимовільно спонукає художника вдатися саме до цієї барви: “Як виглядав Федір, коли постригся в ченці? – тим часом міркує Іван. – Мав *чорного* клобука, *сиву* бороду. Князю Костянтину я теж намалюю бороду таку. А замість клобука – *чорну* шапку” (Кралюк 2010, 76).

Автор роману зазирнув у генеалогічний код героя, коли показав, що одним із орієнтирів у його житті був батько Костянтин Іванович Острозький (1460–1530), який “належав до найбільш видатних полководців і політичних діячів минулого” (Кралюк, Хаврук 2015, 10); “прославився своїми перемогами над татарами. З кінця XV ст. очолював оборону прикордонних земель України від татарських набігів. За заслуги в боротьбі з татарами в 1498 р. отримав найвищу військово посаду в Литві – Великого гетьмана Литовського. За мужність та знання військової справи його називали «Руським Сципіоном» та «Литовським Ганнібалом», порівнюючи з великими полководцями античного світу. Костянтину Івановичу приписувалось 63 перемоги над татарами, як було написано на його надгробку. <...> В знак глибокої пошани до нього король надав Острозькому право ставити свої печатки на червоному воску. Таке право, крім короля, мали найвизначніші магнати” (Бондарчук 2009); “найбільше прославили князя його опіка над православною церквою та меценатство вітчизняної культури та мистецтва” (Бондарчук 2009).

Відчутне прагнення бути схожим на вітця виявилось в тому, що цілком закономірним був факт (хоч і вельми поверховий), що коли Василь Костянтинович “змужнів, то взяв ймення свого батька” (Кралюк 2010, 84).



І тут П. Кралюк не зраджує своїй манері письма, неодноразово вдаючись до відтворення окремих рис портретів родичів. “Бачу свого батька. У нього теж *сива* борода. Ми так схожі один на одного. Лише в нього лице худіше і зморшками порите” (Кралюк 2010, 84), – констатує головний герой. Один із ключових епізодів перебування князя Костянтина-старшого у московському полоні викликає в уяві сина рідне обличчя: “Ще не старий, але роки неволі далися взнаки. На лиці – зморшки. І *сивина* у волоссі” (Кралюк 2010, 90). Згадуючи Оршанську битву та картину, на якій вона фігурує, Василь Острозький подумки повертається до образу батька: “У отця – *сива* борода, обвислі вуса. І подобен він до імператорів ромейських – у *порпуровій* ферязі, розшитій спереду *золотом*; на шії – *золоті* ланцюги, збоку – дорога шабля. І кінь – *булано-жовтий*, укритий *блакитною* попоною. Збрюя кінська – у *позолоті*” (Кралюк 2010, 95). Як бачимо, образ батька зітканий із кольорів, що проливають світло не тільки на посаду, вік, але й звитяжне минуле, як і національні (жовтоблакитні) барви.

У третьому розділі найбільше йдеться про трагічні моменти у житті Острозького, тому й позначається цей життєвий відрізок часу “барвою *чорною*”. Традиційно чорний колір пов’язують з трауром, журбою, скорботою, втратою, темними силами. “Він символізує відчай і смерть. Чорний колір – це порожнеча без можливостей розвитку, вічне мовчання без майбутнього і навіть без найменшої надії на майбутнє” (Бразм 2009, 113).

Квінтесенцію такого розуміння і тлумачення кольору в романі передає діалог між князем і малярем щодо фарб на портреті:

– Багато *чорноти*, – каже. (Острозький. – О. М.)

– Хіба її мало в житті нашому? (Іван. – О. М.)

– Немало, – киває головою мій пан” (Острозький – О. М.) (Кралюк 2010, 125).

І справді, чимало трагічного випало на долю князя. “У мене лице теж стало *чорне*, як земля” (Кралюк 2010, 129); “щось надірвалося. Не стало частини мого ества” (Кралюк 2010, 130), – згадує про свої відчуття герой після смерті коханої дружини Софії. Знову “*потемніло* в очах. Світ став немилий” (Кралюк 2010, 119), коли дізнався про смерть улюбленої доньки Катерини. Не випадково очі маляра “спиняються на *чорній* барві – барві жалоби” (Кралюк 2010, 119). У внутрішньому монологі героя увиразнено страждання, пов’язані зі смертю найменшого сина Олександра: “світ *почорнів*, як смола. І я падаю у безодню” (Кралюк 2010, 166). До того ж “ще не забулося, як оплакували смерть мого милого зятя Криштофа Радивиля – вірного спільника в справах моїх. Тепер мушу оплакувати сина” (Кралюк 2010, 166). Колір постає не лише засобом портретної характеристики, але передусім аналізу динаміки психологічних станів князя внаслідок втрат надій на продовження роду, на майбутнє, на те, заради чого жив.

У заголовку розділу поряд з *чорною* барвою значиться місто *Варшава*. Події, що сталися у столиці Польського королівства, залишили сумні спогади у героя. Автор роману передає діалектику почуттів, що вихором проносяться у душі героя, хоча трагічний життєвий епізод давно минув, але закарбувався навечно: у Варшаві (“нещасливому місті”) відбувався суд з приводу спадку дружини, під час якого вона померла. Князь згадує, що суд «виграв – хай дорогою ціною, ціною смерті моїх вояків. І – смерті Софії. Утвердився на землях коронних! Русин став найбільшим магнатом Польщі. Такого ще не було! Я радів. Але та радість на печалі замішана була” (Кралуок 2010, 131).

Кольорова гама допомагає письменнику деталізувати час, розкриваючи причини відчуттів героя: “рік 1569-ий від Різдва Христового був для мене *чорним роком*” (Кралуок 2010, 126). Після підписання Люблінської угоди була “божевільна осінь. Хмарилося небо, заливаючи землю холодними дощами. Налітав вітер, жбурляючи дощові краплі в лице. Тяжкість небес обтяжувала душу. А душа плакала, як небеса. Хотілося заховатись – від непривітного світу, від осінньої *похмурості*, від оголених, *потемнілих* дерев, на яких тремтіли, рвані вітром одинокі листки” (Кралуок 2010, 126). Психологічний пейзаж розкриває душевний стан Острозького. Прозорий паралелізм картини природи і внутрішнього світу героя передають усю глибину його переживань.

Ще один символічний пейзаж-попередження (“*чорніла* земля, *чорніли* дерева. Та й небо, здавалося, *темним* було” (Кралуок 2010, 159)) постає по дорозі до Варшави, де мав відбутися сейм з приводу церковної унії. Виразне переважання чорного кольору натякає на результат обговорення питання – “не дав той сейм ніякої потіхи для людей православних” (Кралуок 2010, 164).

Чорну барву і водночас із нею песимістичне світовідчуття князя змінює *жовта*, що пов’язана з селом Дермань. Власне, жовтий колір зринає у розділі лише тричі. Замилування Острозького місцевістю виявляється в описі: “Люблю зупинятися тут восени, коли на заліснених дерманських горбах запалюється, як вогонь, *жовта* барва” (Кралуок 2010, 170). Відповідно і художник вирішує, що “сьогодні я розмаляю обличчя князя. Буде воно осіннім. *Жовтим!*” (Кралуок 2010, 170). Природно, що восени в офарбленні флори переважає жовтий колір. Його прив’язку до Дермані пояснює сам головний герой: “Саме тут – серед оцих гір, що тішать людське око, долин, джерел, струмочків – живе Бог. Тут – рай” (Кралуок 2010, 170). Для князя Дермань асоціювалася не лише з радістю, теплом, спокоєм, настроєм (співвідносний із жовтим кольором у Гете), а й зі святістю, божественною величчю, славою та зрілістю, осінньою порою його життєвого шляху.

Запросивши у 1575 р. друкаря Івана Федорова, Острозький йому “монастир у Дермані дав, справицею поставив. Умова була така: дохід, що обитель ця має, ітимає на Біблії друкування” (Кралуок 2010, 176). У цей час

у Дермані визріває задум укладання та ведеться підготовка до публікації “Біблії словенською мовою”, яка не лише зміцнила позиції православ’я, а й прославила князя. І він усвідомлював її значущість: “Коли спитає Цар Небесний, що доброго аз сподію на грішній землі, покажу цю книгу – Біблію” (Кралюк 2010, 186).

Вагомість Острозької Біблії письменник неодноразово підкреслює в четвертому розділі роману. Князь розповідає про всі етапи та труднощі її друкування. А з-поміж усього вводиться композиційний прийом сну. Головний герой бачить символічні три сни, ключем розгадки в яких виступає Біблія.

Наполегливість та непохитна віра в досягнення своїх релігійно-культурних проєктів (друкування Біблії, заснування Острозької академії, організація друкарні, формування культурного осередку в Дерманському монастирі) не зламали провідного діяча українського національного відродження к. XVI – XVII ст., як і не змінюється колір обличчя на портреті (“*жовте* лице – як осінній лист” (Кралюк 2010, 188)).

У романі постає ще один топос – Дубно, – з яким була пов’язана значна частина життя героя. “То місто мого батька” (Кралюк 2010, 204); “у Дубні я побачив світ” (Кралюк 2010, 204); “у Дубні я бував більше, ніж у Острозі. Після Турова це моє друге місто” (Кралюк 2010, 203); “добрий колись у мене вояка-рубача у Дубні був” (Кралюк 2010, 205), – такі аргументи подаються на честь виходу на перший план “барви *червоної*”.

Відавна червоний колір є одним із символічних, знакових, сигнальних. Дослідники відзначають широкий спектр його природи та походження: “з одного боку, – любов, пристрасть, еротичне начало, піднесення, а з іншого, – агресія, ненависть і небезпека” (Обухов 1996, 39). Та найчастіше він асоціюється з кров’ю та вогнем, які художньо трансформовані в романі П. Кралюка.

Письменник своєрідно співвідносить топос із важливими подіями в житті героя, які він переживає емоційно сильно. Будучи від народження кровно зв’язаним з Дубном, князь подумки повертається до знакової події, що відбулася поблизу міста, фіналу битви між козаками та військами, очоленими сином Острозького: (“Іванові вояки, відчувши смак *крові*, гналися за ними (козаками Криштофа Косинського. – О. М.) і безжалісно добивали їх” (Кралюк 2010, 214)). Для передачі масштабів трагедії автор вдається до інтертекстуальності, залучаючи до тексту уривки з поеми Симона Пенкаліда:

“– Табір острозький в безладді, зруйновано табір козацький...

*Кров*, що розлита усюди, стікала до купи в калюжі,

Мокрою стала земля, і поля напилися досита...

В траурі никне земля, коли битва лютує жорстока,

Спільне усе: і та ж *кров*, і до смерті та сама дорога!” (Кралюк 2010, 214).

Найбільше червоний колір представлений через символ вогню. Так, схожими є характеристики військового уміння “вояки-рубаки”. З точки зору князя, “хоругва Наливая в бою була, наче *вогонь* смертоносний” (Кралюк 2010, 209). На думку його співрозмовника Івана, “у Семерія наче земля під ногами *горіла*” (Кралюк 2010, 224). Подібними є і враження від повстання козаків під проводом Криштофа Косинського: “Знайте ж ви, що шалені свавілля свобідної влади / Й ваше повстання оцей у народі *вогонь* запалило” (Кралюк 2010, 212), – вважає автор “Острозької війни”. З ним погоджується і князь: “*Вогонь*, запалений на Київщині, швидко розгорався” (Кралюк 2010, 212). Надзвичайно зримо передаються і наслідки завоювання козаками Северина Наливайка молдавської столиці (“Яси впали... Місто *палахкотіло, вогонь*, як навіжений, мчав вулицями, пожираючи блаженські халупки” (Кралюк 2010, 225)). Крізь призму бачення живописця образно з’ясовується і причини поразки козаків: “зрада біжить, як *вогонь* лісовий” (Кралюк 2010, 233). Відзначаємо, що переважно червоний колір розгортається через символ руйнівного, всепожираючого, знищуючого вогню і таким чином підсилює картини карколомних подій.

Завдяки червоній барві подаються деталі психологічних портретів героїв роману. Тут не лише від почутого Іван “малює губи князя – *червоні, як кров*” (Кралюк 2010, 228). Під час розмови Острозького з Криштофом Косинським в останнього “налилися ... очі *кров’ю*” (Кралюк 2010, 215). А усвідомлення, що “руські пани ... проти руських козаків воюють. А козаки між собою чубляться. І Русь тепер – як румовище”, призвело до того, що “надломилося щось у душі Семерія. *Огонь* у очах погас” (Кралюк 2010, 234). Психологічно навантажена і ще одна спроба характеристики козацького ватажка. Спочатку майстер намагається намалювати архістратига Михайла, який поступово “все більше на Наливая схожим стає”, а насамкінець “образ той *почервонів*, став кровію стікати” (Кралюк 2010, 235). У такий спосіб письменник вияскравлює неоднозначне сприйняття діяльності відомого бунтівника XVI ст. З одного боку, його співвідносили з народним героєм (це стало предметом оспівування у народних думах), захисником (як архангел Михаїл), а з іншого, – його кампанії призвели до численних жертв.

Завершується роман барвою *золота*, яка чи не найбільше декодує заголовок “Шестиднев, або Корона дому Острозьких”. Шостого дня герой зосереджується на походженні Острога та спогадах про родовід своїх славних предків – володарів монарших атрибутів. “Найславніший із них Роман Мстиславович. Називав його літописець самодержцем усієї Русі. Володів він і Києвом, і Володимиром, і Галичем. Я теж майже тими самими землями владію!” (Кралюк 2010, 245), – згадує далеке минуле князь Василь, прагнучи знайти підкріплення власних сил у славному родоводі, початок якому поклав Данило Галицький. Це йому, синові Романа Мстиславовича, папський посол Опізо вручив корону. “Романом названий, синовець Данила” теж мав далекосяжні плани – мріяв правити у

герцогстві Австрійському. “Від того Романа народився син Василій. Потім цим іменем звично хлопців у нашому роду називали. Мене теж нарекли, – прилучається герой до князівської спільноти. – ...Василій Романович свого сина Данилієм назвав – не просто так. Данилій той, Васильович, королем на Галичині й Волині хотів бути. А став першим князем у Острозі” (Кралюк 2010, 246).

Нашадок не випадково відстежує генеалогію предків та історію їх імен. У контексті часових змін письменник прагне спростувати гіпотезу, “буцїмто корона руських королів у руках Казимира опинилася”, у польського короля. А натомість підкреслюється припущення, що “справжня корона є в руках законних спадкоємців короля Данила – князів Острозьких” (Кралюк 2010, 248).

Отже, колір *золота* в заключному розділі роману втілено переважно в предметі, який знаменує причетність до вищого соціального стану. З усіх своїх предків Острозький на перший план висуває найвідоміших та найуспішніших, аби засвідчити своє безпосереднє відношення до знаних в історії України правителів. “А може (ця думка не раз з’являлася в мене), ми, князі Острозькі, уже побудували свою державу? І час нам корону надіти” (Кралюк 2010, 250), – приходять до висновку один із найвпливовіших магнатів XVI ст.

Свою мету залишитися в пам’яті нащадків вінченосним розбудовувачем держави Острозький виявив у останній своїй волі – намалювати його з короною в руках. Маляр побачив, як “*зазолотилося*, заграло різними барвами. То правдива королівська корона – із *золота*, з діамантами” (Кралюк 2010, 255). Щоправда, до нас дійшов портрет, на якому князь перебирає золоті монети. Цей варіант П. Кралюк обіграв у післямові до роману, обґрунтовуючи цей варіант сюжету полотна тим, що син “Януш, певно, наказав перемалювати картину” (Кралюк 2010, 262).

Як бачимо, золотий колір символічно споріднений з родоначальним містом відомої династії князів. З Острогу починається і в ньому закінчується золотий період їх становлення, розвою, діяльності. Представляючи багатство, знатність, могутність, походження князів Острозьких, барва *золота* втілена у символі влади (короні), пояснюючи заголовок роману.

Таким чином, колористичні прийоми у романі П. Кралюка постають яскравим прикладом зв’язків та взаємодії літератури з іншими видами мистецтв. Взаємопроникнення мистецтва слова і барви простежується на різних рівнях (образотворення, сюжетному, композиційному, жанровому, стильовому) “Шестиднева”. Основну палітру твору складають шість кольорів, що органічно вплетені у тканину твору.

Організуючи зовнішню композицію, вони представлені у назвах розділів, що увиразнюють знакові періоди життя князя; з ними асоціюються населені пункти, які стали визначальними у долі Василя-Костянтина Острозького. Барвопис допомагає увиразнити емоційний стан

героїв та служить додатковим засобом розкриття їх характерів. Будучи жанром образотворчого мистецтва, портрет шляхом накладання відповідних фарб постав основним прийомом відзеркалення поглядів та діяльності головного героя в романі. Письменник використовує кольори з метою описів портретів та одягу галереї персонажів, створення картин природи та топосів. При цьому на відміну від портретів, в яких простежується сфокусованість на окремих деталях, колористика одягу та місцевості подається загальним планом. Просторові, об'ємні пейзажі забарвлені переважно одним кольором, що постає додатковим способом психологізації у романі.

Такі спостереження свідчать про можливості кольору як зображально-виражального засобу творення картини світу в літературному творі. І це виразно далось взнаки в романі “Шестиднев”, у якому барвопис становить особливість стилю письменника.

Білоус, П. (2011): *Шість днів і все життя князя Острозького*. Літературна Україна. 17 березня, 10.

Бондарчук, Я. В. (2009): *Князь Константин-Василь Острозький* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://naub.org.ua/?p=637>.

Бразм, М. (2009): *Психология цвета*. Москва.

Дзюба, С. (2011): [Рец. на кн.] *Кралуок П. Шестиднев, або Корона дому Острозького*. – Київ: *Ярославів Вал*, 2010. – 320 с. Сіверянський літопис. 2, 131-136.

Жеребцова, Л. Ю. (2010): *Суперечка між Острозькими і Заславськими з приводу острозького мита*. [Електронний ресурс], режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/itpm/2010\\_2/Zher\\_va.htm](http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/itpm/2010_2/Zher_va.htm).

Кралуок, П. (2010): *Шестиднев, або Корона роду Острозького*. Київ.

Кралуок, П. М., Хаврук, Я. Я. (2015): *Князі Острозькі*. Харків.

Обухов, Я. Л. (1996): *Красный цвет*. Журнал практического психолога. 5, 39-47.

Приліпко, І. (2014): *Художня рецепція духовенства у творчості сучасних українських письменників*. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 4, 28-32.

Саган, О. (2010): *Кралуок Петро. “Шестиднев, або Корона дому Острозького”* [Електронний ресурс], режим доступу: [http://risu.org.ua/ua/index/studios/announcements\\_of\\_publications/39149/](http://risu.org.ua/ua/index/studios/announcements_of_publications/39149/)

Синюк, С. (2011): *“Шестиднев” Петра Кралуока* [Електронний ресурс], режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chitayte/shestidnev-petra-kralyuka>

Франко, І. (1976): *Из секретів поетичної творчості. Зібрання творів: у 50-ти т. Т. 31. Літературно-критичні праці (1897–1899)*. Київ.

## ТВОРЧИСТЬ Н. КОБРИНСЬКОЇ ТА К. ШОПЕН ЯК РЕАЛІЗАЦІЯ ФЕМІНІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АМЕРИКАНСЬКІЙ КУЛЬТУРАХ

*Марія Палівода*

(Україна)

*В доповіді розглядаються художні твори Н. Кобринської та К. Шопен в контексті феміністичного дискурсу кінця XIX-початку XX ст. Шляхом компаративного аналізу демонструються спільні та відмінні риси, властиві для реалізації феміністичної ідеології в українській та американській культурах. Доповідь є спробою осмислення творчості двох провідних феміністок українського та американського культурних просторів через призму кроскультурного діалогу.*

*Ключові слова: фемінізм, творчість Наталії Кобринської, творчість Кейт Шопен.*

## THE LITERARY WORKS OF N. KOBRYNS'KA AND K. CHOPIN AS IMPLEMENTATION OF FEMINIST DISCOURSE IN UKRAINIAN AND AMERICAN CULTURE

*Marija Palivoda*

*The report deals with the literary works of N. Kobryns'ka and K. Chopin in the context of feminist discourse of the end of the 19<sup>th</sup> – the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The comparative analysis shows the main common and distinctive features, typical for realizing the feminist ideology of American and Ukrainian cultures. The report is an attempt to reconsider the literary works of two leading feminist writers of the USA and Ukraine through the prism of cross-cultural dialogue.*

*Key words: feminism, literary works of Natalija Kobryns'ka, literary work of Kate Chopin.*

Історію культури можна розглядати як історію відносин ‘більшості’ та ‘меншості’. Під ‘меншістю’ варто розуміти таку групу людей, котрі *якісно*, тобто за певними ознаками, відрізняються від ‘більшості’, а також протистоять їй. Розділяти меншість та більшість, базуючись на кількісному показникові, невіправдано. Наприклад, жінки у патріархальному суспільстві: кількісно вони не обов’язково мають становити меншість, однак їх становище *якісно* відрізняється від панівного становища чоловіків. Зважаючи на те, що в межах суспільства меншість живе в оточенні представників домінуючої групи, неможливим є уникнення

конфліктів між ними. Меншість не прагне змінити порядок, тобто приєднатися до більшості, а радше намагається звільнитися від панування більшості.

Меншини об'єднуються на засадах відмінності від панівної більшості, тобто протиставляють себе іншим, а також прагнуть утвердитися у власних правах та закріпитися у межах власної автономії, не інтегруючись у більшість.

На тлі інших меншин та на відміну від них, жінки завжди перебували у становищі поневолених, у становищі тих, чиї права та можливості були обмежені (якщо не брати до уваги теоретичні припущення щодо матріархального устрою доісторичного людства). Таким чином, історія жінок як меншості є найдавнішою, як і історія жіночої емансипації, у відношенні до інших меншин. Історично гендерні відносини існували завжди. Тому й питання жіночої емансипації є має давню і складну історію. Яскравими прикладами боротьби жінок за свої права є діяльність Елізабет Кеді Стентон, яка боролася проти расизму і дискримінації, відома доповідь “Чи я не жінка?” темношкірої звільненої рабині Сожорне Трус. Після Великої Французької революції як першого значного культурно-політичного прикладу реалізації ідеї суспільної емансипації та заперечення традиційного укладу набули нового розвитку феміністичні ідеї. Нове бачення, нові гасла уможливили й новий погляд на жінку, який відбився у боротьбі жінок за рівність та власні права.

Страчена за свої погляди Олімпія де Гуж прагнула вибороти рівні права для жінок в часи Великої Французької революції. Написавши іронічний текст “Декларація прав жінки та громадянки”, що є пародією на “Декларацію прав людини та громадянина”, вона мала на меті привернути увагу до становища жінки в суспільстві. Подібним прикладом боротьби жінок за рівноправ'я є діяльність американських суфражисток.

Для більшості жінок, що борються за свої права, безправ'я ототожнюється з патріархальним ладом. Розмислюючи над проблемою становлення феміністичного руху в Україні, Т. Хома слушно зазначає: “Справді, жіноче питання в Україні має свої певні особливості. Жіночий рух часто просто співпадає з націоналізмом, швидше навіть «обслуговує» його. Є одна об'єктивно спільна риса між цими двома поняттями – обидва є боротьбою за колективні права. Проте фемінізм – боротьба за права жінок, націоналізм – боротьба за права нації. Як бачимо, різні об'єкти, різна мета, різний склад ворожих таборів” (Хома 2000).

Персоналізована рецепція суспільного розуміння проблеми може бути знайдена в творах провідних письменниць-феміністок кінця XIX ст. Підставою для порівняння творчості Н. Кобринської та К. Шопен є те, що обидві письменниці жили та творили в один час; належали до суспільно-культурних меншин своїх держав (Н. Кобринська – галицька греко-католичка в Австро-Угорщині, а К. Шопен – французько-ірландська католичка в США). Своє ставлення до жіночого питання, вони



висловлювали в художніх творах та публіцистичних виступах. Зіставлення ідейних позицій письменниць може бути показовим для кращого розуміння спільних та відмінних рис американської та української культур, що є важливим в межах нинішнього глобалізованого ліберального світу.

Творчість Наталії Кобринської вписується у контекст реалізму, тоді як Кейт Шопен писала в душі романтизму. Як відомо, реалізм є художнім напрямом, в якому першорядним є раціональне та соціальне розуміння людини. На противагу цьому, романтизм утверджує розмежування природи та суспільства, робить наголос на згубності суспільного, віддаючи перевагу природі.

Творчість Наталії Кобринської спрямована у руслі соціально-політичних подій тогочасної Європи та суголосна наслідкам Великої Французької революції та подіям 'Весни народів'. Йдеться про розвиток національних рухів, боротьбу за здобуття незалежності національними державами та про скасування кріпацтва на Східній Галичині. В рік 'Весни народів' Карл Маркс публікує "Маніфест комуністичної партії", в якому, зокрема, висловлює погляди на жіноче та національне питання. Він уперше піддає критиці буржуазні погляди на жінок, які базуються на ставленні до жінки як до "знаряддя виробництва". Жінка є поневоленою таким порядком та становищем, отже, способом звільнення жінки є шлях до звільнення від "експлуатації однієї нації другою" (Маркс 1983, 128).

Безперечно, погляди Н. Кобринської на становище жінок розвиваються цілком в душі ідей К. Маркса. У некролозі з причини смерті Фрідріха Енгельса вона пише, що сучасні економічні умови надають "[чоловікові] становисько буржуазійне, наколи жінка в родині репрезентує пролетаріат" (Кобринська 1958, 346). Письменниця прагне до зміни цих стосунків, тобто утверджує боротьбу жінок за свої права та можливості. Прикладом є оповідання Н. Кобринської "Задля кусника хліба", в якому висвітлено ситуацію та труднощі сім'ї, що втратила батька-священика, оскільки це означало втрату не лише матеріального забезпечення, а й зміну суспільного становища родини. Смерть батька загострила проблему одруження для доньки-сироти Галі. Вона не просто прагне вдало вийти заміж: "приймлена з ласки до его родини, тепер вона вже по праву буде належати до него, перестане бути бідною сиротою, буде мати таке саме становисько і поважене у людей, яке мати буде її чоловік" (Кобринська 1990, 52); тобто вдале заміжжя є для неї єдиним способом вижити. Доля її складається нещасливо, бо вона змушена вийти заміж з розрахунку. В оповіданні письменниця намагається звернути увагу на шлюби, що здійснюються радше з вигоди, а не з любові, а також на те, що жінка повинна мати змогу бути економічно незалежною від чоловіка, аби вона не була змушена одружуватися задля кусника хліба та всупереч своїй волі. А такі можливості мають бути надані суспільством.

С. Павличко стисло охарактеризувала оповідання Н. Кобринської з точки зору феміністичних ідей: "1) жінка – передусім людина, котра має

право на незалежне матеріальне становище, працю, освіту і участь у виборах; 2) суспільна роль її не має зводитися тільки до ролі матері, виховательки дітей і покірної рабині спочатку батьків, а потім чоловіка; 3) жінка має право любити і виходити заміж не з веління батьків чи їхнього економічного розрахунку” (Павличко 2002, 123).

Михайло Грушевський виділяє такі основні теми жіночої боротьби у творчості Н. Кобринської: “В жіночій руху її інтересує боротьба за політичні права, а особливо — економічна самостійність; сю остаточно уважає вона актуальним питанням жіночої справи в Галичині, натомість питання вільного супружества, вільної любови і т. і. уважає вона передчасним, поки жінка не здобула собі економічної самостійности, кінцем, а не початком емансипації жінки” (Грушевський 1899, 3). Варто зауважити, що така характеристика М. Грушевського дуже вдало окреслює найважливіші теми у творчості письменниці. З іншого боку, ті теми, що їх не розробляє Н. Кобринська є чи не найважливішими у творчості К. Шопен.

Загалом, Н. Кобринська виходить із загальної передумови можливості змін умов життя. Невдоволена попередніми, вона наголошує на необхідності встановлення справедливості: “Жінка все і всюди уміла зрозуміти дух свого часу і вимоги своєї суспільності” (Кобринська 1958, 351). На її думку, становище жінки є принизливим: “жіноцтво виключене з загальних і публічних справ, не займає жодного становища, на котрім могло би мати вплив на загал і спосібність заявити *спільні потреби свого життя*” (Кобринська 1958, 318). Найвагоміше значення і можливості впливу на суспільство письменниці вбачає в літературній діяльності. В типово просвітницькому дусі звучать її заклики, через діяльність Товариства Руських Жінок до поширення “добірних книжок, до досягнення вищого образования” (Кобринська 1958, 345), метою якого є “розбудження жіночого духу через літературу” (Кобринська 1958, 315).

Негативна рецепція становища жінки в суспільстві відбивається в оповіданні “Дух часу” Н. Кобринської. Розуміючи та висловлюючи свою позицію щодо сумного становища жінки: “все-таки вона воліла, щоби вони [дівчата] перемінилися в хлопців уже не тільки для власного вдоволення, як радше для їх добра. «Хлопець щасливіший від дівчини»” (Кобринська 1990, 20). Стара пані Шумінська, нічого не бажаючи для себе (“ніколи не бажала над те, що входило в об’єм її життя”), прагнула, щоб і інші жили так само. Будь-які зміни, все те, що не входить в її звичні уявлення, неймовірно дратує її, а будь-які спроби власних дітей чинити по-своєму не знаходять підтримки. Метафора змін виражена у сні пані Шумінської, коли домашні речі полишають звичні місця і раптом починають рухатися, змінювати своє звичне положення, що неабияк дратує стару жінку. Ще одна важлива ідея твору – показ того, що будь-які зміни, зрушення, особливо в суспільному порядку, тобто все те, чим є ‘дух часу’, не залежать від волі однієї людини, від її обурення чи схвалення. Певна

трагічність та іронічність оповідання полягає в розриві між бажаннями людини та об'єктивними чинниками. Апофеозом негативного ставлення до 'духу часу' є слова, якими письменниця описує сприйняття пані Шумінської: "демон, що все дороге псував і нищив! Він всувався в усіляких видах в щілини її дому, визирав з кожного кута, бурив віковий порядок; він був закваскою вкравшогося під її дах розладу, описував магічні круги своєї незмінної волі, холодний на гіркі сльози і жалі жіночі. Все, хоч і як противне її волі, сповнялося, коли він того хотів. Всі її діти, сини, доньки, внуки пішли іншими дорогами, ніж вона думала і бажала. Він ломив найдорожчі й наймиліші надії її серця" (Кобринська 1990, 27). Зрештою, 'дух часу' виявився непереборним, він змінив суспільство. Написавши оповідання з точки зору критики 'духу часу', письменниця виходить з позиції критики 'старого доброго часу'. Будь-яка можливість зміни можлива лише завдяки змінам попереднього соціального устрою, тобто лише за нового 'духу часу'.

Ідея жіночої емансипації є провідною і в художній, і в публіцистичній творчості письменниці. Заклик до "національного самопізнання", "національної борби" (на яку Кобринську нашттовхнув І. Франко, як вона пише в "Автобіографії") пов'язаний із закликом до самоусвідомлення жінки, тобто до "розбудження жіночого духу" (Кобринська 1958, 315), саме завдяки тому, що обидва явища є нічим іншим, як боротьбою меншості за право заявити про свої права та змусити інших (більшість) зважати на них.

Варто додати, що Н. Кобринська пише про жінок різних соціальних прошарків, різного рівня матеріального забезпечення: про селянок, дружин попів та панянок. У своєму оповіданні "Ядзя та Катруся", побудованому на протиставленні двох дівчат – селянки Катрусі та панянки Ядзі, письменниця яскраво змальовує їх як представниць різних класів, тому перед ними розгортаються різні можливості, як для жінок. Польська панночка Ядзя живе згідно з усталеними для свого становища нормами – все її життя обмежене очікуваннями гідного нареченого. Інша ж дівчина, Катруся, має змогу вийти заміж за того, кого любить. На жаль, її чоловік помирає, що призводить до економічної скрути її та дітей. Яскраве, веселе, багате на події життя Катрусі протиставляється нудному та одноманітному життю панночки. Селянка для неї є вільнішою в тому, що може вийти заміж за любого та самостійно провадити власне життя, а панянка опиняється, мов у золотій клітці.

Художня творчість – єдина сфера, в якій американська письменниця Кейт Шопен виражала власні феміністичні погляди. Варто зауважити, що важливою постаттю американського фемінізму її почали вважати через століття після смерті. Частина її творів не друкувалися за життя, а роман "Пробудження" викликав суспільне обурення та несприйняття.

Всі твори письменниці підпорядковані одній темі – внутрішньому звільненню жінки. Позицію Кейт Шопен вдало можна описати словами

феміністки Емми Голдман: “Право голосу чи рівні громадянські права – достойні вимоги, але справжня емансипація починається не біля виборної урни чи в суді. Вона починається в серці жінки” (Голдман 2011, 75). Важливим для Кейт Шопен було наголосити на цьому внутрішньому розкріпаченні жінки від традиційних упереджень та суспільних умов. Оскільки суспільство патріархальне, для Шопен емансипація полягає у виході за межі суспільства. Вона не розробляє планів стосовно трансформації суспільства (на відміну від соціалістів), тому відмова від патріархального суспільства означає вихід за межі соціуму. Таким чином, перед героїнями творів К. Шопен постає вибір: іти за власною природою (тобто за власним бажанням, власними поглядами) чи відповідати суспільним нормам.

Характеризуючи художні твори К. Шопен, неможливо оминати тему тогочасного (й досі актуального) протистояння двох поглядів на жінку, її місце та роль в суспільстві, можливість діяльності та межі свободи. Це концепції ‘справжньої жінки’ та ‘нової жінки’. Перший тип був описаний американськими літературними критиками в другій половині ХХ ст. (Baum 1978; Matthews 1987). ‘Справжня жінка’ – та, яка реалізує себе в шлюбі та вихованні дітей. У праці “Культ справжньої жіночності” йдеться про чотири основні якості, якими повинні володіти жінки: благочестя, чистота, покірність та прив’язаність до дому і сімейного життя (Welter 1966, 160). Концепція ‘нової жінки’ вперше зустрічається в американській письменниці Сари Гранд в статті “Новий аспект у жіночому питанні” (Grand 1894). ‘Нова жінка’ – та, яка відкидає традиційні цінності та погляди заради можливості самореалізації поза ними. Ці дві концепції є протилежними.

Значна частина художніх творів письменниці – це твори про ‘нових жінок’, про їхнє становлення шляхом здійснення власного вибору та самореалізації. ‘Нова жінка’ Кейт Шопен завжди йде за власною природою всупереч традиційним суспільним уявленням. Антипатріархальний проект К. Шопен знаходить самореалізацію в створенні нового суспільного образу жінки, котра протистоїть патріархальному суспільству (відкрито або таємно, іноді зі смертельним фіналом).

У цьому аспекті варто протиставити два оповідання Кейт Шопен – “Історія однієї години” та “Жінка, котру поважають”. У першому мова йде про жінку, котра відчула себе вільною лише після звістки про смерть чоловіка. Хоч її не влаштував шлюб, в якому вона почувалася нещасною, однак активних дій для зміни такого становища вона не здійснювала. Відчувши радість звільнення, вона більше ніколи не змогла б витримати поневолення. Але коли чоловік повертається додому, а записка виявляється хибною, жінка помирає від серцевого нападу. Останніми словами оповідання є: “вона померла від серцевого нападу – від радості, що вбиває” (Chopin 1991, 80). У другому, “Жінка, котру поважають”, ми зустрічаємося з типовою ‘справжньою жінкою’, поведінка якої зумовлена

соціальними та традиційними нормами. Протистояння між природою та суспільством вона вирішує на користь соціуму, шляхом зречення від власної природи та власних бажань.

У своєму романі “Пробудження” К. Шопен пише про жінку, котра вирішила відкрито протистояти суспільним нормам, вести такий спосіб життя, який вона сама вибрала. Кінець її трагічний – вона кінчає життя самогубством, оскільки суспільство відкидає її. Таким чином, її власний вибір зумовив соціальний конфлікт та її несприйняття оточенням.

Варто зазначити, що у творчості К. Шопен часто присутні ті чи інші природні явища, що їх жінки ототожнюють зі своїм емоційним станом. В оповіданні “Історія однієї години” головна героїня Калікста відкриває свої почуття, свою радість через звільнення на тлі весняної пори року. Вона яскраво відчуває весну за вікном, що виявляється суголосною її відчуттям свободи та чогось незбагненого нового в житті.

У даному контексті варто згадати оповідання письменниці “Шторм”. Природне явище – шторм – спричинив затримку чоловіка та сина головної героїні за межами домівки, а також зустріч із чоловіком, з яким вона колись перебувала у стосунках. З одного боку, шторм зумовлює ситуацію їх ізоляції від зовнішнього світу, а з іншого, яскраві описи цієї стихії є одночасно й вираженням внутрішнього стану Каліксти. Шторм як природне явище є вираженням її внутрішнього стану. Зрештою, це природне явище не є руйнівним: “шторм минув та кожен був щасливий” (Chopin 2014, 257). Звісно ж, кожен по-своєму.

Більшість жінок з оповідань К. Шопен обирають шлях, що відповідає власній природі та реалізації їхніх бажань, часто всупереч суспільним нормам. Протиставляючи себе чоловікам та прагнучи уникнути патріархального підкорення, її героїні перебувають у пошукові власної жіночої ідентичності. Вони хочуть вийти за межі лише соціальних умовностей і норм.

Виходячи із загальної ідеї поневолення жінки, обидві письменниці пропонують свої проекти її емансипації. Розглянувши художні тексти Н. Кобринської та К. Шопен, можна стверджувати про вплив соціально-політичних ідей того середовища, в якому вони жили. Індивідуалістська спрямованість творчості Кейт Шопен виражена у її прагненні до емансипації ‘внутрішньої’ жінки. Зрештою, в час її життя, вона й не вважалася феміністкою, тому що, фемінізм кінця XIX ст. в США – суспільно-політичне явище, що мало вираження у діяльності таких рухів як суфражизм та аболіціонізм. Питання, з якими стикаються героїні Кейт Шопен, – питання вибору між слідуванням власній природі чи суспільним нормам. Героїні або виражають власну ідентичність, борються проти впливу традиційних норм, що заперечують взагалі можливість жінки змінювати своє становище. Чи не найважливіше для письменниці – показати внутрішній процес звільнення жінки.

Щодо творчості Наталії Кобринської, то варто зазначити її включеність у суспільно-політичну діяльність. Основна тема творчості – політична та економічна емансипація жінки, намагання змінити жіноче становище на Східній Галичині шляхом просвіти. З одного боку, дві письменниці акцентують увагу на двох різних аспектах одного питання – жіночої емансипації загалом. Зрештою, гендерні відносини існували з появою людства, а жінки завжди перебували у патріархальному підпорядкуванні. Тому питання жіночої емансипації завжди залишалося актуальним. Письменниці ж, кожна у свій спосіб, та кожна під певними, відмінними впливами виразили цю проблему та шлях її вирішення.

Голдман, Е. (2011): *Трагическое в эмансипации женщины*. [Електронний ресурс], режим доступу: [http://www.rebels-library.org/files/goldman\\_sbornik.pdf](http://www.rebels-library.org/files/goldman_sbornik.pdf).

Грушевський, М. (1989): *Наталія Кобринська*. [Електронний ресурс], режим доступу: [http://www.chtyvo.org.ua/authors/Hrushevskiy/Natalia\\_Kobrynska/](http://www.chtyvo.org.ua/authors/Hrushevskiy/Natalia_Kobrynska/).

Кобринська, Н. (1958): *Вибрані твори*. Київ.

Кобринська, Н. (1990): *Дух часу (оповідання, повість)*. Львів.

Маркс, К., Енгельс, Ф. (1983): *Маніфест комуністичної партії*. У кн.: *Про виховання і освіту*: У 2-х т. Рад. Школа. Київ. Т.1, 127-134.

Павличко, С. (2002): *Фемінізм*. Київ.

Хома, Т. (2000): *Чи був фемінізм в Україні?* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/homa.htm>.

Баум, Н. (1978): *Woman's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America*. Champaign, Illinois.

Chopin, K. (1991): *The Story of an Hour*. У кн.: *A Vocation and a Voice: Stories*. Penguin. Louisiana, 76-80.

Chopin, K. (2014): *The Awakening and Selected Short Stories of Kate Chopin*. New York.

Grand, S. (1894): *The New Aspect of the Woman Question*. The North American Review. Vol. 158, No. 448 (Mar., 1894), 270-276.

Matthews, G. (1987): *Just a Housewife: The Rise and Fall of Domesticity in America*. New York.

Welter, B. (1966): *The cult of True Womanhood: 1820–1860*. Baltimore.

## РЕАЛІЗАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ГРИ КАЗКОВИМИ МОТИВАМИ В РОМАНІ Б. КОСМОВСЬКОЇ “ПОЗОЛОЧЕНА РИБКА”

*Леся Пікун*

(Україна)

*Стаття присвячена дослідженню постмодерністської гри казковими мотивами у романі “Позолочена рибка” Б. Космовської. Авторка роману використовує усталені казкові архетипи, що викликають у свідомості читача символічні образи, наприклад король і королева, дід, баба та їх онучка, золота рибка, райська яблуня та деякі образи та мотиви повісті-казки Астрід Ліндгрєн “Брати Лев’яче серце”. Казкові образи та мотиви набули в романі постмодерної інтерпретації та перетворилися на ризому, карикатуру чи піддалися впливу чорного гумору.*

*Ключові слова: гра, казка, архетип, образ, автор, читач.*

## THE IMPLEMENTATION OF THE LITERARY PLAY WITH FAIRY-TAIL MOTIVES IN THE NOVEL “THE GOLD-PLATED FISH” BY B. KOSMOWSKA

*Lesja Pikun*

*The article is devoted to research the postmodern play with fairy-tail motives in the novel “The gold-plated fish” by B. Kosmowska. The author of the novel uses common fairy-tail archetypes that raise the associative symbolic character in the reader’s consciousness, for example “the king and the queen”, “an old man and a woman and their granddaughter”, “the golden fish”, “the paradise apple tree” and some motives of fairy-tale “The Brothers Lionheart” by Astrid Lindgren. These fairy-tail details have been conceptualized in the postmodernist ideological paradigm and reduced to rhizomes, caricatures and dark humor.*

*Keywords: play, fairy-tale, archetype, character, author, reader.*

Сучасна польська письменниця Барбара Космовська надзвичайно популярна в Україні. Її твори “Буба” і “Буба: мертвий сезон” увійшли до обов’язкової шкільної програми зі світової літератури для 8-го класу, а роман “Позолочена рибка” пропонується для додаткового читання у 9 класі.

Роман “Позолочена рибка” Б. Космовської був опублікований у Польщі 2007 року і став книгою року, а авторка була удостоєна премії імені А. Ліндгрєн. Цей твір суттєво відрізняється від романів “Буба” і “Буба: мертвий сезон”, на що звернули увагу видавці. На відміну від двох томів

пригод Буби, цей твір не був включений до серії “Прикольна книжка”, “бо прикольного у ній мало” (Городницька 2012).

У романах “Буба” і “Буба: мертвий сезон” Б. Космовська реалізувала своє прагнення створити “звичайну літературу, котра торкається наших повсякденних проблем, іноді незначних, однак болючих” (Семенченко 2012). Але, на наш погляд, саме у “Позолоченій рибці” письменниці якнайкраще вдалося реалізувати своє уявлення про “гарний роман”, адже “цей твір пробуджує фантазію, схильність до роздумів, є грою та пригодою” (Семенченко 2012). Таке прагнення Б. Космовської реалізується у романі “Позолочена рибка” за допомогою гри цілою низкою казкових мотивів. В ході аналізу цієї гри застосовано методологічний інструментарій, запропонований нами раніше (Пікун 2008, 40-43).

У романі “Позолочена рибка” реалізується дзеркальна гра набутками цілої низки казок як процес повторення й інновації, в якому активну роль відіграють авторка твору та читач-інтерпретатор. Тож гра реалізується на двох рівнях: ‘автор – твір – читач’ і ‘твір – інші твори’. Роман “Позолочена рибка”, порушуючи болючі теми розлучення батьків і самотності, пережитої ненависті до ще ненародженого зведеного братика, прихованої заздрості до вроди й успішності батькової нової дружини, створюється авторкою як емоційно насичений комунікативний акт між нею та її читачем у сучасному культурному просторі.

Очікуваний адресат-читач твору – це сучасний підліток. Аліція, головна героїня роману, із самого початку роману осмислює проблеми свого життя (свою закоханість і невдалий шлюб батьків, самотність), звертаючись до казкових мотивів. Усі події “свідчили, що людські історії мають здатність повторюватися, ніби записані на автовідповідач розмови” (Космовська 2012, 10). Літературна гра з боку автора вирізняється маніпуляцією та моделюванням казками, котрі глибоко укорінилися в ментальній сфері сучасників.

Наскрізна проблема твору Б. Космовської пов’язана з родиною і стосунками головної героїні з хлопцем. Щасливі відносини осмислюються в казкових образах короля, королеви та їх королівства. Розповідаючи свою історію кохання, бабуся описує себе, як королеву: “я вклала їх (коси. – Л.П.) короною на голові й уявляла собі, наче я королева”, а дідуся описувала, як короля: “хоч і йому траплялося, що злітала з нього корона” (Космовська 2012, 12). Бабуся зізналася, що “дідусь міг скинути королівські шати, злізти з білого коня й схопити життя за роги”, а вона “й нині доволі щаслива королівна” (Космовська 2012, 12). Спілкуючись із бабусяю про батьків, Аліція жалкує, що її батькам не вдалося стати такою щасливою парою – королем і королевою, на що бабуся відповідає риторичним питанням: “Може, вони задовго жили в казці про принца та принцесу?” (Космовська 2012, 12). Таким чином, стосунки між королем і королевою та принцом і принцесою протиставляються за ознакою ширості та зрілості. Власне, ця різниця полягає у розбіжності між дійсністю і



прагматичністю позицій короля і королеви та аморфним ідеалом красивого та героїчного, що втілюється в образах принца і принцеси. Тобто батьки Аліції не змогли втілити в реальному житті свої уявлення про ідеальні стосунки. Всупереч ним взаємини Аліції з Робертом порівнюються авторкою із стосунками між королівною і королевичем.

Ідилічні родинні стосунки в уяві Аліції пов'язані з іншим казковим мотивом. Це життя онучки з дідом і бабою у селі. У цих образах поняття 'король / королева' та 'дідусь / бабуся' поєднуються, адже королівство, в якому вони панують, це – "королівство природи" (Космовська 2012, 17). Дівчина зізнається коханому, що її заповітне прагнення – жити там. Але Роберт заперечив, що "це ж не бажання, а звичайна втеча з дому" (Космовська 2012, 14).

Наскрізним казковим мотивом у романі є переосмислена казка про золоту рибку, на що вказує сама письменниця: "Назва книжки для мене дуже важлива і значуща. (...) Назва є символічною, бо «Золота рибка» – це казка, а «Позолочена рибка» – не обов'язково" (Городницька 2012). У контексті твору актуалізується декілька базових характеристик казкового образу золотої рибки як чарівного помічника, а саме – її здатність виконувати найзаповітніші нездійсненні бажання, що призводить до випробовування стосунків між близькими людьми. У різних варіантах казки про чарівну рибку, наприклад, в українській народній казці "Про золоту рибку" та польській народній казці "Про золоту рибку", у казці братів Грімм "Про рибалку і його дружину" та казці О. Пушкіна "Казка про рибалку і рибку", актуалізуються бажання надмірного збагачення і влади (див. Додаток 4.1).

У сучасному її варіанті важливими для підлітків виявляються зовсім інші мотиви. З одного боку, Аліція потайки мріє стати королевою, бути поряд зі своїм королем Робертом, утім їй доводиться досить відповідально, критично та прагматично підходити до своїх бажань. До цього її спонукає Роберт: "Я б волів, щоб моє бажання було реальним. Лише таке може збутися" (Космовська 2012, 14). Зокрема Роберт бажає, аби батько перестав пиячити. Аліція погоджується із думкою коханого: "я хотів би мати таку силу, яка змушувала б дорослих отямитися, щоб до них повертався розум? І щоб вони самі збагнули, як вони нас лажають. Скільки сорому завдають! Нічошенька мрія, га?" (Космовська 2012, 14). Із розвитком подій у творі підлітки ще раз повернулися до образу золотої рибки, але їхні бажання кардинально змінюються. Роберт відповідає, що він має все, що бажає – Аліцію і нову скрипку. Натомість Аліція хоче, "щоб хвилини з Робертом ніколи не закінчувалися", але соромиться цього і промовляє вголос про "подвійну порцію гарячого шоколаду" (Космовська 2012, 32). Виявилось, що Аліція та Роберт зовсім не потребують чарів золотої рибки для здійснення своїх прагнень.

Проте, у романі є герой, якому, на переконання Аліції, золота рибка вкрай необхідна – маленький смертельно хворий братик Фрицек. Аліція

купила помаранчевого вуалехвоста та принесла його в лікарню, сказавши, що “ця рибка золота, і вона неодмінно виконає твої бажання” (Космовська 2012, 39). Хвора дитина досить зворушливо по-дитячому формулює свої бажання, визначаючи їх важливість для себе. Насамперед хлопчик хоче, аби Зося погодилася стати його дружиною, “бо тепер прийшла Нікола, і вона хоче, щоб я з нею озенився, а я справді не мозу (...) бо я її не люблю аз так дуже. Оту Ніколу. Тільки трохи люблю” (Космовська 2012, 39). Відтак головними для дитини також є щирі, близькі стосунки. Другорядними для Фрицека виявляються бажання повернутися до дому і вилужати. Пізніше сам Фрицек розуміє, що рибка виявляється безсилою і називає її позолоченою.

У творі згадується ще один казковий образ – райської яблуні. Таку назву Клодія дала своєму фільму, який вона зняла про тяжко хворих дітей після смерті свого сина Фрицека. “Фільм Клаудії розповідає про дітей, які видираються на цю яблуню, щоб опинитися ближче до раю, коли життя на землі перетворюється на пекло, сповнене страждань і болю” (Космовська 2012, 38-39). Це осучаснений переспів польської народної казки “Чудова яблуня”. У цій казці йдеться про яблуню, плоди якої зцілюють від будь-якої хвороби. Власник чарівного дерева мусить лікувати задарма, він залишається бідняком, але стає щасливим і корисним для людей.

Крім фольклорних казкових мотивів твір пов’язаний із життям і творчістю відомої шведської казкарки Астрід Ліндгрєн. У романі говориться: “А може, Аліція в якомусь магічному розумінні була донькою славетної Астрід? Зрештою, іменем вона завдячувала саме їй, бо польське «Аліція» є відповідником шведського імені «Ліса». Тато був певним чином подарунком Астрід Ліндгрєн, бо займався шведською літературою, проте для дорослих читачів. Саме тому Аліція в глибині душі підозрювала, що якби не ця важлива для їхньої родини письменниця, то на світі могло б не бути ані її, Аліції, ані батьків, які, здається, колись дуже кохали одне одного” (Космовська 2012, 4). Мати Аліції “блукала заплутаними стежками життя Астрід Ліндгрєн” (Космовська 2012, 19), пишучи про неї і позбавляючи дочку своєї уваги. “Астрід Ліндгрєн у своєму нелегкому житті зробила все, щоб мамина книжка про неї народжувалася у справжніх творчих муках”, іронічно зауважує героїня твору (Космовська 2012, 27). Аліція записала у своєму щоденнику: “Замість того, щоб приділити мені увагу, мама займається переважно пані А.Л. Найвразливішою літературною тіткою на світі, котра про дітей знала геть усе. Тим часом мама скидається на людину, яка про пані А.Л. не знає головного: що дитячі почуття важливіші за вигадані дорослими принципи. Як можна писати про А.Л., якщо не розуміти того, що сама вона написала?” (Космовська 2012, 27). Сара ототожнює матір Аліції з А. Ліндгрєн (Космовська 2012, 43) не випадково, адже попри свою відчуженість від доньки і оточуючих проблем, в результаті копіткої роботи вона зуміла самовизначитися і вирішити власні психологічні і філософські проблеми.

Аліція відчуває полегшення, коли читає книжку Астрід Ліндгрєн. На початку твору дівчинка говорить, що вона читає про двох братів цієї письменниці (Космовська 2012, 4). Головний герой повісті-казки А. Ліндгрєд “Брати Лев’яче серце”, маленький Карл, стикається з проблемою відходу з родини батька і відчуженості від матері, яка занурилася в роботу, переживаючи через хворобу молодшого сина та розлучення з чоловіком. Карл знаходить порятунок у старшого брата Юнатана. Так само Аліція рятується від самотності і розлучення батьків через свою прив’язаність до Фрицека. Власне, історія про хворого брата Аліції постає як аллюзія до смертельної хвороби Карла. Ця казка заклала психологічний підмурок для Аліції, аби гідно пережити хворобу і смерть брата. Ця казка також допомогла їй розповісти Фрицеку про смерть (Космовська 2012, 36).

Роман “Позолочена рибка” Б. Космовської є яскравим зразком постмодерного прийому гри. У результаті включення відомого персонажа або казкового мотиву в інший твір константна риса певного вихідного матеріалу, яка викликає асоціативно-символічний образ у читацькій свідомості, переходить на якісно новий рівень змістового розвитку.

Казкові образи короля і королеви ототожнюються з казковими образами баби і діда, що неможливо у фольклорній казці, зате можливо у її постмодерному тлумаченні, адже живуть вони у королівстві природи. У казці король і королева та дід і баба постають як необхідна єдність чоловічого і жіночого начал для щастя і процвітання. У романі Б. Космовської “Позолочена рибка” це – зрілі та відверті стосунки без ілюзій, необхідні для щастя в родині, а також це – зразок для наслідування (див. Додаток 4.2).

Старий рибалка у постмодерному романі перетворюється на дівчину, яка купує в магазині золоту рибку. На відміну від казки, не жінка, а чоловік (Роберт і Фрицек) загадують бажання, а дівчина не наважується проговорити свої сокровенні мрії. Якщо у казках про золоту рибку зображується випробування діда на терплячість і покору, а баби на стійкість до спокусу, то у романі Б. Космовської дівчина переживає випробування на милосердя й уміння задовольнитися тим, що є. Роман показує сутність чарівного образу золотої риби, якій підвладні лише бажання, пов’язані з матеріальним збагаченням, підвищенням соціального статусу і владою (див. Додаток 4.3). Це виявляється неважливим у творі, тому рибка перетворюється у сучасному світі на позолочену.

Постмодерна свідомість, синтезуючи різні смисли, закладені в образах яблуні (дерева життя і плодоносіння) та яблука (символу цілісності, земних бажань, символу начала всіх речей, символу пізнання добра і зла), надає нового прочитання цьому образу: “Іноді треба спуститися до самого пекла, щоб потім піднятися до неба (...). На цій дорозі не можна бути самому, бо в самотності біль лише посилюється, і ніколи не маліє... Цей фільм також про те, що ми не маємо права байдуже дивитися на самотність

інших. На самотність хворих, бо з-поміж усіх самотностей вона є найважчою” (Космовська 2012, 49). Райська яблуня – образ, що передає біль і думки матері, котра втратила дитину (див. Додаток 4.4).

Досить своєрідно авторка роману переосмислює творчість видатної шведської письменниці Астрід Ліндгрен, що є предметом професійного захоплення батьків Аліції. Астрід Ліндгрен займає весь час і думки матері, що дозволяє їй ховатися від проблем реальності, але не дає їй можливості зрозуміти переживання та потреби дитини. Проблематика повісті-казки “Брати Лев’яче серце” віддзеркалюється у житті головної героїні роману “Позолочена рибка”.

Таким чином, автор і читач у процесі осмислення роману “Позолочена рибка” кодують і розкодовують архетипові моделі, ідейні та психологічні детермінанти, закладені у казках і відшліфовані тисячоліттями. Сучасна культурно-історична епоха надає своє тлумачення елементам культурного спадку, внаслідок чого аксіологічні доміанти вихідних традиційних характеристик змінюються. У такий спосіб відбувається потенційне збагачення семантики культурного спадку. Б. Космовська зуміла “зупинитися на «доброму дидактизмі», котре визначається як писання, що не позбавляє молодь достоїнства, а навпаки, призводить до того, що в літературі кожний може знайти того, хто нагадував би нас самих” (Семенченко 2012).

Дзеркальна гра літературним спадком відомих казок у романі Б. Космовської запускає складний, емоційно насичений комунікативний акт, що відбувається між автором твору, іншими творами і читачем. Вочевидь, гра у романі базується на іронії у сучасній світоглядній постмодерністській парадигмі, де сумнів та іронія панують безмежно та торкаються усіх граней буття. Казкові стереотипи, іміджі та кліше зводяться до пароксизму, карикатури, чорного гумору.

Городницька, Б. (2012): Барбара Космовська: “У книжках завжди шукаю виправдання для молоді”. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://sumno.com/article/barbara-kosmowska-u-knyzhkah-zavzhdy-shukayu-vupra/>.

Космовська, Б. (2012): Позолочена рибка [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.rulit.me/books/pozolochena-ribka-read-380597-1.html>.

Пікун, Л.В. (2008). *Проблема дослідження механізмів ігрового феномену в літературному творі*. Наукові праці: науково-методичний журнал. Т.80. Вип. 67. Миколаїв, 40-43.

Семенченко, М. (2012). Барбара Космовская: “Я – враг слепого дидактизма”. [Електронний ресурс], режим доступу: <https://day.kyiv.ua/ru/article/ukraincy-chitayte/barbara-kosmovskaya-ya-vrag-slepogo-didaktizma>.

## СКУЛЬПТУРНИЙ ОБРАЗ ВАСИЛЯ СТУСА: БАЧЕННЯ БОРИСА ДОВГАНЯ

*Ольга Пуніна*

(Україна)

*Статтю присвячено аналізу образу креатора Василя Стуса, що презентовано у скульптурі. Наголос зроблено на осмисленні постаті Стуса скульптором Борисом Довганем в ракурсі експресіонізму, який доволі промовисто виголошується і творчістю самого письменника.*

*Ключові слова: образ, скульптура, експресіонізм, творчість.*

## SCULPTURAL IMAGE OF VASYL' STUS: VISION OF BORYS DOVHAN'

*Ol'ha Punina*

*The article is dedicated to analysis of Vasyl' Stus's image presented in sculpture. The emphasis is on understanding the figure of Stus by the sculptor Borys Dovhan' from the perspective of expressionism, which is clearly revealed in the works of the writer.*

*Key words: image, sculpture, expressionism, literature.*

Пластично-зображальні роботи митців Володимира Сороки, Бориса Довганя, Віктора Зарецького, Опанаса Заливахи, Марії Савки-Качмар, Рафаеля Багаутдінова, Ярослава Троцька, Бориса Плаксія, Олександра Боргардта, Анатолія Бурдейного, Валерія Франчука, Андре Жоліве, Володимира Слєпченка та ін., де об'єктом художнього осмислення постала особистість Василя Стуса, становлять вагомий матеріал у процесі дослідження проблеми психології творчості письменника. Якщо вдатися до біографічної ретроспекції, то доволі промовистими є деталі як зовнішності, так і духовного світу Василя Стуса, які неодноразово відзначали друзі з його товариського кола та знайомі фахівці у мистецькій галузі, що стануть своєрідними орієнтирами в спробі осмислити його творчу особистість у пластично-зображальних формах. Так, однокамерник Василя Стуса Іван Гель згадує: “Високим, струнким, з красивим чоловічим, сказати б скульптурним обличчям, з гордо поставленою головою і сильним, густим баритоном – таким вкарбувався мені в пам'ять Василь. Саме вкарбувався, бо з першого слова, з першої зустрічі, певен, не лише в мене – в кожного, залишав по собі незабутнє враження” (Василь Стус 2013, 79-80). В інтерв'ю 1990 року Олега Орача фігурують окремі особливості фізіологічно-психологічного портрета Василя Стуса: “А

профіль був такий чіткий. Дехто ще тоді, коли дивився на Василя, то бачив в ньому Данте. Недарма ж Микола Вінграновський запропонував комусь із скульпторів: «Дивись, яка натура! Це треба ліпити!» Бо там була козацька натура в усьому. [...] у Василя вуста були стиснуті завжди і наче так бритвою розрізані. І в тому воля була велика” (Нецензурний Стус 2002, 235). Не оминає портретно-психологічних рис Стуса, згадуючи горлівсько-донецький період, й колега Василь Шиманський, який уже тоді, на початку шістдесятих, без професійних навичок прагнув створити зображальний образ Василя Стуса: “Він мені подарував фотографію, де він з групою товаришів сфотографований біля пам’ятника Тарасові Шевченку в Донецьку. От бачите, третій тут Стус. Тут Орач стоїть. Я їх всіх не знаю. То його товариші. Він мені підписав. Тут його підпис є: «Сотнику Василеві од гурту з Коша Запорізького. Шістнадцятого дев’ятого шістдесят другого року. Василь Стус»”<sup>2</sup>.

Дуже його профіль виглядав надзвичайно мужнім, таким вродливим. В мене є така записна книжечка. Я в ній записував. І тут я пробував намалювати. Хоч я ніколи художником не був. Оце є Василь Стус так, як він мені здається по сьогоднішній день. Його профіль. Мужнє таке характерне обличчя” (Нецензурний Стус 2002, 315). Для Шиманського у портреті Стуса мужність і врода бачилися невід’ємними від надмірної серйозності (оце покаже – “страшний”): “І жартувати вмів, я тобі хотів сказати. Хоча перше враження, як я надивився на нього, в мене було таке, що ця людина ніколи в житті не зможе зробити чогось веселого. Здавалося, що він вічно буде насуплений, страшний він виглядав. Ніс античний, профіль грецький, нижня губа висунута, підборіддя вип’ячене вперед... Я його навіть намалював. Він сидів, на подушці лежав, щось читав. Я його змалював. Надзвичайно профіль його закарбувався в пам’ять” (Нецензурний Стус 2002, 319). Зі спогадів товариша студентських років Івана Середи: “Високий на зріст, худорлявий, струнка тверда постава, рішучі колючі очі з-під густих нахмурених брів, різкий цілеспрямований профіль [...]” (Не відлюбив свою тривогу ранню 1993, 14).

Один із найближчих друзів, Василь Захарченко, згадуючи першу донецьку зустріч зі Стусом восени 1962 року в клубі молодого літератора “Обрій”, із певним захватом описує його зовнішність: “Серед цієї маси молодого народу мою увагу, та й не тільки мою, одразу привернув високий хлопець з виразним бліднуватим обличчям, короткою чорною зачіскою і трохи незвичним, гострим на слух прізвиськом Стус. Найбільше вражали в портреті цього хлопця темно-карі, а скорше чорні гарячі очі, тонкі губи, різко випнуте вперед підборіддя. Якийсь медальний профіль молодого

<sup>2</sup> Цікаво, що саме в такому образі, стилізованому під козацький, буде зображений Василь Стус на іменній гарматі, виготовленій львівським товариством “Кіш” у 1990 році.

Данте<sup>3</sup> або нашого Кармелюка. (Згодом, через роки, коли в світі відзначалася кругла дата Данте, Василь, сміючись, розповідав, як в Інституті літератури, де він навчався в аспірантурі, науковці принесли вінок, наділи на голову Василеві й почали його жартома зрівнювати з профільним портретом Данте)” (Не відлюбив свою тривогу ранню 1993, 26-27).

Показовим у спогадах Захарченка є епізод із життя Василя Стуса, пов'язаний з семінаром молодих літераторів в Одеському будинку творчості у травні 1963 року, на якому вони познайомилися ближче. Після відзначеної поетом й актором Миколою Вінграновським помітної зовнішності Василя Стуса, якої не вистачає українському кіно (тип обличчя “нагадував і Кармелюка, і гайдамаку, і запорожця в бою” (Не відлюбив свою тривогу ранню 1993, 31), – коментує Захарченко), молодим київським скульптором Володимиром Сорокою за один сеанс на дачі Ковалевського з пластичної глини було виліплене Стусове погруддя<sup>4</sup>. Вражаючу винятковість рис обличчя Стуса Василь Захарченко підкреслює сценою в аеропорту: “Сорока відлітав із скульптурою на півдня раніше нас. Коли ж ми підійшли в Одеському аеропорту до каси після обіду, то касирка відразу впізнала Василя по тій скульптурі, хоч перед її очима за ці півдня промелькали тисячі облич. Але ж таке обличчя не можна було загубити серед найбільшого натовпу” (Не відлюбив свою тривогу ранню 1993, 32). Беручи до уваги запис у Стусовому щоденнику від 15 травня 1963 року і поетичний образок “Ніч скульптора”, створений під враженням від роботи художника, можна припустити, що процес позування для Василя Стуса був короточасним, максимальним за інтенсивністю емоційним станом афекту (Психологічний словник 1982, 19) – так поекспресіоністичному сприймалося моделювання скульптором Сорокою

<sup>3</sup> Не лише Олег Орач і Василь Захарченко відзначають цю “дантівську” схожість. У спогадах письменниці Віри Вовк “Київ шістдесятих років” читаємо: “Профіль Василя Стуса нагадував мені Данте в лавровому вінку, що його Рафаель увічнив на стіні Сікстинської каплиці. Він також мав таку габсбурзьку нижню губу, що надавала його обличчю виразу впертості” (Василь Стус 2013, 76).

<sup>4</sup> До речі, щодо першості творення образу Василя Стуса в скульптурі, то його побратим по мордовських таборах, учасник українського національного руху Зорян Попадюк в інтерв'ю 2000 року з Василем Овсієнком згадує, що “[...] перша скульптура Василя Стуса, ще за життя, була зроблена мною і Старосольським Любомиром. Стуса привезли в той барак посиленого режиму, в ПКТ 19-го табору, і проводили через територію до лазні. Раз у десять днів чи щотижня. Випав такий гарний перший сніг. І поки Стуса повели, щоб він покупувся, ми з Любком змайстрували зі снігу велике погруддя Василя Стуса. Не знаю, чи він то зауважив, чи він то бачив, тому що нас усіх із тої дороги зганяли, як вели карцерників. Але воно стояло, коли він ішов. І далі стояло” (Василь Стус 2013, 392). Щоправда, інтерв'юер Овсієнко не забув уточнити, не заперечуючи першості зліпленого погруддя, що Борис Довгань 1969 року зробив скульптурний портрет Стуса, який був представлений на київській виставці, доки Тамара Главак, на той час другий секретар ЦК комсомолу, не наказала прибрати, упізнавши в роботі Василя Стуса.

образу (у зв'язку з цим враженням-реакцією слід згадати твір представника німецького експресіонізму Івана Голля “Роти розірвані криком”): *“Вчора ввечері Володя почав ліпити. Я боявся – бо з мене знімали шкіру, оголювали, а я ховався і не знав, де сховатися від очей – жорстоких – скульптора. Отож – тема натурщика. Тема віддачі мистецтву з радістю і страхом. Потім його розповідь – як би він зробив би людський крик: зведений криком рот і піднесена, витягнена з плеча рука з розчепіреними до болю пальцями. І потім цей крик прийшов до мене – у сні. Я «хімерив» розпачно, а над головою (я лежав на землі), нависаючий гуркотливий з неба, з безодні крик матері. [...] Від крику я прокинувся. Це роздягання? Це оголення? Це втрата і якість інше – конденсоване своєю новизною – роздарування себе?»*, і поезія: *«У мене тіло з мармуру. / І в горлі / спинився крик: несила продихнуть. / У мене очі / згасли, ніби зорі, / а руки рвуть ланцюг, / котрий не розірвати. / І є гірка вірада в тім, / що мрамур / научений мовчати од віків. / Хай мовкне горе / і німіє біль, / одягнені у камінь, / мов у панцир. / Тож уподоб мене, / бажаний сон, / допоки день не вихопиться з дзвоном, / узявши сонце віще, мов ліхтар. / А покищо – не руште: / тихни, ніч, / змовкай, печаль, / в важкому заборолі. / Стань гордою в мовчанні / і лічи / хвилини, дні, роки ачи століття, / допоки не прорвешся раптом криком / пожарищного степового дня!»* (Стус 2005, 142).

Власне тлумачити таке “емоційне оголення” Стуса можна з урахуванням думки літературознавця Галини Яструбецької, яка, коментуючи автопортрет майже оголеного Шевченка, трактує його в контексті експресіоністичної поетики як демонстрацію оголеності “я” перед світом, крайньої вразливості та незахищеності (Яструбецька 2015, 16). Працюючи з натурою Василя Стуса, скульптору Сороці вдається зачепити оцю приховану вразливість і незахищеність, звідси й основна складова естетичної системи експресіонізму – образ крику, в якому сконденсований спектр різноманітних душевних порухів, зазвичай контрастних, що уособлюють відчайдушну спробу людини бути почутою іншими, світом і Богом (Енциклопедический словарь экспрессионизма 2008, 297). У Стуса – це водночас страх і радість-екстаз, біль-печаль і спокій. Проте якщо сам процес творення викликає у письменника-початківця нестандартну, екзальтаційну реакцію як вияв уразливості, то образ Василя Стуса в скульптурному портреті авторства Сороки позбавлений цього. Його смислове наповнення протилежне: зовнішньо подібна на Стуса людина (один зі складніших об’єктів зображення – голова – подана з притаманними реальному Василю Стусу деталями будови, йдеться передовсім про профіль, підборіддя, губи, зі збереженням пропорцій (Ли 2007, 128)) виглядає велично (не вразливою), упевнено, стійкою і рішучою. Головні деталі погруддя, що виражають смислову домінанту – виразні скули і масивна шия, сприймаються як напружені; груднино-ключично-соскоподібний м’яз надає шії пластики. Дотримуючись мистецтвознавчої думки про те, що змістові можливості



скульптури щодо художнього пізнання людини – її характеру, темпераменту, внутрішнього світу – не мають меж, можна твердити: Володимир Сороці вдається втілити в образі якості такої людини, що сильна духом і, по суті, якщо враховувати історичний контекст, унікальної для епохи радянської непримиренності з альтернативним баченням і мисленням, досягаючи художньої виразності, настільки наближеної до експресіоністичної естетики, в якій проголошується відродження людини чи то – проповідується пришествя нової, внутрішньо оновленої (Енциклопедія експресіонізму 2003, 20), близької до морального абсолюту. Експресіонізм не обов'язково шукав нове у формі, його основна орієнтація – дух і світовідчуття, які й вхоплює митець, водночас апелюючи до вагомого штриха психологічної природи самого Василя Стуса (варто ще раз наголосити на актуальній тут характеристиці Олега Орача – ота Стусова “воля велика” – й додати коментар Івана Костири про його “високий дух” натури “неначе кремій” (Василь Стус 2013, 212)).

Один із модераторів цього одеського семінару, критик Віктор Іванисенко, якому в характері Стуса неабияк імпонували душевна делікатність і толерантність, доброзичливість і душевність, згадуючи цей епізод із створенням Сорокою скульптури, зауважує деталі зовнішності поета-початківця: “[...] римський, чи скіфський профіль обличчя гармонував і виражав сутність натури” (Не відлюбив свою тривогу ранню 1993, 69). Сама постать Василя Стуса, доповнює Іванисенко у “Спогаді про Прип'ять”, завжди викликала у скульпторів і художників бажання негайно перенести його образ на полотно, втілити в глині чи бронзі (Не відлюбив свою тривогу ранню 1993, 69). До таких робіт, найбільше вдалих, він зараховує портрет художника-шістдесятника Віктора Зарецького і скульптурні портрети роботи Бориса Довганя.

Образ Василя Стуса у виконанні скульптора Бориса Довганя (“Василь Стус”, глина, 1968 рік) на сьогодні можна вважати знаковим, адже саме таке мистецьке сприйняття письменника було подане на шмуцтитулі його першої збірки поезій “Зимові дерева”, що вийшла у Бельгії 1970 року (Стус 1970, шмуцтитул). Уже в гіпсовому форматі у 1969-му році робота Довганя з'явиться на виставці під назвою “Чоловічий портрет”<sup>5</sup>. На сьогодні ж відлитий у чавуні “Портрет Василя Стуса” (1969), який до 1990-го року знаходився в майстерні скульптора, є частиною експозиції галереї мистецтва ХХ століття – початку ХХІ століття у Національному художньому музеї України. Цей образ став основою для скульптурного портрета Стуса в мармурі (Музей советської окупації в Києві), скульптури Василя Стуса у весь зріст (експонат Музею шістдесятництва) і пам'ятника письменнику в селі Рахнівці на Вінниччині (2006).

<sup>5</sup> У 1969-му році портрет Василя Стуса у гіпсі під назвою “Чоловічий портрет” Борис Довгань подав на виставку скульптури, де робота була сприйнята прихильно, проте з експозиції напередодні відкриття її вилучили після чіткого розпорядження органів ЦК комсомолу (Не відлюбив свою тривогу ранню 1993, 115).

Поява скульптурної роботи Бориса Довганя пов'язана передусім із історією глибокої приязні, поваги і дружби Василя Стуса з Маргаритою Довгань, дружиною митця, з якою на час знайомства зі скульптором, у 1968-му році, письменник працював у відділі інформації Міністерства промисловості будівельних матеріалів. Про першу, образну, зустріч на станції метро “Хрещатик” згадує Маргарита Довгань, якій могутній чорнявий Василь Стус запам'ятався зокрема і розкішним профілем (Нецензурний Стус 2003, 168). У спогаді “Поет божою ласкою” товаришка відзначає скульптурну поставу Стуса, що свідчить про викристалізований характер, вигранене мужньою красою обличчя (Не відлюбив свою тривогу ранню 1993, 92). Саме свого чоловіка, скульптора Бориса Довганя, вона бачила тим митцем, який здатен психологічно проникнути в Стуса-людину та показати в скульптурі внутрішню сутність. “Хто б не дивився – всіх вражає. Борис починає довго розкачуватись. А я ж розумію, що час пливе. Ситуація горить. Все міняється, – згадує Маргарита Довгань. – Коли я з ним сиділа поряд, я відчувала, що це людина геніальна. [...] І для мене це людина надзвичайної чистоти. [...] Це надзвичайно цнотлива і мужня людина. Мужчина в найсвітлішому розумінні” (Нецензурний Стус 2003, 172).

За спогадами самого Бориса Довганя, цікаву зовнішність, виразне обличчя Стуса він помітив за кілька років до знайомства, 1965-го чи 1966-го року, на київському вокзалі, у черзі за квитками: “Я став за молодим високим чоловіком. Він був зодягнений в таке світле пальто. Це був, здається, кінець зими. Читав він якусь книжечку. Я вдвлявся, спостерігав за ним. Мені він здався цікавим зовні, цікаве обличчя” (Нецензурний Стус 2003, 160-161). Скульптор зазначає, що роботу над портретом Василя Стуса, згода на позування від якого була спокійною, “без емоцій будь-яких”, він розпочав за порадою і навіть під тиском дружини, бо сам був “важким на підйом”. Творчо-робочий процес, зі слів Бориса Довганя, відбувався так: “Приходив він в обідню перерву. Це хвилини на сорок, ну, п'ятдесят найбільше. За цей час ми мушили попиту чаю і попрацювати. Так що я вже був готовий, вже й чай був напоготові, щоб більше для роботи часу залишити. Приблизно тридцять хвилин був сеанс. Це було, може, разів з п'ять. Потім робота чомусь припинилася, але не тому, що я вважав, що вона закінчена. Це те, що я встиг зробити за дві з половиною – три години. Без натури я не працював. [...] Я і досі не можу пояснити, чому я взяв такий великий розмір для портрета з натури. Працював я напружено, тому що відчував, що дуже мало часу. Енергійно. Василь читав книжку і курив. Він не позував в повному розумінні цього слова, а просто стояв і читав книжку” (Нецензурний Стус 2003, 161-162). Коментуючи процес ліплення, Борис Довгань наголошує на деталях поведінки Василя Стуса, дає виняткову характеристику: “мужня і дуже ніжна людина водночас”, “по-справжньому дивовижно красива людина в усьому”, “краса, яка відповідає суті саме чоловічій”, “це була красива людина в усіх проявах”

(Нецензурний Стус 2003, 162). Першими, зі слів Маргарити Довгань, пророблену роботу високо оцінили мисткині Алла Горська і Людмила Семикіна (Не відлюбив свою тривогу ранню 1993, 92).

Скульптура “Василь Стус” роботи Бориса Довганя 1968 року дійсно концентрує в собі знакові деталі зовнішності письменника, на яких акцентувало подружжя: чоловіча краса представлена вигрануваним обличчям з його розкішним профілем (власне профіль – одна з найяскравіших рис обличчя, не зайвим буде продовжити номінативний ряд із вище цитованого: чіткий, різкий, цілеспрямований, грецький, медальний, римський, скіфський). Не менш виразними бачаться в скульптурному портреті неодноразово відзначені товариським колом Стуса випнуте вперед підборіддя і висунута нижня губа. За спогадами Василя Овсієнка, Василь Стус був зображений скульптором Довганем у цілісному образі: “Худий, стрункої статури [...]. Обличчя мав напружене, аж із відкопленою нижньою губою [...]” (Василь Стус 2013, 342). Проте не можна твердити, що скульптура створена за принципом повної зовнішньої подібності, радше Борис Довгань удається до прийомів деформації, зокрема видовжує овал обличчя, згущує напруження за рахунок зображення скорочених лобових м’язів при прикритих збільшених очах (щодо цієї особливості Маргарита Довгань згадує робочий процес і специфіку поведінки Василя Стуса: “Незмінна сигарета і книга в руках. Без книги неможливо. Скульптор змирився. Василь читає, скульптор ліпить. Тому у портрета очі злегка прикриті віями” (Не відлюбив свою тривогу ранню, 92)). Скульптура має внутрішню динаміку, що твориться шляхом подачі загострених ліній обличчя – напружених мімічних м’язів. Так в образі Василя Стуса чітко виражається споглядання, роздум, той відзначений Маргаритою Довгань “викристалізований характер”. Доволі промовистою щодо творчості скульптора є думка мистецтвознавця Людмили Лисенко, яка переконана, що узагальнені, різучі, загострені форми робіт Бориса Довганя так званого “суворого стилю”, присвячені категорично забороненій темі політ’язнів сталінських таборів, нагадують мову експресіонізму чи кубізму (Лысенко 2015, 291), і власне портрет Василя Стуса чітко вписується в цей авангардистський контекст.

Отже, органічне вираження світоглядної сутності й психологічної природи Василя Стуса вписує в художню систему експресіонізму скульптурну роботу Бориса Довганя, де письменник є ключовим об’єктом відображення, осмислення й оцінки. Прагнення різнобічно охопити творчу сутність Стуса-експресіоніста вимагає від художника звернення до пластично-зображальних засобів посиленої експресивності, які здатні запропонувати власне експресіоністичні поетика і світовідчуття.

*Василь Стус: Поет і Громадянин. Книга спогадів та роздумів* (2013):  
Упоряд. В. Овсієнко. Київ.

*Василь Стус* (скульптура роботи Б. Довганя, 1968, глина) (1970): У кн.: Стус, В. *Зимові дерева: перша збірка поезій*. Брюссель.

Ли, Н. Г. (2007): *Рисунок. Основы учебного академического рисунка*. Москва.

Лысенко, Л. (2015). *Украинская скульптура периода "оттепели"*. В кн.: *Искусство украинских шестидесятников*. Сост. О. Балашова, Л. Герман. Основы. Киев, 290-297.

*Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус – поет і людина*: спогади, статті, листи, поезії (1993): Упоряд. О. Орача (Комара). Київ.

*Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах*. Частина 1 (2002): Упоряд. Б. Підгірного. Підручники і посібники. Тернопіль.

*Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах*. Частина 2 (2003): Упоряд. Б. Підгірного. Підручники і посібники. Тернопіль.

*Психологічний словник* (1982): За ред. В. І. Войтка. Вища школа. Київ.

Стус, Д. (2005). *Василь Стус: життя як творчість*. Київ.

*Энциклопедический словарь экспрессионизма* (2008): Гл. ред. П. М. Топер. ИМЛИ РАН. Москва.

*Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка* (2003): Сост. Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В. Толмачёв; пер. с фр. Республика. Москва.

Яструбецька, Г. (2015): *Експресіоністичний месидж Тараса Шевченка*. Слово і Час. № 11, 13-19.

## **“АГЛЯЯ” АРТЕМА СОКОЛА: СПРОБА ДОПИСУВАННЯ ЧИ ПЕРЕПИСУВАННЯ ПОПЕРЕДНИКА**

*Віра Просалова*

(Україна)

*У статті здійснено зіставлення роману Миколи Хвильового “Вальдшнепи”, кінець якого, дописаний автором, був ним самим і знищений, тому до сьогодні лишається невідомим, та повісті Артема Сокола “Агляя”. Діалог Артема Сокола з попередником підтверджує, з одного боку, зацікавлення творчістю класика української літератури, з іншого – спробу заповнення тих текстових лакун, які лишили простір для амбівалентного тлумачення цього роману.*

*На основі зіставлення образів і сюжетних колізій роману “Вальдшнепи” та повісті “Агляя”, написаних у різний час різними авторами, виявлено, що Артем Сокол не лише спробував дати свою версію продовження роману, а і вніс у повість такі деталі, які попередник, який жив вірою в ідею відродження нації, не міг собі дозволити. Це дає підстави для висновку про те, що “Агляя” має ознаки не лише продовження, а й переінакшення роману М. Хвильового, внесення інших, ніж у попередника, акцентів, зумовлених зміною обставин творення. Введення в повість “Агляя” нащадків героїв М. Хвильового дозволяє розглядати її як сиквел.*

*Ключові слова: роман, повість, інтерпретація, реценція, фанфік, сиквел.*

## **“AGLAJA” BY ARTEM SOKOL: THE ATTEMPT TO FINISH WRITING OR TO REWRITE THE PREDECESSOR**

*Vira Prosalova*

*The article provides a comparison of the story “Aglaja” by Artem Sokol with the novel “Woodcocks” by Mykola Hvylovyy, the ending of which was added by the author and then removed by him as well, remaining unknown until nowadays. On the one hand the dialogue of Artem Sokol with his predecessor demonstrates an interest in the works of the canonical writer of Ukrainian literature, but on the other hand it was an attempt to fill those gaps that left a space for the ambivalent interpretation of this novel.*

*Based on the comparison of the characters and the storylines overlapping between the the novel “Woodcocks” and the story “Aglaja”, written in different time periods by different authors, it is found that Artem Sokol tried not only to offer his version of the novel’s ending, but he also added those details that his*

*predecessor, even though believing in the idea of national revival, could not allow it to himself. It provides reason for a conclusion that “Aglaja” has not only the features of the continuation novel, but also modifies Mykola Hvylovyy’s novel. It shows other accents, caused by the different circumstances surrounding the story’s creation in comparison with predecessor. The introduction of descendants of Hvylovyy’s characters to the story “Aglaja” enables it to be considered as a sequel.*

*Keywords: novel, story, interpretation, reception, fanfiction, sequel.*

*...Рівне, спокійне письмо ніколи не передасть запаху епохи, коли про цю епоху пише сучасник.*

*Микола Хвильовий*

Микола Хвильовий цими словами, по суті, обґрунтував свою манеру письма, що відповідала духу його неспокійної доби – спраглому очікуванню змін та нездійснених сподівань, з якими нелегко прощалися колишні романтики революції. Доля роману “Вальдшнепи” відбивала долю самого автора, який відразу після арешту свого друга Михайла Ялового відчув наближення масового полювання на “найщиріших комуністів” і спробував привернути увагу громадськості до подій в Україні. У передсмертному посланні автор писав: “Арешт ЯЛОВОГО [виділення автора. – В.П.] – це розстріл цілої Генерації... За що? За те, що ми були найщирішими комуністами? Нічого не розумію. За Генерацію ЯЛОВОГО відповідаю перш за все я, Микола Хвильовий” (Хвильовий 1990, 889). Почуття відповідальності змушувало бути відвертим, щирим насамперед перед собою і своїми друзями, а їх у нього було чимало, як і опонентів – явних і прихованих.

Спроби інтерпретації роману Миколи Хвильового “Вальдшнепи”, який автор почав писати ще в 1926 році, проте незабаром на вимогу партії мусив знищити, підтверджують функціонування цього твору (за висловом Михайла Бахтіна) у “великому часі”, його значущість і привабливість для реципієнта, провокують до дискусій щодо спроб інших авторів пізніше переписати чи дописати цей твір по-своєму, відповідно до свого бачення тогочасних подій. Рецепція роману “Вальдшнепи”, з одного боку, ускладнюється відсутністю його закінчення, з іншого – саме ця відсутність кінця, який свого часу мали можливість прочитати Юрій Лавріненко та знайомий із Хвильовим Володимир Гжицький, відкриває простір для інтерпретатора, широке поле можливостей для створення нової версії продовження цього твору. Наскільки ці версії відповідають оригіналу, визначити сьогодні доволі складно – через неповноту і недостатню верифікованість спогадів сучасників Хвильового, що збереглися до нашого часу.

У статті зіставимо роман Миколи Хвильового “Вальдшнепи” та повість Артема Сокола “Аглая” на ідейно-смысловому, образному та поетикальному рівнях, виявимо *відповідність / невідповідність* до першоджерела запропонованої автором літературної спроби продовження цього роману. У зв’язку з тим, що подібних спроб – дописування чи переписування класика – в українській літературі було не так багато, “Аглая” привернула увагу читачів і критиків (Ольги Жук, Лілії Шутяк, Ростислава Чопика), які неоднозначно відреагували на появу в поважному видавництві “Смолоскип” цієї повісті, авторство якої викликає різного роду припущення, адже Осип Зінкевич висловився надто стисло про того, хто ховається за літературним ім’ям *Артем Сокол*. Цілком імовірно, що відповідно до назви роману “Вальдшнепи” автор повісті також свідомо обрав собі літературне ім’я зі сфери орнітології.

Діалог Артема Сокола з попередником розглянемо з урахуванням ідеї Ганса Роберта Яуса про імпліцитну відповідь, яку наступні покоління відчитують у творі минулого: “Твір минувшини постає перед нами як «ще наділений мовою» тому, що форма, яку розуміють як художній характер, що вийшов за рамки практичної функції бути свідченням певного історичного періоду, зі зміною тих періодів зберігає відкритим, а отже, й сучасним значення в розумінні імпліцитної відповіді, завдяки якій твір промовляє до нас” (Яус 2011, 519). Спробуємо з’ясувати, чи вдалося автору “Аглаї” відчитати в романі “Вальдшнепи” приховану відповідь.

Важливими для обраного аспекту аналізу були міркування Юрія Шевельова, який помітив, що персонажі роману “Вальдшнепи” заходять у своїх твердженнях значно далі, ніж їх творець, зокрема в засудженні здійснюваної українізації, утвердженні ненависті як (нібито?) творчої сили. “Усі висловлювання у “Вальдшнепах” вкладені до вуст двох персонажів – Дмитрія Карамазова й Аглаї. Звичайно, те, що вони кажуть, борознило мозок автора, бо ж він їх створив, але не конче це висновки самого Хвильового” (Шевельов 2008, 322). Автор у романі наділив героїв своїми та чужими міркуваннями, досягаючи багатоголосся, тому ототожнення автора з героєм аж ніяк не правомірне.

До спроби інтерпретації в повісті “Аглая” роману Миколи Хвильового досить критично поставився Ростислав Чопик (Чопик 2010), підкреслюючи відмінність його персонажів від героїв Хвильового, які, у свою чергу, виникли під впливом персонажів Ф. Достоєвського. Відмінність, поза сумнівом, має місце, але в повісті, що особливо важливо, спостерігається заповнення тих текстових лакун, які лишалися на розсуд реципієнта в романі. Захоплений “Вальдшнепами” Артем Сокол створює, по суті, фанфік, сиквел, даючи своє бачення відомих героїв попередника і водночас уводячи нових персонажів, таких, як Вілій чи син Клавдії та Вовчика – Валік.

У романі “Вальдшнепи” Дмитрій Карамазов, який у Достоєвського був утіленням духу неспокою, зображується комуністом і опозиціонером

одночас: “Будучи, так би мовити, вічним опозиціонером, він [тобто Карамазов. – В.П.] у той же час був своєрідним фанатиком комунізму й, звичайно, не міг спокійно реагувати на це зовсім невинуватим нахабством” (Хвильовий 2010, 166). Нахабством він уважав кинуту Аглаєю репліку про те, що комуністи «в більшості страшенно нудні» (Хвильовий 2010, 166). Героїня цим висловлюванням, вочевидь, прагнула вивести Карамазова з рівноваги, змусити його відреагувати імпульсивно, щоб зрозуміти його справжню суть.

Роман із Аглаєю, як показав Микола Хвильовий, заводить Дмитрія у глухий кут: “Цілу ніч Аглая не давала йому [тобто Карамазову. – В.П.] спокою, цілу ніч він мріяв про зустріч із нею (наче він не бачився з нею сто років), і от на ранок він раптом зустрічає її в купальному костюмі. В ньому в перший раз прокинувся до неї справжній стривожений самець. Він безсоромно дивився на її таз, на її груди і ніяк не міг одірватись” (Хвильовий 2010, 176-177); “Цілий день, а потім цілу ніч Дмитрію не давав покою образ дівчини в рожевому платті з голубою парасолькою, дівчини, що так скоро назвала його «милим», що так цікаво говорила про старофранцузьке життя («ти знаєш поета Війона?»), що відчула в наших нічних базарних завулках безсмертного Флобера, що, нарешті, в час його душевної кризи явилась до нього такою цікавою співбесідницею” (Хвильовий 2010, 173). В інтерпретації Миколи Хвильового Дмитрій постає знервованим, психічно виснаженим. “Для «онтологічно невпевненого» Карамазова перебування у світі постреволуційного абсурду, переживання щодо етичної ціни вчинків в ім'я «соціального очищення», перманентні хитання між революційними ідеалами та романтичною вірою у майбутнє відродження нації завершуються внутрішнім роздвоєнням, яке, у свою чергу, детермінує онтологічний страх і відчуження” (Філатова 210, 199-200), – підкреслює Оксана Філатова.

Переживаючи стан депресії, герой не може дати ради своїм почуттям: то несподівано просить вибачення у дружини, ласкаво називаючи її “Ганнусею”, то жене її геть – як щось надокучливе і непотрібне. Неврівноваженість, нездатність подолати страх підтверджуються його розповіддю про те, як із чорного піаніно, що лишилося в Харкові, виповзає його совість і мучить, не дає йому спокою. “Я [тобто Карамазов. – В.П.] говорю, Ганнусько, про наше чорне, піаніно... про те, що в Харкові. Це не піаніно, а якась жахлива примара. Заплющиш очі й лежиш. І от раптом щось штовхне тебе, і ти подивишся, і бачиш, як з піаніно лізе на тебе якась волохата істота. Підлізе – і сяде навпроти тебе. Я довго мовчу й довго запевняю себе, що нічого нема. Тоді волохата істота лізе до мене на кровать” (Хвильовий 2010, 172). Слухаючи розповідь чоловіка про його дивні фобії, дружина не намагається його зрозуміти, і це ще раз підтверджує загальну атмосферу нерозуміння між найближчими людьми. Важливо, що Іраїда – донька Миколи Хвильового – згадувала про те, як свого часу її мати (дружина письменника) навідріз відмовилася залишити в



їхньому помешканні піаніно, яке батько хотів їй подарувати, коли вони з вітчимом переїхали на постійне мешкання до Харкова. Ця деталь набуває особливого значення, адже підтверджує, що автор писав, по суті, про свої сумніви і переживання, проте це не змушує ототожнювати героя і “біографічного” автора (за Михайлом Бахтіним), як це свого часу зробив Андрій Хвиля у брошурі “Від ухилу – у прірву”, поставивши знак рівності між поглядами автора та головного героя роману, який цинічно звинуватив Шевченка в каструванні української інтелігенції, вихованні “тупоголового раба-просвітянина”, у затримці культурного розвитку нації.

У роки революції та громадянської війни Дмитрій Карамазов, як і автор, заради ідеї ризикував своїм життям, проте згодом почав помічати деформацію омріяних ідеалів, усвідомлювати, що партія “потихеньку та полегеньку перетворюється на звичайного собі «собирателя землі руської» і опускається, так би мовити, на тормозах до інтересів міщанина-середняка” (Хвильовий 1990, 262). Вкраплення російських слів потрібне авторові для надання більшої переконливості висловлюванню. “Карамазов ідею української державності, – наголошує Лідія Кавун, – розглядає в аспекті соціалізму, адже інакше й бути не могло, оскільки саме ідея соціалізму і є духовною формою світовідчуження героя. Його онтогенез характерний тим, що він є суб’єктом, який у своєму психологічному розвитку не визначився. Щоб зробити подальший крок у житті, усвідомити, в якому напрямку йти, Карамазов змушений озирнутись на пережите, осмислити його” (Кавун 2013, 175). Стан невизначеності, постійного озирання не дає можливості прийняти рішення. “Ці Карамазови забули, що вони Карамазенки, що їм бракує доброго пастиря, – пояснює Агляя. – Вони (часто розумні й талановиті) не здібні бути оформителями й творцями нових ідеологій, бо їм бракує широкої індивідуальної ініціативи й навіть відповідних термінів, щоб утворити програму свого нового світогляду. Це запальні Діцгени, що їх використовують Маркси та Енгельси, але це не Маркси та Енгельси” (Хвильовий 1990, 213).

Тому роль вершителя своєї долі та провідника нації – не для таких, як Дмитрій. Йому самому потрібний провідник, який би вказав шлях, змусив би йти до кінця. Таким провідником стає для нього Агляя, яка зрозуміла хворобу Дмитрія та інших Карамазових і взяла ініціативу у свої руки, протиставивши нерішучості, безвольності свою активність та впевненість у досягненні мети. Вона підштовхує Дмитрія до необдуманих кроків, імпульсивних рішень. Її поведінка переконує в тому, що вона вміло розставляє пастки, в які легко потрапляє Дмитрій, захопившись її мигдалевими очима. Вона обирає тактику “батого і пряника”. “Прекрасне визначення! – з захопленням сказала Агляя і тут же чомусь іронічно усміхнулась. – Але...” (Хвильовий 2010, 155). Недомовленість призводить до нерозуміння, лишає простір для тлумачень, більше того, породжує конфлікт інтерпретацій, адже від особистості реципієнта, його життєвого досвіду, внутрішнього стану залежить те, як будуть заповнені ті чи інші

текстові лакуни. Тим більше, що автор, за спостереженням Раїси Мовчан, скрізь виявляє ідеологічну неоднозначність: “Популярні у 1920-і роки ідеї: комуністична, націоналістична, антропософська чи, скажімо, про «загибель цивілізації» тощо лише розглядає, переосмислює, ніби перевіряє в умовному художньому тексті й ніколи не утверджує” (Мовчан 2008, 281). Тим самим автор доручає читачеві самому робити відповідні висновки.

Амбівалентність Карамазова виявляється навіть у ставленні до дружини, до якої він відчуває співчуття і ненависть водночас. “Хіба Ганна здібна піднятися до тих питань, що так тривожать його? Хіба вона коли-небудь переможе свою обмеженість? Ганна все-таки типова миргородська міщаночка, і саме вона й не дає йому зробитись цільною й рішучою людиною, саме вона й перешкоджає йому протиставити себе рабській психіці своїх дегенеративних земляків” (Хвильовий 2010, 134). У власних проблемах герой намагається звинуватити насамперед когось, а не себе, сприймає дружину як втілення провінційності й хуторянства. Ганна дратує його – своєю покірністю, лагідністю, готовністю дати йому волю, якщо він тільки цього забажає. Проте біда Дмитрія – в іншому, в неспроможності прийняти рішення. Він сам щиро зізнається: *“От хоч убий мене! – а не можу їх ненавидіти справжньою ненавистю. У кожного з ближніх – навіть найбільших моїх ворогів – буває така, знаєш, людська усмішка й таке, знаєш, миле й гарне обличчя, наче на тебе прекрасна Богоматір дивиться. Я кажу й підкреслюю, у к о ж н о г о, бо навіть у суворих і злих з природи людей я бачу цю усмішку й це обличчя”* (Хвильовий 2010, 159). Безвольність, нерішучість героя сприяють тому, що він потрапляє під вплив сильної особистості, яка буде визначати його подальші дії.

Аглая, за влучним спостереженням Лідії Кавун, стає ніби другим Я Дмитрія. З одного боку, це московка, яка хизується своїм походженням, вишуканими манерами, з іншого – розсудлива, впевнена в собі жінка, яка спокушає жертву всіма можливими засобами – і тілом, що викликає асоціації з полотнами Рубенса, й інтелектом. Рішуча, вольова, амбітна, вона знає, чого хоче, свідомо виводить Дмитрія з рівноваги, провокує на необдумані вчинки. Вона, наприклад, запитує в нього, що він буде робити, якщо вона розповість про їхні взаємини його дружині. Напрошується питання: для чого їй потрібні такі експерименти. Чи не тому тьотя Клава наспівує арію Баядери з однойменної оперети угорського композитора Імре Кальмана, викликаючи таким чином асоціації зі справою зваблення заради досягнення мети.

Роман “Вальдшнепи”, зокрема та його частина, що збереглася до нашого часу, закінчується розмовою Євгена Валентиновича і Вовчика, суть якої вдається реконструювати за допомогою принципу аналогій з іншими творами письменника, в яких функцію зваблення виконували жінки, як, наприклад, Майя із “Повісті про санаторійну зону”. Її завдання полягало в тому, щоб звабити, а потім донести на Анарха. “Відкритий” кінець роману, що в цьому випадку виявився вимушеним, відбиває

характерну ознаку авторського стилю, змушує реципієнта моделювати подальший розвиток подій, прогнозувати долю героїв. “Важливим елементом гри з читачем є «відкритість» їхнього закінчення, що проектує нове поле для роздумів – гра триває і після ознайомлення з текстом, вона є невичерпною, безконечною, – підкреслює Раїса Мовчан. – Автор же і так залишається замаскованим, він ніколи не робить остаточного висновку, ніде не виявляє власного ставлення до зображуваного” (Мовчан 2008, 280). І таким чином провокує читача до відчитування латентних смислів.

Артем Сокіл у своїй літературній версії спроби продовження “Вальдшнепів” надає образу Аглаї вирішального значення, називаючи повість її ім’ям, що відрізняється правописом від імені героїні Миколи Хвильового лише однією літерою – г. Зміна літери г на ґ служить знаком не лише орфографічних змін, а насамперед знаком розмежування образів. Рідкісне ім’я героїні має давньогрецьке походження і в перекладі означає *блиск, радість, красу*.

Події в повісті “Аглая” відбуваються в “колишньому столичному місті над Лопанню” (Сокіл 2010, 16), тобто Харкові, який у 1919–1934 роках був столицею УРСР. Покровський собор, що донині зберігся з другої половини XVII століття, набуває у творі символічного значення духовного зв’язку поколінь, адже саме сюди приходить Аглая, щоб подумки перенестися в бурхливі двадцять роки і згадати, а то й подискутувати з Карамазовим щодо “мамулуватості” українців, здобутків і втрат на життєвому шляху.

Експозиція повісті стисла, побудована на екскурсії героїні в минуле, що було тісно пов’язане з Дмитрієм Карамазовим, якого вона зваблювала всіма засобами. Непередбачувані шумові ефекти порушують плин її спогадів:

“... Чуєте? Один мільйон тракторів! Так, тракторів!

І ці радісні вигуки заглушує іноземна гучна джазова музика. А її заглушують гармошки, занесені в це місто з Росії. І ця дивна какофонія заглушує гомін вечірніх дзвонів Покровського собору.

– Страшно, – подумала жінка у чорному платтю. – Чуже місто... Де ж моя молода нація? Де?” (Сокіл 2010, 15). Це далеко не риторичне питання, зумовлене невідповідністю очікуваного і реального, тим, що ідея відродження української нації так і лишилася маргінальною навіть через кілька десятиліть після бурхливого національно-визвольного піднесення.

Автор повісті висуває гіпотезу про те, що Карамазов, прототипом якого (цілком імовірно) міг бути сам Микола Хвильовий, пішов із життя не з власної волі, а був ліквідований як особливо небезпечний владі літератор. “У шибці я [тобто Аглая. – В.П.] побачила невеличку дірочку, шибка не розбита, лише невеличка дірка від кулі...” (Сокіл 2010, 19). Загадковість обставин смерті посилюється несподіваним зникненням передсмертних записок із письмового столу, що могли б прояснити причини того, що сталося 13 травня 1933 року. Проте у своєму герої автор намагається віднайти не лише самого себе, а й іншого, відмінного від себе, але

важливого для самопізнання. Михайло Бахтін, характеризуючи взаємини автора та героя, відзначав: “Але ці точки поза героєм, на які все ж стає автор, мають випадковий, непринциповий і непевний характер; ці хиткі точки позазнаходженості зазвичай змінюються упродовж твору, стосуючись лише окремого, певного моменту в розвитку героя, потім герой знову вибиває автора із тимчасово зайнятої ним позиції, і він змушений намацувати іншу” (Бахтін 1986, 21). Йдеться про ту ситуацію, коли герой оволодів автором і змушує його діяти всупереч його волі.

Артем Сокіл зіставляє двох героїнь на ім'я Аглая. Старша віком була мрією Дмитрія Карамазова і матір'ю його сина Дмитра, молодша – виявилася донькою Ганни і того ж таки Дмитрія. Дмитро визнає, що його подруга Аглая більше схожа на свого батька: “Ти [тобто Аглая. – В.П.] вродюю не грішиш, ти намагаєшся наслідувати мою матір, часом це тобі вдається. Але знай: ти не та Аглая, що горить вічним вогнем поривання у невідомі краї, ти не з тих безумних і хоробрих, ні... ти копія того Дмитрія, який колись давно комсомолів у пустопорожнє” (Сокіл 2010, 37).

Для виявлення подібностей у тлумаченні образу Аглаї зіставимо висловлювання обох героїнь: “Я [тобто Аглая. – В.П.] випила, товариство, за відважних і вольових людей. Чуєте? Я випила за безумство хоробрих. Але не за те безумство, що вродилося у соррентівського міщанина Пешкова, – я випила за те безумство, що привело троглодита до стану вишуканої європейської людини. Я випила за те безумство, що не знає тупиків і горить вічним озем стремління в невідомі краї” (Хвильовий 2010, 186– 187), “А я вип'ю, товариство, за відважних і вольових людей. Чуєте? Я вип'ю за безумство хоробрих. За тих, які не знають тупиків і які горять вічним вогнем поривання в невідомі краї... Чуєте, я хочу творити нове життя...” (Сокіл 2010, 17). Дослівне повторення ключових думок Аглаї Хвильового супроводжується зміною часу дієслова (“випила” – “вип'ю”) та подвійним повтором важливого для розуміння цих образів слова. Аглая з роману Хвильового натякає на те, як зневажливо відреагував Максим Горький на пропозицію перекласти його роман “Мати” українською мовою. Подібна алюзія відсутня в повісті Артема Сокола, очевидно, тому, що інший час потребує іншого, ніж попередній, слова, а дискусії щодо української мови як “малоросійського нареччя” зі здобуттям Україною незалежності втратили ґрунт.

За версією Артема Сокола, Аглая, виконуючи завдання, закохалася у Дмитрія Карамазова. Народивши від нього сина і назвавши його ім'ям батька, вона підтвердила свою вірність коханому, адже, як показує автор на початку повісті, вона часто приходила на могилу Дмитрія разом із сином, доки не була схоплена органами безпеки. Артем Сокіл своєю версією, по суті, дає відповідь на дуже важливе для читача питання про те, чи пробачила влада Аглаї те завдання, яке вона належним чином не виконала. Згадка про арешт героїні та її маленького сина підтверджує нещадність запущеної на повні оберти каральної машини. Про репресії в

Україні можна було згадувати або за межами країни, або через багато десятиліть після того – вже в роки Незалежності. Подібних деталей у Миколи Хвильового, звичайно, не могло бути, отож, автор повісті “Аглая” намагався поставити інші, ніж у попередника, акценти, дати своє бачення ймовірного розвитку подій.

Аглая в повісті Артема Сокола згадує своє минуле, те, як вони удвох із Клавдією хизувалися своїм походженням і побоювалися одного – що їх викриють: “Як їм [тобто Аглаї та тьоті Клавї. – В.П.] признатись, що вони звичайні хохлушки, з провінційного, темного містечка Миргорода... Вони радилися з Клавою (боялись тільки, щоб Женя десь не ляпнув язиком), як показати себе у тому дивному товаристві. Хотіли похизуватися своїм походженням із всесоюзної столиці та своїми всесоюзними манерами” (Сокіл 2010, 15). Аглая в Артема Сокола пояснює мотиви поведінки героїні Миколи Хвильового, виявляє ознаки продовжувачки роду, подвижницької ідеї, месіанської провідниці нації. Перша її іпостась виявляється в турботі про маленького сина, друга – в фанатичній вірі в ідею, задля якої вона ладна на все, навіть на самопожертву. Фанатизм сягає абсурду тоді, коли вона прагне змінити дорослого сина ціною власної смерті, змушуючи його вбити своє минуле, тобто її саму. Найпереконливішим показником деградації особистості стає спроба підняти руку на рідну матір, тим більше – її вбивство.

Артем Сокіл буквально сприйняв поліфонічний роман Миколи Хвильового, не усвідомив неоднозначності його смислів, іронії та гри з читачем, за якими маскувався автор, тим самим провокуючи різночитання свого твору.

Типаж повісті “Аглая” інший, ніж у романі Миколи Хвильового, і не тільки тому, що зображується інший час, а й тому, що Артем Сокіл виявляє інше бачення подій. Він відтворює події 60-х років із часової відстані, що помітили, зокрема, читачі, відзначивши неточності в описі того ж Харкова. Мають місце крайнощі і в оцінці дій Аглаї, яка, як показано в повісті, гіпертрофує одиничне, сприймає його як множинне, масове: “Як страшно ти [тобто Дмитрій Карамазов. – В.П.] хотів мене, ціла твоя нація хотіла мене” (Сокіл 2010, 18). Чи не занадто, як для однієї, хоч колись і привабливої жінки?

У романі й повісті помітні й інші відмінності: професор Вовчик у Миколи Хвильового – лінгвіст, в Артема Сокола – літературознавець. Ця зміна профілю діяльності вченого зумовлена тим, що історія української літератури зазнала вилучення багатьох імен і творів, не раз переписувалася згідно ідеологічних настанов партії, пережила набагато більше змін, ніж мовознавство. Тому важливою виявляється деталь про неодноразове (13 разів!) переписування професором історії української літератури – залежно від суспільно-політичних змін у країні, ідеологічних настанов керівних органів. Філософія цього вченого проста: “Ми люди практичні, ми обережні, найобережніші з усіх. Тому ми живемо” (Сокіл 2010, 45). Це

філософія кон'юнктуриста, який адаптується до будь-якої влади, адже вважає, що “в ім'я збереження життя можна пожертвувати всім – ідеями, принципами, друзями, знайомими, навіть рідними... щоб жити” (Сокіл 2010, 53). Тому й знаходить він у літературі потрібні владі смисли, підтверджуючи таким чином її пристосованську, імітаторську роль. Однак доля Миколи Хвильового та цілої когорти йому подібних – замучених, розстріляних, але нескорених, спростовує це.

Артем Сокіл, як і його попередник, лишає кінець твору відкритим, змушує читача таким чином домислити його, адже Дмитро та Агля були заарештовані на могилі свого батька саме в день його смерті – 13 травня. Число 13, яке так любив Микола Хвильовий, у нумерології означає розрив із минулим, руйнування ілюзій, початок нового циклу. Багатозначність кінця повісті відповідає духу першоджерела, підтверджує спроби автора наслідувати манеру попередника.

Неоднозначним в інтерпретації Артема Сокола виявився Вілій, який нібито захопився ідеєю відродження нації та ініціював проведення зборів студентської молоді в день смерті Миколи Хвильового, проте побоювся виступити перед присутніми, більше того, скористався заздалегідь схованим на випадок небезпеки одягом міліціонера, щоб уникнути переслідування, і був навіть сам здивований тим, як він легко адаптувався до непростих обставин. Переодягання ініціатора акції підтверджує його двоїстість, удаваний пафос, за яким приховується пристосованець, а не герой, який міг би повести за собою інших.

Невипадково син Аглаї – Митя – критично оцінює своє покоління: “Подивись кругом... Бачиш ці тіні? Це танцюють тіні забутих предків. Чуєш? Це не люди, це не та нова генерація, якою хотіла бути твоя мати, це здегенерована генерація. Дивись, бачиш – це бездушні потомки червоних батьків...” (Сокіл 2010, 28). Акцентування червоного кольору як кольору агресії та крові супроводжується важливою для розуміння ідейно-художнього смислу повісті деталлю: нове покоління бездушне, здегенероване. Як і Микола Хвильовий, автор повісті також удається до численних ремінісценцій, алюзій на відомі твори, зокрема на повість “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського.

Зіставлення роману “Вальдшнепи” та повісті “Агля” дозволяє виявити не лише прогнозовані варіанти прочитання твору Миколи Хвильового, а й привнесення не властивих першоджерелу смислів, надмірну прямолінійність у тлумаченні окремих образів. Для більшої повноти рецепції роману Миколи Хвильового “Вальдшнепи” слід здійснити прочитання однойменної кінострічки, знятої на кіностудії імені Олександра Довженка режисером Ігорем Муратовим, який на основі спогадів сучасників Миколи Хвильового та свого батька – Олександра Муратова – спробував дати своє бачення продовження роману кінематографічними засобами, що передбачають співпрацю постановника,

акторів, звукорежисера, костюмера, декоратора та інших причетних до створення кінострічки осіб.

Бахтин, М. (1986): *Естетика словесного творчества*. Москва.

Кавун, Л. (2013): *Художня модель фаустівської людини в романі "Вальдинети" Миколи Хвильового*. Філологічні семінари. Вип. 16. Київ, 173-177.

Мовчан, Р. (2008): *Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі*. Київ.

Сокіл, А. (2010): *Агляя*. У кн.: *Артем Сокіл. Агляя. Микола Хвильовий. Вальдинети*. Смолоскип. Київ, 11-122.

Філатова, О. (2010): *Український роман 20-30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості*. Миколаїв.

Хвильовий, М. (2010): *Вальдинети*. У кн.: *Артем Сокіл. Агляя. Микола Хвильовий. Вальдинети*. Київ, 123-217.

Хвильовий, М. (1990): *Передсмертні послання до пасербіці Любові Уманцевої та до друзів-письменників*. У кн.: *Твори: У 2 т.* / Упоряд. М. Г. Жулинського, П.І. Майдаченка. Т. 2. Дніпро. Київ, 888-889.

Чопик, Р. (2010): *Баядера Миколи Хвильового*. Культура. 8, 11-122.

Шевельов, Ю. (2008): *Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового)*. У кн.: *Вибрані праці: У 2 кн. Літературознавство / Упоряд. І.Дзюба*. Вид. дім "Києво-Могилянська академія". Київ.

Яус, Г. (2011): *Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика*. Київ.

**АНТИКОЛОНІАЛЬНІ МАРКЕРИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЙ  
Ю. ШЕВЕЛЬОВА (НА МАТЕРІАЛІ СТАТЕЙ ПРО В. СТУСА,  
А. МАЛИШКА, О. ГОНЧАРА ТА ІН.)**

*Олександр Ратушняк*

(Україна)

*Автор доводить на матеріалі студій про українських радянських письменників Юрія Шевельова-Шереха, що радянський тоталітарний вплив на українську літературу був однією з форм колоніалізму. У дослідженні простежується, як Ю. Шевельов у своїх розвідках виявляв “духовну спроституюваність” окремих письменників, що прислужували радянській владі (студії про роман “Таврія” Олеса Гончара, про поему Леоніда Первомайського “На крутих берегах”, про збірку поезій Андрія Малишка “За синім морем” тощо) та незламний дух інших, у творчості яких проявився маркер “антирадянськості”, антиколоніальності (про В. Підмогильного (студії “Людина і люди. “Місто” Валеріяна Підмогильного”; “Білок і його забурення (про «Невеличку драму»)) або незламності духу у житті і в творчості Василя Стуса (розвідка “Трунок і трутизна” (Про “Палімпсести” В. Стуса)). Ці та деякі інші студії з погляду наявності в них антиколоніальних маркерів стали об’єктом уваги автора статті.*

*Ключові слова: колоніалізм, антиколоніалізм, постколоніалізм, “відрадянщення”, розінтелітенчення, пропаганда, заполітизованість, заідеологізованість, звульгаризованість.*

**ANTICOLONIAL MARKERS OF JU. SHEVEL'OV LITERATURE  
STUDIES (BASED ON THE ARTICLES ABOUT V. STUS, A. MALYŠKO,  
O. HONČAR AND OTHERS)**

*Oleksandr Ratušnjak*

*The author proves that the Soviet totalitarian influence on the Ukrainian literature was a form of colonialism. It is based on the Yuriy Ševel'ov-Šerech studies about Ukrainian Soviet writers. The research outlines Ju. Ševel'ov's attempts to show the “spiritual prostitution” of some writers who served the Soviet authorities (studies about the novel “Tavrija” by Oles' Hončar, the poem “On the steep banks” by Leonid Pervomajskij, the collection of poems “Beyond the blue sea” by Andriy Malyško etc.), and the invincible spirit of other writers whose works were marked by “antisovietism” and anticolonialism (about V. Pidmohyl'nyj (studies “Man and people, “The City” of Valerian Pidmohyl'nyj”; “White And Its Reddening” about “Small drama”), or the indestructible spirit in the life and works of Vasyl' Stus (the article “Drink And Poison”*



(about “*The Palimpsests*” of *Vasyl’ Stus*)). *These studies and some others concerning the anticolonial markers in the literature are object of study.*

*Keywords: colonialism, anticolonialism, postcolonialism, “antisovietization”, fall of intelligentsia, propaganda, politicization, ideologization, vulgarization*

Проблемою багатьох постколоніальних студій є відсутність загальноприйнятого визначення термінів ‘постколоніальний’ та ‘антиколоніальний’ щодо явищ культури, а це, на думку М. Зубрицької, “сприяє їхній дисциплінарній розмитості” (Зубрицька 2002, 705). В усталеному світовому літературознавстві й критиці антиколоніалізм і постколоніалізм вживається на позначення протиставлення “центру – маргінесу”, “метрополії – провінції”, маючи на увазі протидію культури ‘третього світу’ Західній цивілізації (Зубрицька 2002, 706). Втім, у цьому погляді західних теоретиків простежується певна обмеженість і вузькість тлумачення зазначеної проблематики: є Західна Європа – і є “чужинці”. Але, як зазначив індійський культуролог-постколоніаліст Арун П. Мукгерджи, “вони забувають, що не існує однієї постколоніальної літератури, а існує кілька постколоніальних літератур” (Зубрицька 2002, 742). Така “забудькуватість” західної науки призводить до того, що поза увагою авторитетного постколоніального метадискурсу опиняється не лише окремішність національних літератур колишніх європейських колоній, але й низка інших (окрім західноєвропейського) колоніалізмів: колоніалізм Японії, Китаю, Російської імперії (СРСР) (Зубрицька 2002, 704).

На думку дослідниці Оксани Грабович, сьогодні значно зріс потенціал для географічного розширення об’єкта постколоніальних студій за рахунок дослідження культури народів колишньої Російської імперії та її правонаступника – Радянського Союзу. Це може здійснюватися за рахунок дослідження структур імперського домінування у виявах метропольної російської культури (у тому числі й у її канонічних текстах, яким прийнято надавати універсально-людський, наднаціональний статус) та неросійських культур, а також вивчення антиколоніальних та постколоніальних начал у колонізованих культурах (Грабович 1994, 145-152).

Одним із перших українських учених-славістів, хто почав здійснювати дослідження антиколоніальних та постколоніальних виявів у колонізованій українській літературі, був відомий професор Юрій Шевельов. Йому випало бачити на власні очі “радянський рай” у довоєнному Харкові, де він виріс і сформувався як викладач та науковець. Юрій Шевельов працював викладачем в Інституті журналістики, згодом – у Харківському університеті, а в 1939 році захистив кандидатську дисертацію про мову сучасної поезії на прикладі політичної лірики Павла Тичини.

Він бачив, як деформувався літературний процес під тиском тоталітаризму, як викривлялася свідомість українських письменників, як

калічилися долі... Тому з приходом німців він робить свідомий вибір і стає на шлях “відрадянщення”. В окупованому нацистами Харкові Ю. Шевельов співпрацює з газетою “Нова Україна” та часописом “Український засів”. Нещодавно зібрання його творчості цього періоду вийшло у Харкові під обкладинкою “Дорогою відрадянщення” (2014). У передмові до збірника дослідниця Катерина Каруник наводить точну дату, коли Юрій Шевельов обрав українство альтернативою радянству: “Та за одну ніч людина не робиться новою. Дата 25 жовтня 1941 року стала для Шевельова тільки початком тривалого шляху до зміни світоглядних орієнтирів і самого способу думання” (Каруник 2014, 34). Проте вже в цих публікаціях чітко простежується антиколоніальна лінія. Хоча в більшості своїй це публіцистика, а не літературознавчі студії, і стосується вона переважно суспільного життя, але автор викриває не лише радянський, а саме російський колоніальний гніт. Головний зміст цих публікацій – ствердження всього українського, в першу чергу, мови.

Пізніші праці Ю. Шевельова умовно можна поділити на мовознавчі, літературознавчі та есеїстку. Й у всіх них наскрізно присутні мотиви “відрадянщення”, а отже антиколоніальності. Зупинимося детальніше на деяких із них.

Ю. Шевельов із власного досвіду знав про те, що значить бути інтелігентом і викладачем у СРСР. В одній зі своїх студій – “Захід є Захід, а Схід є Схід” (1952) – він зазначає, що “у народно-розмовній російській мові слово «інтелігент» уживається з якоюсь садистично-саркастичною інтонацією; воно означає людину непотрібну, не здатну дати раду в практичному житті” (Шевельов 2009, Літературознавство, 533). Це позначилося і на літературі: “Сталося величезне розінтелігнення (розрядка Ю. Шевельова. – *О. Р.*) української літератури, її повернуто в часи Панаса Мирного або Нечуя-Левицького, викреслено не тільки етап двадцятих років, але і етап Лесі Українки й Коцюбинського... вони завернули літературу на 70 років назад” (Шевельов 2009, 3 історії незакінченої війни, 249). З літератури було вилучено думку: “Герої не сміють журитися і бути задуманими... Авторів ї героям усе мусить бути ясно. Жадних філософських проблем не існує, жадних дискусій не буває” (Шевельов 2009, 3 історії незакінченої війни, 245). Відсутність серйозних філософських проблем в літературі й оце “розінтелігнення” є чи не найпершим колоніальним маркером української радянської літератури, на який вказує Юрій Шевельов.

Проблема “розінтелігнення” виринає не лише в статтях, присвячених інтерпретації літературних явищ, але і в есеїстиці. Як то бути викладачем у радянському виші йдеться в есеї “Кімната номер 101” (1952), написаному на основі спогадів про часи харківського викладання. У ньому згадується каламбур про те, що радянські професори – це “позвоночные животные”, які все роблять “по дзвінку”, і є, на правду, безхребетними, а також доведеними страхом до стану тварин. Адже завдяки своєму інтелекту вони

розуміли, що відбувається, проте змушені були постійно маскувати свої думки, вдавати, що вірять гаслам пропаганди. Але “чи можна постійно жити під тягарем подвійної системи, чи можна постійно й кожної хвилини відокремлювати свою думку від своїх слів і своєї поведінки... Саме тут і починається вплив совєцької пропаганди на душу людини: ця пропаганда не переконує людину, а розламує її навпіл...” (Шевельов 2009, 3 історії незакінченої війни, 183). У цій же статті Ю. Шевельов наголошує на додаткових приниженнях саме *українського* вченого, оскільки він представляв ще й колоніально залежну націю: “Історія совєцького науковця у 1917–1937 роках – це, власне, історія такого заячого навчання («Якщо зайця добре вчити, він зможе навіть сірники запалювати»). Особливо важко було цьому вчитися поза Росією, адже в Україні, наприклад, за програмою належало не лише відректися самого себе як особистості, а також як представника народу (курсив і підкреслення наше. – О. Р.), чого ніхто не вимагав, скажімо, у Москві чи Петербурзі” (Шевельов 2009, 3 історії незакінченої війни, 183). У виявленні таких особливостей, зокрема, відмінностей у становищі російського професора й українського, розкривається антиколоніальне бачення Юрія Шевельова. У своїх студіях він викриває не лише злочинну наругу над людиною радянської тоталітарної системи (хоча і це також є), а саме російського колоніалізму над українцями загалом, і українською літературою та письменниками зокрема.

Про деформацію особистостей та як це позначилося на творчості йдеться у розвідках Ю. Шевельова про роман “Таврія” Олеса Гончара, про поему Леоніда Первомайського “На крутих берегах”, про збірку поезій Андрія Малишка “За синім морем” та в багатьох інших. Але є й інші приклади антиколоніальності – аналіз доробку Валер’яна Підмогильного (“Людина і люди. «Місто» Валеріяна Підмогильного”, “Білок і його забурення (про «Невеличку драму»”)), або незламності духу в житті й творчості Василя Стуса (розвідка “Трунок і трутизна” (про “Палімпсести” В. Стуса). Або вже зовсім свіжий погляд на цю проблему в студіях про новітню українську літературу – “Куди пролягає траса” (про “Автостоп” Оксани Забужко) та “ГО – ГАЙ – ГО” (про прозу Юрія Андруховича). Ці та деякі інші студії з погляду наявності в них антиколоніальних маркерів стали об’єктом нашої уваги.

Мов скальпелем хірурга – безжально і точно – Юрій Шевельов відкриває всі “виразки” колоніального мислення автора роману “Таврія” у статті “Здобутки і втрати української літератури” (1953). Роман О. Гончара стає для дослідника дзеркалом усього становища літератури підрадянської України. Її позбавлено власної індивідуальності, стилю, “шукальництва” і перетворено на “порцію пропагандивної жуйки” (Шевельов 2009, 3 історії незакінченої війни, 243). Особливо це стосується великих за обсягом творів: “Часом, хоч і не часто, можна натрапити на літературно майстерний або прийнятний людським почуттям віршик або невеличке

оповідання, але роман купує собі право бути виданим ціною власної сірости” (Шевельов 2009, 3 історії незакінченої війни, 243). Тому радянські романи не є літературою, а лише “виконують обов’язки літератури”. Їх варто читати, щоб розуміти процеси, що мали місце в житті та психіці радянської людини того періоду, насамперед автора і читача, ніж самих героїв. Ось таке зміщення акцентів, а також розуміння радянської дійсності й погляд на неї з-за меж тоталітарної системи дозволяє Ю. Шевельову акцентовано прочитувати тексти радянської літератури.

Антиколоніальна оптика сприяла баченню радянської дійсності, що проступає в романі О. Гончара “Таврія” незалежно від самого автора, хоч він і робить об’єктом зображення дорадянську добу (у романі йдеться про 1914 рік), чим забезпечує собі алібі перед цензорами та критиками. Та зображені в романі негативні явища дореволюційного українського села не лише нікуди не поділися з приходом радянської влади, а, навпаки, примножилися, що поглибило кризове становище селян. Приміром, у романі наймити нарікають на те, що “їх розметало, мов бурю, по світу... Хіба не могли б вони жити в купі всі щасливою родиною?”. Ось як коментує ці рядки Ю. Шевельов: “Тут все крило хронологією, бутафорією поміщицько-капіталістичного побуту, – але воно говорить понад і попри це. [...] Історія (дорадянська. – *О. Р.*) не знала дітей, силоміць відірваних від батьків, не знала розкуркулень і заслань у такому масштабі, не знала «організованого вербування робочої сили з колгоспів на заводи» [...]. Вийшло так, що перо написало те, у чому сам автор, напевне, не хотів би признатися сам собі в годину самоти й нічної тиші, що усвідомлене вкинуло б його в холодний, жаский піт” (Шевельов 2009, 3 історії незакінченої війни, 247). Отже, уміння помічати і прочитувати поміж рядків репресії, виселення, руйнування родин – усе те, що “само написалося” не лише в романі Гончара, а й інших підневільних радянських письменників, – є одним із важливих протирадянських антиколоніальних маркерів, якими позначені дослідження Ю. Шевельова.

Наступним антиколоніальним маркером, що звертає на себе увагу, є позатекстовий фактор – це накладі книг. Проаналізувавши тиражі українських романів довоєнного часу і нинішні, дослідник доходить висновку, що, в цілому, накладі українських романів в УРСР зросли. Це, ніби, говорить про поразку “радянської многолітньої політики русифікації” (Шевельов 2009, 3 історії незакінченої війни, 244). Втім, цей здобуток досягнуто великою втратою – “трагічне для письменника і для читача обмеження й обтинання змісту”, що призводить до сірости літератури.

Що може бути гірше, ніж порожні й вихолощені тексти радянської літератури? На думку Ю. Шевельова, набагато гірше, коли пропагандистський текст позначено іскрою таланту! Це, водночас, і поразка української літератури. Про це йдеться у статті “Правда почуттів і спекуляція на почуттях” (1954). У фокусі уваги дослідника – поема Леоніда Первомайського “На крутих берегах”: “Написана рукою майстра,

бо говорить багато правди про почуття української людини нашого часу”. Хоч поет додає до сказаного “чимало неправдивого, але все таки в них (рядках) є кусні істини. [...] Так поєднання мистецької майстерності з психічною правдою робить твір мистця твором мистецтва” (Шевельов 2009, Літературознавство, 1029). Це все вирізняє поему Леоніда Первомайського від цілого пласту радянської поезії, позбавленої образності, з механічним ритмом і примітивним нанизуванням рядків “у дусі російського райошника”: “Ритм цих віршилиць такий же безглуздий, як і їх тематика – оспівування якоїсь дружби українських селян з Петром I або Суворовим, дружби, що ніколи не існувала...” (Шевельов 2009, Літературознавство, 1030).

Місцями подібна пропаганда присутня і в поемі Л. Первомайського, де “кожна порція правди почуттів урівноважена відповідною порцією політичної спекуляції”. Правда робить поему мистецьким твором, а політична спекуляція перетворює її на твір політичної радянської пропаганди. Юрій Шевельов наголошує, що це більш небезпечна форма духовної колонізації. І хоч він не вживає цієї дефініції, але досить чітко її виявляє: “І (це робить поему) у тисячі разів небезпечнішим твором від штампованих райошників, від казенних славослов’їв Тичини, Сосюри чи Рильського на адресу ух якої ж рідної Москви. Бо всі ті райошники лишають читача байдужим, але не таке діяння поеми Первомайського, яка продереться в глиб не однієї душі і разом з проникливими й пронизливими нотками близького ліричного суму увіллє краплини чорної отрути” (Шевельов 2009, Літературознавство, 1034). Це та жертва, яку довелося сплатити українській літературі за право бути україномовною, але вихолощеною за змістом.

Колонізація в умовах СРСР впроваджувалася через репресивні форми, бо жоден твір не міг вийти друком в УРСР, якщо він не відповідав вимогам радянської пропаганди (Шевельов 2009, Літературознавство, 1030). Боротьба з книгою – це те, що характеризує російський колоніалізм, а ще більшою мірою – радянський. Тема заборонених і знищених книг та їх авторів, або навіть читачів, постійно згадується в різних есеях Ю. Шевельова. “На берегах хроніки поточних подій” (1989) темі війни з книгою відведено окремих параграфів. На шляху виходу книги в СРСР стояла потрібна цензура, сувора й прискіплива – авторська, редакторська і власне цензорська. А потім, якщо книга вийде, то є ще й четверта – партійна, представлена в рецензіях. Якщо вони були негативними, то весь тираж книги могли вилучити. Цю війну з книгою Ю. Шевельов порівнює з релігійними війнами інквізиції проти інакомислячих у часи Середньовіччя.

Цікаво, що за роман “Собор” Олесь Гончар свого часу також піддавався серйозній обструкції з боку офіційної радянської критики, і його книгу теж було вилучено з літературного процесу й на тривалий час заборонено за “антирадянщину”, але це не вплинуло на оцінку його літературної діяльності Юрієм Шевельовим. У 1977 році в есеї

“Оглядаючися назад” цьому твору він присвятив лише один абзац, визнавши, що в суцільному потоці “ялових книг радянської літератури, отруєних випарами рідного болота, дбайливо плеканого партією, урядом і дорослим примітивізмом часом з’являються письменники великої міри, що наважуються на дерзання, але й вони, як правило, падають жертвою провінційності” (Шевельов 2009, Літературознавство, 1108). Так було сказано про один з найбільш вдалих романів О. Гончара. Мовляв, він має “окремі свіжі сторінки [...], але його провідна ідея – історична тяглість української історії й культури від козацьких часів до сучасності, – ідея, заборонена в Радянському Союзі, – в суті речі елементарна до дитячості, і кожний західний читач, якщо йому трапить до рук ця книжка, може тільки стенути плечима й подумати, – і нащо було витратити час на ствердження абеткових істин” (Шевельов 2009, Літературознавство, 1108). Якщо оцінки “Таврії” є справедливими і аргументованими, то тут ми не можемо цілком погодитися з такою спрощеною й тенденційною оцінкою Олеса Гончара, оскільки він у романі “Собор” вийшов за межі “радянськості”. У цьому тексті явно присутні антиколоніальні мотиви, а претензії Ю. Шевельова мають особисту історію, через яку він не сприймав ні самого Гончара, ні його творчості (детальніше про це йдеться у книзі “Оксана Забужко, Юрій Шевельов. Вибране листування на тлі доби: 1992–2002” (Забужко 2013, 227-233)).

Одним із найбільш застосовуваних антиколоніальних маркерів у літературознавчих студіях Ю. Шевельова-Шереха є викриття “духовної спростигуйованості” українських радянських письменників. Йдеться не лише про низькопробну масову продукцію, позначену відсутністю будь-яких стильових шукань, що “виконувала функцію літератури, не буди нею” і авторами якої “не варт обтяжувати папір”, а, насамперед, про творчість відомих і справді талановитих письменників.

Неодноразово з-поміж доробку “цілковитої позалітературності членів офіційної Спілки письменників на Україні суцїх” Ю. Шевельов виокремлював талант Андрія Малишка: “Ліричний струм сам по собі широко культивованій в українській підсовецькій літературі – Крижанівський, Копштейн, Стельмах, Масенко – і багато інших писали вірші пісенного типу, звulьгаризувавши його благородні фольклорні традиції, ополітизувавши його в казенно-патріотичному дусі, зробивши його ходовим товаром, і – кінець кінцем позбавивши його основи – ліричності. У творчості А. Малишка цей вірш почав набувати знов ліричного й літературного характеру [...]” (Шевельов 2009, Літературознавство, 624). Ми навели цю розлогу цитату не лише, щоб виокремити А. Малишка з-поміж інших радянських поетів і перейти до розмови про нього, але й щоб показати антиколоніальну оптику Ю. Шевельова, якою він просвічує всю радянську поезію. Тут узагальнено головні її хиби: звulьгаризованість, заїдеологізованість, заполітизованість,

упередженість, казенно-патріотичний пафос, радянські штампи та кліше, що виказує її (поезії) колоніальну природу.

Навіть у такого талановитого і проникливого лірика, як А. Малишко, є нотки фальші. Але Ю. Шевельов формулює проблему по-іншому: він дивується, як радянський поет “з покоління, що почало писати в тридцятих [...] у творах цілковито офіційних, патріотично-урядово-сталінських умудряється зберегти якийсь елемент ширости” (Шевельов 2009, 3 історії незакінченої війни, 195). Та найбільше колоніальних кліше проявилось у збірці “За синім морем” (1950). З цього погляду книга Малишка, “беручи речі політично, це тільки купа загальників совєцької пропаганди, себто порожнє місце”, але вона дає можливість зазирнути в свідомість колоніального поета і проникнути за лаштунки цього кривого задзеркалля: “Діють тут якісь *приховані гальма*, якісь *призми*, що пропускаючи враження через себе, *заламують* і *викривлюють* їх (курсив наш. – О. Р.). Книжка Малишка може трохи допомогти зрозуміти це явище в його українському аспекті” (Шевельов 2009, 3 історії незакінченої війни, 196). Уже сам кут бачення збірки поезії А. Малишка, методологія її дослідження Ю. Шевельовим є антиколоніальною. Головні колоніальні маркери цієї збірки, на які вказує дослідник, ті ж, що й були названі вище – політична упередженість, заідеологізованість, накидання штампів, приміряння радянських стереотипів до того життя, яке Малишко побачив в Америці.

Принципово іншу оптику застосовує Ю. Шевельов при аналізі непропагандистських текстів радянської літератури. В них явно або приховано часом присутні антирадянські, протиколоніальні мотиви, і спосіб виявлення їх досить різноманітний.

В есеї “Білок і його забурення” (1956), присвяченому Валер’яну Підмогильному і його “Невеличкій драмі”, Ю. Шевельов з-поміж іншого ставить проблемне запитання: “Чи був другий і останній роман Підмогильного твором протисовєтським?” (Шевельов 2009, Літературознавство, 390). Сама постановка такого запитання уже дає підстави для антиколоніальних студій автора, що, врешті, приводять до відповіді на поставлене запитання: “У політичному сенсі, розуміється, ні. Передусім тому, що політика не існує в романі для автора. Його твір філософський”. Саме завдяки своїй філософічності та спрямованості на пошуки відповіді на внутрішні ірраціональні питання про сутність людського буття (в ототожненні якого з драглистим білком Ю. Шевельов прочитає передчуття пізнішої концепції екзистенціалізму Ж.-П. Сартра), твір є антирадянським. Агностицизм “Невеличкої драми” дає передчуття “закинености людини на землю” – головного постулату екзистенціалістів. У цій своїй ірраціональності, у філософічності, у небажанні прославляти прогрес і меліорацію (як це було в “Таврії” О. Гончара), “він безмежно іронічний супроти релігії розуму, і супроти релігії прогресу [...], проти технізованої доби в житті людства [...], він протисовєтський, бо він

*незалежний!* (курсив наш. – О. Р.)” (Шевельов 2009, Літературознавство, 390).

Творча незалежність стала вироком не лише для Підмогильного, а й для Куліша, Курбаса, Хвильового та багатьох інших справді талановитих письменників, яких талант відвів від “духовної спроституйованості”, але не врятував від репресивної машини радянського тоталітаризму, що був продовженням багатовікового російського колоніалізму. Ю. Шевельов часто згадує тих, хто належав до покоління “Розстріляного відродження”, багатьох він знав особисто, зустрічав їх ще в харківський період свого життя, написав про них окремі студії (“Зустріч з «Березолем””, “Лесь Курбас і Харків”, “Шоста симфонія Миколи Куліша”, “Хвильовий без політики” та ін.). За його висловом, “двадцять роки [...] становили цілу еру в розвитку української духовності [...], коли всі сили нації зосередилися на духовному житті, сублімувалися в її культуру, в творення культурних цінностей... То був період буйних сподівань і великих початків. То був період кипіння і перших стадій кристалізації. Період формування заново українського духовного світу [...]”, розвиток якого насильно обірвали за наказом з Москви, оскільки там не могли дозволити, щоб колонія мала свою самобутню модерну культуру. Але в ті проміжні роки, за метафоричним висловом Ю. Шевельова, було “закладено земну твердь, визначено обриси морів і суходолів української культури”, чим визначено весь майбутній її розвиток (Шевельов 2009, Літературознавство, 390). Саме на цьому материкі після тривалої паузи, викликані втратами і руйнуваннями, постали шістдесятники.

Українська література уже самим своїм існуванням свідомо чи несвідомо ставала на шлях антиколоніалізму. В цьому полягає її онтологічна сутність, оскільки в талановитому творі, якщо він справжній і нефальшивий, є висока міра художньої правди, яка унеможливує проникнення в нього пропаганди або замовчування істини. Талановитий митець національної літератури стає провісником цієї істини, а вона в тоталітарному суспільстві, попри все, промовляє протестною мовою антиколоніальності. Так було з часів Шевченка, коли українська література ще тільки виходила на шлях свого становлення, так було і в підрадянській Україні. Яскравим прикладом цього є творчість Василя Стуса.

У розвідці “Трунок і трутизна” (про “Палімпсести” В. Стуса) Ю. Шевельов виявляє ознаки антирадянськості у незламному духові Василя Стуса як в житті, так і в творчості. Учений вказує на дві головні творчо-стильові манери – “поетистичну” (від “поетизм”), інтелектуальну поезію зі “складною” мовою, і протилежну тенденцію з нахилом до “депоетизації”: “Його поетистичний стиль веде до молитви, його антипоетистичний стиль – до химерного гротеску. А своє власне місце в розвитку стилів української поезії Стус знаходить у поєднанні елементів експресіонізму й сюрреалізму” (Шевельов 2009, Літературознавство, 1057–1061).



Дослідник звертає увагу на те, що Василь Стус був позбавлений можливості самостійно компонувати і видавати свої поетичні збірки. Не все з його спадщини збереглося у варварських обставинах радянських в'язниць і таборів, мало поезій датовані, що унеможлиблює їхню хронологізацію, тому Ю. Шевельов пропонує “інвентаризувати” поезії саме за темами й стилем (при чому дві “інвентаризації”, зауважує вчений, можуть і не збігатися) (Шевельов 2009, Літературознавство, 1042). Він стверджує, що “Стусів світ – суцільний оксюморон, де хрест – веселий, рятуюнок – нестерпний, журба – солодка, а могили – живі” (Шевельов 2009, 1062). Підтвердження цієї думки знаходимо в самій назві однієї зі збірок – “Веселий цвинтар”.

У “антипоетистичному” корпусі текстів поезій Стуса, що тяжіють до експресіонізму, Юрій Шевельов знаходить дві тенденції: “Всі провідні образи й поняття в поетичній системі Стуса здатні на семантичні зсуви [...] від вузького до ширшого: Україна – світ – життя («Це все – одне прощання понадмірне – / з Вітчизною, зі світом, із життям»), або від ширшого до вузького: життя – світ – Україна. Таке, зокрема, розгортання у сюрреалістичному вертепі, де кожний грає без ролі, невідомо, чи є актори, суфлер глухоніми, а глядачі – порожні стільці, що поскрипують. Це фантазмагорія життя, це образ марноти світу, це великий табір, що зветься СРСР, і це також – хоч слово ні разу не згадане – сучасна (а чи тільки сучасна?) Україна” (Шевельов 2009, Літературознавство, 1056-1057). Така майже кафкіанська абсурдна фантазмагорія передає екзистенційну драму особистості у заблокованому суспільстві. Проте цим далеко не вичерпується інтерпретація закладеного в тексті смислу. Якщо тлумачити ширше, то все життя – це театр абсурду, в якому кожна людина лише безправний в'язень. На цьому побудовано філософію європейського екзистенціалізму. В Стуса ця формула поглиблена трагічною безправністю людини в шорах тоталітарної системи. Його гуманізм – у визнанні цінності людини як особистості, в її праві на свободу, на гідність, чого неможливо домогтися в тоталітарному суспільстві.

І ті, хто пішли шляхом “духовної спроституйованості”, і ті, хто зберегли незалежність і були знищені радянським режимом – стали жертвами російського колоніалізму (але жертвами нерівноцінними). І хоч Ю. Шевельов не вживає такої дефініції, вона розуміється з контексту його есеїв. У одних Ю. Шевельов викриває фальш і запопадливість перед метрополією, іншим присвячує гідні їхнього чину й адекватні до творчого доробку студії, в яких розкриває спільну природу і драматичні наслідки впливу російського колоніалізму на долі й творчість.

В цілому, історію культурних зв'язків Росії й України Ю. Шевельов розглядав як “історію великої багатолітньої і ще не закінченої війни. А як усяка війна, вона знає наступи і відступи, знає перекинчиків і полонених...” (Шевельов 2009, З історії незакінченої війни, 70). Цю тезу він озвучив ще задовго до сучасної гібридної війни Росії проти України, а

саме 1954 року в есеї “Москва, Маросейка” з нагоди 300-ліття Переяславської ради, яку назвав роковинами України.

Ще одне вражаюче пророче передбачення з есею “Правда почуттів і спекуляція на почуттях” (1954): “Але безперечно одне: міне радянське панування. Російські загарбники стануть спогадом, як спогадом стали німецькі” (Шевельов 2009, Літературознавство, 1038). І про минуність радянського панування, і про російських загарбників Ю. Шевельов говорив ще у 1954 (!) році.

Бачення Ю. Шевельова колоніального становища України, пророчі судження стосовно війни з Росією, визволення України з-під імперського ярма, висловлені в середині минулого століття, і до сьогодні вражають влучністю й безпомилковістю і з часом стають усе актуальнішими. А визначені ним три страшні вороги українського відродження – Москва, провінціалізм і комплекс Кочубеївщини – це той діагноз, виявлення і подолання якого веде до зміцнення нації. Варто лише дослухатися до одного з найвидатніших антиколоніальних українських мислителів ХХ століття – Юрія Шевельова (Шереха).

Грабович, О. (1994): *Патологія спадщини*. Березіль. № 9–10, 145-152.

Забужко, О. (2013): *Юрій Шевельов, Оксана Забужко. Вибране листування на тлі доби: 1992–2002*. Київ.

Зубрицька, М. (2002): *Антологія літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів.

Каруник, К. (2014): *Українство альтернативою радянству. У кн.: Дорогою відрядянення: публіцистичні та наукові тексти Юрія Шевельова 1941–1943 рр (харківський період)*. Упоряд. С. Вакуленко, К. Каруник. Харків.

Шевельов, Ю. (2014): *Дорогою відрядянення: публіцистичні та наукові тексти 1941–1943 рр (харківський період)*. Харків.

Шевельов, Ю. (2009): *З історії незакінченої війни*. Київ.

Шевельов, Ю. (2009): *Літературознавство*. Київ.

## **ДВОМА МОВАМИ ДВОХ КОНТИНЕНТІВ (ЦИВІЛІЗАЦІЙНІ АКЦЕНТИ ЗБІРОК-БІЛІНГВ Д. КРЕМЕНЯ)**

*Владлена Руссова*

(Україна)

*У статті аналізуються книги-білінгви відомого українського поета, лауреата Шевченківської премії Дмитра Кременя в англійських перекладах поетів Світлани Іщенко та Рассела Торнтон (Канада), в словацькому – Валерії Юричкової та російському – Володимира Пучкова (Україна). До книг увійшли тексти Д. Кременя, присвячені українській історії та сьогоденню, де поет сплітає середземноморське, європейське та азіатське походження України, його скіфсько-еллінську історію та міфологію.*

*Ключові слова: Кремінь, Канада, історія України, Карпати, Миколаївщина.*

## **IN TWO LANGUAGES OF TWO CONTINENTS (CIVILIZATIONAL ACCENTS OF BILINGUAL COLLECTIONS BY D. KREMIN’)**

*Vladlena Russova*

*The article analyses the bilingual books of the famous Ukrainian poet, the laureate of the Ševčenko National Prize, Dmytro Kremin in English translations by the poets Svetlana Iščenko and Russell Thornton (Canada), in Slovakian by Valerija Juričkv, and in Russian by Volodymyr Pučkov (Ukraine).*

*The books include D. Kremin’s texts concerning the history of Ukraine and nowadays, in which the poet combines the Mediterranean, European and Asian origins of Ukraine, and its Scythian-Hellenic history and mythology.*

*Key words: Kremin’, Canada, history of Ukraine, Carpathians, Mykolajiv region.*

Білінгва “Poems from the Scythian Wild Field” поезій лауреата Національної премії імені Т. Шевченка Дмитра Кременя є продовженням поступу української сучасної поезії до зарубіжного читача. Поети і перекладачі Світлана і Рассел Торнтони з Ванкувера цю справу започаткували ще у 2008 році, коли взяли участь у проєкті миколаївських поетів Дмитра Кременя і Володимира Пучкова, який був реалізований у видавництві Ірини Гудим трилінгвою “Два береги” і став частиною діяльності Міжнародної асоціації письменницьких спілок “Слово без кордонів”.

Зауважимо, що частина перекладів (13 віршів), здійснених подружжям Торнтонів у збірці “Два береги”, увійшла і до виданої 2016 року білінгви Дмитра Кременя. Загалом у цій книзі англomовному читачеві репрезентовані добре відомі українському реципієнту тридцять Кременевих поезій. Це високодуховна, патріотична поезія, основу якої складають відлуння загальнолюдських ідеалів, акцентується цивілізаційний прорив людства до Любові, Краси і Добра. Власне цивілізаційні акценти багатьох поезій білінгви Дмитра Кременя, які не лише подані у перекладі англійською, а й супроводжуються коментарями, що стосуються історії України, її шляху до незалежності, національних пріоритетів і окремих подій, котрі не набули масштабного звучання за межами України, – все це стало об’єктом студій над збіркою. Втім, якщо говорити про окремі твори-білінгви, то вони вже розглядалися у контексті окремих збірок. Перш за все йдеться про статті І. Берези (Береза 2012), І. Дзюби (Дзюба 2008), Ю. Коваліва (Ковалів 2007), Т. Кременя (Кремінь 2009), Л. Старовойт (Старовойт 2009), В. Шуляра (Шуляр 2008).

В означених творах Д. Кременя привертає увагу топонім міста Миколаєва, що розкинувся на берегах двох річок і лиману. У назвах окремих збірок це вже відзначалося – “Два береги” (2008) та “Скрипка з того берега” (2016). У невеличкій передмові до збірки “Два береги” автор зауважує: “Береги – два, це так, і вони не зійдуться ніколи, але висока вода, глибока вода поетичного моря гойдає на своїй хвилі не паперові кораблики, оплакані ще А. Рембо, а козацькі «чайки», трієру аргонавтів і крейсери з надзвуковими літаками нашого часу” (Кремінь 2008, 4). Тож історіософський складник тієї збірки, як і всіх наступних, ґрунтується саме на співіснуванні культур всіх народів, на цивілізаційному синтезі мистецтва, науки і політики. Поет щиро вірить, що “поетичне слово випередить ракету”, адже “всюди ще є люди з анатомічним чуттям слова і звуку” (Кремінь 2008, 4).

Автор докладає поетичних зусиль до взаєморозуміння народів через поетичне слово, через культуру загалом. Так 2011 року в Ужгороді побачила світ збірка-білінгва “Між Карпатами і Татрами”, в якій презентовано словацьку поезію в перекладі Дмитра Кременя. Упорядник книги Тетяна Ліхтей у передмові відзначила, що “миколаївський закарпатець” Д. Кремінь “став повноцінним співцем у парнасівському двобою з однією на двох перемогою” (Кремінь 2016, 5), маючи на увазі переклад поезій Яна Костри (1910–1975). Не менш плідною виявилася робота Д. Кременя як перекладача творів Любомира Фелдека.

Перекладаючи твори Д. Кременя, Світлана та Рассел Торнтони врахували, що історичні назви наших знакових географічних об’єктів невідомі пересічному читачеві з Канади, Англії, Америки, тож уклали невеликий словничок. Зокрема йдеться про такі символічні образи, як Говерла, Гіперборей, Евксінський Понт, Мертвовод, Колима, Кінбурн,

Дніпро. Пояснюються й символи, історичні і міфологічні, як-от амазонки, скіфська пектораль, хан Батий, козацький кіш, майдан.

Ю. Ковалів мав усі підстави для порівняння історіософських поезій Д. Кременя з визначними творами істориків минулого, зокрема українського бароко – Г. Грабянки (Ковалів 2007, 18). І збереження історичної пам'яті свого народу – одне з надважливих питань для поета. Цій проблемі присвячено не тільки перший вірш збірки “Загублений Манускрипт”, але й інші поезії, зокрема – “Собор посередині Всесвіту”, “Седнів. Липа Шевченка”, “Кочубеївна”, “Сага”, “Різдво на Богополі”, “Мандрівка на Край Світу”, “Полювання на дикого вепра», “Голоси убієнних поетів”, “Антикварна чарчина зеленого скла”, “Я тільки проїздом”, в яких поет оприявнює свої почуття і розуміння окремих фактів історії України, що свідчать про безпам'ятство народу, незрозуміння тісного зв'язку коріння і крони в генеалогічному дереві нашої держави.

Поезія “Загублений манускрипт” входила до збірки “Пектораль”, яка була відзначена 1998 року Державною премією імені Т. Шевченка. Головною в ній є тема історичної долі України. Як справедливо зазначив І. Дзюба, йдеться про асоціацію “не лише з Гоголем, з козацькими грамотами, а з тими «грамотами», що їх дали Україні різні завойовники – аж до ленінської «грамоти», про таємничу пропажу якої говорилося на XII з'їзді РКП(б) у 1923 році... «Пропадала грамота» – це метафора історичної нереалізованості, з волі чужинців або з власного безголов'я” (Дзюба 2008).

Образи згорілих наукових бібліотек, книжки котрих знищені були і у XVIII і у XX століттях, завдяки нашим північним сусідам і недбальству власне українських чиновників від культури, автор подає, як ланку в низці злочинів проти національної пам'яті і саркастично зауважує, що йдеться ж не про відому всьому світові Александрійську книжкову скарбницю.

Або, наприклад, у поезії “Сага” при перекладі для англомовного читача пояснюються два топоніми – Запоріжжя та Січ. В оригіналі маємо метафору повернення пам'яті про славні подвиги загиблих запорізьких козаків: “Запорозькі хрести кам'яні / Похромили непам'ять мені, / Та багато сказати не встигли...” (Кремен 2016, 38). У перекладі збережено цю метафору, але примітки до вірша необхідні задля глибшого проникнення читача із неблизького зарубіжжя у болочу тему повернення українців до своєї непростой, часом дуже сфальсифікованої історії. Цивілізаційний підхід сучасного поета європейського рівня до історії українського народу наскрізною ниткою проходить через усю поезію і завершується зверненням до співвітчизників: “Ми були на щиті й під щитом, / А тепер лежимо під хрестом: / Хто розтопить непам'яті кригу?” (Кремен 2016, 38).

Зауважимо, що козацький хрест як символічний образ пам'яті про наше минуле вкорінюється в поетичному слові миколаївських митців. Зокрема, відома пісня О. Білаша на слова М. Євтушенка “Козацькі хрести”.

Ще з часів середньовіччя для європейської літератури знаковими є образи християнських храмів. Особливо цим позначена паломницька і

літописна проза. В українській літературі XIX століття ця традиція збережена, але XX століття внесло свої негативні корективи. Стосовно ж поезій Д. Кременя, то в його збірках періоду незалежності та у білінгвах темі збереження храмів присвячено декілька поезій, більшість з яких об'єднана проблематикою у спільній книзі двох лауреатів премії Шевченка – Д. Кременя та А. Антонока – “Лампада над Синюхою” (2007). Вірш “Різдво на Богополі” також входить до альбому-антології. Йдеться про втрату старого дерев'яного храму – пам'ятки козацьких часів, на місці якого зведено нову церкву, кам'яну. Поетові болить непам'ять і занижені критерії прекрасного при будівництві нового собору. Звернення поета до історичної географії півдня України, зокрема Миколаївщини, акцентує на необхідності пам'ятати свою історію, старовинні топоніми, які в європейському світі мали інші, старі назви: Гіпаніс – Бог (річка Південний Буг), Євксинський Понт – Чорне море. Власне і перекладачі англійською так само уточнюють символи, пояснюючи, що то Богопіль – “town in the Mykolaiv region, southern Ukraine” (Kremin 2016, 106).

Досить потужний і наснажений до повернення із забуття нашої історії, нашої культурної спадщини вірш “Голоси убієнних поетів”. Обабіч ріки забуття в поезії образ Петра I та Івана Мазепи. Один знищував українців, інший – боровся за їх волю. Автор пророчо зауважує, що поети, історики “Петра проклянуть й оспівають Мазепу”. І знову зринають козацькі хрести, які своїм існуванням нагадують тим українцям, у кого шия воляча, що маємо славу історичну, культурну спадщину, а отже – маємо перемогти в собі хохлів і малоросів.

Оптимізмом пройняті останні рядки поезії: “Та зростає камінний, замшілий вже хрест, / З борозенок і ям, де кидали ми зерна...” (Kremin 2016, 72). Поєднуючи епохи і народи Європи, поет звертається до мотиву незнищенності духовної спадщини, сили правдивого поетичного слова чи то в українців, чи у вимерлих гетів: “Голоси убієнних поетів – / найгучніші в віках голоси...” (Kremin 2016, 72). Автор наголошує на значенні мистецтва в житті суспільства, називаючи поетів Солов'ями, але й не замовчує їхню гірку долю. Простежується алюзія із Розстріляним відродженням і “Давньою казкою” Лесі Українки. Власне, йдеться про джерела натхнення для кожного митця, адже “наближаючись до кожного з естетичних досягнень світової цивілізації, людина вірить, що повертається до своїх витоків...” (Kremin 2016, 67).

Одночасне звернення до різних епох, знакових подій різних цивілізацій і народів – це характерна риса історіософської проблематики поезій Д. Кременя, що неодноразово відмічалось дослідниками (Шуляр 2008). Хотілося б зупинитися ще на одному з творів, де ця особливість Кременевої поезії оприявнюється і в оригіналі, і в перекладі англійською – “Антикварна чарчина зеленого скла”. Тут поет поєднує елліністичну епоху, козацьку і сьогодення. Перекладачам вдалося передати досить близько до оригінального тексту символіку цих цивілізацій та відчуття

болю за втратами, зокрема щодо козацького періоду історії України. Порівняймо закінчення українського тексту та англійського перекладу:

<p>Та невже ні Вітчизни, ні шаблі? Невже Тільки чарка на тризні, козаче Мамаю?</p>	<p>Is it true that there is no homeland, no sable? Is it true, Cossack Mamai, That there is only cap at a funeral feast?</p>
--	--

Безумовно, тут значну роль відіграла і зацікавленість подібною проблематикою, давньогрецькою цивілізацією і козаччиною одного з перекладачів – Світлани Іщенко-Торнтон. Згадаймо її перші збірки, видані ще наприкінці ХХ століття в Україні (Іщенко 1995; 1998).

Поезія “Я тільки проїздом...” (“Passing through”) занурює читача у відчуття скороминущості життя, яке, водночас, має відгомін у минулому і проєкцію у майбутнє. Пригадуються початки європейської цивілізації, яку символізує Ольвія, історія Миколаєва, як початок і продовження – це Дике Поле, “покрите Флотським бульваром”. Досить несподіване і апокаліптичне порівняння-попередження щодо майбутнього: “А шлях із Єгипту закінчиться Бабиным Яром...” Маємо і ремінісценції як із давньогрецької, так і з української літератур. Десь у підтексті звучить фраза “Життя – театр...”, коли авторові йдеться про трієру Едіпа та трагічний фінал “театральних еллад”. Зв’язок трагічної історії грецької Ольвії і Козацької Січі передано через порівняння “І Січ – як окрадена Спарта” (Кремін 2016, 78). Червоною ниткою через поезію проходить мотив збереження культурної пам’яті, болю за розорені пам’ятки матеріальної культури – Ольвії, скіфських курганів та природних багатств півдня України.

Останній вірш білінгви “Елегія Огнених Літ” (“Elgy for the Years of Fire”) присвячено трагічним подіям російсько-української війни, що почалася 2014 року і яка до сих пір не завершена. Жахіття антигуманістичних дій агресивної імперської держави виражені у протиставленні пожеж і золотого степу, кривавого туману і морського узбережжя. Злочинні наміри спалювати не лише сідні, але й південні міста України акцентовано символами війни – окопами, біженцями, сплюдрованими містами Дебальцеве та Іловайськ. Дії імперської Росії автор ототожнює із варварською кривавою Ордою. Держава, яка рядилася у старшого брата, асоціюється з Троянським конем. Біблійне “І це мене” не заспокоює, а ніби закликає пам’ятати про підступність ворога, адже війна (на той час 2016 року) вже третій рік іде, а серед мирного населення України є “п’ята колона”. Автор називає їх *чужі*: “Боги й богове, перуни і стрибоби?” (Кремін 2016, 88), які не будуть сповідувати цивілізаційні приписи християнської, гуманістичної моралі. Дисонанси у сприйнятті війни і миру, любові і ненависті поет підкреслює символічними

кольорами. Мир – білокрилі яхти, сонце золоте, степ золотий. Війна – кривавий туман, орда кривава, чорна жінка. У цій поезії докладних коментарів англомовний читач потребуватиме стосовно символічних для українців Майдану, Дебальцевого, Іловайська. Тож і у тексті перекладу символами відбилосся Кременеве поєднання возвеличення внутрішньої енергії українського народу з повним неприйняттям дегуманізованої дійсності, агресивного сусіда.

Підсумовуючи, зауважимо, що нова збірка-білінгва Дмитра Кременя і поетів-перекладачів з Ванкувера Світлани Іщенко-Торнтон та Рассела Торнтон засвідчує вірність принципам гуманістичного спрямування, зміцнення цивілізаційних прагнень наших народів до розширення гуманітарного простору. Цьому сприяють закоріненість Д. Кременя і С. Іщенко в історію України, яку вони поетичним словом доносять до почуттів сучасного читача двома мовами з двох континентів. Власне, Д. Кремень, як “хроніст двадцять першого століття” своєю творчістю бореться за Україну, викриваючи ворогів і манкуртів та дивлячись у майбутнє з оптимізмом, сповідуючи демократичні цінності як важливий здобуток цивілізаційного прориву людства і зокрема українців.

Антонюк, А., Кремень, Д. (2007): *Лампада над Синюхою*. Миколаїв.

Берега, І. (2012): *Рецепція світової класики у творчості Дмитра Кременя*. У кн.: *Діалог мов – діалог культур. Україна і світ. Матеріали II Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції з україністики*. KUBON and SAGNER. Мюнхен, 249-254.

Дзюба, І. (2008): *Дмитро Кремень: Розмова з добою на краю прірви*. У кн.: *Кремень, Д. Скіфське золото: вибрані вірші та симфонії*. Миколаїв.

Євтушенко, М. (2016): *Гетьманч*. Миколаїв.

Іщенко, С. (1998): *Сі-дієз*. Миколаїв.

Іщенко, С. (1995): *Хорали неба і землі*. Київ.

Ковалів, Ю. (2007): *Літописна історіософія Дмитра Кременя*. У кн.: *Кремень, Д. Вибрані твори*. Одеса, 5-18.

Кремень, Д. (2008): *Два береги. Two Banks*. Миколаїв.

Кремень, Т. (2004): *Естетична космологія у світі історіософських моделей лірики В. Голобородька*. Науковий вісник Миколаївського державного університету. Вип. 7. Філологічні науки. Миколаїв, 64-70.

Кремень, Т. (2009): *Степ як метафора в ліриці Дмитра Кременя*. Науковий вісник Миколаївського державного університету. Вип. 22. Філологічні науки. Миколаїв, 109-113.

Старовойт, Л. (2009): *Специфіка інтерпретації лірики Дмитра Кременя в перекладах Олександра Павлова*. Науковий вісник Миколаївського держ. універ-ту 22. Філологічні науки. Миколаїв, 165-169.

Шуляр, В., Гаркуша, Є. (2008): *Історіософська лірика Дмитра Кременя: методика вивчення*. Миколаїв.

Kremin, D. (2002): *Poems from the Scythian Wild Field*. Banff.



## ДО РОЗУМІННЯ ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ПОЕТИКИ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

*Олег Соловей*

(Україна)

*Стаття присвячена осмисленню художньої прози Ігоря Костецького, одного з корифеїв української еміграції другої половини ХХ ст., в аспекті відчитування в його творах високої етики експресіонізму, яка своєю чергою акумулює незвичомі загальнолюдські цінності. Постать І. Костецького, крім того, вбирає в себе більш широку проблематику, пов'язану з непростими умовами життя та діяльності української еміграції. В художній прозі І. Костецького 1940-х років вимальовується складна й кропітка щоденна праця людини, залюбленої в національну та світову культуру; людини, яка не мислила себе поза високою культурою модернізму й самовіддано працювала на остаточне вивершення модерністичного канону вітчизняної літератури та культури загалом.*

*Ключові слова: етика, загальнолюдські цінності, експресіонізм, війна, еміграція, культура.*

## UNDERSTANDING THE EXPRESSIONISTIC POETICS OF IHOR KOSTEC'KYJ

*Oleh Solovej*

*The article is devoted to understand Ihor Kostec'kyj's prose, who was one of the leaders of Ukrainian immigration in the second half of the 19<sup>th</sup> century. His works are characterized by high ethics of expressionism, which accumulates human values. The Figure of I. Kostec'kyj, in addition, shows a broader problems associated with difficult life and working conditions of Ukrainian immigration. I.Kostec'kyj's prose in 1940s describes daily hard work of human being fascinated by a national and world culture; a person who did not realize itself outside of the high culture of modernism and worked for final modernist canon of national literature and culture in general.*

*Keywords: ethics, human values, expressionism, war, emigration, culture.*

*Ступайте вперед тільки Ви, що не надієтесь  
побачити вивершеним ані одне з діл своїх.  
Ігор Костецький. “Перед днем грядущим”*

Художня проза Ігоря Костецького – фактично, ще не написана сторінка вітчизняної історії літератури. Мала незаперечну рацію Соломія Павличко, стверджуючи, що “напередодні ХХІ віку українська літературна історіографія не помітила однієї з ключових фігур власної літератури в ХХ сторіччі” (Павличко 1992, 135). Одним із перших, з’ясовуючи стильові та ідеологічні засновки цієї прози, про неї писав Василь Барка (Барка 1963, 40-46; Барка 1963–1964, 199-205). До того було лише кілька рецензій<sup>6</sup> на “Оповідання про переможців” (1946) і невеличка післямова до цієї книжки (Державин 1946), а далі впродовж наступних майже сімдесяти років – ледве не суцільна тиша, а в ній – поодинокі та, здебільшого, малопритомні спроби (Мариненко 2004а; Мариненко 2004б; Матвієнко 2001; Павличко 1999; Павличко 2002; Юрова 2003; Юрова 2006) збагнути феномен художньої прози письменника. (Щасливим винятком можна вважати хіба що декілька розвідок Марка Роберта Стеха (Стех 2001; Стех 2011а; Стех 2011б; Стех 2005а; Стех 2005б; Стех 2005с; Стех 2005d)). Віктор Петров у статті “Ігор Костецький та його критики”, одразу зауважує: “«Новелі» Ігоря Костецького – були суворим і, слід визнати, нерадісним випробуванням для нашої критики. Можна по-різному підходити до «Новель», можна сперечатись в оцінці їх мистецького значення, – чому, власне, ні... але й найменше не доводиться сперечатись у визначенні того, що наша критика зазнала тут жорстокої поразки. В оцінюючих змаганнях з автором «Новель» критика не вийшла переможною” (Петров 2013, 715). Нічого дивного в цьому немає, вважає Петров, і знаходить цілковито раціональне пояснення: “Він мистець, бо він критик. Тут коріння його змагання з критиками й критиків з ним” (Петров 2013, 715). Зрештою, і сам письменник у розмові з Юрієм Соловієм зізнався (коли зайшла мова про його художню прозу) не без добре відчутного суму: “Ще моя справа складніша тим, що ті, хто читають мої твори, не є читачами. Вони або нечисленні мої друзі, самі літератори-професіонали, або ж люди з спеціальним фахом, який полягає в тому, щоб вишукувати в моїх писаннях те, чого там нема” (Відвідини “На горі” 2005, 109).

Показовою для ілюстрації невтішної ситуації з рецепцією художньої прози І. Костецького є стаття Віталія Мацька, присвячена концепції людини і світу в українській діаспорній прозі (Мацько 2009). Зрештою, автор не виконав анонсованого у назві статті завдання (сформулювавши

<sup>6</sup> Шевчук Гр. Право на експеримент і його межі / Юрій Шевельов // Українська трибуна. – 16. 2. 1947.; Див. також статтю В.Петрова, підготовлену для альманаху “Світання”, але надруковану вперше лише нещодавно [20]. Цю, тоді ще надруковану статтю, згадує у своєму тексті й *Ігор Костецький*: Фрагмент про Домонтовича / Ігор Костецький // Кур’єр Кривбасу. – 2007. – № 208-209 (березень-квітень). – С. 213.

його, можливо, занадто масштабно, тоді як торкнувся він, і то – досить побіжно, – лише одного роману В.Винниченка), але мені впало в око його небажання *бодай зауважити* в огроми української діаспорної прози доробок таких знакових письменників, як І. Костецький, Ю. Косач, З. Бережан або Леонід Лиман. Ці четверо не згадані навіть для годиться, хоча б через кому не перераховані. Можливо, В. Мацько їх просто не знає, але говорити про концепцію людини й світу в діаспорній прозі, не беручи до уваги твори цих письменників (і, передовсім, – І.Костецького), як на мене, просто не випадає, бо це є злочином супроти літератури й навіть самої нашої дійсності. Якщо Ростислав Семків цілком слушно писав про В.Домонтовича в тому сенсі, що без його романів “канон української літератури ХХ сторіччя просто не склеюється” (Семків 2007, 350), то наразі можна додати, що без усебічного врахування прозових творів І.Костецького, згаданий канон виглядатиме ущербним, спотвореним і просто неповноцінним. Присутність у вітчизняній літературі такого прозаїка, як Костецький (цей письменник далеко не вичерпується прозою, але наразі мова – лише про художню прозу), свідчить, як мінімум, про дорослий вік цієї літератури, про високий рівень її організації та самосвідомості. Димова завіса соціалістичного реалізму приховувала від нас правдиві масштаби української літератури, й нам було некомфортно й незручно посеред інших літератур; тепер ми отримали шанс поважати власну літературу, бо зроблене в ній, скажімо, одним лише Костецьким, цілком відповідає духові поступу світової літератури в ХХ столітті. Бо навіть у тих випадках, коли письменник виглядає ледве не самотнім у полі воїном (а це *випадок* саме Костецького), він усе одно виглядає потужно та переконливо.

Юрій Шерех у відомій доповіді, виголошеній на І з’їзді МУРу, говорив про Костецького зокрема так: “Европеїзм Ігоря Костецького йде почасти від літературного експериментаторства, почасти з переконання, що Україна і українська література повинні принести світові вселюдську правду. Його реалізм хоче бути реалізмом людської душі, хоче фіксувати кожний порух людської свідомості і підсвідомості, те, що школа Джойса називала потоком свідомості, а сам Костецький воліє називати потоком притомності. Не творення типів, як вимагав старий реалізм, – бо тип – це завжди умовна схема, статика, а схоплення безупинної плинності людської свідомості в її русі, фіксуючи важливе і мало важливе, сутнє і ніби випадкове, але в суті теж зумовлене. Ця метода, з одного боку, віддає данину суто індивідуальному, а з другого – підкреслює спільне всім людям, нівелююче, однакове – і тим самим виявляє загальнолюдське, вселюдське, надчасове і наднаціональне – що відповідає ідеям вселюдського гуманізму” (Шерех 1998, 175). “Реалізм людської душі” (на відміну від старого реалізму статичних типів і обставин), про який говорить Ю.Шерех, є добре зноюю в євроатлантичному світі доктриною під назвою експресіонізм. Це, глибоко усвідомлене місце письменника в

етико-стильовій палітрі тогочасної літератури, побачив також Григорій Грабович: “У формі глибокого зацікавлення сучасними й авангардними мистецькими явищами європеїзм проявляється в творчості окремих письменників (наприклад, Ю.Косача чи І.Костецького) і навіть в різних колективних спробах (журнал *Хорс*)” (Грабович 1993, 33). Не забув про Костецького і Богдан Бойчук у полемічній репліці про модернізм і його творців: “Мало того, в українській літературі існував також високий модернізм. Його уособлювали Костецький і Нью-Йоркська група” (Грабович 1993, 35). Зрозуміло, що знов-таки, йдеться про експресіонізм, про дорослий вік і відповідальність мистця за людину й мистецтво, яке цією людиною має бажання й сміливість опікуватись. На цьому вкотре наголошує і Марко Роберт Стех, говорячи про світогляд Костецького: “Проте у своїй суті світогляд Костецького був побудований на авангардистських ідеологіях революційного періоду 1910 – 1920 років, насичених могутнім ентузіазмом і вірою в майже необмежені можливості людини впливати на перетворення модерного світу. Особливо близьким для нього у тому контексті був ідеалістичний, суб’єктивно індивідуалістичний світогляд раннього експресіонізму, дух якого він переніс майже непошкодженим (хоча помітно модифікованим) через жажливі роки сталінізму, Другої світової війни та особистого досвіду невільничої роботи остарбайтера в нацистській Німеччині” (Стех 2014, 191).

Проблема художньої прози І. Костецького – це насамперед розв’язання комплексу етичних питань, що автор ставить у художніх творах. Як не дивно, цей *високий модерніст* із ледве не тотальним очудненням мови власних творів (взяти хоча б хрестоматійно відомі “Шість ліхтарів і сьомий місяць”, “Поет та його жінчини”, “Ціна людської назви”, “Повість про останній сірник”) й ледве не сакралізацією письменницького *як*, не забував і про читацьке *що*. Але нічого дивного в цьому насправді немає, бо це саме з програми письменника-експресіоніста: привернути читацьку увагу незвичними засобами до заново олюдненого гуманізованого змісту. Не забуваючи ні на мить про вагомість форми, письменник у більшості випадків не забуває віддати належне й змістові (видобуваючи таким чином ледве не ідеальну рецептуру *мистецької рівноваги*), повсякчас пам’ятаючи про читача та свої з ним взаємини: “Кінцевою метою всякої творчості є взаємнення з широкими масами тих, що сприймають, тобто з тим середовищем, з тим народом, з якого вийшов письменник, серед якого він обертається і для якого творить” (Примітки 2005, 522). Приблизно про це ж писав і М. Р. Стех у передмові до публікації *несподіваного* для багатьох роману Костецького “Мертвих більше нема». У романі, як слушно зауважує дослідник, письменника, на правду, цікавить не лише “як”, що в літературній творчості відповідає за формальну досконалість, а й “що”, відповідальне в літературі за *тему, етику і мораль*: “Та невже так може бути? Це твердження звучить вельми парадоксально в контексті творчості

Костецького – автора, для якого «теми» й «ідеї», за визначенням, були другорядними елементами літератури, який у мистецькій творчості зосереджувався не на питанні «що», а неодмінно на питанні «як», ба для якого «форма сама з себе становить щоразовий, даний, конкретний мистецький твір» і який стверджував, що «мистецькість твору визначається шляхом віднімання суспільно-ідейних елементів: якщо після віднімання щось лишається, то ця решта є й мистецтво». Для читачів, знайомих з моїми інтерпретаціями творчості Костецького, це особливе привернення уваги до тем та історичного контексту може звучати як непослідовне заперечення власних раніше висловлених тверджень. А втім, саме парадоксальний характер цієї творчості, програмове намагання поєднувати в тканині мистецького твору абсолютні протилежності (наприклад, мистецтво мало, з одного боку, бути повністю незалежним від ідеології та морально амбівалентним, а з другого боку, Костецький бачив свою творчість як «моральну, дидактичну, засадниче релігійну» і навіть шукав «влади» над вузьким колом вибраних однодумців), його принципове заперечення «дослівного», однобічного й раз назавжди усталеного в «змісті» твору мистецтва раз у раз заохочують подивитися на його тексти під дещо іншим кутом, відкривають можливості нових прочитань та інтерпретацій, загалом зумовлюють мінливість, поліфонічність рецепції в залежності від епохи й обставин, у яких вони функціонують» (Стех 2011а, 292-293; див. також: Соловей 2010; Соловей 2011; Соловей 2013; Соловей 2015).

Для ілюстрації фундаментальних етичних заставок художньої прози І. Костецького звернімося, приміром, лише до двох невеличких за обсягом творів – “Перед днем грядущим” і “Поїзд раз-у-раз спинявся”. Перший із них стосується гарячих часів великої війни, а другий занурює читача в нарочито побутову життєву ситуацію. Події першого з творів відбуваються, можливо, в окупованій нацистами Польщі (“Вигуки. Польські вигуки, польська мова”), а другого – у Німеччині. Власне, ніяких подій у звичному розумінні в цих творах немає. У “Перед днем грядущим” герой перебуває напередодні найвагомшої події свого життя, вирушаючи на виконання небезпечного завдання, і перед тим хоче зустрітися зі своєю вагітною жінкою та попрощатися з нею, та випадково спіткавши знайомого професора, сюжетна роля якого полягає в додатковій перевірці непохитності переконань Ярослава (професор намагається відраяти бойовика від небезпечної пригоди, апелюючи до того, що він зі своїм талантом поета потрібен батьківщині живим (подібну ситуацію читач спостерігає аж двічі в романі “Мертвих більше нема”, див. докладніше про це в моїй статті (Соловей 2011)) і наголошуючи на марності жертвопринесення: “Треба вміти доцільно важити життям. Бо коли злетить ваша золота голова, повірте мені, півень навіть не кукурікне. Бо не та доба, інша доба, Ярославе Володимировичу. Отямтесь, Ярославе Володимировичу. Залишіться, не йдіть” (Костецький 2005, 65)). Професор

передає читачеві послання з викладеними на аркуші доконаними переконаннями бойовика-оунівця, які є актуальними для українського сьогодення значно більшою мірою, ніж у часи написання твору. (Це одна з найбільших загадок Костецького, який своїм баченням (чи радше, знанням) сягав аж надто глибоко й далеко; без перебільшення, – це занурення до метафізичних глибин буття української нації).

Психічна структура підпільника Ярослава повністю підпорядкована ідеї виконання завдання (“Справа була вирішена”). Ідея чину для нього – понад усе. Йдеться про вірогідну офіру молодого талановитого життя в ім’я нації. В короткій сцені прощання з жінкою в трамваї й на вулиці неподалік двірця ми дізнаємось, що ця жінка вагітна. Ярослав повідомляє їй, що “справа вирішена”, і надалі між ними відбувається лише стримана дискусія з приводу імені майбутньої дитини, але не щодо *справи*. Жінка впевнена, що народиться Ярослав, а він воліє говорити про Ольгу (можливо, це і є ім’я безіменної жінки, яку він бачить чи не востаннє: “Я пройду з тобою ще два кроки. Ще кілька кроків”). Якщо зустріч із жінкою була запланована заздалегідь, то з професором – це була несподіванка. По короткій, але принциповій для обох розмові, яка не здатна щось скасувати в житті персонажів, Ярослав передав професорові складений учетверо аркуш паперу: “– Я маю тут пане професоре, – сказав він, порпаючись рукою у внутрішній кишені плаща, – я маю тут дещо, може візьмете і принагідно передасте. – Кому, – спитав професор. – Кому-небудь. Байдуже кому. Нікому спеціально. Це отако собі. Може, в себе збережете. Може, віддасте комусь” (Костецький 2005, 66). Наступне читання професором записки Ярослава, адресованої “кому-небудь” і “нікому спеціально”, є родзинкою цього твору: “Ви прагнули свободи для всіх, – читав професор, – і ви стали рабами вашого прагнення. Про Вас потім скажуть, що ви хотіли зробити рабами інших, а самі були свободні” (Костецький 2005, 66). Кожний із пунктів (а їх у записці п’ять), по суті, методологічно обґрунтовує теорію та практику (історію, якщо дивитись із перспективи сьогодення) боротьби українського націоналістичного підпілля за свободу своєї нації: “Ви добровільно втратили Ваше ім’я, – прочитав професор, – щоб безіменно загинути, виконавши під дитячими псевдонімами свій обов’язок. Про Вас потім скажуть, що ви не заслугували на довір’я, немає бо довір’я до безіменних” (Костецький 2005, 66). Від вузькотехнологічних нюансів підпільної боротьби професор дістався третього пункту, з якого й починається узагальнення та окреслення мети: “Ви втратили ім’я, – читав далі професор, – щоб довести всьому світові велич спільного всім вам імені, щоб довести сьому світові, на що здатний великий поневолений нарід, який потоваришував з усіма, собі подібними. Про Вас потім скажуть, що Ви продалися ворогові, щоб за його допомогою стати вождями” (Костецький 2005, 66-67). Оця формула бездоганного зазираання в майбутнє (“про Вас потім скажуть...”) і є тим провіденціалізмом, який викликає неабиякий подив. Утім, можливо, Костецький добре знав не лише

свою сучасність, а й історію України, а в ній усі ці речі передбачені та прописані на багато століть уперед. У перших трьох пунктах тексту Ярослава звучать виразні застереження-попередження, це, певно, для тих сучасників, які побажають приєднатися до ризикованої та ще більш невдячної справи ОУН. Але в контексті подальшої історії українців усі ці попередження набувають значно круглішого та, сказати б, понадчасового звучання. Трагічна історія нації не знає кінця. Тому є ще два вагомні абзаци цього метафізичного тексту: “Тож ідіть, – прочитав професор по хвилі, – ступайте вперед, ні на хвилину не забуваючи, що Вас не чекає жодна подяка. Мало того, – читає професор далі, – ще бо настане час, коли не буде такого наклепу, якого б не стали чіпляти до пам’яті по Вас. Це станеться тоді, коли гризтимуться за Вашу спадщину. Тоді кожен буде зацікавлений докричати свою участь у вашому ділі, а вашу участь будь-що знецінити. Це станеться вже по Вашій смерті. І тому ступайте вперед, і навіть тієї миті, коли вмиратимете, пам’ятайте: ніхто не подякує і ніхто не згадає добрим словом” (Костецький 2005, 67). У справі, яка показана з погляду оунівського мученика, немає очевидної винагороди. Немає нічого, крім самопожертви. І навіть самій цій справі в осяжній часовій перспективі так само немає кінця. “І тому, – прочитав професор далі, – ступайте вперед тільки ті, хто не має нікого, від кого б хотілося сподіватись на добре посмертне слово. Ступайте вперед тільки ті, хто ясно здає собі справу про пам’ять по собі неголосну і про славу свою невимовну. Ступайте вперед тільки ті, хто не боїться бути знищеним рукою ворога і хто не боїться бути оббріханим язиком друга. Ступайте вперед тільки ті, що усвідомили марність свого чину в очах загалу. Ступайте вперед тільки Ви, що не надієтеся побачити вивершеним ані одне з діл своїх”. Професор знищив аркуш паперу разом із записаним на ньому текстом, але це нічого, – ми запам’ятаємо зміст прочитаного. Професор виконав свою місію. Наприкінці новелі автор іще покепкує з нього, називаючи стоїком (“Перебігаючи ще раз думкою прочитане, професор мав би розгніватись, але він не дозволив собі цього, бо був стоїк”) і раціоналістом (“Тут він міг би пустити сльозу, бодай одну сльозину, але не зробив цього, бо був раціоналіст”), утім професор тут репрезентує тип довершеного обивателя і – не більше: “Професор встромив ключа. Ключ не обертався. Ключа треба б віднести взавтра до слюсаря, нехай подивиться. Професор зробив ще кілька зусиль, аж двері, нарешті, відчинилися” (Костецький 2005, 67).

Костецького передовсім обходить та інтригує відповідальність людини за всіх інших людей і світ як такий. Таким чином, теза про його *нігілістичний модернізм* (Павличко 1999а) цілком спростовується як самим фактом присвяти *пам’яті Ольжича*, що передує новелі “Перед днем грядущим”, так і змістом твору, сповненого не лише патріотичним патосом (що насправді не так уже й просто, бо для письменника завше є ризик узяти фальшиву ноту, а читач це відчує), а й драматичним провіденціалізмом, що урочисто звучить із записки Ярослава, яку через

професора він передав не кому-небудь, а всім нам, теперішнім читачам цього твору. Неймовірно, але С. Павличко, яка одна з перших доклала чимало зусиль до повернення письменника вітчизняній культурі, виявила подиву гідне нерозуміння цілісності образу І. Костецького: "...Ігор Костецький нібито редагував «Доктора Серафікуса», але, знаючи його власну розхристану прозу, доволі важко уявити, в чому полягало це редагування..." (Павличко 1999b, 16). Це твердження містить одразу два ризикованих або й цілком помилкових твердження, – з приводу редагування, й щодо "розхристаної прози". Як видавець "Хорсу" й книжкової серії МУРу, так і пізніше у власному видавництві "На горі", – І. Костецький чи не першою чергою виявив себе як принциповий і фаховий редактор чужих творів. На жаль, С. Павличко, пишучи цю передмову до видання В. Домонтовича, не встигла познайомитись із матеріалами, які сьогодні є загальнодоступними, зокрема й із мемуарами Юрія Шевельова (Шевельов 2001). Що ж до *розхристаної прози*, то це знов-таки, на щастя, не про Костецького, який культивував максимально стилістично усвідомлену та виважену художню прозу. Українська література в діаспорі впродовж усієї своєї історії навряд чи бачила іншого, аж настільки фахового стиліста й знавця літературної теорії й практики.

Ось, для прикладу, висока, але в жодному разі не перебільшена оцінка ролі й місця І. Костецького в тогочасній українській літературі на еміграції, яку дав письменникові Володимир Державин: "Ігор Костецький – єдиний у цілому нашому письменстві белетрист, що органічно (а не в порядку зовнішньої імітації, як-от Ю.Косач) пов'язаний із сучасними течіями західноєвропейської та американської мистецької прози. Це забезпечує йому брак розуміння в ширших читацьких колах та іронічне небажання розуміти з боку нашої літературно-критичної напівінтелігенції, яка залюбки обурюється з приводу таких, здавалося б, самозрозумілих речей, як звукопис, словотворчість і глосолія, а старанно замовчує такі прегарно оформлені і глибоко національні своєю ідейною проблематикою твори, як героїчна новеля «Боротьба за прапор» (у збірці «Оповідання про переможців», 1946) – далеко найкраще, що тільки є на сьогодні в нашій белетристиці на тему про УПА, як філософічна новеля «Ціна людської назви» (альманах «МУР», ч. 1), як гідна Волтера Патера, коли не Вайлда, рафінована стилізація «Історія ченця Гайнріха» («Світання», ч. 2), а зокрема – як присвячена пам'яті Ольжича белетристична мініатюра «Перед днем грядущим» (Календар-альманах «Укр. Слова» на 1947 р.), де попри кілька невдалих висловів, що можуть бути тенденційно використані політичними противниками Ольжича, письменник спромігся подати героїчний образ великого поета, воювника й мученика нашої національної державности, не лише з гідним його постаті піететом, а й з тією гострою чіткістю, з тією своєрідною і яскравою спостережливістю, яка замість псевдопатетичного бронзування розкриває в герої людину" (Державин 2005, 344-345). Ну а те, що за п'ятдесят років опісля цього хтось визначає



Костецького як *нігілістичного модерніста*, – не має жодного сенсу для того, хто розуміє не лише роль і сукупну вагу цього письменника та видавця для розвитку української культури в ХХ столітті, але й специфіку його катастрофічно-травматичного світогляду письменника-експресіоніста, а тому *a priori*, засадничо й світоглядно протиставленого реалізму, як дискурсу, що тотально детермінований (поневолений) соціальними обставинами. Деяку, і то зовсім не зайву, корекцію поглядів С.Павличко щодо Костецького здійснив Григорій Грабович (Грабович 2005, 260), наголосивши на недооцінці українською гуманітарною спільнотою такої величини, як І.Костецький, а надалі – своїми статтями й коментарями цю справу плідно продовжив публікатор і дослідник творів письменника, М. Р. Стех.

Із примітки до новелі “Тобі належить цілий світ” у київському виданні вибраних творів І.Костецького дізнаємось, що “новелу було відзначено третьою нагородою на конкурсі газети «Час» (Фюрт, Німеччина) в 1946 р. В архіві Костецького зберігся рукопис слова подяки автора з нагоди вручення цієї відзнаки” (Примітки 2005, 522). Текст публічного виступу Костецького вартий найширшого цитування, позаяк висвітлює не лише його суто письменницьку поставу, але й громадянську, торкаючись водночас проблеми індивідуальної етики. Письменник починає з очевидного, ледве не банального, але від того не менш принципового та важливого, до того ж, актуального аж по сьогодні: “Я переконаний, що в нас відносини між письменниками і читачами повинні бути щиріші і безпосередніші, а ставлення читацького загалу до новоявлених творів – справедливіше, – а для мене це означає – суворіше й вибагливіше: *суворіше до морального змісту* письменницької продукції і *вибагливіше до її мистецької форми*” (Примітки 2005, 522) (курсив мій. – О.С.). Костецький у своєму виступі озвучив нагальні вимоги доби та ймовірну на них реакцію будь-якого адекватного письменника: “...Я хотів би звернутись до письменників, і насамперед до себе самого, з закликом: напишіть літературними творами історію сучасної української молоді людини. Я поставив би конкретну тему: українська молодь і війна. Тобто: як формували психіку теперішньої української молоді ті умови безперервного походу, безкоченого змагання, умови ствердження себе в нації і в світі в атмосфері тотальної – відкритої і прихованої – боротьби різних сил, ті реально жорстокі умови, що в них народилося, підросло і далі зростає нове українське покоління” (Примітки 2005, 522). Костецький викладає власну письменницьку програму найближчих років, водночас за своєю волюнтаристичною звичкою екстраполюючи основні її пункти на все письменство еміграції. Ця *програма* дихає шляхетністю і гуманізмом, але передовсім указує на неабияку адекватність письменника: “Покоління війни, покоління нечуваних ще доти на земній планеті стрясень і катаклізмів, це покоління складає іспит зрілості. Український юнак, сповнений соняшної снаги, спраглий знань, непохитний у прямиванні до

великої мети, толерантний до вияву кожної творчої думки, шляхетний у прагненні правди і справедливості, готовий кожної хвилини прийти на допомогу слабшому, юнак, найглибші духові кризи якого завжди мають вигляд на найкращий вихід і на синтезу найкращих почуттів, юнак, покликаний у війну, щоб знищити її навіки – таким я бачу українського юнака в дійсності і таким би хотів його відтворити, як героя своїх творів. *Відтворити історію української молоді людини в сучасній війні – це була б справді честь для письменника*” (Примітки 2005, 524) (курсив мій. – О.С.).

У тому ж, плідному для письменника 1946 році, у газеті “Час” Костецький друкує коротку новелу “Поїзд раз-у-раз спинявся”, яку можна вважати *маніфестом* усієї гуманістичної творчості письменника. Маємо тут конденсат індивідуальної письменницької етики у вигляді стислих рефлексій персонажа Пилипенка, який серед океану післявоєнної байдужості та відчуження гостро відчуває власну відповідальність за увесь zagrożений світ. Що цікаво, у цьому разі йдеться не про питання життя і смерті, а всього-на-всього про необхідність поступитися місцем жінці, яка стоїть у вагоні потягу: “А світ обов’язково завалився б, якби я не віддав їй був місця. Нехай же сидить, а я стою (*поїзд їхав швидко*), зате світ не завалиться, бо в цю мить він тримається на моїх плечах” (Костецький 2001, 125). Виявляється, *можна бути великим і в малому*, можна бути людиною і в зовсім простій ситуації, а тому зазвичай не у всіх це виходить. Скажімо, у вагоні повно чоловіків-німців, які сидять і не звертають жодної уваги на жінок, яким раз-у-раз поступається місцем українець Пилипенко: “Німкеня була з дівчинкою вісьмох щось років, і їй міг поступитися місцем так само німець, що сидів навпроти коло вікна. Він був не на багато старший від Пилипенка. Але він не зробив цього” (Костецький 2001, 123). На що й звертає увагу його супутниця Оріся Федорова, бо їй напевно незрозумілі мотиви таких безглуздо-лицарських учинків. Але ця Оріся їй потрібна Костецькому, аби поповнити ряди тих, що не здатні одразу збагнути його загострене відчуття zagrożеності світу: “Що мені, зрештою, до них, подумав Пилипенко, коли вони нізащо не відчують моєї шляхетності. Поруч з ним стояла черниця і тряслася від руху поїзду. Була вона жовтолиця й сувора. Навколо сиділи люди, майже все чоловіки. Поїзд ішов швидко, коли йшов, але він часто спинявся” (Костецький 2001, 123). Кумуляція речення “Поїзд їхав швидко” перетворює його на вагомий психологічний лейтмотив. Життя пролітає повз нас так само швидко, як і потяг повз невеличкі провінційні станції. Тому треба ловити миті, аби встигнути побути людиною, – як у своєму житті, так і серед зовсім незнаних людей. Для персонажа Костецького не має значення, чи хтось зауважить його *людський* учинок, насамперед його обходить власний душевний комфорт, який неможливий без того, аби почуватися людиною в круглому (повному) значенні.

Насправді, не так уже й просто бути героєм у пересічній ситуації, яка реального героїзму не потребує: “Він, Пилипенко, думав так: от я зараз сяду, і сяду перше, ніж черниця, бо дядько, що збирається висідати, ближче до мене, а не до неї. І я не поступлюсь їй місцем, бо сьогодні мене здолав сумнів. Ще вчора я поступився б їй місцем, ще сьогодні вранці. Ще кілька годин тому. Хоч я й не зношу німецьких черниць, але їй тяжко, бо піт їй тече попід важучим убранням, і вона не має права розщібнутись, і вона літня. Але тепер я б не поступився їй місцем, бо здолав мене сумнів. Хитаюсь вірою мою в моральний обов’язок. Зрештою – і, зрештою, хто має право, тобто – хто спроможний мене перевірити. Ніхто. От сяду собі й не пушу її, і ніхто мені нічого не скаже, бо вони мені не віддали б ніколи свого місця, ані на п’ять хвилин, і жінці моїй, от якби нею, наприклад, була Оріся Федорова, вони теж не віддали б місця. Значить, справді нікому нас судити. <...> Значить, людина собі псується потроху, думав Пилипенко. От сьогодні місцем утомленій жінці не поступився, а завтра й уся душа, глянь, зачерствіє. І тоді пропало. Отак творяться спільноти черствих. І все чому? Все тому, що хтось не відчув первісної теплоти другого, а теплота й витікає. <...> От теплота й витікає. І нікому прийти і сказати: ти робиш недобре, зроби добре. Нема кому контролювати виконання денних наказів по бюрках сумління, усім не цікаво, і людина псується собі потроху. Нема нікого. Сам. (*Поїзд ішов досить швидко*). Нема нікого. Сам” (Костецький 2001, 124). Не менш вагомою виглядає кумуляція останньої думки: “Нема нікого. Сам”, що фактично корелює з Ніцшевою формулою “Бог помер”, і людина залишена напризволяще. Багато свободи, багато вибору, а відтак – і багато болю, який неодмінно супроводжує сумніви. Утім, маючи з собою невідступний етичний камертон, персонаж Костецького вагається недовго: “Насправді він, Пилипенко, думав так: справа дуже проста, як виявляється, і дуже легка. Коли нікого нема, і ти сам, ти сам і контролюєш себе, ні? Зрештою, нікого більше не треба. Сам собі не даси зіпсуватися, і абсолютно байдуже, чи обдарує тебе теплом у відповідь. Але от далеко не байдуже, коли завалиться світ” (Костецький 2001, 125). І враз проблема особистої душевної рівноваги виростає до усвідомлення майже гіпертрофованої, але цілком зрозумілої відповідальності за цілий світ: “А світ обов’язково завалився б, якби я не віддав їй був місця. Нехай же сидить, а я стою (*поїзд їхав швидко*), зате світ не завалиться, бо в цю мить він тримається на моїх плечах. І людина справді може прожити весь вік у пустелі, нічого, анічогісінько їй не станеться. (*Поїзд ішов дуже швидко*). Він тепер мав право викурити свою останню цигарку. (*Поїзд ішов швидко, наближався до Авгсбургу, і вже не спинявся*)” (Костецький 2001, 125).

Вимогливість письменника в оцінці здобутків української літератури вражає й сьогодні, бо це фактично незнаний у вітчизняному культурологічному дискурсі рівень самовіддачі та самопожертви заради культури нації. Звертаючись за десять років опісля публікації його, щойно розглянутих новель, до Богдана Бойчука (якого він нещадно покритикував

за слабке оповідання), Костецький укотре тверезо та об'єктивно констатує печальний стан української прози: “Ми прози, поза спорадичними й непов'язаними між собою виявами, в суті речі, ще не маємо. Вага відповідальності за цю вирішальну літературну ділянку повинна, отже, в нас бути сильніше за ступінь особистих взаємин. Та це, звичайно, аксіоматичні речі” (Костецький 2014, 198). Оце *аксіоматичне* розуміння стану речей і висуває письменника на одне з чільних місць у пантеоні національної культури ХХ століття. Актуальність Костецького для нашої доби здатна лише зростати, будучи невичерпним джерелом для навчання, а разом і продовження здійсненого або й лише задуманого цим письменником. Але це за умови присутності вдумливого читача, видавця і дослідника літератури. “Експресіоністи, – писав Вальтер Мушг у своїй книжці «Від Тракля до Брехта. Поети експресіонізму» (1961), – говорять з нами як сучасники, і навіть їхні слабкості та помилки приваблюють нас сильніше, ніж майстерність тих, хто не схвилюваний по-справжньому. Їхні твори доводять, що геніальну творчість експресіоністів неможливо подолати іншим стилем до того часу, поки існує загроза людству – та загроза, відгуком на яку й намагався бути експресіонізм” (цит. за: Рихло 2005, 129). Експресіонізм є одним із найбільш життєздатних стилів, позаяк його технічний (суто мистецький, поетикальний) арсенал рішуче й надійно зіпертий на *гуманістичну етику*, густо акумульовану в змісті (див. напр.: Яструбецька 2013). А загрози для людства, на жаль, не минають, а лише мутують і трансформуються в усе більш і більш масштабні та небезпечні.

Барка, В. (1963): *Експресіоністична проза Ігоря Костецького*. Сучасність 5, 40-46.

Барка, В. (1963–1964): *Експресіоністична проза Ігоря Костецького*. В кн.: Костецький І. *Збірник до 50-річчя*. На горі. Мюнхен.

Бойчук, Б. (2010). *Невивчений український модернізм*. Критика. 1–2. 34-35.

*Відвідини “На горі”*: Бесіда Юрія Соловія з Ігорем Костецьким та його дружиною Елізабет Котмаєр (2005): У кн.: Костецький І. *Тобі належить цілий світ*: Вибрані твори. Критика. Київ.

Грабович, Г. (1993): *У пошуках великої літератури*. Київ.

Грабович, Г. (2005): *Недооцінений Костецький*. В кн.: Грабович Г. *Тексти і маски*. Критика. Київ.

Державин, В. (1946): *Ігор Костецький і нове мистецтво новелі*. В кн.: Костецький І. *Оповідання про переможців: Дев'ять новел*. Золота брама. Фюрт.

Державин, В. (2005): *Три роки літературного життя на еміграції*. В кн.: Державин В. *Література і літературознавство*: Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ.

Костецький, І. (2001): *Поїзд раз-у-раз спинявся*. Кур'єр Кривбасу. № 136 (березень). 123-125.

Костецький, І. (2005): *Перед днем грядущим*. В кн.: Костецький І. *Тобі належить цілий світ*: Вибрані твори. Критика. Київ.

Костецький, І. (2014): *Листи до Богдана Бойчука*. Кур'єр Кривбасу. № 299-300-301 (жовтень-листопад-грудень). 193-263.

Мариненко, Ю. (2004а): “*Так, як діється в творчому горінні митця...*”: *повідь Ігоря Костецького “День святого”*. Слово і Час. № 1. 54-60.

Мариненко, Ю. (2004b): “*На шаховому полі дивезного дійства...*” (*Проза Ігоря Костецького*). Сучасність. 11, 119-127.

Матвієнко, С. (2001): *Експеримент з мовою. Інтерпретація творів Ігоря Костецького*. Кур'єр Кривбасу. № 145 (грудень), 139-145.

Мацько, В. (2009): *Людина і світ в українській діаспорній прозі*. Слово і Час. № 3. 83–92.

Павличко, С. (1992): *Ігор Костецький та Езра Паунд (Сторінка з історії українського модернізму)*. Сучасність. Число 11, 135-142.

Павличко, С. (1999а): *Нігілістичний модернізм Костецького*. В кн.: Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі*. Київ.

Павличко, С. (1999b): *Роман як інтелектуальна провокація*. В кн.: Домонтович В. *Доктор Серафікус. Без ґрунту*: Романи. Київ.

Павличко, С. (2002): *Ігор Костецький*. В кн.: Павличко С. *Теорія літератури*. Київ.

Петров, В. (2013): *Ігор Костецький та його критики*. В кн.: Петров В. *Розвідки*: В 3 т. Том 2. Київ.

*Примітки* (2005): В кн.: Костецький І. *Тобі належить цілий світ*: Вибрані твори. Київ.

Рихло, П. (2005): *Рецепція німецького експресіонізму в поетичній творчості Рози Ауслендер*. Експресіонізм: Збірник наукових праць. 3, 116-130.

Семків, Р. (2007): *Як писати монографії?* Кур'єр Кривбасу. № 212-213 (липень-серпень).

Соловей, О. (2010): *Заради культури нації. (З приводу епістолярного взаємнення Ігоря Костецького з Юрієм Лавріненком і не лише)*. Актуальні проблеми української літератури і фольклору. ДонНУ. 14, 260-301.

Соловей, О. (2011): *Урочиста хода героїв*. Кур'єр Кривбасу. № 260-261 (липень-серпень), 354-364.

Соловей, О. (2013): *Леопард*. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/column/2013/05/14/065929.html>

Соловей, О. (2015): *Письменник і війна*. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/column/2015/02/01/232156.html>

Стех, М. Р. (2001): *Повернення невідомого*. Кур'єр Кривбасу. № 134 (січень), 110-117.

Стех, М. Р. (2011a): *Обламки епосу визвольної боротьби. Незавершені романи Ігоря Костецького*. Кур'єр Кривбасу. № 254-255 (січень-лютий), 291-298.

Стех, М. Р. (2011b): *Фрагмент картини в дзеркалі незавершеного роману*. Кур'єр Кривбасу. № 262-263 (вересень-жовтень), 214-218.

Стех, М. Р. (2005a): *Пошуки*. В кн.: Костецький І. *Тобі належить цілий світ*: Вибрані твори. Київ.

Стех, М. Р. (2005b): *Ім'я*. В кн.: Костецький І. *Тобі належить цілий світ*: Вибрані твори. Київ.

Стех, М. Р. (2005c): *Стиль*. В кн.: Костецький І. *Тобі належить цілий світ*: Вибрані твори. Київ.

Стех, М. Р. (2005d): *Мім*. В кн.: Костецький І. *Тобі належить цілий світ*: Вибрані твори. Київ.

Стех, М. Р. (2014): *Листування через океан і бар'єр між поколіннями*. Кур'єр Кривбасу. № 299-300-301 (жовтень-листопад-грудень). 189-193.

Шевельов (Шерех), Ю. (2001): *Я – мене – мені... (і довкруги)*: Спогади: В 2 т. Т. 2: В Європі. Видання часопису "Березіль" / Вид-во М. П. Коць. Харків. Нью-Йорк.

Шерех, Ю. (1998): *Стилі сучасної української літератури на еміграції*. В кн.: Шерех Ю. *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Три томи. Т. 1. Харків.

Юрова, І. (2003): *Тип героя новел Ігоря Костецького*. Актуальні проблеми української літератури і фольклору. ДонНУ, 134-139.

Юрова, І. (2006): *Творча особистість І.Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття*: Донецьк.

Яструбецька, Г. (2013): *Динаміка українського літературного експресіонізму*. Луцьк.

**СТРАТЕГІЇ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МОДЕЛІ  
“ЖИТТЯ-ЯРМАРОК” У СЕМІОСФЕРІ ТВОРІВ І. ФРАНКА “ДЛЯ  
ДОМАШНЬОГО ОГНИЩА” ТА В. ТЕККЕРЕЯ “ЯРМАРОК СУСТИ”**

*Наїля Хайруліна*

(Україна)

*Статтю присвячено виявленню основних етапів формування художньої моделі “життя-ярмарок” у творах української та англійської літератури кінця XVIII століття, що поділяються на константні та перехідні. До основних дослідниць відноситься: часовий простір, психологічний простір та символічний простір. Перехідні етапи реалізації моделі включають розгляд фундаментальних цінностей в системі внутрішнього хронотопу романів, семіотику портрету, одягу тощо.*

*Ключові слова: літературна модель, семіотичні константи, інтертекстуальність.*

**THE FORMING STRATEGIES OF THE LITERARY MODEL  
“LIFE IS A FAIR” IN SEMIOTIC SPHERE OF THE WORKS OF ART  
“FOR THE HOME FURNANCE” BY I. FRANKO  
AND “THE VANITY FAIR” BY W. THACKEREY**

*Nailja Chajrulina*

*The article is devoted to the identifying the main forming stages of the literary model “life is a fair” in Ukrainian and English literature works of art (the end of 18<sup>th</sup> century), which are divided into the constant and transient ones. Among the constant elements there is a time space, a psychological space and a symbolic space. The transient elements include the consideration of fundamental values in the system of internal chronotopic novels, portrait’s and costume’s semiotics.*

*Key words: literary model, semiotic constants, intertextuality.*

Активна інтеграція структурального аналізу в сферу літературознавства обумовила необхідність функціонування літературного “моделювання” в процесі інтерпретації художнього твору. Методологія структурального аналізу здійснила перехід від “поверхового” до “глибинного” рівня аналізу твору. Таким чином, вона виявила взаємозалежність і взаємозумовленість елементів структури художнього тексту як цілісного об’єкту, що свідчать про несвідомий характер цієї структури, аналогічний із несвідомим характером структури мови, який виявляється у її семіотичній природі.

Обов’язковою умовою існування літературного твору є єдність літературознавчого аналізу та літературознавчого синтезу. Досягнення рівноваги між аналізом та синтезом досить проблематичне. Надзвичайно

продуктивним у вирішенні цього питання є саме залучення варіативних літературознавчих моделей.

Юрій Лотман, розмірковуючи про те, що “об’єкт у процесі структурного опису не тільки спрощується, а й доорганізовується, стає більш жорстко організованим, ніж це є насправді” (Лотман 2000, 546), обґрунтовує створення динамічних моделей семіотичних об’єктів та систем. Якщо художній текст тлумачиться дослідником як семіотична система, то статична модель структури стає результатом аналізу художнього тексту, а побудова динамічної моделі з урахуванням діахронічних відношень між системними та позасистемними елементами, які передбачають перетворення ‘ядра’ структури на ‘периферію’ і навпаки, пов’язана з інтерпретацією літературного твору (Астрахан 2014, 8).

Подолання методологічного дисонансу між аналізом художнього тексту та інтерпретацією художнього твору сприймається як неминучість розвитку сучасного літературознавства у традиціях методологічного плюралізму. У даному випадку актуалізація загальнонаукових та методологічних понять ‘модель’ дає змогу максимально загострити розбіжність наявних у літературознавчій науці методологічних суперечностей з метою їх нейтралізації.

Особлива актуальність притаманна вивченню художніх моделей в семіотичній та поетичній структурах творів. Мета нашої розвідки – виявлення художньої моделі “життя-ярмарок” у семіосфері творів І. Франка та В. Теккерея.

Роман “Для домашнього огнища” займає важливе місце у творчості І. Франка. Це єдиний великий прозовий твір митця, написаний цілісно, а не друкований від номера до номера. Автор створив його спершу польською мовою, перебуваючи у Відні на славістичних студіях В. Ягича, де відбувалася його підготовка до захисту докторату. В. Щурат, що мешкав тоді разом з ним, згадує: “...Франко творив при мені повість «Для домашнього огнища» на основі голосного у Львові судового процесу. Міркуючи, що повість може бути для поляків цікавіша, ніж для українців, написав її одразу польською зимою 1892 року та й передав її до Варшави через Зигмунда Василевського ...” (Франко 1986, 104).

Незважаючи на те, що протягом останніх двадцяти років роман І. Франка “Для домашнього огнища” неодноразово ставав об’єктом активного вивчення, про що свідчать праці І. Денисюка “Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи” (1998), Б. Кир’ячука “Діалогічна взаємодія хронотопів у творі І. Франка «Для домашнього огнища»” (1999), М. Кодака “Жанр у часопросторових вимірах. До генеалогії літературної класики” (2003), твір, на нашу думку, є малодослідженим з точки зору семіотико-культурологічного аналізу.

Роман порушує важливу суспільну проблему, що не втратила актуальності й сьогодні. Головна героїня Анеля Ангарович, опинившись із двома дітьми без засобів для існування, коли чоловік-військовий був на



війні в Боснії, стає частиною “бізнесу”, що займається вербуванням-продажем молодих дівчат у публічні будинки. У 1992 р. за сюжетом твору було знято художній фільм із однойменною назвою, режисером якого став Борис Савченко.

Творчість англійського романіста В. Теккерея є одним з найбільш яскравих і найбільш оригінальних явищ в історії світової літератури. Особливе місце у його творчому спадку посідає роман “Ярмарок суєти”, який не лише приніс митцеві величезну славу, але й перетворився на один із шедеврів світового красного письменства. Масштаб і унікальність мистецького хисту Теккерея перетворили його творчість на привабливий об’єкт дослідження, у тому числі й для представників літературознавства східнослов’янських країн, зокрема України.

Одним із прихильників творчої манери англійського прозаїка був саме І. Франко, який при аналізі основних тенденцій розвитку реалістичної літератури не випускав з поля свого зору постаті Теккерея і впливу, який мали його твори на розвиток літератур східноєвропейського регіону. Зокрема, у статті “Темне царство”, опублікованій 1881 року у львівському часописі “Світ”, критик зазначав: “Вже Бальзак, а це перед ним Стендаль клали підвалини нової реалістичної школи. Такий самий поворот до реалізму та до порушування суспільних питань у літературі доконували в Англії Діккенс («Різдвяні повістки») і Теккерей, у Німеччині Ауербах, не згадуючи вже про Генріха Гейне” (Драгоманов 1970, 133). Як одного з корифеїв реалістичного напрямку І. Франко позиціонує Теккерея і у статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” (1898): “Тільки реалізм і натуралізм, зародившись первісно в Англії в творах геніальних ідеалістів Байрона і Шеллі, розвившись пишно у творах Діккенса і Теккерея, і виробившись у Франції під пером великих майстрів стилю, розліявся по всій Європі могутньою хвилею, що заіскрилася сотками сильних талантів і сплотила літературу, яка надовго лишиться славою і окрасою ХІХ віку” (Драгоманов 1970, 39). Ці та деякі інші, опущені нами у даному викладі факти, переконливо свідчать, що постать видатного англійського письменника-романіста вже давно стала набуток літературної і загальнокультурної свідомості в українських землях, сформувавши певний літературно-критичний та літературознавчий дискурс.

І. Франко вважав “Ярмарок суєти” одним з найвагоміших досягнень британського письменника і плекав надію видати його переклад у “Дрібній бібліотеці”, котра була започаткована з метою пропагування та поширення найкращих творів зарубіжної літератури серед народних мас Галичини.

Беручи до уваги активну зацікавленість І. Франка творчістю В. Теккерея, можна стверджувати, що осмислення художньої моделі світу в досліджуваних нами творах відбувається на основі принципу “все в житті продається й купується”. Іншими словами, в сюжетотворчій основі

англійського й українського романів можна виокремити художньо-семіотичну модель “життя-ярмарок”.

Реалізація поставленої мети передбачає комплексний розгляд функціонування запропонованої художньої моделі як на рівні знакових систем, так і на художньо-інтерпретаційному рівні твору в цілому.

За визначенням А. Соломоніка, літературна семіотична модель представляє “складну конфігурацію, що складається з функціонування знаків різного гатунку” (Соломонік 2004, 81).

Таким чином, задля того, щоб прослідкувати сутність існування певної семіотичної моделі на інтерпретаційно-культурологічному рівні, необхідно виокремити всі можливі її базисні (константні) та вторинні (перехідні) знакові елементи.

Найвищою за мірою абстрактності знаковою системою є символічна. Символ не має безпосереднього зв'язку зі своїм конкретним референтом, але водночас залежить від внутрішніх законів певної семіотичної моделі.

Проекція цього рівня семіозису на літературний твір може видатися неможливою, такою, що суперечить традиції протиставлення гуманітарних і точних наук за характером їх об'єктів і предметів. Але практика літературознавства ХХ століття, а саме праці Ю. Крістевої, Ю. Лотмана, А. Соломоніка спростовують цю традицію.

Символічність моделі “життя-ярмарок” реалізується у назвах творів. У романі І. Франка “Для домашнього огнища” героїня Анеля Ангарович саме заради родини, домашнього достатку та затишку нехтує моральними нормами і починає займатися продажом молодих дівчат у публічні будинки.

В. Теккерей презентує назву роману з глибокою філософічністю, спонукає читача до міркувань щодо ілюзорності земного буття, суєтності усього живого. Головний образ, який виступає не лише в назві твору, а й пояснюється в тексті у авторських відступах – це образ Ярмарку марнославства. Незважаючи на те, що цю метафору Теккерей запозичив з англійського прозового твору ХVІІ століття “Шлях паломника” Джона Беньяна значно вагомішою вона є у Теккерей, за яким образ ярмарку життєвої суєти, в основі своїй біблійний, втрачає абстрактно-алегоричний характер місця страждань грішної людини, й перетворюється на цілком конкретний реалістичний і дуже місткий образ світу, де панує гонитва за грошима.

Однією з базисних знакових систем є природна. Природні знаки наділені мінімальним квантом абстрактності, саме вони сигналізують людині про сутність та ознаки умовної дійсності. Цими семіотичними кодами у творі виступають простір і час, які несуть інформацію про світ і перебування людини в цьому світі: людина – істота часова, її буття, з опорою на міркування М. Гайдеггера, можна визначити передусім як “перебування, існування в часі, яке передбачає постійне розширення

простору, так само як небуття може бути визначене через максимальне звуження простору існування” (Гайдеггер 2007, 112).

У романі В. Теккеря “Ярмарок суети” події розгортаються на початку XIX століття в різних містах Європи, у творі взаємодіють безліч дійових осіб. Структура роману В. Теккеря відзначається майстерним переплетінням окремих людських доль, роман розгортається цікаво, напружено, його побудова природна, в ній немає нічого умовного, надуманого, холодно-конструктивного. У творі дуже багато контрастних постатей і ситуацій: Ребекки й Емілії, Емілії Седлі – Джорджа Осборна і Доббіна. Автор діє за законами зіставлення протилежностей, контрастних барв, примушуючи кожну ставати яскравішою, соковитішою. Часовий простір перед читачем постає значно довшим, ніж відведене автором десятиліття. Тут, як на великому ярмарку все продається й купується – люди вмирають і народжуються, гинуть надії, з’являються нові мрії.

Часовий простір в романі І. Франка “Для домашнього огнища” можна охарактеризувати як екстремальний, кризовий, що різко контрастує з експозицією. Події в творі розгортаються протягом трьох днів, вони максимально насичені переживаннями довкола ситуації. У романі дія відбувається взимку, тож на початку виникає додатковий контраст між затишком, теплом у домі, якому радіють герої, і холодом на вулиці. З розвитком дії холод дедалі більше проникає як у зовнішній простір (блукання Антона Ангаровича нічними вулицями Львова), так і у внутрішній (застиглість Анелі, розростання холоду в душі Антона).

Наступною базисною системою, що завжди присутня у семіотичній моделі, є образна. Ця система відтворює образ, що завжди має референт за принципом ізоморфізму – часткової відповідності, подібності. Засобами створення художньої образності семіотичних моделей слугують тропи – працюють на виникнення ‘картинки’. Так епітет, порівняння, синекдоха і метонімія апелюють до внутрішнього зору, спонукають побачити зображуване.

На відміну від образного знаку, який є ізоморфним референту, словесний знак має конвенціональний характер. Така міра віддаленості від референта і водночас збереження семіотичного зв’язку з ним наділяє слово могутнім гносеологічним потенціалом, дає йому змогу охоплювати процеси осмислення, оцінювання, розуміння всієї багатобарвності світу, забезпечує реалізацію всього духовного життя людства. Художнє слово, на відміну від слова природної мови, набуває особливого значення. З цієї причини роль художнього слова у літературному творі неможливо перебільшити. Образні системи допомагають митцям слова повною мірою передати квант психологічного простору героїв у творах.

Під психологічним простором мається на увазі простір переживання як ключовий елемент екстремального хронотопу, у якому через втрату першооснови буття, певних моральних ідеалів (Ребекка Шарп у “Ярмарку суети”), фінансової підтримки та комфортних умов для існування (Анеля у

романі “Для домашнього огнища”) героїні переглядають свої життєві принципи та ціннісні орієнтири, жертвують честю, ім’ям, красою заради певних благ. У Анелі Ангарович був шанс зупинитися й “відмити” свою репутацію, але як стверджує сама героїня: *“Раз утративши пошану для людей, навчившись гратися їх чуттями і віруваннями, і вважати їх тільки матеріалом для витискання, я пішла даліше тою дорогою”* (Франко 1979, 203).

Амплітуда простору переживання у І. Франка більша, ніж у В. Теккерея, але вихідні ситуації дуже подібні. В обох творах письменники змальовують молодих, вродливих героїнь, веселих за вдачею, щасливих чоловіків. На перший погляд усе дуже добре. Однак, із самого початку в окремих репліках чи деталях автори закладають ледь уловимий дисонанс, у безжурність закрадається відчуття несподіваного лиха. На наш погляд, особливу увагу у романі І. Франка привертає специфіка моделювання цього художнього простору.

В обох творах існування таємниці та загроза її розкриття зумовлюють виникнення для всіх персонажів ситуації випробування. Перша її стадія – очікування. Потім поява надії, що можна розквитатися з минулим, – і втрата її, наростання тривоги, одчайдушні зусилля перешкодити чоловікові (Ребекка – Роудену, Анеля – Антону) дізнатися правду.

В. Теккерей був у свій час одним із найбільших майстрів розкриття психологічного світу своїх персонажів, новатором у зображенні діалектики душі. Як і І. Франко, він прагнув всебічності, боявся будь-якого спрощення. Митець уникає схематизації в планах реалістичного відтворення життя. Всі його людські портрети, образи побудовані порізно, він весь час шукає незвичайного ракурсу, нових барв, нових відтінків. Жанри обох творів схожі: у В. Теккерея це епічна оповідь про європейське життя XIX століття, а у І. Франка – про українське життя, інтелігенцію.

У проєкції на визначення функціонування семіотичної моделі на інтерпретаційному рівні мова буде не про літери, незважаючи на те, що саме вони являють матеріал записаного слова, а художній текст, який складається з організованих словесних мас. Текстуалізація, фіксація на письмі літературного твору має в процесі його онтології величезне значення – щодо ‘філогенезу’ та ‘онтогенезу’ літературного твору.

Перш за все слід зазначити, що процес семіозису літературної моделі на художньо-інтерпретаційному (інтерпретаційно-культурологічному) рівні здійснюється за допомогою природної, образної, словесної, кодової та символічної знакових систем. Парадигматична природа семіотичної моделі дозволяє розглядати її компоненти як цілісно, так і окремо. Читач рухається від найабстрактнішого рівня літературного твору як моделі семіозису (від назви як програми семіотико-інтерпретаційної моделі твору) до найменш абстрактного, найщільніше пов’язаного з онтологічними референтами мистецтва слова як різновиду знакової діяльності. Ними є

передусім людина та світ. В літературному творі різні типи знакових систем постають перед читачем не в порядку виникнення, а наче у дзеркальному відображенні.

Усвідомлюючи, що модель “життя-ярмарок” існуватиме поза часом, вона є трансцендентною щодо різних героїв та побутових сфер, письменники максимально реально розкривають злободенні соціальні проблеми. Спільним для митців є зображення впливу об’єктивно існуючої дійсності на духовний світ людини.

Таким чином, можна резюмувати, що семіотичні константи моделі “життя-ярмарок” у творах І. Франка та В. Теккерей виявляють себе у назвах творів, часовому та психологічному просторах. В останньому, в свою чергу, виділяємо: 1) прості переживання, 2) смисловий лейтмотив безодні й безвиході, 3) абсолютний простір буття.

Подальші дослідження функціонування літературної моделі “життя-ярмарок” вважаємо перспективними, за умови розширення об’єктив літературної творчості.

Отже, застосування методів семіотики (теорії знакових систем), теорії інформації для вивчення явищ духовної культури, зокрема художньої діяльності людини, мають уже певну історію й реалізуються в межах тих чи інших наукових напрямів різними шляхами. Незважаючи на низку недоліків, семіотики зробили вагомий внесок у розвиток літературознавства та критики. Вони значно активізували літературознавчий процес, представили вагомні аргументи на користь вивчення літератури як дисципліни, визначили високий статус літературознавства в суспільстві.

Астрахан, Н. (2014): *Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання*. Київ.

Гайдеггер, М. (2007): *Дорогою до мови*. Львів.

Драгоманов, М. (1970): *Літературно-публіцистичні праці: у 2 т.* Київ.

Кир’янчук, Б. (1999): *Діалогічна взаємодія хронотопів у творі І. Франка “Для домашнього огнища”*. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. Рівне, 58-76.

Копейцева, Л. (2014): *Системотворчі складові моделі світу у творчості І. Франка та В. Теккерей*. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія літературознавство. Випуск 1 (69), 99-104.

Лотман, Ю. (2000): *Об искусстве*. Санкт-Петербург.

Соломонік, А. (2004): *Позитивная семиотика (о знаках, знаковых системах и о семиотической деятельности)*. Минск.

Теккерей, В. (1979): *Ярмарок суєти*. Київ.

Франко, І. (1979): *Повісті та оповідання. Зібрання творів у 50-ти томах*. Т.19. Київ.

Франко, І. (1986). *Зібрання творів в 50-ти томах*. Т.31. Київ.

## МІФОСЕМАНТИКА ЛУНАРНОГО ОБРАЗУ В ПОЕЗІЇ МИКОЛИ ВОРОБІЙОВА

*Тетяна Цепкало*

(Україна)

*У статті аналізується міфосемантика лунарного образу в поетичних текстах Миколи Воробійова. Досліджуються особливості авторської інтерпретації міфологеми місяця та вплив прадавньої слов'янської міфології на світогляд письменника. Робиться спроба реконструкції художньої картини світу відомого українського поета.*

*Ключові слова: міфосемантика, міфологема, образ місяця, міфопоетика, світобачення.*

## MYTH SEMANTICS OF THE LUNAR IMAGE IN THE POETRY BY MYKOLA VOROBJOV

*Tetjana Cepkalo*

*The article analyzes mythological semantics of the lunar image in the poetic texts of Mykola Vorobjov. The peculiarities of the author's interpretation of the mythologeme of the Moon and the influence of ancient Slavic mythology on the writer's worldview are studied. An attempt is being made to reconstruct the famous Ukrainian poet's artistic picture of the world.*

*Key words: myth semantics, mythologeme, the image of the Moon, myth poetics, worldview.*

Глибокому розумінню світоглядної позиції письменника сприяє міфопоетичний аналіз тексту, що полягає у відтворенні прадавніх уявлень та вірувань рідного народу і світових культурних надбань у поєднанні з індивідуально-авторською концепцією світобачення. Вияв первісної символіки та духовних констант людства синтезує у собі міф. Наявність спільних образів, сюжетів та архаїчних уявлень у різних міфологіях підтверджує явище міжкультурної взаємодії. Важливим фактором у здійсненні міфоаналізу є особистісна позиція автора у моделюванні художньої картини світу. В основі міфопоетики лежить міфомислення, реалізація якого в літературному творі забезпечується образними засобами, міфологічними схемами, образами, мотивами, а також алюзіями, підтекстом, метамовними конструкціями тощо. Є. Мелетинський відносить до міфопоетики також “існує поза цим прийомом світосприйняття (справа, звичайно, не лише у використанні окремих міфологічних мотивів)” (Мелетинский 1995, 295).

Міфопоетика творчості Миколи Воробйова все більше привертає увагу сучасних літературознавців. Особливості художнього мислення поета вивчали такі науковці, як І. Андрусяк, Т. Антонюк, Л. Дударенко, А. Макаров, Т. Пастух, Т. Чепурняк, Ю. Шутенко та ін. Міфологічну парадигму лірики представника Київської школи досліджувала Л. Демидюк, яка визначала два способи зв'язку поетичної творчості Миколи Воробйова з міфом: “1) міф як спосіб творення – поєднання сталих елементів та викладання із них щоразу нової цілісності. Цими елементами для поета є домінантні символи, які, переходячи з тексту в текст, не створюють ефекту повторюваності, а лише оприявнюють нашарування попередніх значень поряд із новим; 2) міф як змістове наповнення – есхатологічні мотиви яскраво виражені у відповідних тематичних циклах та наявні імпліцитно у семантиці символів поезій М. Воробйова” (Демидюк 2010, 8). Однак розвідок, присвячених міфоаналізові лунарного образу в ліриці митця, наразі немає, а тому актуальність нашого дослідження незаперечна.

Мета статті – проаналізувати міфосемантику лунарного образу в поезії Миколи Воробйова. Відповідно ставимо перед собою такі завдання: виявити образ місяця в поетичних текстах представника Київської школи; зробити спробу інтерпретації авторського міфологічного коду, зашифрованого в міфологемі місяця; встановити зв'язок міфомислення Миколи Воробйова із праслов'янською світоглядною парадигмою.

Крізь призму авторського світобачення подається метафоричний пейзажний опис в поезії Миколи Воробйова “Прогулянка в горах...” зі збірки “Ожина обрію”, де місяць постає частиною природи:

*Прогулянка в горах. Поздирана кора і шкіра.  
Розгул сваволі, полоскання світла.  
Дика троянда жмурами розквітла.  
Дзвін неба над камінням.  
Підйом, схід сонця –  
над кожною дорогою той самий ритуал.  
Ричання вітру! блукача побачив...  
Погрітись час, спекти дві картоплини...  
Гірська порода затряслась від сміху...  
Вогонь ладнає вудку... Ще б трохи хмизу...  
Цей корч – сідло добряче, а півень –  
у воді червоний корінь...  
Розарій холоду рум'янить світ в очах,  
позмінно камені блищать,  
побачили округлий місяць –  
нечутних оплесків гніздо*

(Воробйов 1988, 67).

Неординарні метафори, що базуються на синестезійному сприйнятті світу, утворюють конгломерат різнорідних природних явищ на різних чуттєвих рівнях: візуальному (*блукача побачив, світ в очах, побачили округлий місяць*), акустичному (*дзвін неба, ричання вітру, затряслась від сміху*) і тактильному (*поздирана шкіра, погрітись час, розарій холоду*). За допомогою прозопопеї автор відображає всі чотири першостихії, однак лише уважний читач може помітити, що наскрізним струменем у вірші проходить стихія води, що підтверджується такими прикладами: *полоскання світла, троянда жмурами розквітла, вогонь ладнає вудку, півень – у воді червоний корінь*. Звертаємо увагу на те, що Г. Башляр так охарактеризував воду: “Вона – кров Землі. Вона – життя Землі. Саме вода втягує весь пейзаж у свою власну долю” (Башляр 1998, 96). Так, у цьому творі всі природні реалії уособлюються і виконують певні ролі. Міфологема троянди в праслов’янських віруваннях є символом доброзичливості, достатку, дівочої краси і чистоти (Войтович 2005, 442). У цій поезії королева квітів, пелюстки якої порівнюються з невеликим водяними хвилями – жмурами, очевидно, символізує довершений флористичний світ гірського пейзажу. Розквіт троянди можна зіставити зі сходом сонця, з яким у народі асоціюється ця рослина (Войтович 2005, 442). Схід денного світила поет називає ритуальним, що вказує на сакральність та повторюваність цього явища кожного дня. А завершення прогулянки в горах супроводжується нічним світилом. Таким чином, у художньому тексті відображено добовий цикл. Лунарний образ названо гніздом, що, ймовірно, може означати повернення мандрівника додому після прогулянки в горах, оскільки гніздо вважається символом власної оселі, сім’ї, домашнього вогнища (Багнюк 2010, 365). Оксиморон *нечутних оплесків*, очевидно, несе в собі значення внутрішньої, прихованої радості, яку, на відміну від природних явищ, побачити неможливо, а можна лише відчутти.

Добовий цикл відтворює Микола Воробйов і в поезії “Присмерк” зі збірки “Прогулянка одинцем”, в якій описана метафорична картина вечора:

*Сонячна флейта пересунулась на край поля,  
трохи довше затрималась на гребені глини  
і ковзнула у вечір.  
У рівчаку задихала вода  
і, обтікаючи око місяця,  
піднялась на високу гору.  
Хто б не пройшов нині, –  
вже в синій одежі він*

(Воробйов 1990, 42).

Як і в попередньому прикладі, сприйняття природи тут відбувається в синестезійному осягненні. Так, денне світило названо сонячною флейтою,



що створює ілюзію звучання цього музичного інструменту в образі сонця. Флейта “асоціюється з давньогрецьким богом лісів та полів Паном” (О’Коннелл, Ейри 2009, 242), а тому може вказувати на функції солярного світила – освітлювати та зігрівати землю. Нічне світило названо оком, що відповідає прадавнім язичницьким та пізнішим християнським віруванням. Так, у праслов’ян місяць – це “око Лади” (Войтович 2005, 305), а у християн – це “нічне Око Боже” (Багнюк 2010, 346). Окрім того, таке тлумачення місяця зустрічається і в світоглядній системі інших народів світу. Наприклад, в єгипетській міфології: “Хор (Гор): сокіл, що летить крізь світовий простір; ліве око Хора – Місяць, праве – Сонце” (Рак 2000, 44). У В’єтнамі верховним божеством вважається Аєдіє: “Його голова символізує небесний купол («перевернутий гонг»), нахмурений лоб – хмари («навіяні думи»), дихання – повітря, статеві органи – родючість, праве око – золоте сонце, ліве око – срібний місяць, руки – два стовпа, на котрих тримається небо” (Мифология 1998, 23).

Як бачимо, лунарний образ подається автором у взаємодії з міфологемою води, що також має свою міфологічну закономірність. Відповідно до архаїчного світогляду, місяць це “дитя Лади, що приходить з води” (Войтович 2005, 305), він “керує небесною й земною водою” (Знойко 2004, 237). К.-Г. Юнг відзначав, що в давній традиції “Місяць є дарувальником вологи і господарем водного знака Рака” (Юнг 1997, 143). Трансцендентний перехід води із земного в небесний простір свідчить про космічне міфомислення поета. Вечірні сутінки здаються ліричному спостерігачеві синіми, а тому візуальне сприйняття навколишньої дійсності теж означене цим кольором. За О. Лосевим, синій колір – це “чарівне ніщо”, в його спогляданні “є якість протиріччя роздратування та спокою” (Лосев 2008, 77). Отже, Микола Воробйов у своїй ліриці репрезентує прадавні світоглядні позиції.

Місяць і сонце завжди перебувають у нерозривному зв’язку. З давніх давен ці світила вважалися братом і сестрою або чоловіком і дружиною. Однак Микола Воробйов у верлібрі “Для пісні піску” зі збірки “Іскри в слідах” по-іншому підходить до відображення солярного та лунарного образів:

*Для пісні піску  
не має значення,  
відчинені двері чи ні,  
чи ви в дорозі,  
чи ви спите.  
Пісня піску витікає із мушлі найпершої,  
що давно вже стала піском,  
пісня піску мене котить,  
стирає дрібниці, шліфує,  
лишаючи душу і серце,  
як місяць і сонце*

На нашу думку, в цій поезії відчувається алюзія на плинність життя, оскільки пісок є символом “часу і його неблаганного плину” (О’Коннелл, Эйри 2009, 231). Двері символізують “межі між сімейно-родинним та зовнішнім загальнолюдським світом” (Багнюк 2010, 366). Пісня піску лине, незалежно від обставин, незалежно від того, знаходиться людина вдома, чи в дорозі. Людина – лише маленька піщинка відносно Всесвіту, а її життя становить собою невеликий інтервал часу порівняно із вічністю. Аналізуючи категорію темпоральності, М. Еліаде розглядав людину як “результат деякої часової протяжності” (Еліадэ 1996, 94). Міфологема мушлі найпершої співвідносна із початком часового відліку: “Оскільки мушля захищає моллюска, який в ній живе, її символізм часто пов’язаний з материнським лоном, народженням і створенням світу” (О’Коннелл, Эйри 2009, 183). Відповідно хронологічне обчислення може здійснюватися як від зародження світу, так і в масштабах людського життя – від народження особи. Автор наголошує на проминальності життя, адже все проходить, стирається, забувається. Залишається лише нетлінне, вічне, а саме – душа і серце, що порівнюються із місяцем і сонцем відповідно. “Душа – внутрішня сутність людини, яка входить у неї від народження, а по смерті відділяється від тіла і живе окремим життям” (Войтович 2005, 169). Відтак, душа – вічна, як і нічне світило. У прадавніх віруваннях також простежується зв’язок денного світила із серцем, а серце і душа вважаються невіддільними один від одного: “Серце – це Сонце всередині людини: як Сонце – джерело тепла і світла для світу, так і серце зігріває та просвітлює людські помисли та дії. Коли Сонце не захмарене, то й світ радісний і світлий; тож коли в людини серце чисте, то й душа світла і життя праведне” (Багнюк 2010, 379). Як Місяць відбиває світло Сонця, так і в душі віддзеркалюються порухи серця. Т. Пастух стверджує, що представники Київської школи поезії, до яких відноситься і Микола Воробйов, “демонструють різне за глибиною занурення в етнічну стихію, а також різноманітні форми «вживлення» її складових у свої тексти. Від використання якогось фольклорного елемента чи образу в естетичному просторі сьогодення – через розгортання міфологічно-циклічної картини світу – до відтворення пра-часу становлення усього сущого, коли матерія ще не набула характерної оформленості” (Пастух 2010, 187).

Неординарне тлумачення матерії місячного світла віднаходимо в поезії Миколи Воробйова “Олово у мурашниках..” зі збірки “Іскри в слідах”:

*Олово у мурашниках,  
мурашки про це знають  
і по драбинах з речовини Місяця  
виносять його блиск.*

*В їхніх поглядах тільки Місяць,  
вони утримують його в рівновазі  
на драбинах, важких від олова*

(Воробйов 1993, 79).

Лунарний образ тут асоціюється із рідким металом та має руйнівне значення. О. Лосев зазначає: “Місяць – поєднання повного залякання і смерті з рухливістю, яка доходить до несамовитості (...). Це – таке ніщо, яке стало металом” (Лосев 2008, 83). Автор не пояснює, яким чином і за яких обставин олово потрапило до домівок комах, відкриваючи читачеві простір для домислу. Напіврозкритим також залишається хронотоп твору, оскільки з контексту зрозуміло лише, що дія відбувається вночі, проте жодного натяку на місце події немає, що також дозволяє реципієнтові вивільнити свою уяву. Речовина, яка заповнила мурашник, за кольором подібна до срібла, яке завжди асоціювалось із місяцем (О’Коннелл, Эйри 2009, 94), образ якого тут реалізується в різноманітних іпостасях – від блиску в очах до планети на небі, від рідкого стану до твердого, реалізуючи, таким чином, антагоністичні та есхатологічні погляди на навколишню дійсність. Т. Пастух констатував, що у Миколи Воробйова “вितворення різнорідних візуальних картин із колористичним акцентуванням реалізується у творенні майстерних сюрреалістичних пейзажів” (Пастух 2010, 419), у даному випадку таких, “що виявляють мотив втрати життя як такого” (Пастух 2010, 419).

Отже, у верлібрах поета міфосемантика лунарного образу підпорядкована індивідуально-авторському світотлумаченню. Реалізація праслов’янських вірувань та елементів світової міфології у відображенні образу нічного світила відбувається на підтекстовому рівні, а тому поезія митця потребує детального розкодування імпліцитних смислів. Міфологема місяця в текстах Миколи Воробйова зазнає різноманітних метаморфоз і лежить в основі онтологічної моделі дійсності митця.

Багнюк, А.Л. (2010): *Символи українства. Художньо-інформаційний довідник*. Тернопіль.

Башляр, Г. (1998): *Вода и грезы. Опыт о воображении матери*. Москва.

Войтович, В.М. (2005): *Українська міфологія*. Київ.

Воробйов, М.П. (1990): *Прогулянка одинцем: Вірші*. Київ.

Воробйов, М.П. (1988): *Ожина обрію : Поезії*. Київ.

Воробйов, М.П. (1993): *Іскри в слідах : Поезії*. Київ.

Демидюк, Л.М. (2010): *Міфологічна парадигма поезій Миколи Воробйова*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Львівський національний університет імені І. Франка.

- Дударенко, Л.В. (2009): *Поетична Київська школа: ідейні та естетичні параметри. Монографія*. Київ.
- Знойко, О.П. (2004): *Міфи Київської землі та події стародавні*. Київ.
- Лосев, А.Ф. (2008): *Диалектика мифа*. Москва.
- Мелетинский, Е.М. (1995): *Поэтика мифа*. Москва.
- Мифология. Большой энциклопедический словарь*. (1998): Е.М. Мелетинский. Большая Российская энциклопедия. Москва.
- О'Коннелл, М., Эйри, Р. (2009): *Знаки и символы: иллюстрированная энциклопедия*. Москва.
- Пастух, Т.В. (2010): *Київська школа поетів та її оточення (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років)*. Львів.
- Рак, И.В. (2000): *Египетская мифология*. Санкт-Петербург.
- Элиадэ, М. (1996): *Аспекты мифа*. Москва.
- Юнг, К.Г. (1997): *Mysterium Coniunctions*. Москва–Київ.

## ГРА В КЛАСИКУ: УКРАЇНЬСЬКА ФАНТАСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

**Сергій Цікавий**

(Україна)

*У розвитку новітньої української фантастики значущим є діалог із класичною літературною спадщиною. У доповіді пропонується аналіз інтертекстуальних особливостей романів Любка Дереша “Культ” та Олександра Михеда “Астра” в контексті міфології, класики, традиції горуру, паралітературних явищ (музика, філософія тощо). Визначено, що мотив ілюзорності дійсності реалізується в діалозі зі світовою культурою.*

*Ключові слова: постмодернізм, фантастика, класика, інтертекстуальність, горуру.*

## THE CLASSIC GAME: UKRAINIAN FANTASTIC LITERATURE AT THE BEGINNING OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

**Serhij Cikavyj**

*The dialogue with the classical literary heritage is meaningful in the development of contemporary Ukrainian fantastic literature. The report proposes an analysis of the intertextual special features of the novels “Cult” by Ljubko Dereš and “Astra” by Olexander Mihed in context of mythology, classics, the tradition of the horror, paraliterate phenomena. It was defined, that the motive of illusory reality is realized in a dialogue with world culture.*

*Key words: postmodernism, speculative fiction, classic, intertextuality, horror.*

Сучасна українська фантастика початку ХХІ століття переживає нове народження, пов’язане з активним сприйманням нових видових рамок: йдеться і про фентезі в його пост-толкінівській іпостасі (Д. Корній, Н. Щерба), і про альтернативну історію (В. Кожелянко, І. Сілівра), і про кіберпанк (М. Кідрук). Продовжується розвиток класичної для української літератури фольклорної фантастики (В. Рутківський, С. Оксенік), яку часто ідентифікують теж як фентезі – унаслідок хиткої межі між власне світоформацією (літературною деміургією) як домінантою фентезі та розвитком фольклорних світів. Останні роки досить важко оглянути без “епічної відстані” в кількадесят років, але виділити можна дві основні тенденції: по-перше, українська фантастика перебуває понині під впливом традиції І. Котляревського (вирізняється хіба що Я. Дубинянська),

причому непереборний гумор модифікує навіть малоприсутню до цього кіберпанкову традицію, свідченням чого є роман “Перші українські роботи” О. Шинкаренка. По-друге, відсутність гумору часто означає домінування алегоризму. Притчевість фантастики може бути пояснена особливостями видавничого буття та книжкового ринку: українська фантастика вимушено розривається між поки що слабо розвинутою власною нішею та ринком мейнстріму, через що твори “вдягаються” в шати високої притчі (В. Аренєв, Е. Леус).

Не менш важливо, що сучасна українська фантастика перебуває в силовому полі постмодерних експериментів. На основі методологічних підходів теоретика постмодернізму Ф. Джеймсона, Б. МакГейл визначив, що “Наукова фантастика [...] для постмодернізму – це те саме, що детектив для модернізму” (McNale 1987, 16). У зв’язку з цим необхідно, здається, зробити конкретизацію: західна літературознавча традиція розглядає наукову фантастику розширено – чи не як синонім “фантастики” загалом. Саме таку позицію репрезентують академічні видання – такі, як “Кембриджський посібник з наукової фантастики” (James, Mendelsohn 2003). Фантастика завжди тією чи іншою мірою “грала в класику”, однак у випадку зі справді постмодерною творчістю варто наголосити на таких причинах її виокремлення: у творах від 1980-х років помітна рефлексія кризи історичного мислення, постульованого модернізмом; руйнуються зв’язки епох, примхливо змішуються дискурсивні практики різних часів, культурні коди. Припущення конфліктує не з реальністю, а з дискурсивною практикою, відтак, зміни дискурсивного осмислення історії тягнуть за собою, очевидно, і зміни в реалізації фантастичного припущення. Нормою стає змішування різних фантастичних припущень в одному творі; типові загальні місця (*loci communes*, або, як прийнято казати в американському довоколалітературному дискурсі, – тропи), пов’язані в традиції з реалізацією певного припущення, легко ігноруються, обходяться або обігруються авторами: так виникають космоопери з мінімумом зорельотів (Д. Сіммонс), постає наукова фантастика без властивого винаходу (П. Амнуель), фентезі обходиться майже без магії (Г. Г. Кей) тощо. Виникає динамічна множина наративних позицій: моногероїчний епос, умовно кажучи, поступається поліфонічному роману. В постмодерністській фантастиці не так легко віднайти єдину правду, прості рішення та прямолінійне й однозначне добро. Автори дедалі активніше вступають у гру з читацькою лектурою, експлуатують знання про епохи, твори й навіть окремі знакові фрази з них; рецепція передтекстів у такій фантастиці перетворюється на невід’ємну частину процесу читання.

Саме під таким кутом зору варто проаналізувати два романи сучасних українських фантастів – “Культ” Л. Дереша та “Астра” О. Михеда. Останній роман помітно слабо відрефлектований в сучасному літературознавчому дискурсі, та й то – винятково у форматі рецензій

(Карасьов 2016), хоча й став предметом мережевих дискусій. “Культ” позначений більшою увагою: твір інтерпретувався у річищі поп-культури як осмислення кодів 1990-х (Кратохвіл 1990), уводився у контекст міфологічних студій (Романко 2009; Ткачик 2010) і, що безумовно важливо для нашого дослідження – аналізувався у контексті постмодерністської гри з класикою М. Рябенко (Рябенко, 2012). Дослідниця зазначила, що автор вдається до цитування як поміченої неодноразово міфології Г. Ф. Лавкрафта, так і вражаючого діапазону інших авторів – від Е. А. По до Ю. Андруховича.

Обидва твори безумовно належать до фантастики: необхідна сюжетотвірна основа залежить від припущення, що виходить поза наукове уявлення про структуру світу та конвенційний історичний дискурс. Так, Л. Дереш вибудовує конфлікт на протистоянні великих космічних сил, які через своїх гравців розігрують велику гру: Древні прагнуть зберегти баланс у Всесвіті, старий бог Йог-Сотот – захопити Землю. У романі О. Михеда вся культура інтерпретується як історія поневолення людини прадавніми хижаками. Протиборство з конвенційною історією важливе для розуміння належності аналізованих творів до постмодерністського дискурсу. Ф. Джеймсон у праці “Постмодернізм, або Культурна логіка пізнього капіталізму” прямо говорить про капітуляцію фантастики, зокрема прогностичної, перед майбутнім, неспроможність пов’язати досвід теперішнього з минулим (Jameson 1991, 285-286). Тією чи іншою мірою крах модерністської версії історизму, її великих дискурсів констатували у відомих працях Ф. Фукуяма, Н. Талеб та інші мислителі. У таких обставинах актуалізується специфічна версія фантастичної альтернативної історії – криптоісторія. Поняття з’явилося завдяки Г. Л. Олді (Дмитро Громов та Олег Ладиженський), які запровадили його на позначення особливостей творчості А. Валентинова. Зазначене поняття, підтримане пізнішими авторами (Черный 1999) закріпилося на пострадянському просторі, тоді як в англомовній критиці більше оперують терміном “прихована історія” (англ. “secret history”). Загалом, обидва терміни позначають припущення щодо потаємних рухів поступу, інтерпретацію відомих подій із точки зору діяльності таємних організацій тощо. Обидва романи цікаві й тим, що не менш важливим для них є сполучення криптоісторичного припущення з особливим варіантом реалізації естетичної категорії жахливого, який в літературній критиці, слідом за кінематографом, позначають як “горор” (англ. “horror”).

Криптоісторичність книжок організована архітектонічно однаково: сюжет обох романів зав’язаний на “культурі” – поклонінні ідеалістичним надприродним сутностям. В обох творах ця лінія впроваджується поступово, становить важливу складову інтриги. Різницю становить хіба те, що композиційно роман О. Михеда нелінійний, насичений перспекціями, відсилками до пізніших подій або й відвертого тлумачення актуального фабульного перебігу з позиції наступного досвіду, в тому

числі й на рівні ідеї: теза “все ілюзія”, зміст якої розкриває кульмінація, фігурує вперше на одинадцятій сторінці роману. В обох творах показано домінування перипетій “тонкого” світу над плином дійсності. Л. Дереш демонструє форматування реальності в межах окремого ізольованого міста (Мідні Буки), тоді як О. Михед реалізує більш глобальну концепцію витоків людської культури з хизацьких потреб древніх істот. У “Культі” немає ієрархії втаємничених, це свого роду резидентура окремих “капланів”, одержимих реалізацією вторгнення потойбічних сил у земний світ, тоді як самі культи древніх божеств або лишилися в минулому, або заховані на віддалених островах. В “Астрі” ж розкривається глибинна структура діяльності прихованого уряду і в прикінцевому діалозі показано всеосяжність організації:

“– Світ – це «Астра»?

– Все – це «Астра»” (Михед 2015, 195).

Одним із локусів реалізації ідеї таємного світопорядку є реконструйована каплиця відлюдників-терновців, яка вкрита зсередини фресками з жахливими тортурами душі. На цьому рівні містичний підклад обох культів з аналізованих романів збігається: древнім чудовиськам потрібне саме людське ество, властиво, перетворення людини на поживу.

В обох творах наявний мотив фіктивної книги. Так, у романі “Культі” постає канонічне зведення гримуарів із лавкрафтівського міфу: “Культи гуллів”, “Таємниці хробака” (“Cultus Vermi”) Л. Прінна, “Пнакотичні співи й змінені стани свідомості” Ю. Фон Юнцга, “Книга мертвих” (вона ж – “Некрономікон”) Абдули Аль-Хазреда – яке доповнене власними авторськими знахідками, такими, як, приміром, “Культ богів гори Кадаф та інші містерії Гіперборей” (Дереш 2009, 61), або “книжка «Полінезійські вірування та північні аналогії у доколумбовій Америці», авторська дисертація Олекси Карни, рік 1987-й” (Дереш 2009, 53). Окрім того в іронічний дискурс роману включено фіктивні книжки – дослідження галицьких міських субкультур. М. Рябченко справедливо відзначає рівневу гру зі включенням до улюбленої лектури Банзя вигаданого томика Перфецького, який, як пам’ятаємо, є героєм “Перверзії” Ю. Андруховича (Рябченко 2012, 561).

Більш оригінальними є вигадані книги в романі “Астра”: “Недитячі казки для дітей старшого шкільного віку”, упорядковані Мамишевою та Шерман, “Містичні казки Львівщини” Ю. Винничука, у яких герой шукає інформацію про загублене село Терновці. Цікаво, що автор будує гру з актуальним літературним дискурсом: Ю. Винничук справді упорядковував корпуси легенд – львівських міських текстів та готичної прози, що відповідає авторському задумові створити враження містичної загрози: “[...] в Терновцях водилася нечиста сила, і пілігрим звідтіля вже не вертався додому таким, як був. По краплині життя полишало його” (Михед 2015, 36).



Цікаво порівняти прийоми створення ілюзорної достовірності фіктивних книжок у романах: Л. Дереш наводить повне оформлення бібліографії за правилами цитування й покликань: “див. К. Жижка-Рафалович «Горич, Немирич, Нірванич і Доберманич: 101 день у Панк-клубі», МіМ, Л., 1997 р.” (Дереш 2009, 49), фрагмент листування Корія з Міскатонікським книжковим товариством. О. Михед, як уже було зазначено, послуговується відсилкою до реальної діяльності Ю. Винничука, а також значущим є обігрування колізії прихованості Терновців. Віктор Варецький, не знайшовши нічого про загадковий пункт призначення своєї подорожі в Інтернеті, свідомо захований фондом “Астра”, вдається до менш очевидного джерела: “Чого вони не могли контролювати, так це древній картковий каталог бібліотеки, в якій я виріс” (Михед 2015, 36). Ця ремарка ретроспективним чином впливає й на реципієнта, який, відтак, “не знайшовши” згаданих книжок, ніби мусить змиритися з їхньою винятковою рідкісністю.

В обох романах прочитується інтертекстуальний зв’язок із оповіданням “Тльон, Укбар, Орбіс Терціус” Х. Л. Борхеса, зокрема, парадигматичним для обох видається борхесівський мотив створення фіктивної реальності за допомогою вмонтування в псевдореальну дійсність вигаданих книг, тобто, узагальнюючи – перформативний аспект літератури (Rybicka 2014, 107–111).

Вистава як форма творення новітнього культу, ігрового примирення з дійсністю наявна в обох романах. У “Культі” Юрко Банзай зі своїми “вірними” організує “Кіч-деструкцію”, оперту на бітницьку традицію Джеймса Моррісона, зокрема, цитується його вірш “An American Prayer”. Аструктурна будова вистави сформована на руйнуванні стереотипічних культурних знаків різного рівня, ототожненні різнопланових (у традиційному сприйманні) дискурсів: літературне “зникнення” П. Тичини, “жовті” й молодіжні журнали, сучасна поп-музика. Недоторканим лишається пафос руйнування в музиці Дж. Гендрікса (грає композиція “Voodoo Child”), Дж. Моррісона. Помітний вихід на циклічне замкнення перформансу (“Екран телевізора показував клапті різних мильних серіалів та тупих передач. Час від часу там з’являлись і їхні зображення – кадри, зняті на репетиції їхнього ж перформенсу” (Дереш 2009, 117)), однак композиція вистави, згідно з законами жанру, лишається фрагментарною. За Г. Нітшем, перформанс від 1960-х рр. постає як “естетична форма молитви” (Goldberg 2001, 165), а відтак – інтерпретуємо через цю оптику ще один рівень розуміння “культу” в романі: неформальний гурток є втіленням новітньої інтерпретації релігії, своєрідним протистоянням древнім віруванням.

У романі “Астра” вистава Софоклової “Антигони” є одним із сюжетотвірних епізодів, моделює реальність, у якій живуть семінаристи – запрошені на відбір до “Астри”. Виставі передують інтенсивні обговорення знакових текстів культури. У ході дискусії приходиться

розуміння про впорядкованість людської культури й цивілізації, певну приховану закономірність. Дещо подібно до роману “Культ” модифікується відповідно до сучасних віянь антуражний, візуальний аспект театралізованого дійства: “Стільці для глядачів стояли на сцені, повернуті до залу спиною [...]. Закритість, замкненість простору створювала особливе відчуття, яке складно пояснити. В ньому поєдналися і затишок захищеності, і неосяжний жах шаленства, що все затоплює кров’ю” (Михед 2015, 113). Відсилка до сакральної каплиці отців-терновців на рівні кольору та концепту замкненості є лише одним із небагатьох наскрізних мотивів, якими пронизаний увесь роман. Герої загорнуті в тоги, зроблені з гардин, піраміду влади Креонта візуалізовано конструкцією зі стільців та столів.

Варто відзначити, що в обох романах в ході вистави використано нові медія як елементи декорації: відеопрогравач і магнітофон в “Культі” та проектор й інтерфейс Skype в “Астрі”. Таке типологічне порівняння дозволяє побачити властиву рівнорядність вистав, контрастних на перший погляд: за рахунок очуднення класичних візуальних форм та включення технологій О. Михед деконструє виставу, аби оголити її непроминушу сутність, сенс катарсису, тоді як Л. Дереш загострює релігійні спроможності, екстатичність акційних форм творчості другої половини ХХ століття.

Генетично першим передтекстом обох романів є міф. Для “Культу” – це міф новітній, традиція Г. Ф. Лавкрафта, що пов’язана з ґрунтовною експлікацією дійсно прадавнього уявлення про свій і чужий світи: у творах американського автора розвивається антитеза звичного людського простору та незбагненого всесвіту древніх богів, який пов’язаний із нашим. Подальші деталі лавкрафтінської міфології можна уточнити у праці М. Леві (Lévy 1988). Сюжетним елементом реалізації цього міфу для Л. Дереша постає вторгнення безумства в затишну й звичну реальність, передчуття катастрофи, що керує діями героїв. “[...] всьо зовсім не так, як ми думаємо” (Дереш 2009, 67), – констатує Юрко Банзай, отримавши свої відкриття про Богів Сивої давнини. Подібний – центральний – мотив ілюзорності світу наявний і в О. Михеда, однак у романі “Астра” на рівні архітектоніки експлікується міф про Едіпа. Цей міф є наскрізним для долі Віктора Варецького й виявляється у снах, у яких до нього говорить загиблий приятель Вовчик: “Як можна змиритися з убивством свого батька? Як це – трахнути свою матір?” (Михед 2015, 71), – спершу без будь-яких виразних прив’язок до сюжетної дії. З розвитком сюжету стає очевидно, що герой від самого початку був приречений, так само як був приречений ще до свого народження Едіп. Глибше в ідейному сенсі едіпова колізія прочитується не тільки в контексті батьковбивства, але і як руйнування зв’язку з батьковою спадщиною та руйнування авторитету, оскільки саме Віктор знищує осердя поклоніння древньому хаосу: “Я вбив

їх усіх. Знищив святі моці Великих мертвих” (Михед 2015, 208), – тоді як батько був одним із охоронців цієї структури.

Інші міфологічні структури також прочитуються в контексті гри з міфом, що репрезентована в аналізованих романах. Н. Ткачик наголошує на структурній подібності досвіду смерті як ініціаційної парадигми в романі “Куль” та перипетій, пов’язаних із закриттям проходу для Йог-Сотота (Ткачик 2010, 301). Дещо інша міфологічна формула – “відторгнення – ініціація – повернення” (Кемпбел 1999, 31) – втілена в романі “Астра”. Варецький почергово переживає примусове відчуження від свого світу, пов’язане з убивством друга, розлученням із коханою; потім семінар відкриває перед ним сакральну сутність катарсису та його містичний зв’язок із розвитком культури, але наприкінці герой повертається до свого буття через знищення новоздобутого знання.

Лектура фундаментальних текстів світової цивілізації є основою розвитку сюжетної лінії семінару в “Астрі”: учасники відбору мають за обмежений час у певній послідовності висловитися щодо “Політики” та “Поетики” Аристотеля, “Точного викладу православної віри” Іоанна Дамаскіна, “Левіафана” Т. Гоббса, текстів Ж.-Ж. Руссо, “Конституції” Пилипа Орлика, “Двох трактатів про врядування” Дж. Локка, “Білля про права”, “Походження людини і статевого відбору” Ч. Дарвіна та інших. Загадкові модератори підштовхують семінаристів, а за ними й читачів до розуміння ілюзорності та хисткості будь-яких вічних цінностей, окрім підкорення й рабства. О. Михед деконструє ідеальні проекти цивілізаційного вибору та філософської думки, монтуючи на їх основі криптоісторичну концепцію керованого розвитку цивілізації, що має на меті одне призначення: жити катарсисом древніх надістот, які через посередництво Великих мертвих – тих самих аналізованих авторів – отримують життєдайну енергію страждання.

Здається, що концепція дверей у зло, зображених у романі “Куль”, закорінена в цитаті Рея Манзарека, співзасновника гурту “The Doors”: “Є речі відомі... і є невідомі, і між ними є двері – це ми. Ми кажемо, що ви насправді не тільки дух, але також дуже чутлива сутність. Це не зло, це насправді чудава штука. Пекло виявилось більш захопливим та дивовижним, аніж небеса. Ви маєте «прорватися на інший бік», щоб стати цілою сутністю” (This Way to the Egress 1967). У цих словах, тривалий час приписуваних фронтмену гурту Дж. Моррісону, є ціла низка перегуків із сюжетом та ідейним світом “Куль”. Проте очевидно, що протиборство Відкриваючих та Закриваючих генетично пов’язане з романом Р. Желязни “Ніч у самотньому жовтні”. Як постмодерний твір, пронизаний лавкрафтівською міфологією (у тому числі й мотивами його повісті “Сомнабулічний пошук гори Кадат”), цей текст визначає ключову “гру”, неминучу в містичному плині історії: раз на кілька десятків років, коли ніч Геловіну збігається з повним місяцем, сторони мусять зібратися й розіграти потаємну партію з до останнього невизначеними головними

ролями. Тим не менш, світ “Ночі...” позначений гумором і традиційністю в інтерпретації ролей інтертекстів: своїм дискурсивним позиціям не відповідає тільки Джек, який з Різника перетворюється на божевільного, але шляхетного месника. У романі “Культ” ця гра виглядає грою тільки для “каплана” Йог-Сотота, тоді як Банзай і Дарця сприймають колізію цілком серйозно, однак пізніше ґрунтовність задуму розуміє й Корій: “Закриваючі й Відкриваючі – не прості слова, і цього не уникнеш, як не крути. Корій тепер добре розумів, що це не пусте відтворення безглузвих традицій. Це щось набагато глибше, наріжний камінь Вічності” (Дереш 2009, 198).

У романі “Астра” так само постає образ дверей, але на рівні символіки розвитку цивілізації. Так, Віктор уві сні бачить Великих мертвих, рушіїв людської культури: “Мерці робили маленькі кроки, ніби справжні голівудські зомбі. Ті їхні обличчя були знайомими. Я точно бачив ці обличчя, однак уві сні не міг пригадати імен. Я був фільтром, який їх пропускав. Дверима, які випускали їх назовні” (Михед 2015, 88). Історія цивілізації триває через відтворення текстів, які підтримують не-життя в тілах Макіавеллі, Дарвіна, Аристотеля та інших – посередників між людьми та світом древніх хижаків.

У обох романах обігруються латинські вирази, однак якщо для О. Михеда це архітектонічна гра, то для Л. Дереша – елемент кітчю. Роман “Астра” структурований у два розділи, що названі складовими частинами прислів’я: “*Per aspera*” та “*Ad astra*”. Образи тернів та зірок є наскрізними і символічними у творі, включно з назвами визначальних локацій – Терновці та власне ілюзорне місто Астра. Л. Дереш обігрує в “Культі” відомий латинський паліндром: “*Sator, Arepo, Tenet, Opera, Rotas*”, який у середньовічній містичній традиції втягується в орбіту словесної кабалістики (детальніше – у праці Ж. Каркопіно (Carcopino 1963)).

Цілком протилежними є ролі музичних та парамузичних текстів у аналізованих романах. У романі “Астра” пісні – це поп-музика, яка лунає семінарськими ранками: “*Cherry Cherry Lady*”, “*Felicita*”; виконавці – Й. Кобзон, Т. Повалій, А. Пугачова та інші. Пробудження під цю музику лякає й бентежить Віктора та його компаньйонів (Михед 2015, 88). Натомість у романі “Культ” цитати зі світу музики є невід’ємним елементом текстотворення. Л. Дереш цитує “*Creedence Clearwater Revival*”, “*King Crimson*”, “*The Doors*”, легенди з життя джазменів часів Сухого закону, включає в текст екфрази (у широкому розумінні цього поняття, яке підтримує Ю. Ковалів) Джиммі Гендрікса та сакральної мелодії Волинкаря – древнього бога, який долає Йог-Сотота.

Підсумовуючи аналіз романів як ігрових майданчиків із класикою, слід відзначити принципову різницю у витлумаченні поняття “класика” авторами. Класика для Л. Дереша “зсунута” в контекст ХХ століття: лавкрафтівський міф, творчість американських пісенних гуртів, сновидна парадигма Карлоса Кастанеди, боротьба Відкриваючих і Закриваючих

Р. Желязни. О. Михеду більшою мірою йдеться про позачасовий канон, який значить самовідтворення цивілізації; про диктат мерців, які продовжують жити й паразитувати на нащадках, – а відтак тексти класики постають водночас загрозою та підказкою на шляху до розуміння істини.

Поруч із реальними в аналізованих романах діють і фіктивні книги: вони працюють як механізм інтриги, створення передчуття катастрофи та вирішального протиборства.

Обидва романи з повагою відрефлектовують міф, спираються на його глобальну концепцію “чужого” / “свого” просторів, експлуатують сюжетні моделі. Ігрові (театралізовані) моделі важливі для розуміння ідейного світу обох романів. Драма як засіб прийняття нових умов, примирення з дійсністю дає підстави для порівняння із ситуацією у “Виграшах” Х. Кортасара (типологічно подібні фабульні обставини: ізоляція героїв, абсурд навколишніх подій), однак, у першу чергу, слід прочитати цей мотив як пряме посилання на сакральне, культове джерело театрального дійства.

Дереш, Л. (2009): *Культ*. Харків.

Карасьов, В. (2016): *Література підтексту – ідея чи художність? Замітки про книгу Олександра Михеда “Астра”* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://litgazeta.com.ua/articles/literatura-pidtekstu-ideya-chy-hudozhnist-zamitky-pro-knygu-oleksandra-myheda-astro/>.

Кемпбел, Дж. (1999): *Герой із тисячею облич*. Київ.

Кратохвіл, А. (2009): *Поп-література: покоління 90+*. Критика: Рецензії. Есеї. Огляди. 5/6, 23-28.

Михед, О. (2015): *Астра*. Львів.

Романко, Т. (2009): *Міфологічний інтертекст у романах Л. Дереша “Культ” і М. Нагача “Лелека і Льоля”*. Волинь філологічна: текст і контекст. Інтертекстуальність у системі художньо-філософського мислення: теоретичні й історико-філософські виміри. Вип. 7, 244-253.

Рябченко, М. (2012): *Компіляція різних форм постмодерної поезики в романі “Культ” Л. Дереша*. Літературознавчі студії. Вип. 36, 557-563.

Ткачик, Н. (2010): *Ініціаційна парадигма міфологічної подорожі героя у міському топосі (на матеріалі романістики Ю. Андруховича)*. Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство. XXIII. Ч. 1. С. 296-303.

Черный, А. (1999): *Криптоистория Андрея Валентинова*. У кн.: Валентинов А. *Небеса луют*. Москва, 380-394.

Carcopino, J. (1963): *Les Fouilles de Saint-Pierre et la Tradition. Le Christianisme secret du “Carré magique”*. Paris.

Goldberg, R. (2001): *Performance Art: From Futurism to the Present*. London; New York.

James, E., Mendelsohn, F. (Eds.) (2003): *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York.

- Jameson, F. (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham.
- Lévy, M. (1988): *Lovecraft: A Study in the Fantastic*. Detroit.
- McHale, B. (1987): *Postmodernist Fiction..* London.
- Rybicka, E. (2014): *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków.
- This Way to the Egress* (1967): Newsweek, Music. November 6, 101.

## ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ МЕТАТЕКСТ У СИСТЕМІ СУЧАСНИХ МЕДІА (НА ПРИКЛАДІ ЖУРНАЛУ “КУР’ЄР КРИВБАСУ”)

*Наталія Чаура*

(Україна)

*У статті проаналізовано публіцистичний метатекст у контенті часопису “Кур’єр Кривбасу”, охарактеризовано тематику та функції публіцистичних творів, розміщених на сторінках журналу за 2016 рік, окреслено особливості аналізованих творів.*

*Ключові слова: публіцистика, літературно-мистецький часопис, контент.*

## PUBLICIST METATEXT IN THE SYSTEM OF MODERN MEDIA (BASED ON THE PERIODICAL “COURIER OF KRYVBAS”)

*Natalija Čaura*

*The article analyzes the publicistic metatext in the content of the journal “Courier of Kryvbas”. The themes and functions of journalistic works placed on the pages of the magazine for 2016 are characterized, the features of the analyzed literary works are outlined.*

*Key words: publicistics, literary and artistic periodical, content.*

Інформаційний простір сучасності характеризується динамізмом, суперечливістю, різноманіттям форм структурування та передачі культурного досвіду. Прагнучи відобразити складну картину світу в добу інформаційності, редактори літературних журналів вдаються до пошуків нових засобів оновлення тематики, жанрів, форм спілкування з читачем тощо. Одним із результатів цього пошуку є активний друк у періодиці публіцистичних текстів, що розвивають не тільки реципієнтське критичне ставлення до інформації та дійсності в цілому, а й здатність до полеміки (Свалова 2015, 175). Таким чином, *метою нашої статті* є аналіз публіцистичного метатексту в системі сучасних медіа на сторінках часопису “Кур’єр Кривбасу” за 2016 рік. Для досягнення мети слід виконати такі *завдання*: схарактеризувати тематичну типологію публіцистики та її функційні особливості, визначити нові формати публіцистичних текстів аналізованого журналу.

Науковці вважають, що саме людина визначає напрями, способи, методи розвитку держави та суспільства в цілому. Саме тому публіцистику чимало науковців розглядають крізь призму персоналій. Наприклад, В. Дончик, М. Ільницький, А. Погрібний у своїх працях подають

дослідження історії розвитку публіцистики ХХ ст. і розуміння феномену письменницької публіцистики. В. Качкан, В. Лизанчук, Й. Лось, А. Москаленко, М. Подолян, Д. Прилюк, М. Скуленко, В. Ученова, В. Шкляр, Н. Шудря порушують питання системності публіцистичного бачення, мотивації виступу публіциста, психології публіцистичної творчості тощо. Отже, сучасні дослідники зосереджуються на таких пріоритетних напрямках вивчення творчості публіцистів, як аналіз поетики текстів, жанрові різновиди, концепти, ідейно-тематичні особливості, інтертекстуальність, метатекст, світоглядні позиції авторів та їхні морально-естетичні настанови. До проблеми образності в літературі звертаються І. Архіпов, О. Білецький, Р. Бухарцев, Г. Гачев, А. Сгорова, О. Журбіна, А. Зись, В. Здорова, А. Казанський, В. Кожінова, А. Мігунов, П. Палієвський, М. Храпченко. Зокрема, дослідники співвідносять поняття образності та художності, розмірковують про єдність змісту й форми публіцистики. Це дає підстави говорити про взаємовпливи публіцистики на літературу та журналістику. Із різних аспектів публіцистику досліджує А. Євграфова, яка в сучасному публіцистичному дискурсі розглядає аспекти висвітлення національної ідеї в сучасних газетах і журналах (Євграфова 2006, 1). Історичний аспект публіцистики як складника системи державотворення та самоорганізації громадянського суспільства в Україні розглядають А. Євграфова й О. Романчик. Серед досліджень поетики жанрів публіцистики – праці І. Акінішиної, Є. Барана, І. Бондаря-Терещенка, Т. Гажі, В. Галич, Н. Заверталюк, Н. Ігнатів, А. Погрібного та ін. О. Гандзій висловлює гіпотезу, що кожен історичний період літератури матиме конкретно-відмінні ознаки публіцистики – як тематичні, так і жанрові. Адже генеза концептуальності мислення відзеркалює історичні та політичні зміни доби, а проблемна спрямованість, тематична палітра й жанрова модифікація продиктовані часом, у якому працює той чи інший автор. Для визначення поняття публіцистика існує низка визначень. В одинадцятитомному тлумачному словнику української мови за редакцією І. Білодіда зазначено, що це рід літератури з яскраво вираженими проблемами сучасності. Натомість словник іншомовних слів називає публіцистику видом літератури. Тлумачний словник російської мови С. Ожегова трактує публіцистику як усю літературу з певних питань сучасності. У статті ми апелюємо до характеристики А. Борець, яка стверджує, що публіцистика – це твори, де оперативно досліджуються й узагальнюються з різних позицій (особистих, групових, державних, загальнолюдських) актуальні факти та явища з метою впливу на громадську думку, суспільну свідомість, а відтак на соціальну практику. Це своєрідний вид літературної творчості з певними, властивими йому особливостями й внутрішніми закономірностями (Борець 2012, 7).

Матеріалом нашого дослідження стали публіцистичні статті часопису “Кур’єр Кривбасу” за 2016 рік як одного з небагатьох культурологічних та



літературних видань, який спрямований на висвітлення проблем та особливостей з культурології, політики та народознавства. Із часу свого заснування (березень 1994 року) редакційна політика досить швидко отримала визнання. Знаковими для контенту часопису стали імена І. Андрусяка, Ю. Андруховича, В. Дрозда, О. Ірванця, М. Коцюбинської, О. Ульяненка, В. Шевчука та багатьох інших. Він різниться серед подібних журналів насамперед “універсальністю, однорідністю й послідовністю у прагненні ламати стереотипи минулого в недавніх друкованих текстах” (Бітківська 2012, 38). Проаналізовані матеріали дають підстави стверджувати, що формування кожного номера журналу відбувається за принципом максимального самовираження авторів, зокрема в публіцистичному сегменті, який присвячений саме українському літературному процесу.

Журнал “Кур’єр Кривбасу” прагне репрезентувати картину сьогоденного літературно-мистецького життя. Він є одним із часописів, що змогли втриматися на ринку літературних медіа, зберегти аудиторію та загальну концепцію. Часопис уміщує в собі інформаційні матеріали (інтерв’ю, інформацію про книжкові новинки), критику, художню літературу, публіцистику.

2016 рік ознаменувався складною політичною ситуацією держави. Анексія Криму, війна на Донбасі та інші суспільно-політичні утиски змусили авторів публіцистичних творів активізуватись на сторінках періодичних видань. Чітко зображаючи явища сучасного та минулого України, публіцисти створюють підґрунтя для глибоких роздумів читачів над їхніми матеріалами.

Аналізуючи випуски часопису за 2016 рік, варто звернути увагу на тематичне наповнення текстів, розміщених у 317-325 номерах часопису “Кур’єр Кривбасу”. Головний редактор журналу Г. Гусейнов подає чотири тематичні групи журналу:

Культурологічна порушує питання з філософії, психології, характеризує мистецтво в цілому.

Літературна наповнена зразками художніх творів, перекладів, поезій.

Політична містить матеріали щодо проблем суспільного розвитку та процесів державотворення.

Народознавча дає змогу розкрити особливості української ментальності та її впливи на світогляд митців слова, аналізувати закономірності становлення та розвитку трансгресивності української свідомості.

Оскільки більшість матеріалів часопису надходять до редакції самоплином, то контент формується без чітко окреслених тем та обсягів матеріалів. Це відображено в рубрикації “Кур’єру Кривбасу”. Незмінними рубриками часопису за 2016 рік стали: “Проза”, “Універс”, “Поезія”, “Витоки”, “Scriptible”, “Книгопанорама” – номери 314-316, 322-325. Натомість № 317-319 не мають рубрики “Витоки”, що наповнена переважно літературно-критичними матеріалами суспільно-політичного

спрямування. Співвідносячи літературні твори з публіцистикою загалом, слід зазначити, що 70% – це художня література, 30% – публіцистичні та літературно-критичні матеріали.

Культурологічна функція простежується в публіцистичному творі В. Габора “У гостях в Олександра Жовни в Новомиргороді”, поданому в номерах 317-319 за 2016 рік. Публіцист зображує на перший погляд прості й буденні речі. Показує, про що може думати людина, йдучи мальовничою місцевістю, говорить про її світ у кімнаті і за межами: “на стінах одні фотографії Сашка...там в кутику є фото дружини...у його затінку” (Габор 2016, 264), розмірковує над швидкоплинністю життя та з сумом наголошує, що час минає. Автор твору опрацюює значущі епізоди з життя Олександра Жовни з метою виявити причину його творчої діяльності або певні особливості манери письма: “...Повернувшись з Києва після навчання в Новомиргород, Олександр відчув себе самотнім, але саме в усамітненні почали приходити до нього цікаві образи й думки, і він почав писати” (Габор 2016, 265). Публіцист наголошує, що саме “степовий простір і споконвічні його мешканці й народили такого талановитого письменника” (Габор 2016, 266). Отже, використання фактичних даних, що залежно від цільової спрямованості й ракурсу описуваних явищ порівнюються, зіставляються та протиставляються, дає змогу авторам публіцистичних творів вибудувати на ґрунті обраного матеріалу оригінальні концепції. Головним принципом, на якому засновується репрезентація фактів, постає власне бачення проблеми, що надає аналізованому творам своєрідності та глибини.

С. Габар у творі “Вервечка з присмаком кави” пропонує читачам рефлексію з приводу прочитання роману Марії Микицей “Трофей на довгу пам’ять”. Авторка елементи сюжету асоціює з вервечкою, що поєднує в собі фантазійне з реальним. Елементи гри супроводжують увесь твір. Письменниця віртуозно грає з уявою, і єдиним, що рятує, на думку С. Габар, є “незліченна кількість філіжанок кави, які виникали в кожній ситуації незалежно від напруження подій” (Габар 2016, 275). Дослідниця порівняно аналізований роман із твором британської письменниці Анни Каван. Питання стилю й форми цього тексту розкриває можливість української літератури. Категорія часу набуває нового значення й поєднує в собі теперішнє, минуле і майбутнє. Тут розкривається ціла епоха та трагедійність нації, яка пройнята почуттям любові до всього, що її оточує. Рубрика “Scriptible” містить твори Ю. Барабаша “Всі ці слов’яністи та європісти...”, В. Москальця “За лаштунками літературного процесу”, І. Михайлина “Зі щоденника науковця”, Г. Ключека “Хіба самому написать”, Л. Масенко “Руйнація родини в добу радянського тоталітаризму”, О. Коцарева “Модерністичні тенденції на новому витку”, у котрих розглядаються у тісному зв’язку описувані явища з державотворчими процесами. Це дає змогу спостерігати за змінами стосунків між владою та письменниками залежно від десятиліття та

порівнювати впливи керуючої верхівки на професійну діяльність митців слова.

Взявши за основу класифікацію Н. Яблонської, виокремлюємо такі функції публіцистичних творів, поданих на сторінках журналу:

– *Соціально-комунікативна*. Публіцистичні твори є посередниками між суспільством і владою, різними поколіннями; це дає змогу зрозуміти не тільки себе й однодумців, а й людей з протилежними поглядами. Однак, як свідчать науковці, у сучасних умовах вона знаходиться в кризовому стані. Умови реалізації соціально-комунікативної функції несумісні з умовами, що необхідні для реалізації естетичної. Наразі, подібні твори не приводять до консолідації та об'єднання, а навпаки, спричиняють розподіл. Це стосується переважно масової літератури. В. Москалець у статті “За лаштунками літературного процесу” зупиняється на проблемах і перспективах літературного процесу ХХ століття через збірку есеїв Елеонори Соловей. Авторка статті наголошує, що тема літератури ХХ століття зумовлена тісним зв'язком письменника та влади. Однак В. Москалець висловлює й власні думки щодо необхідності показати всі сторони життя письменників у літературному процесі ХХ століття. “Академічний інтерес до української літератури майже завше ставив науковця під удар і ризик якщо не конфліктів зі спецслужбами, то зумисних чи мимовільних доносів на колег. Втім, трохи бракує рефлексії – більшість персонажів есеїв виразно антирадянські, і складно зрозуміти, наприклад, роль і сприйняття соцреалізму поза мовчазним несхваленням чи позірним прийняттям” (Москалець 2016, 280). Але В. Москалець продовжує наголосувати, що подібні розповіді стосуються видатних українських письменників. А отже, можуть показати весь літературний процес із середини, бо передають уявлення про настрої та погляди української інтелігенції того часу. Яскравим прикладом є стаття Марка Роберта Стеха, що презентує твір Юрія Косача – новелу “Чудесна балка”. Однак дослідник одразу наголошує: погоджуватися з його думкою чи ні – особиста справа читача. У передмові автор характеризує новелу в контексті “романтики вітаїзму”, наголошуючи, що “Чудесна балка” не є твором, підпорядкованим поезії Хвильового, а є вторинним щодо неї. Марко Роберт Стех – літературознавець і письменник, який активно друкується на сторінках аналізованого журналу. Його статті в доступній формі подаються читачській аудиторії, що забезпечує літературний процес чималою кількістю критичних текстів, і вони забезпечують цілісне прочитання аналізованих ним творів. Автор звертається до літератури минулого століття, окреслюючи видатні постаті Розстріляного Відродження, намагається уникнути політичного трактування літератури того часу. Замість традиційних акцентів на деколонізації та національному відродженні, зупиняється на аналізі кризь призму глибокої світоглядної кризи, під час якої відбулося піднесення теософських та інших езотеричних теорій.

– *Інформаційна функція.* Насамперед слугує для передачі інформації. Митець виступає в ролі людини, яка знає те, чого не знають інші, те, що може бути цікавим і важливим. Такий літературний доробок розширює межі людського пізнання крізь жанр рецензії. В аналізованому часопису вона набула різних форм, що дають змогу читачам зрозуміти смисл і значення нового зразка літературного твору й одночасно підштовхнути його творців до самоаналізу. Рубрика “Книгопанорама” вміщує більш як 40 рецензій на новинки літератури від поетичних, прозових, критичних матеріалів до антологій загалом. Дмитро Дроздовський у рецензій-оглядовій статті “Усміхнений скепсис збирача слів” пропонує підготовленому читацькому колу “Кур’єру Кривбасу” огляд творчості Юрія Микитенка – літературознавця, публіциста, журналіста. Його твори наповнені інтертекстуальністю та формами міжтекстової взаємодії. Марко Роберт Стех у статті “У пошуках середовища «Вибраних»” готує читачів до сприймання та кращого розуміння низки запропонованих листів Ігоря Костецького до Богдана Рубчака. Рядки автора наповнені екзистенційним пошуком самовизначення, відчуттям вигнання та нерозуміння. Дослідник називає причину листування І. Костецького та представників Нью-Йоркської групи, що зумовлена пошуком “вибраних” митців слова, які готові створювати модерністську культуру в 1945-1949 роках у середовищі МУРУ і об’єднати їх навколо свого журналу “ХОРС”. Проте всі спроби виявилися марними, і світ побачило тільки одне видання. Незважаючи на це, автор плідно співпрацював лише з Богданом Бойчуком з усієї когорти письменників Нью-Йоркської групи. Робота з цим автором була не такою легкою і не лишила після себе конкретних спільних досягнень. Однак дала змогу зберегти у формі листів безліч цінної інформації як про життя митців, так і про “еміграційне культурне життя в цілому” (Марко Роберт Стех 2016, 128). Саме в листах відображається ставлення І.Костецького до членів НЙГ. Марко Роберт Стех наголошує, що митець досить гостро, безпощадно критикував творчість колег-письменників. Дослідник стверджує, що між митцями слова була надто велика відмінність у темпераментах та творчих зацікавленнях.

– *Ідеологічна функція.* Спрямована на суспільну свідомість або світогляд, а також на систему політичних, правових, естетичних, філософських поглядів. Софія Майданська в “Травневих зустрічах” розповідає про фестиваль в Умані, про враження від поїздки до “рукотворного шедедру паркової архітектури, кинутий до ніг народженої в Елладі красуні” (Майданська 2016, 236). Перебуваючи там, авторка міркує і над історичною спадщиною, і досить абстрактно критикує радянські набутки. Не залишає поза увагою й сучасну правлячу верхівку, наголошуючи на примітивності їхніх поглядів та відсутності будь-якого інтелекту: “Тоді інтелектуальний рівень суспільства визначався рівнем розуміння високих мистецтв – тепер інтелект перших осіб держави визначається кількістю забитих голів на футбольному полі” (Майданська

2016, 244). Одночасно твір уміщує й іманентну естетичну функцію. С. Майданська за допомогою уяви, інтуїції акумулює красу світу. Композиції учасників фестивалю “Травневі зустрічі” авторка сприймає як стрімкий потік думок і образів, що впливає з непорушних музичних знаків. Сіре тло зображення дійсності, із якого почала авторка, змінилося на яскраве, світле, де відчувається радість та натхнення: “Окидаючи зором оцю тотальну занедбаність нашої душі і старої нашої дороги, приходиш до болючого усвідомлення: час розпаду сірого пилу, що в’ївся в наш мозок, може тривати довго” (Майданська 2016, 237). Мету досягнуто, відбулося духовне очищення неочікувано для самої героїні: “Весна сміялася, перегукувалася, гомоніла українською, і мова її буда чиста, свіжа, як соковите травневе листя” (Майданська 2016, 249).

Л. Масенко в статті “Руйнація родини в добу радянського тоталітаризму” стверджує, що більшовицька влада втрутилася не тільки в соціальні контакти, а й у родинні зв’язки. Авторка наводить низку спогадів, що свідчать не тільки про руйнацію почуття любові, а й кровних родинних стосунків. Згадується гоніння класових ворогів і вимоги влади до зречення дітьми своїх батьків заради подальшого існування. “...комуністи зробили необхідною практику доносів. Кожен громадянин країни Рад мусив виявляти пильність у пошуках всюдисущих ворогів радянської влади і викривати їх навіть у власній родині” (Масенко 2016, 264). Тобто людина перебувала під постійною загрозою як внутрішніх, так і зовнішніх ворогів. Л. Масенко зупиняється на спогадах Світлани Алексієвич, що видані окремою збіркою. Дослідниця апелює до процесу декомунізації як рятівного судна, що допоможе розвинути принцип автономії приватної сфери людини. Вона прагне до Європи, котра заклала підвалини моралі громадського суспільства з його правами та свободою самовираження (Масенко 2016, 274).

Отже, у часопису “Кур’єр Кривбасу” до уваги редакції потрапляють переважно учасники вітчизняного літературного процесу. Загальна картина індексу нейтральності в оцінюванні митців та їхніх творів свідчить про налаштованість літературно-мистецького журналу на толерантність із демонстрацією амбівалентних оцінок. Публіцистика в часопису має значний вплив на формування громадської думки, адже митці слова порушують актуальні нині проблеми національного самоусвідомлення та українськості як культурно-політичного явища.

Бітківська, Г. (2012): *Літературна критика в журналі “Кур’єр Кривбасу”*: основні жанри, тенденції Електронна бібліотека Інституту журналістики. [Електронний ресурс], режим доступу: [http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi\\_studii\\_2012\\_35/038\\_043.pdf.-38-43](http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2012_35/038_043.pdf.-38-43).

Борець, А. (2012): *Публіцистика Петра Стебницького: проблема держави та нації*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата наук із соціальних комунікацій. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка.

Габар, С. (2016): *Вервечка з присмаком кави*. Кур'єр Кривбасу 314-316, 275-276.

Гандзій, О. (2011): *Публіцистика Романа Іваничука: Проблематика і поетика*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Івано-Франківськ.

Євграфова, А. (2006): *Соціально-мовна концептуальність української національної ідеї у сучасних публіцистичних текстах* Електронна бібліотека Інституту журналістики. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1930>.

Майданська, С. (2016): *Травневі зустрічі*. Кур'єр Кривбасу 317-319, 236-249.

Масенко, Л. (2016): *Руйнація родини в добу радянського тоталітаризму*. Кур'єр Кривбасу 314-316, 262-274.

Москалець, В.(2016); *За лайтунками літературного процесу*. Кур'єр Кривбасу 317-319, 279-280.

Свалова, М. (2005): *Публіцистичний текст у системі медіа освітніх технологій (на основі публіцистики О.Бойченка й М.Рябчука)*. Журналістика. Вип. 14(39), 174-183.

Стех, Марко Роберт (2016): *У пошуках середовища "Вибраних"*. Кур'єр Кривбасу 323-325, 126-129.

Титаренко, М. (2007): *Феномен публіцистики: проблема дефініції*. Вісник львівського університету. Серія журналістика. Вип.30, 41-50.

Яблонська, Н. (2015): *Художня література в аспекті соціальних комунікацій*. Збірник наукових праць. Філологія. Літературознавство. Вип. 247, 161-165.

**ОСНОВНІ ЕТАПИ РЕЦЕПТИВНИХ ЗВ'ЯЗКІВ УКРАЇНСЬКОГО  
ФОЛЬКЛОРНОГО ТА ЛІТЕРАТУРНОГО НАРАТИВУ 30–60 РОКІВ  
XIX СТ. В ОСМИСЛЕННІ ІВАНА ДЕНИСЮКА:  
АНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ**

*Жанна Янковська*

(Україна)

*Кожна література у своїх витоках має за зразок усну словесність. Не є винятком і література українська, зокрема її мала проза, що рецептує до фольклорного наративу. Становлення та поступування коротких прозових форм у нашій літературі простежував у своїй науковій монографії “Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.” відомий вчений І.О. Денисюк. Тому у цій статті маємо на меті виокремити та проаналізувати головні етапи рецептивних зв'язків українського літературного наративу з фольклорним у 30-60-ті роки XIX століття, які були принагідно окреслені вченим у його зазначеній праці при визначенні специфіки жанрів.*

*Ключові слова: дослідження Івана Денисюка, фольклоризм літератури, українська фольклорна та літературна проза періоду романтизму, фольклорні та літературні жанри, розвиток української генології.*

**THE MAJOR STAGES OF RECEPTIVE CONNECTIONS BETWEEN  
FOLK AND LITERARY NARRATIVE IN 1830s–1860s  
IN IVAN DENYSJUK'S UNDERSTANDING:  
THE ANALYTICAL ASPECT**

*Žanna Jankovs'ka*

*Every literature in its origin emulates and takes its inspiration from oral tradition. Ukrainian literature is not an exception, particularly its flash fiction that adopts ideas from folk narrative. The formation and advancement of short prosaic forms in Ukrainian literature was traced by a famous scholar Ivan Denysjuk in his monograph titled “Development of Ukrainian flash fiction in the 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries”/Rozvytok ukrajins'koji maloji prozy XIX - počatku XX stolittja/. Therefore, this article aims at identifying and analyzing the major stages of receptive connections between Ukrainian literary narrative and the folk one in 1830s–1860s, which were outlined by the scholar in the above-mentioned monograph inter alia when determining genre particularity.*

*Keywords: Ivan Denysjuk's research, literature folklorism, Ukrainian folklore and literary prose in the period of Romanticism, folklore and literary genres, the development of Ukrainian genre theory.*

Щоразу, коли осмислюємо розвиток української літературної генології, послуговуємося працями відомого вченого Івана Овксентійовича Денисюка. У його науковому доробку знаходимо виважену, мудру та досить прозірливу позицію уважного дослідника-літературознавця та фольклориста. Можемо з упевненістю стверджувати, що його праці з української жанрології, а також окреслення фольклорно-літературних зв'язків є справді етапними у вітчизняній гуманітаристиці.

У розвідці маємо на меті проаналізувати основні етапи рецептивних зв'язків української фольклорної та літературної прози 30–60-х років XIX століття, які окреслив І. Денисюк у науковій монографії “Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.”, де згаданому періоду присвячено окремий розділ.

Напочатку дещо з історії проблеми дослідження фольклорно-літературних зв'язків в українській науці.

Варто зазначити, що фольклорно-літературні взаємини, зокрема й зазначеного періоду, осмислювали багато українських і зарубіжних вчених. В аналізованій нами період, фактично час постання української прози як жанру, що викристалізувався саме із малих її форм, власне, з'явилися і перші студії із дослідження зв'язків цих творів із фольклором, оскільки, як пише І. Денисюк, “новелістика кожного народу своїм джерелом, зрештою, має фольклор” (Денисюк, 1999, 39).

Отже, разом із творами нової літератури (і зокрема її нарративного жанру, що представлений іменами Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Ганни Барвінок, Марка Вовчка, Маркіяна Шашкевича та ін.) в Україні постає і літературна критика, адептами якої стають часто самі письменники. У цей час, коли у зв'язку з “формуванням романтичної парадигми світосприйняття, захопленням старовиною, прагненням пізнати своє, рідне, національне” (Шутенко, [Електронний ресурс], режим доступу: <http://etno.kyiv.uar.net>), спостерігаємо якнайширше та якнайглибше звернення до усної народної словесності, зокрема й у авторських творах, як поетичних, так і прозових. Проте питання про “зміст «єднання» романтизму з фольклором” (Яценко, 1979, 290), мабуть, ще довго залишатиметься відкритим через численні нюанси та вектори взаємовпливів.

Зв'язки фольклорних творів з авторськими у той час стають предметом дослідницької уваги М. Максимовича, А. Меглинського, М. Костомарова, О. Бодяньського, І. Срезневського, П. Куліша. Саме у працях цих вчених, позначених великим інтересом до фольклору та етнографії (а інакше й не могло бути, оскільки вони започаткували українську фольклористичну та етнографічну гуманітарну галузь), визріває та окреслюється поняття народності літератури. Автори “Літературознавчого словника-довідника” Р. Гром'як, Ю. Ковалів та В. Теремко у відповідній статті досить підставно посилаються з цього приводу на огляд М. Костомаровим українських творів у 1844 році, де він зазначає: “Тепер ідея народності



оживила нашу літературу: і читачі, і письменники шанують народність як головну чесноту будь-якого твору красного письменства”, де народність – це “достеменно зображення свого, рідного, з усім карбом національного характеру” (Літературознавчий словник-довідник, 2007, 481).

Наступним, позірно новим поглядом на взаємозв'язки фольклору та літератури, яка також якісно змінилася, починаючи з 70-х років ХІХ століття, стали праці О. Потебні, М. Сумцова, М. Драгоманова, І. Франка, М. Дашкевича, М. Грушевського, Б. Грінченка, М. Павлика, В. Гнатюка та інших. На цьому етапі у літературній критиці вже не просто висловлюються загальні, «універсальні» положення про співвідношення народної та авторської словесності, а й створюються певні підходи, методологічні принципи для осягнення і дослідження цих трансформаційно-рецептивних процесів.

На першому етапі вплив у системі “фольклор-література”, відповідно, сприймався лише як односторонній процес, і усна словесність хоч усвідомлювалася сама по собі як високий естетичний зразок, навіть ідеал, проте щодо авторської творчості уявлялася ніби «стартовим майданчиком» з одного боку, для збереження і продовження кращих народнословесних традицій, а з другого – на їх основі створення у якомусь розумінні вищого гатунку словесності – авторської, яка з часом сама починає впливати на усну творчість народу. Тому пізніше, із розвитком літератури й літературної критики все частіше йдеться про “співдію” двох рівноцінних естетичних систем, позначених взаємовпливами.

У ХХ столітті нерівномірно розвивалась і народознавча, і літературознавча наука. Але попри заборони, навіть репресії та заангажованість у першій його половині, починаючи із 60-х років (т. зв. «хрущовської відлиги», коли вийшла комплексна праця “Українці”), помітний упевнений поступ і в дослідженні фольклорно-літературних зв'язків, яке набирає інтенсивних форм наприкінці 80-х, а надто в 90-х роках, коли Україна стає незалежною. До наукового обігу вводиться поняття “фольклоризм” літератури (60-ті роки ХХ століття), що значно розширило межі таких досліджень порівняно з поняттям “народність”. Можна сказати, що для дослідження фольклорно-літературних взаємин поняття народності стає ніби «затісним», оскільки на думку Р. Гром'яка та Ю. Коваліва, воно було зведене “до тематично-проблемної основи твору, його доступності для широких мас, до ідейної спрямованості творчості митця”, проте “залишилося поза увагою стильове розмаїття письменників, естетична рівноправність літературно-мистецьких напрямів, художнє експериментаторство митців слова” (Літературознавчий словник-довідник, 2007, 481). Тому для дослідження взаємовпливів усної та авторської словесності на цьому етапі надзвичайно цінними є праці В. Перетца, О. Лободи, К. Грушевської, П. Попова, В. Петрова, М. Рильського, О. Дея, Г. Нудьги, Т. Комаринця, В. Щурата, М. Пазяка, М. Яценка, О. Гончара та

російських дослідників В. Гусева, Ю. Соколова, М. Азадовського, М. Андреева, У. Далгат, Д. Медріша, О. Фрейденберг та інших.

Окремо варто зазначити імена вчених, чії праці із зазначеної проблеми стали етапними на межі ХХ–ХХІ століття, котрі в перші роки незалежності української держави порушували найнагальніші проблеми в розвитку вітчизняної фольклористики загалом і фольклорно-літературних зв'язків зокрема. Це дослідження В. Бойка, О. Павлова, Л. Дунаєвської, Р. Кирчіва, Є. Нахліка, С. Мишанича, В. Погребенника, С. Росовецького, П. Будівського, С. Шевчука, В. Качкана, М. Гнатюка, І. Денисюка.

Нині з'являються нові розвідки із дослідження усної словесності та її рецептивної «співдії» з авторською. Особливим, новаторським підходом тут позначені праці О. Вертія, В. Давидюка, В. Івашківа, Я. Гарасима, О. Івановської, М. Дмитренка, П. Іванишина, Ю. Шутенко, О. Кузьменко, О. Наумовської, Л. Підгорної, О. Гінди, О. Кузьменко, Н. Салтовської, Р. Марківа, О. Кирилук, Л. Сорочук, Г. Усатенко, О. Сліпушко, Л. Копаниці, О. Борзенка, Г. Скрипник, О. Бріциної, Л. Іваннікової, В. Сокола, В. Азьомова, О. Шалак, Г. Сокіл та багатьох інших.

На тлі такого, хоч і побіжного, огляду досліджень фольклорно-літературних взаємин у контексті української народознавчо-літературознавчої галузі праця І. Денисюка “Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.” не лише не губиться, не зливається з іншими, а навпаки – вигідно виділяється чіткістю підходів до аналізованого матеріалу, конкретністю поставлених завдань та шляхами і методами їх вирішення.

Особливо цікавим видається, як було зазначено, другий розділ названої праці. Уже в його назві окреслено основні напрями становлення та розвитку літературного наративу в зазначений період: “Олітературення фольклорних жанрів. Від «побрехеньки» до соціально-проблемного оповідання. Ранні новелістичні тенденції. Способи оповіді (30–60-ті рр. ХІХ ст.)”. Можливо, на перший погляд така назва видається дещо громіздкою, але, ознайомившись із текстом, розуміємо намагання автора таким чином структурувати аналітичний матеріал, надати йому чіткості, логічної завершеності на кожному етапі дослідження.

Оскільки мала українська проза на початковому своєму етапі рецептувала до фольклорних розповідних жанрів, то І. Денисюк, характеризуючи її, визначає основні вектори таких зв'язків, що простежується вже в назві розділу. На тлі широкої обізнаності із розвитком прозових жанрів у літературах інших народів, який мав порівняно з нашою літературою як спільні, так і відмінні риси, дослідник аргументує, у чому полягає “своєрідний” шлях вітчизняного літературного наративу та чому, за його словами, “джерелом перших українських прозових творів ставала оповідна культура народу” (Денисюк, 1999, 39). І основну причину він вбачає в тому, що “давня література, літописи й патерики якої увібрали в себе деякі оповідки з світського життя, як література імперсональна й

далека від життя та почувань «смерда», здебільшого не могла бути зразком для нового письменника” (Денисюк, 1999, 39).

Тому процес рецепції жанру, або, за висловом І. Денисюка, процес “трансформації фольклорних жанрів у прозові форми красного письменства” (Денисюк, 1999, 40), є першим, визначальним і своєрідним узагальнювальним етапом органічного зв'язку усного та літературного наративу з усіма характерними ознаками. Писані про народ і для народу, “виплекані в усному обігу жанри анекдота, фольклорної новели, казки, приповідки” (Денисюк, 1999, 39), ці жанри відображали і “саме його життя, побут і спосіб говорити, почувати й думати” (Денисюк, 1999, 39). Цей літературний період (30–60-ті роки XIX століття), час жанрової трансформації автор називає “першою фазою”, “фазою фольклоризму”, “олітературенням фольклору”. Варто зазначити, що, застосовуючи термін “фольклоризм”, критик має на увазі саме “генетичну” форму його вияву як “орієнтацію красного письменства на народний тип оповіді” (Денисюк, 1999, 40), з приводу чого писав: “Це був час всезагального захоплення фольклором, час так званого фольклоризму (так називають деякі дослідники явище посиленого використання фольклору у творчості письменників різних народів)” (Денисюк, 1999, 40). Нині це один із підходів до пояснення терміну, при якому фольклоризм розуміється як “«наслідування або використання фольклору в літературній творчості» (Р. Кирчів). Це найбільш типова ознака продуктивного фольклоризму, коли, орієнтуючись на фольклорну поетику, автори літературних творів творчо трансформують, переосмислюють чи розбудовують традиційно фольклорні мотиви, образи, композиційні схеми та художні засоби у канві власного художнього тексту” (Українська фольклористика. Словник-довідник, 2005, 399). Хоча можна припустити, що вислів І. Денисюка про “посилене використання фольклору” розмикає межі осягнення цього поняття до наступного (ширшого) рівня його потрактування як засвоєння літературою не лише уснословесних форм народної творчості, але як, за твердженням О. Вертія, “проблему синтезу, діалектичної єдності двох світоглядів, двох систем художньо-естетичних цінностей” (Вертій, 2005, 31). Тим більше, що автор часто поєднує поняття фольклоризму та етнографізму. У цьому смисловому полі про фольклоризм можна говорити, маючи на увазі всі можливі варіанти впливу фольклору на авторський твір: від свідомого використання стилістичних особливостей організації текстопростору, рецепції на рівні народної поетики, сюжетів, мотивів, образів до неусвідомленого, часто інтуїтивного звернення до фольклорного першоелемента, що включає міфологічні, світоглядні переосмислення, запускаючи складний механізм непрямих трансформацій, враховуючи значну віддаленість у часі й міжлокусному текстовому просторі (фольклорі) та авторське бачення як «кут переломлення» первинно-вторинної інформації; трансформацію символіки та архетипів; фольклорні асоціації, ремінісценції тощо.

Характеризуючи цю “першу фазу” фольклоризму літератури, що реалізується насамперед на рівні трансформації жанрів усної словесності, І. Денисюк, як уже згадували, влучно називає її “олітературенням фольклорних жанрів”, простежуючи її на прикладах конкретних творів Г. Квітки-Основ'яненка, Ганни Барвінок, П. Куліша, Марка Вовчка, М. Шашкевича та інших письменників того часу, вдаючись до жанрово-сюжетних порівнянь авторських творів із народними нарративами, збереженими у фольклорних та фольклорно-етнографічних збірниках.

Цей період можна назвати часом формування, розвитку, удосконалення та інтенсивного зростання якісного рівня української малої прози. Тому, за дослідженням вченого, можемо у зазначений період виокремити принаймні три етапи такого «удосконалення» композиційно-жанрової структури творів щодо різного рівня засвоєння народного нарративу, який, як було сказано, брався за основу і зразок. Причому, між цими етапами немає різкої відрубності, а простежується поступальність розвитку, процес якого був далеко неоднорідним. Простеживши авторську позицію, варто наголосити, що на початковому першому етапі жанрово маємо “фольклорно-етнографічне” оповідання, у якому ще немає “літературної проблеми” (Денисюк, 1999, 50). Вчений виділяє дві моделі “олітературення” фольклорних жанрів: 1) це “трансформація народного сюжету в літературне оповідання”; 2) це “імітація фольклорної прози (анекдоту, казки)” (Денисюк, 1999, 50). Дослідник вважає “глибинну” трансформацію більш прогресивною формою, яка давала щоразу “нові й нові” можливості засвоєння фольклором, натомість імітація фольклорних жанрів та сюжетів, на його думку, була “найпримітивнішим способом опрацювання народної творчості” (Денисюк, 1999, 50), оскільки “такі жанри залишалися імперсональними, особистість автора не почувалася” (Денисюк, 1999, 51). Під час використання трансформації як способу рецепції, за словами вченого, “олітературені фольклорні сюжети перетворюються в оповідання, що несуть, крім фабульної цікавості, перейнятої з фольклору, ще й певну додаткову інформацію, яку складають вихоплені з українського сільського побуту деталі й подробиці та певні суспільні й літературні проблеми. Комплекс їх і утворює оту «літературну тему»” (Денисюк, 1999, 45), хоча, як автор зазначає пізніше, і трансформація, й імітація фольклорної прози, як дві “моделі олітературення фольклорних жанрів”, “були в ранній період розвитку української прози продуктивними” (Денисюк, 1999, 50).

Отже, характерною ознакою цього початкового етапу становлення літературного нарративу є його надзвичайна близькість із народним, тому дослідник кожного разу чітко диференціює фольклорний твір від авторського, вказуючи на їх основні відмінності. Такі його зіставлення цікаво узагальнити для створення повної цілісної картини відмінних рис: 1) якщо усній традиції притаманний “раптовий зачин-зав’язка”, то оповідання із трансформованим сюжетом зав’язку має часто аж в середині

твору, як, скажімо, в оповіданні Г. Квітки-Основ'яненка “Як Нечипір ділив вареник” (Денисюк, 1999, 46); 2) “більша тенденційність, більша сума інформації про життя притаманна літературному творові порівняно з фольклорним” (Денисюк, 1999, 46); 3) авторська новела є часто багатшою на “віртуозні тропи й артистичні деталі, що несуть на собі авторського «духа печать»” (Денисюк, 1999, 47), порівняно із фольклорною; 4) “усна форма існування, «кочівний» спосіб життя фольклорних жанрів зумовили те, що процес кристалізації цих форм не закінчений у часі, вірніше нескінченний” (Денисюк, 1999, 47), натомість “літературний твір – результат концентрації самого творчого процесу, скороченого в часі” (Денисюк, 1999, 48); 5) іноді фольклорний твір, будучи перенесеним у царину літератури, втрачає “настрояву атмосферу” і набуває “соціального мотиву”, як, скажімо, оповідання “Сіра кобила” П. Куліша (Денисюк, 1999, 52).

До цього рівня рецептивного зв'язку народного нарративу з авторською прозою І. Денисюк зараховує окремі твори Г. Квітки-Основ'яненка, Ганни Барвінок, П. Куліша, І. Рудченка, Б. Грінченка, деякі лише Марка Вовчка та інших письменників, акцентуючи, що переважно ці твори базувалися “на подійності, на фабульній цікавості”, але “в міру відходу від імітації чи трансформації опрацювання фольклорних сюжетів оповідання поглиблювалися” (Денисюк, 1999, 56).

Другий етап поступування малої прози у першій її “фазі” розвитку автор аналізує як такий, якому властивий поступовий перехід від фольклорно-етнографічного оповідання до суспільно-проблемного, що на початку найякісніше продемонстрували своїми окремими творами П. Куліш та ще більше Марко Вовчок, задекларувавши “новий підхід” до первинного фольклорного матеріалу. Він характеризується насамперед тим, що, як зазначено в аналізованій праці, “автор не є рабом фольклорного сюжету. Питома вага творчої індивідуальності збільшується. Наслідуються дух народної творчості, народне світобачення, але вибір основної проблеми цілком залежить від письменника. Це вже певні психологічні і соціальні проблеми” (Денисюк, 1999, 58). Одну із основних причин цього автор бачить у впливові на письменників пісенного фольклору, баладних мотивів. Через це у їх творчості “романтичне оповідання робить крок вперед у проблемі характерів, їх психологічного аналізу” (Денисюк, 1999, 60), оскільки в таких оповіданнях акцентується на високій емоції, душевних переживаннях, а фінал часто доведений по-баладному до вищого ступеня трагічності, як, скажімо, в оповіданні П. Куліша “Гордовита пара”.

На цьому ж рівні переосмислення “тут-буття” народу з'явився й інший, можна сказати, протилежний жанр у прозі 30–60-х років XIX століття. Це ідилія, якій І. Денисюк також приділяє достатньо уваги у своїй праці. Він пише про те, що основний зміст поняття “ідилія” “полягає в зображенні гармонії між героєм і оточенням, суспільством і природою” (Денисюк,

1999, 63). З такого погляду вчений характеризує оповідання Марка Вовчка “Сон” і, звичайно ж, “Орису” П. Куліша, у яких взаємодія із фольклором відбувається уже на зовсім іншому рівні, де є переосмислення і трансформація міфологічних сюжетів та мотивів, і в яких, як і в попередній жанровій групі, домінує “дух народу”.

Третім етапом у формуванні української прози у цій “фазі” її побутування можна вважати появу творів, які автор монографії визначає як етюд, ескіз та оповідання, що за способом викладення сюжету наближаються до повісті. І хоч критики того часу до перших двох жанрових різновидів ставилися по-різному, І. Денисюк зазначає неабияке новаторство Марка Вовчка з появою таких її творів, наголошуючи, що вона “випереджує... своєю могутньою силою лаконізму літературу на якихось піввіку” і “лише початок ХХ ст. принесе (та й то не загальне) розуміння рівноправності ескіза, етюда” (Денисюк, 1999, 64).

В оповіданнях, які граничать із повістю (зокрема “Сестра”, “Козачка” та інші твори Марка Вовчка), на думку вченого, уже відчувається “широкий, епічний подих”, їм характерна “намистоподібна конструкція – нанизання епізодів” (Денисюк, 1999, 65), що в окремих випадках доведені до “максимальної лапідарності” (Денисюк, 1999, 66), короткомовності. Випередивши свій час, Марко Вовчок будує окремі твори “не на подійності, а на характеристичній деталі” (Денисюк, 1999, 66). Можна говорити, що на цьому етапі деяким творам письменниці притаманний новелістичний, майже стефаниківський психологізм, як, скажімо, твору “Чумак”, де герой як фінал своїх душевних страждань та переживань заповідає поставити йому на високій могилі хрест “з цілого дуба”.

Учений тут менше акцентує на зв'язку із фольклором, більше приділяючи увагу характеристиці жанрових різновидів, проте він не втрачається, переростаючи в складніші форми фольклорно-стильових, образних, мотивних паралелей та ремінісценцій.

Важливою ознакою багатьох творів цього рівня є те, що читачеві в них часто відводиться активна роль. І. Денисюк це зазначає ніби принагідно, проте дуже чітко. Наприклад, про оповідання Марка Вовчка “Чумак” він пише: “...За двома-трьома деталями загамовано цілу ріку людських страждань. Читач покликаний домислити їх. Вони подані підтекстом” (Денисюк, 1999, 60). Таку ж рису влучно підмітив автор і в оповіданні “Олена” М. Шашкевича: “У композиції твору є новелістичний прийом умовчання, натяків, підтексту. Річ ця вимагає дуже уважного й активного читача, який би окремі етапи сюжету домислив сам” (Денисюк, 1999, 79). Ця новаторська риса є ніби “перехідним містком” між оповіданням і новелою.

На цьому ж таки етапі в українській прозі з'являється антикріпосницьке соціально-політичне оповідання, яке, на думку І. Денисюка, показує її висхідний розвиток. Він називає такі твори на тлі “побреженьок”, ідилій та

“романтичних оповідок” “раптовим величезним спалахом”, а причиною такого “спалаху”, знаковою її характеристикою вважає те, що “мала проза розвивалася в атмосфері політичної лірики Шевченка” (Денисюк, 1999, 68). Саме в смисловому полі таких творів перебувають, за визначенням вченого, “оповідання долі”, і насамперед жіночої, як “Козачка”, “Одарка”, “Горпина” Марка Вовчка. Але тяглість цієї тематики можна вести ще від окремих творів Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша і особливо Ганни Барвінок. Автори тут використовують прийом “нагнітання трагізму”, що значно підсилює їх психологічну наснаженість, у них порушуються морально-етичні проблеми. Усе це вміщувала “модель соціального оповідання”, яка, на думку І. Денисюка, “поступово витісняє форми етнографічно-побутового – трансформацію та імітацію фольклорних жанрів”, оскільки таке оповідання “тяжіє до минувшини” й “свою місією вважає врятування щонайстаріших цінностей”, дбає, “аби тільки «не розвіялось старе зерно по світу»”, і, за Кулішем, ці твори є “стенографована словесність” (Денисюк, 1999, 74), порівняно із народним наративом. На противагу йому, соціально-політичне оповідання націлене в майбутнє, оскільки має за мету показ недоліків системи та подолання несправедливості.

І чи не вершиною цієї першої “фази” розвитку української малої прози вчений вважає новелу. До цього жанру письменники приходять поступово, через згаданий дослідником метод “нанизування” фактів, подій, сюжетну “недомовленість”. На його думку, новела не дає вивершений “образ життя і часу”, а обмежується “поодинокими рисами з життя” (Денисюк, 1999, 81). Згадуючи новелу на різних етапах дослідження, учений наділяє її такими рисами, як “зменшення етнографічного матеріалу”, “лаконічність”, загострення на деталях, “динамізм”, “темпераментність оповіді”, хоча зауважує, що на цьому етапі їй ще притаманна фольклорна стилізація, за допомогою якої ще з перших оповідань, “прагнучи скоротити відстань між інтелігентом і селянином, між автором і персонажем, письменники стилізували виклад матеріалу у творі під слово, взятє з уст народу. Це було намагання створити ілюзію автентичності” (Денисюк, 1999, 86). Власне, цей зв'язок із усною словесністю і є тією суттєвою різницею між тогочасною і пізнішою новелою, скажімо, новелою ХХ століття.

У зв'язку з цим дослідник на кожному етапі розвитку малої прози в цей період аналізує роль оповідача, через введення у текст образу якого часто і досягалася найбільш вірогідна стилізація (а на початкових етапах – й імітація). І така пильна увага вченого до цього образу небезпідставна, оскільки в ньому також із розвитком авторської прози простежується певна еволюція. Тому, маючи на увазі перший етап Квітиних “побрехеньок”, коли оповідання часто “сусідить” із народним анекдотом, він писав: “З досвіду народних оповідачів запозичено викладову манеру. Спосіб оповіді тут створює повну «ілюзію сказа» (термін російських

теоретиків новели 20-х рр.). Ми відчуваємо неквапний ритм дихання статечного оповідача. Він має час і спокійно пряде собі нитку оповіді так, як буває в житті: щось забулося, щось пригадалося” (Денисюк, 1999, 42-43), і далі доповнює, що в таких творах “виклад ведеться у формі дотепного вільного базікання” (Денисюк, 1999, 44), настільки близького до народної оповіді, що іноді буквально уявляємо собі розважливих та дотепних виконавців, які, за спостереженням О. Бріциної, “дуже активно застосовують жести, пози, міміку, інтонацію, що не просто виконують важливу семантичну функцію, а подеколи своєрідно замінюють словесні компоненти тексту” (Бріцина, 2006, 17). Уже в заключній частині розділу І. Денисюк щодо цього зазначає, що в такому “я-оповіданні” “люд промовляв за себе без авторського адвокатства” (Денисюк, 1999, 86). І судження автора цілком мотивовані, оскільки, як він наголошує, що із 90 проаналізованих оповідань цього періоду у 75-ти відсотках зафіксована “форма викладу від першої особи”. За його підрахунками, лише в 10 відсотках оповідач і герой твору тотожні. У більшості випадків поширена “не чиста форма «я-оповідання»”, коли оповідач “повістує про долю добре знаної йому особи” (Денисюк, 1999, 86).

Власне, як влучно зазначено, “«посаду» оповідача уперше вводить Квітка-Основ'яненко: наратор у нього, так би мовити, штатний, як і гоголівський Рудий Панько...” (Денисюк, 1999, 86). Правда, у нього це “селянка, селянин-кріпак або вільний, з козаків” (Денисюк, 1999, 87). Він, як і належить “штатному” народному “штукарю”, про що пише С. Мишанич, “творить сюжети своїх оповідань на основі вироблених традицією мовленнєвих жанрів, кладучи в їх основу власний життєвий досвід...” (Мишанич, 1986, 110) Така форма оповіді найчастіше характерна і для творів Ганни Барвінок. Отже, ознакою перших етнографічно-побутових оповідань І. Денисюк називає те, що в них “помічається навіть погоня за найстарішим наратором. Чим з уст древнішого діда чи баби було взяте оповідання, тим воно вважалося міцнішим, автентичнішим” (Денисюк, 1999, 87). З приводу цього наводиться дотепно-іронічна цитата Г. Квітки-Основ'яненка про достеменну “правдивість” такої інформації: “Ні, сьому таки правда. – Так казала мені стара Куцайка, розказуючи цю повість, та й божилася, що сьому, каже, іменно правда була. А мені, каже, розказувала про се покійна ковалиха Оксана, а вона чула від Явдохи, дядини старої Потапиhi, що була опісля за Денисом Буцем. Так тут, каже, нігде дітись: правда, та й правда” (Денисюк, 1999, 88). Власне, у присутності такого оповідача проглядається авторський прийом наближення до простонародного читача, зацікавлення його, майже залучення до процесу творчості..

Із еволюцією оповідання до новелістичного типу спостерігається “індивідуалізація ролі оповідача”, як, наприклад, в оповіданні Марка Вовчка “Чумак”, де оповідач є братом героя, або й подекуди відступ від цієї традиції. Тоді оповідь сприймається як від третьої особи.



І лише на третьому етапі розвитку малої прози цього періоду ситуація кардинально змінюється. Справжнім новатором, за дослідженням І. Денисюка, тут є Ю. Федькович: “У центрі уваги письменника – молодь, «омолоджує» він і оповідачів. У ранньому етнографічно-побутовому оповіданні виклад ведеться від імені того, в кого ще «вус дідчий не хоче рости»” (Денисюк, 1999, 82), тобто від молодого парубка. Цей прийом був підхоплений й іншими письменниками того часу.

Таким чином бачимо, що поява “жанрових модифікацій” у процесі розвитку літературного нарративу й у його рецепціях із усною словесністю призводить до якісних змін всередині кожного із них, окремо взятого. Позірним, за дослідженням вченого, може бути жанр літературної казки, у якій теж простежуються такі зміни. На початковому етапі становлення прози автор пише про те, що літературна казка була фактично “імітацією”, “імперсональною”, тобто у ній не відчувалася авторська особистісна позиція. За приклад такої “імперсональності” жанру він наводить казку Ганни Барвінок “Чорт у кріпацтві”, М. Костомарова “Торба”, П. Куліша “Циган” та інші. Проте робить виняток для казки Марка Вовчка, де “народний мотив про дев’ять розбійників і їх сестру перетворюється на соціальну казку, яка становить своєрідне схрещення казки з соціально-побутовим оповіданням”, зазначаючи, що тут, всупереч усім закономірностям розвитку жанру “фантастичний елемент поступається реалістичним деталям” (Денисюк, 1999, 51). У частині праці І. Денисюка, де йдеться про алегоризовані “історичні казки фольклорного складу” цієї ж письменниці, зазначено, що вони ще більше тяжіють до соціалізації, оскільки “фольклоризовані казочки ці мали революційний, політичний тон”, що особливо стосувалося твору Марка Вовчка “Кармелюк”, який, на думку автора, витриманий “на підвищеному героїко-романтичному реєстрі” (Денисюк, 1999, 55).

Ще більшою загадкою для дослідників стала “Олена” М. Шашкевича, у підзаголовку якої теж зазначався жанр казки. Проте за жодною композиційно-змістовою ознакою твір до цього жанру зарахувати не можна. Тому, спираючись на судження В. Щурата, І. Денисюк вважає, що це “данина романтизму” або що “ілюзорна шата казки могла бути громовідводом від цензури”, бо “Шашкевичева оповідка була неначе революційною прокламацією в цензурному виданні” (Денисюк, 1999, 78). Загалом же цей твір автор “за структурними особливостями” вважає “романтичною новелою” (Денисюк, 1999, 79). Такі метаморфози могли відбуватися лише в процесі активної викристалізації жанру авторського оповідання в тісному зв’язку із усною словесністю.

Отже, у своєму дослідженні І. Денисюк ставить перед собою та іншими вченими-істориками жанру завдання “збагнути, які можливості ховає в собі дрібне оповідання, здатне вмщати отаку атомну енергію суспільної дії, дослідити його генезис” (Денисюк, 1999, 63). На шляху до його розв’язання в зазначеному розділі він не лише вибудовує парадигму

“жанрових модифікацій” малої прози 30–60-х років XIX століття (як “літературний анекдот, анекдотоподібна новела, апофегма, гумореска, історико-фольклорне оповідання, етнографічно-побутове, побутове, соціально-побутове, нарис, романтична новела, повість”), характеризує та виділяє основні ознаки її складників, а й окреслює основні напрями фольклорно-літературних зв’язків на кожному етапі еволюції авторських творів, які постійно змінювалися, удосконалювалися від імітації та трансформації до вищих, “внутрішніх” рецепцій та форм переосмислення.

Бріцина, О. (2006): *Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства*. Київ.

Вертій, О. (2005): *Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років XIX століття..* Суми.

Денисюк, І. (1999): *Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.* Львів.

*Літературознавчий словник-довідник*. (2007): ВЦ “Академія”. Київ.

Мишанич, С. (1986): *Усні народні оповідання: Питання поетики*. Київ.

*Українська фольклористика. Словник-довідник* (2005): Підручники і посібники. Тернопіль.

Шутенко, Ю. *Фольклоризм літератури*. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://etno.kyiv.uar.net>

Яценко, М. (1979): *Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст.* Київ.

## ОСВІТА ТА КУЛЬТУРА

УКРАЇНЬСЬКА АКАДЕМІЧНА ІНДУЇСТИКА ДРУГОЇ  
ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ

Богдан Вініченко

(Україна)

*Академічні дослідження індуїзму в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ століть були спрямовані на з'ясування ряду філософських проблем. Пропонується аналіз філософського змісту Вед, Упанішад та веданти. Відзначається, що досягнення українських вчених тих часів були самобутні та заклали фундамент сучасної вітчизняної індуїстики.*

*Ключові слова: Ріг-Веда, Упанішади, Веданта, філософія.*

HINDU STUDIES IN UKRAINE IN THE SECOND HALF  
OF THE 19<sup>TH</sup> – THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

Bohdan Viničenko

*Hindu studies in Ukraine in the second half of the 19<sup>th</sup> – at the beginning of the 20<sup>th</sup> century was aimed at reflecting the philosophical problems. The analysis of the philosophical content of the Vedas, Upanishads and Vedanta is proposed. It is noted that the achievements of Ukrainian scholars at that time were original and laid the foundations of modern national Hindu studies.*

*Keywords: Rigveda, Upanishads, Vedanta, philosophy.*

Запропоноване дослідження має на меті розвинути та поглибити ідеї минулорічної доповіді автора “Особливості рецепції індійської філософії в Україні у другій половині ХІХ ст. – першій половині ХХ ст.”. Ми спробуємо виокремити основне коло зацікавлень та проаналізувати головні досягнення академічної індуїстики в Україні цього ж періоду.

Корпус із чотирьох Вед є одним із найстаріших літературних пам'яток людства. Веди – це релігійні тексти, які поєднували у собі як гімни, що прославляли те чи інше божество, як описи жертвоприношень, так і молитви, які були сповнені питаннями, що турбують людство, мабуть, все його існування. Звичайно, Веди не дають відповіді на питання онтологічні та телеологічні, але вони дають ідейний поштовх, філософський запит. Саме тому, пошуки початків філософствування українські вчені почали вбачати вже у найдревніших текстах Ведійського канону, зокрема у “Ріг-веді”. Першим серед українських дослідників звернувся до вищезазваного

тексту Д. Овсянико-Куликовський. Він був лінгвістом, знавцем санскриту, релігієзнавцем та істориком літератури. Вчений переклав, певно, найбільший філософський гімн X мандали (книги) “Ріг-веди” під № 129 (Завгородній 2013, 107-109) і вперше згадує про нього у своїй статті “Зачатки філософської свідомості у давній Індії”. Д. Овсянико-Куликовський вважає, що перші “проблиски філософської думки індусів належать до кінця тієї епохи, яку прийнято називати епохою Вед, тобто близько 1500–1200 до Р.Х.” (Куликовський 1884, 91) і стверджує, що до цього ж періоду і належить виникнення небагатьох філософських гімнів Рігведи, які пропонує досліджувати як найдавніші взірці філософського мислення індусів (Куликовський 1884, 91).

Сучасний дослідник індуїзму Ю. Завгородній у монографії “Рецепція індійської філософії в Україні. Лінія Вед”, аналізуючи переклад Д. Овсянико-Куликовським 129 гімну, звернув увагу на те, що деякі його рядки, зокрема:

“Хто ж це знає? Хто тут це скаже,  
Звідки вийшла ця світобудова?..

.....  
Чи була створена, чи ні природа?  
Її охоронець на небі те знає, –  
Чи можливо, і він того не знає?”

(Куликовський 1884, 118-119)

дивовижно перегукуються з останніми рядками поеми “Сон” Т. Шевченка:

“А за що?  
Те знає...  
Вседержитель...  
А може й Він недобачає”

(Завгородній 2013, 134).

Очевидно, що це збіг, але на його прикладі ми можемо побачити наскільки спільними можуть бути філософські запити мислячих людей, які жили у різний час й у різних культурах.

Д. Овсянико-Куликовський був українським ученим, народився та помер в Україні, викладав у Одесі та Харкові, але його дослідження та переклади були зроблені російською мовою.

Першим, хто переклав вищезгаданий 129 гімн X мандали “Ріг-веди” українською мовою з санскритського оригіналу, був учень Д. Овсянико-Куликовського, харківський професор П. Ріттер. У 1927 році у Харкові під назвою “Космогонія” П. Ріттер видає повний переклад гімну (Ріттер 1927, 188). А в статті “Санскритська література” він виразно вказує, що в деяких гімнах “Ріг-веди”, зокрема і у вищезгаданому 129 гімні X мандали, “містяться зачатки ідей, які згодом привели до філософії Упанішад”

(Ріттер 1935а, 284). П. Ріттер був професійним філологом та індологом. Він стояв біля витоків професійної української індології, був “одним із засновників Всеукраїнської асоціації сходознавства (ВУНАС)” (Завгородній 2013, 31) та постійним членом Німецького сходознавчого товариства. Його переклади з санскриту українською є найчисленнішими і на сьогодні.

До 129 гімну X мандали “Ріг-веди” звертався також і О. Козлов, історик філософії, професор Університету Св. Володимира (нині КНУ імені Тараса Шевченка). У своїй книзі “Нариси з історії філософії. Поняття філософії та історія філософії. Філософія східна” (Козлов 1887) він зауважує, що у той час як у інших гімнах “Ріг-веди” описуються, основним чином, міфологічні уявлення про появу таких богів, як Індра чи Агні, у 129 гімні X мандали ми “виявляємо більш глибоке та строге відношення до проблем буття” (Козлов 1887, 27).

Також слід зауважити, що популярність 129 гімну X мандали “Ріг-веди” виходила за межі інтересів лише академічних дослідників. Так, наприклад, Леся Українка зробила творчий поетичний переклад 12 гімнів “Ріг-веди”, включно з 129. Вона використовувала французькі та німецькі переклади (Леся Українка 1918, 17-24).

Другим етапом розвитку індійської філософії можна назвати Упанішади. Вони вважаються філософським узагальненням “Вед”. Слово “упанішади” буквально перекладається як “сидіти поряд внизу”, що за словником Моньєра-Уільямса трактується як “сидіти біля ніг” (вчителя), щоб слухати його. Упанішади написані у формі діалогів чи історій, але несуть у собі цілісні філософсько-релігійні ідеї.

Першим в Україні, хто звернувся до Упанішад, був київський професор філософії Університету Св. Володимира О. Новицький. Професор не був оригінальним дослідником, проте він був першим, хто в Україні почав читати лекції та писати статті про індійську філософію. Основним джерелом його обізнаності була одна з перших книг про індуїзм “Нариси з індуїстської філософії” Т. Кольбрука (1833 року видання). У дослідженні вченого “Поступовий розвиток давніх філософських учень у зв'язку з розвитком язических вірувань” ми бачимо його звернення до Упанішад у світлі аналізу індійських текстів: “Частково разом із браманас, частково окремо від них приєднується до Вед ще велика кількість Упанішад, тобто трактатів, або міркувань, які формують підґрунтя індійської Теології, адже в них закладено дослідження про Божество, світ, природу душі тощо” (Новицький 1860, 156-157). Як зауважує Ю. Завгородній, вищенаведений фрагмент є цікавий тим, що показує ставлення О. Новицького до Упанішад саме як до теології, а не філософії (Завгородній 2013, 138).

Академічну естафету в дослідженні перейняв О. Козлов, який також був професором Університету Св. Володимира, але викладав там дещо пізніше. На жаль, вчений також не був оригінальним дослідником. Але коло його студій вже було на якісно вищому рівні, ніж в О. Новицького.

Він спирався у своїх дослідженнях на фундаментальні роботи М. Мюллера та його колег. О. Козлов був першим серед східноєвропейських учених, хто застосував хронологічний метод до аналізу староіндійської літератури. Зокрема, він досить чітко розмежував найдавніші Упанішади (VIII–VI ст. до Р. Х.), які вважав релігійно-філософським підґрунтям Веданти (однієї із шести шкіл індійської філософської), та молоді Упанішади (до VIII ст. після Р. Х.), до причини створення яких він виводив потребу нових релігійних течій у самообґрунтуванні (Козлов 1887, 49).

Першим українцем, хто почав перекладати Упанішади зі санскриту, був вже вищезгаданий П. Ріттер. Зокрема, він повністю переклав “Катха” упанішаду. На жаль, цьому перекладу не судилося бути надрукованим за життя дослідника. Широкий загал отримав можливість побачити його друком тільки у 1982 році. Тим не менше, він викликає великий інтерес у фахівців, оскільки здатен продемонструвати професійний рівень досліджень як самого П. Ріттера, так і загалом індознавчу академічну атмосферу в Україні першої половини ХХ ст. Особлива цінність “Катха” упанішади та її переклад харківським професором пояснюється тим, що вона входить до списку десяти основних Упанішад канону Мукх’я, який визнають всі основні напрямки індуїзму.

Окрім перекладів П. Ріттер декілька разів згадує про Упанішади у своїх статтях до “Енциклопедичного словника Гранат”. Зокрема, у статті “Упанішади” він намагається тлумачити саме слово “упанішади” як “сокровенне вчення, яке передавалось наставником” (Ріттер 1935в, 406). А в статті “Брагманізм” він характеризує Упанішади як теологічні коментарі до Вед та пише про них як про “таємне вчення, філософські трактати” (Ріттер 1911, 508). Але найбільш змістовну характеристику Упанішадам П. Ріттер дає у статті “Буддизм”: “Вже в Упанішадах, цій квінтесенції релігійно-філософської думки брагманічної доби, містилось сокровенне вчення про те, що кожна людина втілює у собі, немов би частку єдиного пантеїстичного начала, що зветься атман, тобто сам, чи Брагма, і зазначалось, що пізнання цієї істини призводило до злиття індивідуальності зі світовим началом” (Ріттер 1911б, 61).

Київський професор мовознавства, академік М. Калинович був дослідником староіндійської літератури у філологічному її розрізі, а також культури та філософії. Він перший з українських вчених, хто акцентує увагу на етичній проблематиці в Упанішадах.

Моральні питання вже тому мали зайняти чільне місце в умоглядній доктрині Упанішад, що її ускладнила теорія переселення душ (Калинович 1928, 101). Також слід зазначити, що у роботі М. Калиновича “Концентри індійського світогляду” репрезентовано, хоча і фрагментарно, одні з перших перекладів Упанішад українською мовою.

У контексті студійованої теми не можна не згадати про праці І. Франка. У статті “Короткий нарис історії староіндійського (санскритського) письменства” він пише про Упанішади, зокрема, що вони є “поведійською”

літературою та характеризує їх як теологічні та філософські (Франко 1983, 472). І. Франко не знаходить у Ведах зачатків філософського мислення та ставиться до них як до древньої культурної пам'ятки: “[...] ведами займаються вчені дослідники старовини, упанішадами філософи” (Франко 1983, 478).

У нашому дослідженні ми виокремлюємо ще один великий пласт індійської релігійно-філософської традиції, а саме – студії над Ведантою. Вона є однією із шести класичних даршан (філософських шкіл) Індії. Буквально Веданта перекладається як “закінчення Вед”. Відштовхуючись від Вед та Упанішад, Веданта будує зрілу систему, яка в тон своїй назві є вінцем індійської, а, можливо, і світової філософії. Вона є однією з найстаріших та найвпливовіших філософських систем в індуїзмі.

Перший український дослідник індуїзму, вищезгаданий О. Новицький, у своїх наукових дослідженнях згадує і про Веданту. На думку Ю. Завгороднього кийвський професор зосереджується “довкола двох головних тем: Бога і душі” (Завгородній 2013, 242). Абсолюту Веданти О. Новицький надає теїстичного та особистісного забарвлення. Про душу він пише, що за своїми якостями та походженнями вона відмінна від усього, що є у світі. Але вона є частиною чистої субстанції Бога. Цим він відкриває одну із важливих ідей у індійській філософії: світ, хоча і створений Богом, є його частиною. О. Новицький, висвітлюючи якості душі, описані у Ведантичній “Браhma-сутрі” Бадараяни, пише, що вона “завжди розумна та відчуває, незалежно від manas і розсудка, який розвивається з природи” (Новицький 1860, 287).

Наступним, хто також писав про Веданту, був С. Гогоцький, історик філософії, богослов та професор Київського Університету Св. Володимира. Він вважає, що у Веданті найкращим чином описується природа Бога та його відношення до світу. На думку професора, Веданта спробувала позбавити протиріч Веди, створюючи, так би мовити, філософські мости між суперечливими та архаїчними за своєю природою древньоіндійськими гімнами. Окрім висвітлення ідеї самої Веданти, професор також проводить хронологічний її аналіз. Він стверджує, що один із основних текстів Веданти “Браhma-сутри” концентрує у собі в гармонійній формі ідеї інших даршан. Зокрема, вказується на присутність у тексті положень Канади, Капіли, Патанджалі та навіть буддизму. Тому С. Гогоцький стверджує, що Веданта була сформована “пізніше інших індійських систем” (Гогоцький 1861в, 823), що, на відміну від решти ортодоксальних шкіл індійської філософії, Веданта відрізняється великим ступенем умоглядності та розробленості.

Веданту також студіює О. Козлов. Учений пише, що Веданта усуває суперечливості у Ведах та Упанішадах не лише методом логічної аргументації, а й шляхом “екзотеричного й езотеричного одкровення”, які використовуються як рівнозначні підходи (Козлов 1887в, 52). Він також вбачає різницю між Ведами та Ведантою у тому, що перша була

релігійним текстом, а друга – філософським. Це можна побачити на есхатологічних підходах. У Ведах шлях до спасіння лежить через діяльність, яка проявляється у жертвоприношеннях, милостях, постах та покаянні. Веданта ж стверджує, що до спасіння веде усвідомлене знання. При цьому аргументація Веданти опирається на Веди. О. Козлов пише про це так: “У Веді не сказано: «ти станеш тим», а сказано: «ти є те» (Брама (Бог)). Знання тотожності «самого» (душі – Атмана) і Брами є го ірсо зникнення незнання, світу, індивідуальної душі, сансари переродження, по-перше, а, по-друге, спасіння” (Козлов 1887в, 58). Вчений не просто переказує основні положення Веданти, а й намагається проаналізувати їх. Так, студіюючи шлях до звільнення через усвідомлення своєї тотожності з Богом, він вбачає деякі труднощі, зокрема, в такому аспекті: для пізнання об’єкту (Бога) суб’єкт (людина, шукач істини) має, у першу чергу, пізнати самого себе як об’єкта. Вихід з цього парадоксу вбачається у одкровенні, яке досягається через йогічну практику.

Окремої уваги заслуговують студії харківського професора П. Ріттера. У своїх енциклопедичних статтях “Веданта”, “Шанкара”, “Рамануджа” і “Рамакрішна” вчений торкнувся не лише питання витоку Веданти та її філософських особливостей, а йде далі та описує всі головні течії цієї школи включно із неоведантою. На відміну від його попередників, які зазвичай аналізували лише “Брагма-сутри” Бадараяни як основний твір Веданти, П. Ріттер описує її з різних точок зору, залучаючи найбільш авторитетних її коментаторів, таких як Шанкара та Рамануджа. У статті “Веданта” вчений виводить наукову характеристику Веданти як філософсько-релігійної системи: “Застосувавши європейську філософську термінологію, Веданту можна визначити як пантеїстичний монізм” (Ріттер 1911в, 101). З таким визначенням може не погодитися багато сучасних дослідників Веданти, але сам факт надання їй філософського визначення демонструє прагнення вченого віднести цю систему до світової інтелектуальної скарбниці та поставити її в один ряд із західною філософією.

Стисло описуючи Ведантизм Рамануджи, П. Ріттер наголошує, що він є “засновником вішнуйської секти” (Ріттер 1931б, 580). Але, як зазначає Ю. Завгородній, у вищенаведеній цитаті П. Ріттера, йдеться “про вайшнавську шрі-сампрадаю” (Завгородній 2013, 284). Тобто Рамануджа був не засновником вішнуїзму як релігійної течії індуїзму, а фундатором її філософського обґрунтування. І до сьогодні Веданта у коментарях Рамануджи висвітлює основні філософські ідеї вішнуїзму. Пишучи про наймолодшу гілку Веданти, у статті “Рамакрішна” вчений вказує, що неоведантична філософія, поступово сприйнявши вчення ісламу і християнства, визнає, “що всі релігії ведуть різними шляхами до загальної мети” (Ріттер 1931, 578).

Українськими дослідниками була здійснена спроба віднайти коріння індійської філософії. Зокрема, найбільшу увагу було приділено 129 гімну



Х мандали “Ріг-веди”. Перекладом та аналізом цього тексту займалися всесвітньо відомі санскритологи та індологи Д. Овсянико-Куликовський та його учень П. Ріттер. Останній стверджував, що ідеї деяких гімнів Х мандали “Ріг-веди” згодом еволюціонували у філософію Упанішад. Професор О. Козлов звернув увагу, що у цьому гімні підіймаються не звичні для міфологічної свідомості питання, а отже, це є першою спробою пошуку відповіді на вічні філософські дилеми. На значущість цього гімну звернула увагу відома поетеса Леся Українка.

Також значну увагу було приділено Упанішадам, як наступній гілці релігійно-філософського розвитку індійської культури після Вед. Аналізуючи історичний розвиток філософських систем, професор О. Новицький виділяє Упанішади як теологічні тексти, чим надає їм особливої історико-філософської ваги. Першим в Україні, хто почав стверджувати, що Упанішади слугували ідейною основою для розвитку філософської школи Веданти, був професор О. Козлов. Професором П. Ріттером була пророблена фундаментальна робота з перекладу “Катха” упанішади. Аналізуючи староіндійську літературу, І. Франко виділяв Упанішади як філософські твори.

Студії українських учених над Ведантою мали найбільш філософський характер. Перші дослідження цієї школи провів О. Новицький, який виокремив у ній важливі теологічні питання, а також значущість її на тлі світової історії філософії. Професором С. Гогоцьким був проведений перший хронологічний аналіз Веданти, після чого вчений дійшов до висновку, що вона увібрала у себе найбільш значущі ідеї з інших філософських шкіл Індії, що робить її найбільш розробленою системою. О. Козлов проводить глибокий релігієзнавчий аналіз основних положень Веданти та розмірковує над проблемами самопізнання та богопізнання. Професор П. Ріттер перший робить панорамне та наукове дослідження Веданти.

Зазначеними вченими була закладена термінологічна та дослідницька база для вітчизняної індуїстики. Науковий рівень багатьох досліджень не поступався тогочасному світовому рівню індознавчих студій. Отже, можна зробити висновок, що коло наукових зацікавлень українських учених другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть охоплювало найбільш значущі напрями філософії індуїзму. Це демонструє їхню включеність у головні проблеми світової індуїстики обраного для дослідження періоду.

Завгородній, Ю. (2005): *Буддизм у творчості Івана Франка*. Слово і Час 11. Київ, 3-7.

Завгородній, Ю. (2003): *Давньоіндійські твори в українських перекладах: 1870–1920-ті роки*. Київ. Східний світ 4, 54-62.

Завгородній, Ю. (2005): *Індійська філософія у творчості С.С. Гогоцького (як приклад професійної відкритості)*. Збірник наукових

праць. Наукові записки Національного університету “Києво-Могилянська Академія”. Т. 37, 54-61

Завгородній, Ю. (2013): *Рецепція індійської філософії в Україні: лінія Вед (1840–1930-ті рр.)*. Київ.

Козлов, О. (1887): *Очерки из истории философии. Понятия философии и истории философии. Философия восточная*. Киев.

Козлов, О. (1876): *Философские этюды*. Часть 1. Санкт-Петербург.

Куликовский, Д. (1884): *Зачатки философского сознания в Древней Индии*. У зб.: Русское богатство 1, Санкт-Петербург, 90-120.

Новицкий, О. (1844): *Очерк индийской философии*. О. М. Новицкий. 17 января 1845 г. [Черный автограф]. 129 арк. Институт рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. Київ. Ф 201, 27.

Овсяннико-Куликовский, Д. (1890): *Очерки из истории мысли*. У кн.: *Вопросы философии и психологии*. Книга 2. Москва, 159-189.

Овсяннико-Куликовский, Д. (1890а): *Очерки из истории мысли (Статья вторая)*. У кн.: *Вопросы философии и психологии*. Книга 5. Москва, 103-134.

Риттер, П. (1930): *Веданта*. У кн.: *Энциклопедический словарь Гранат*. Т. 8: Варьинский. Великобритания. Изд. тов. А. Гранат и К°, 1912, Москва, 348.

Риттер, П. (1930): *Чайтанья*. У кн.: *Энциклопедический словарь Гранат*. Т. 45: Ч. III: Христианстад. Чети. Рус. библиогр. ин-т Гранат, 1929, Москва, 472.

Синха, К., Банеджи, А. (1954): *История Индии*. Москва.

Франко, І. (1976): *Передмова*. У кн.: *Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 2. Поезія*. Київ.

## ГЛУХІВ В АРЕАЛІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

*Геннадій Голяка*

(Україна)

*Невелике містечко Глухів, розташоване на північному сході України, славетне своїм історичним спадком та видатними постатями. Глухів за часів гетьманської держави на Лівобережжі (XVIII століття) став справжньою музичною “Меккою”. У статті виявлено значення історичної музичної спадщини Глухова та її вплив на сучасні процеси провінційного українського міста.*

*Ключові слова: Глухів, українська музична культура, гетьман Розумовський, сучасні творчі проекти.*

## HLUCHIV AS A PART OF EUROPEAN MUSIC CULTURE AREA

*Hennadij Holjaka*

*A small town Hluchiv is situated in the north-eastern part of Ukraine and is known for its history and famous personalities. During the time of hetman government in the Left bank area (18<sup>th</sup> century) Hluchiv became a real musical “Mecca”. The article reveals importance of Hluchiv historical musical heritage and its influence upon modern processes of provincial Ukrainian town.*

*Key words: Hluchiv, Ukrainian music culture, Hetman Rozumovs'kyj, modern creative projects.*

Розташоване на північному сході України невелике провінційне містечко Глухів (станом на 2015 рік населення міста складало близько 34 тис.) посідає чільне місце в історії державотворення. Особливо важливе значення випало на його долю у становленні вітчизняного академічного музичного мистецтва. Славний історичним спадком Глухів був постійною резиденцією гетьманів: Івана Скоропадського (1708–1722), Данила Апостола (1727–1734) та Кирила Розумовського (1750–1764). За часів Гетьманської держави на Лівобережжі у XVIII столітті місто було не лише столицею, а відповідало статусу справжньої музичної “мекки” – потужного осередку музичного мистецтва. Ряд науковців, які присвятили свої праці дослідженню цього періоду та вивченню окремих його феноменів, акцентували увагу на ролі Глухова у становленні традиції академічного музикування (Майбурова 1971; Локощенко 1991; Юрченко 2004; Терещенко-Кайдан 2012), проте спроби узагальнити значення історичної музичної спадщини Глухова в контексті сучасних процесів провінційного українського міста здійснено не було.

Витоки музичної слави Глухова сягають династії Розумовських. У книзі Марії Розумовської, яка походить з їх роду, йдеться про Олексія Григоровича Розумовського (1709–1771) як першого, хто проклав шлях до освітніх центрів Європи, а саме навчався у французькому університеті Страсбурга і після нього цей університет “став полігоном для багатьох дипломатів” (Розумовська 2015, 19), “його будинки правили за надійні твердині для музикантів, художників і політиків з України, які плекали плани розвитку своєї країни, приносячи культурно-інтелектуальні здобутки батьківщини в життя російської держави” (Розумовська 2015, 15).

Глухівська співоча школа була першим музичним навчальним закладом, який готував професійних півчих і музикантів до імператорського двору та Придворної співацької капелиу Санкт-Петербурзі. Навчання тривало два роки, учнів навчали основам нотної грамоти, співу в хорі та грі на декількох інструментах (гусях, бандурі, скрипці). Саме в Глухові робили перші кроки композитори світової слави: Дмитро Бортнянський та Максим Березовський. Цінними науковими працями, що присвячені вивченню творчості М. Березовського, є дисертаційне дослідження М. Юрченка (Юрченко 1990) та монографія Ю. Каплієнко-Ілюк (Каплієнко-Ілюк 2013). Зокрема, дослідник і популяризатор української музичної класики, музикознавець і відомий диригент Мстислав Юрченко відзначає, що “школа була своєрідним культурним центром українського і російського музичного мистецтва другої чверті і середини 18 століття, де формувалися майбутні спеціалісти не тільки для творчих колективів Санкт-Петербурга і Москви, а й інших міст України та Росії” (Юрченко 2004).

Вибір саме Глухова для відкриття співочої школи певним чином пояснюється статусом міста як гетьманської столиці та, відповідно, кількістю населення, яке згідно наведеного Афанасієм Шафонським у топографічному описі Чернігівського намісництва перепису 1764 року, враховуючи усі верстви населення, в тому числі мешканців сіл та хуторів Глухівського полку, складало понад 27 тис., тоді як київського полку лише 21,5 тис. Цікавим є те, що кількість “київських” дворян перевищувала “глухівських” на 3 тис., тоді як “козаковъ подпомощниковъ” у Глухові було у 60 разів більше, ніж у Києві, а “козаковъ выборныхъ” відповідно 3728 душ проти 145 (Шафонский 1786, 73, 76).

З Глуховом тісно пов’язана творчість видатного митця музичної культури XVIII століття Гаврила Головні, який прожив 80 років, народився та спочив у Глухові. Він був поширювачем традиції партесного співу, генерал-басом співацької капели в Петербурзі, автором першого в історії українського нотолінійного видання – “Ірмологію” (1752) – цінного взірця української музичної культури XVII–XVIII століття, систематизованого богослужбового збірника ірмосів, написаного переважно на гласи Київського розспіву, який містив розділ із вперше викладеними основами методики навчання церковному співу (“Начало познания нот ирмологийного

простого пенія”). Написання цієї книги, обсягом 2500 сторінок, тривало 10 років і єдиний її екземпляр зберігається у Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського у Києві. Фундаментальне вивчення традиції розвитку українського монодійного співу XVIII століття, роль та місце “Ірмологію” Г. Головні, його історичну цінність для практики церковного співу здійснила у 2012 році музикознавець із Києва Лілія Терещенко-Кайдан.

За період гетьманства Кирила Розумовського у Глухові з’являється “перший в Україні професійний театр західного взірця” (Бажан 2004). Пристрасний любитель музики граф Розумовський утримував хор, професійних акторів, домашню капелу, “подібну до якої в Росії до цих пір не існувало. Капела налічувала сорок з гаком добре навчених музикантів, з яких кожен міг з честю виступити самостійно на своєму інструменті” (Штелин 1935, 90), а також роговий оркестр. Останній, вочевидь, був європейською модою, адже, як видно з родинної переписки Розумовських, саме у Відні, в період 1800–1801 років, син гетьмана Розумовського Андрій чув гру відомого музики на ймення Пунто, який грав на мисливському розі. “Він грає, як янгол, – захоплено писала Андрію його сестра Єлизавета Апраксіна. – Бетховен удвох із ним зіграв чудову сонату, що її він сам написав” (Розумовська 2015, 180). Відомо, що наприкінці XVIII століття “рогова музика з’являється не тільки у заможних поміщиків, а й у тих, хто мав середній достаток. Магнати, кріпосники охоче витрачали частину прибутків на навчання кріпаків гри на рогових інструментах, щоб мати власний оркестр, який помножує вітху в домашніх святкуваннях. Згадки про оркестри рогової музики наявні в багатьох спогадах того часу. На жаль, часто вони свідчать лише про існування різноманітних за складом оркестрів, зрідка про репертуар, і майже ніколи в них не називаються музиканти, серед яких були не тільки першокласні виконавці, а й справжні творці музики” (Круль 2001, 15).

Існують згадки про вишукані розваги при дворі Розумовського у Петербурзі за участі його знаменитого “ансамблю музикантів, які дмухали в роги різних розмірів, так, що витворювалась єдина мелодія, ще й така голосна, що її звук було чути у безвітряну погоду на сім верств кругом” (Розумовська 2015, 40).

Створений у Глухові блискучий двір наказного гетьмана Війська Запорозького Розумовського, “якщо вірити повідомленням очевидців, був копією петербурзького. На місто Глухів посипалося величезне багатство, що неабияк сприяло популярності нового владаря. Тут влаштовували чимало свят. Були при дворі у Глухові, ясна річ, свій оркестр і театр. Гетьман, який любив музику, надто підтримував музичну школу, до якої ходив, зокрема, Дмитро Бортнянський” (Розумовська 2015, 34).

Знаковою постаттю українсько-європейських зв’язків того часу був народжений у Глухові син Кирила Розумовського Андрій (1752–1836) – видатний меценат, дипломат, який більшу частину життя провів у Відні.

Великий шанувальник та знавець музичного мистецтва, вправний скрипаль, він виконував партію другої скрипки в струнному квартеті, який утримував за власний кошт. Подружжя Розумовських відіграло визначну роль у культурному житті Відня кінця XVIII століття, “але найбільшою привабливістю для віденських любителів музики і найпереконливішою заслугою пари Розумовських перед нащадками були концерти в посольстві, на яких виконувалися твори Бетховена, а також дієва і постійна підтримка, що їй надавали великому композиторові. Це був тяжкий час в особистому житті Бетховена” (Розумовська 2015, 192).

Відомим фактом є присвята Бетховеном Розумовському П'ятої та Шостої симфоній, а також трьох струнних квартетів ор. 59. Як зазначає М. Розумовська, Андрій Григорович дав маститому віденському композитору-класику “додаткову мотивацію, коли зіграв йому на скрипці народні пісні зі своєї Батьківщини. Кожен з трьох квартетів (так звані «квартети Розумовського» – 7-й, 8-й та 9-й) містить українську тему. Варіації на тему пісні «Їхав козак за Дунай», яку написав козак Семен Климовський, увійшли до Бетховенських творів без номера (Werk ohne Opuszahl) і до опусу 107 під номером 7 (1820 року)” (Розумовська 2015, 205).

У відділі рідкісних книг Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (Київ) зберігається нотна бібліотека родини Розумовських, яка нараховує близько 1700 партитур. До раритетного зібрання увійшли рукописні та рідкісні гравійовані нотні видання європейської музики. Нотна бібліотека родини Розумовських і сьогодні є однією з унікальних колекцій світу, одним із небагатьох приватних зібрань XVIII століття, цінним мистецьким скарбом України. У 2004 році Ларисою Івченко було здійснено систематизацію нотного зібрання та опубліковано перший випуск систематичного опису і джерелознавчого дослідження цієї унікальної пам'ятки. Проаналізовано і археографічно описано рукописні каталоги. Описи видань супроводжуються посиланнями на індекси Міжнародного каталогу музичних джерел (RISM), що дає змогу ввести каталог у світовий науковий обіг (Івченко 2004).

Український мистецтвознавець Юрій Рудчук вказує, що Глухів при гетьмані Розумовському “був культурною столицею і мистецьким взірцем для всієї України. В його театрі поряд із співаками з Італії та Франції виступали такі видатні майстри, як Г. Марцинкевич, М. Полторацький, Г. Головня, В. Іванов. Можливо, що гетьманське двірське музично-театральне життя вплинуло на культурно-мистецький розвиток в Україні” (Рудчук 2010, 81).

Місто Глухів також стало могутнім форпостом православ'я свого регіону. Три діючі храми міста – Трьох-Анастасіївський кафедральний собор, Спасо-Преображенська та Миколаївська церкви – в оточенні визначних православних святинь України: чоловічого монастиря Свято-Різдва Богородиці Глинська пустинь (с. Соснівка Глухівського р-ну),

Мовчанського Печерської Різдва Пресвятої Богородиці жіночого монастиря (м. Путивль), Софронієво-Мовчанської печерської пустині Різдва Пресвятої Богородиці (с. Нова Слобода Путивльського р-ну) створюють особливий простір для формування внутрішнього світу людини. З Глухівсько-Петропавлівським монастирем (с. Будища Глухівського р-ну) пов'язана діяльність видатного церковного діяча, вченого, богослова Дмитрія Ростовського (1651–1709; в миру Данила Савича Туптала), автора ряду православних піснеспівів. Як зазначає монах схиигумен Амвросій, “все композитори, которые имеют благодать от Господа писать церковную музыку, вкладывают в нее тот внутренний мир, который звучит в их сердце и слышится голос Христа, и вдохновение приобретает литургическую ценность Его присутствия” (Схиигумен Амвросий 2017, 89).

З плином століть гетьманська столиця втратила свою колишню славу і статус музичного центру. Сучасний Глухів є районним містом Сумської області й не вирізняється належно облаштованим музичним життям. У місті відсутні спеціальні концертна та камерна зали. Концерти академічної музики проходять, переважно, у міському палаці культури (приміщення будувалося і десятиліттями використовувалося як кінотеатр), який не має необхідних акустичних параметрів для звучання голосу або інструментів. Оскільки зала досить велика, для підсилювання звучання в концертах завжди використовується електронна техніка і в результаті слухач вже сприймає не акустичний звук, а “препарований електронний продукт”. В інструментальному арсеналі відсутні також рояль та клавесин. Для окремих концертів (наприклад, 12 вересня 2014 року) кабінетний рояль доставлявся з Києва. Розв'язати проблему з роялем намагалися також шляхом оренди (у 2015–2016 роках). На жаль, у Глухівському національному педагогічному університеті імені Олександра Довженка, найстарішому педагогічному вузі України, який існує вже 140 років, також немає жодного роялю та клавесину. Єдиним придатним для використання в концертній практиці є кабінетний рояль марки “Ямаха”, що знаходиться у школі мистецтв імені Максима Березовського, проте основною його функцією є забезпечення навчальних потреб.

Сьогодні життя провінційного містечка, як грибниця, що ламає асфальтове покриття, наполегливо торує свій шлях у майбуття, прагне відповідати своєму історичному музичному спадку. Серед народжених у Глухові відомими в Україні є виконавці-співаки та інструменталісти: солісти Національної опери України імені Т. Шевченка (м. Київ) Народний артист України тенор Олександр Гурець, Заслужені артистки України мецо-сопрано Світлана Кисла та Наталія Кисла, віолончеліст Володимир Шевель, який нині працює у Франції і є знаним як соліст та ансамбліст. Регулярних або періодичних концертів цих музикантів у місті не відбувається, за винятком поодиноких виступів.

Вочевидь, місто з таким потужним історичним музичним спадком потребує розробки та втілення форм активізації, концепції та стратегії віднайдення, можливо, на національному рівні, ресурсів для створення акустично повноцінної концертної зали з необхідним музичним інструментарієм, як то великий концертний рояль, а також клавесин. Так, Наталія Кисла, досліджуючи музичне життя сучасного Глухова, акцентує увагу на важливості транспозиції “культурних здобутків минулих епох із часу інобуття чи з маргінесів до логосфери й семіосфери сьогодення, і, що є ще важливішим, з наступним перенесенням із загального, суспільного рівня їх буття й функціонування до особистісного” (Кисла 2017, 51). Водночас, авторка засвідчує, що “у Глухові нема жодного етнографічного чи культурно-мистецького об’єкта, що передбачав би інтерактивність” (Кисла 2017, 51). Дослідниця наголошує, що “предмети культури – і матеріальної, й духовної – постають як результат об’єктивації суб’єктивності: знань, умінь, навичок, досвіду, обдарувань тощо, опосередкованих і детермінованих конкретним місцем, топосом й історичним часом – соціальним хронотопом (соціальним часо-простором). Вони можуть бути тривалий час включеними у повсякденне чи духовне життя практично незмінними, зазнавати значних трансформацій, або стати маловживаними. Деякі ж артефакти з різних причин відходять в інобуття. То може статися через відсутність потреби в них, зміну традицій і звичаїв, моду. Та з цих же причин вони можуть реактуалізовуватися в інших соціальних хронотопах” (Кисла 2017, 51).

Відшуковуючи свою неповторність у насиченому творчими подіями житті України, колишня столиця Гетьманщини сьогодні охоплює різноспрямовані вектори діяльності та формує власну музичну харизму. Багато в чому це ініціюється нинішнім міським головою Глухова, нащадком роду Терещенків, європейцем за походженням та світоглядом, досвідченим бізнесменом Мішеlem Терещенком. Засновник Фондації спадщини Терещенків активно співпрацює з провідними музичними вузами країни, відомими композиторами і виконавцями. Наслідуючи традиції меценатства, закладені засновником династії цукрозаводчиків Артемієм Терещенком, сьогодні він підтримує молоді українські таланти, виплачує стипендії кращим виконавцям та дослідникам музичного мистецтва. Фондацією спадщини Терещенків також започатковано проведення благодійних вечорів у великому залі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського напередодні Святого Миколая (19 грудня), які супроводжуються аукціоном творів мистецтва, лотереєю та гала-вечерею. Перший щорічний благодійний вечір Фондації спадщини Терещенків відбувся у Києві 2 листопада 2013 року і був присвячений 100-річчю заснування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. В цих заходах, зазвичай, беруть участь провідні столичні колективи – симфонічний оркестр, ансамблі, виконавці-інструменталісти та майстри оперної сцени. Водночас, стратегічною лінією



глухівського міського голови є культурне відродження славетного міста, відновлення його значущості у сучасному європейському музичному просторі. Одним із напрямів такої діяльності стало залучення академічного виконавства високого гатунку до української провінції.

Фундація спадщини Терещенків у 2014 році започаткувала мистецький проект “Музичні зустрічі в Глухові”, в рамках якого шанувальники класики мали можливість відвідати концерти за участю зірок сучасного українського виконавства: камерного ансамблю “Київські солісти”, солістки Національної філармонії України, Народної артистки України, професора НМАУ імені П. І. Чайковського Людмили Марцевич, солістів Національної опери України, лауреатів міжнародних конкурсів, стипендіатів “Фундації Спадщини Терещенків”, а також талановитих молодих інструменталістів, лауреатів міжнародних конкурсів. Ці музичні імпрези, поряд з визнаними майстрами академічного виконавства, включали і виступи глухівського аматорського хору духовної музики (керівник Катерина Кобзар). Слід зазначити, що практика такого поєднання професійних і аматорських колективів у одному концерті відповідає європейській та загальносвітовій традиції влаштування фестивальных заходів, є продуктивною і привабливою для слухача.

Іншим мистецьким проектом, втіленим у Глухові за сприяння Фонду спадщини Терещенків, стала “Музика без кордонів” (2. 04. 2016). Акція, що проходила в контексті міжнародного фестивалю “Дні Франкофонії в Україні”, репрезентувала містянам дует бельгійських музикантів у складі флейтиста Тона Фрета та піаністки Вероніки Ільченко. Програма “Музика Першої світової війни” включала твори К. Дебюссі, Ж. Енеску, Ж. Йонгена, Р. Шумана, З. Карг-Елерта, Б. Бартока, які були написані в період “Belle Epoque” (останнє десятиліття XIX – початок XX століття) і увійшли в скарбницю світового флейтового репертуару. Натхненний виступ музикантів, їх витончена, по-французьки емоційна манера виконання підкорила публіку. Зокрема, місцева преса відзначала, що концерт “був наповнений музикою в пам’ять про минулі трагедії, а також як знак шанування жертв і особистої мужності українців, для яких війна стала знову щоденною реальністю” (Захарченко 2016).

Поряд із “привнесеними” музичними заходами, в Глухові розгортаються і власні мистецькі проекти. Так, духовною домінантою Сумщини став започаткований в місті у 2006 році фестиваль духовної музики “Глинські дзвони”. Захід є святом камерного та вокально-хорового мистецтва і проводиться раз на два роки за підтримки ставропігійного Свято-Різдва Богородиці чоловічого православного монастиря Глинська Пустинь. Обов’язковою умовою виступу на ньому є виконання творів видатних уродженців міста – композиторів Дмитра Бортнянського і Максима Березовського. Фестиваль має офіційний статус обласного, проте представництво його є набагато ширшим. Він збирає колективи з різних куточків України, молитовні наспіви яких лунають у концертних залах та

древніх храмах Глухова. Серед подвижників його започаткування відомий в Глухові музикант, диригент, активний громадський діяч Катерина Кобзар. Вже чверть століття вона керує хором духовної музики при міському Палаці культури. Колектив з 2000 року носить почесне звання “Народний” і є візитівкою одного з найкрасивіших старовинних міст України на різних мистецьких та громадських форумах. Хор бере участь у численних концертних програмах, виступає з власними проектами, щорічно звітує перед громадою міста, має студійні записи на CD. Камерний хор був учасником культурологічного проекту “Мистецькі експедиції. Шляхами національної еліти”, який стартував в Україні у 2015 році. У складі “команди” з художників, журналістів та професійних музикантів маршрути глухівського колективу пролягали до Києва та Ужгорода.

Науковим осмисленням значущості Глухівщини у світовому музичному просторі стало проведення Всеукраїнської науково-практичної конференції “Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського” (25–26.02.2016). Захід, ініційований товариством молодих учених Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка, об’єднав понад 100 представників із 16 навчальних закладів України: Києва, Харкова, Одеси, Чернівців, Сум, Конотопу, Шостки. Значний інтерес до музикознавчого форуму виявило студентство – третина усіх учасників. Особливістю конференції стало поєднання теоретичної і музичної складових: доповіді науковців чергувалися з виконанням творів Д. Бортнянського та М. Березовського.

Поєднання народних традицій, наукового пошуку, сучасного менеджменту та класичної музики репрезентує пленерний “Льон-фест” (захід проходить під патронатом Мішеля Терещенка). Відзначення свята цвітіння льону, вишивки, музики та еко-трендів на глухівській землі має свій особливий український колорит з європейським присмаком та французьким шармом. Очевидно, що тільки француз могло так захопити диво цвітіння льону, коли впродовж трьох годин відцвітає одна рослина і розквітає інша, що це стало ідеєю проекту. Щороку він приваблює все більше відвідувачів і, здається, що вже у найближчому майбутньому весь світ почне захоплюватися українським “диво-льоном”. Відповідно до природних особливостей, фестиваль проводиться у першій половині дня. Вранішня свіжість та тремтливість ніжних голубих квітів наче втілюють кольорову символіку льону – гармонію і натхнення та викликають асоціації з молодістю і дівочою красою, що є близьким українській ментальності та світогляду. Атмосфера відкритого простору, невимушеного спілкування, частування відвідувачів смаколиками з льону та конопель сприяють упровадженню побутових форм музикування і танцю. Водночас, традиційно українське на “Льон-фесті” органічно поєднується з європейським. Так, свято 2016 року об’єднало визнаних академічних музикантів Романа Лопатинського (фортепіано, Київ) та

Назара Павленка (бас, Львів), а у 2015 році посеред квітучого льону лунав спів камерного хору духовної музики Глухова.

Важливим проектом з відродження автентичних традицій Глухівщини став фестиваль “Культурні скарби Сіверщини”, який відбувся на території Цитаделі Батуриної фортеці Національного історико-культурного заповідника “Гетьманська столиця” (23. 05. 2016). З ініціативи Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених Глухівського НПУ імені Олександра Довженка вперше силами двох гетьманських столиць вдалося реалізувати спільний потужний науковотворчий проект, в якому різні види народного мистецтва України: різьблення, довбання, скульптура з дерева, народна-лялька, текстильна-лялька, писанкарство, виготовлення сопілок були органічно “вплетені” в практику сімейного інструментального музикування, кобзарської співогри, побутового українського танцю та пісенної культури Сіверщини.

Оскільки естетика побутової культури сьогодні сприймається як анахронізм або авангардне модне явище і значно поступається за популярністю сценічній культурі та співу під “мінусовки” і “караоке”, проведення саме таких заходів, думається, є на часі. Поки що ж для нашого сучасника більш звичним є виступ на фестивалі перед журі або запрошення на сільське свято “митців з міст”, аніж музикування “для себе”, залучення громади у побутово-танцювальне дійство. Жива гра на музичних інструментах, вивчення побутового танцю, знайомство з кобзарським звичаєвим мистецтвом – це ті форми, що потребують актуалізації та органічно вплітаються у такі свята, як “Льон-фест” у Глухові та “Культурні скарби Сіверщини” у Батурині.

З метою сприяння розвитку народного мистецтва небайдужі до відродження національних традицій представники творчої еліти Глухова сьогодні працюють над створенням Центру української культури, в якому містяни матимуть можливість осягати різновиди народних ремесел, музикування та побутового танцю. В приміщенні постійно діючої виставкової зали, яка презентуватиме роботи майстрів Глухівщини, планується проведення українських вечорниць, з дотриманням усіх звичаїв і традицій. Охочі зможуть тут отримати певні знання з української вишивки, ткацтва, різьблення, довбання, послухати автентичну музику. Важливою складовою мистецького об’єднання стануть діючі на волонтерських засадах студії гри на сопілці та народній бандурі (старосвітській кобзі). Центру української культури матиме науково-виробничу базу у Глухівському НПУ імені Олександра Довженка, де навчальними планами передбачено вивчення студентами технології виготовлення хроматичних та діатонічних сопілок.

Значну перспективу вбачаємо у запланованих на найближче майбутнє майстер-класах та зустрічах з українськими майстрами, які займаються виготовленням народної бандури (старосвітської кобзи). Зважаючи на те, що Глухів прикордонне місто і значна частина його жителів спілкуються

російською, важливим напрямом діяльності Центру української культури буде поширення україномовної практики. Флешмоби, лаконічні тестування, загадки та інші форми бліц-опитування в комплексі з волонтерськими культурологічними акціями та залученням студентства значно покращать мовну ситуацію.

Зацікавленість глухівчан створенням такого центру виявив, зокрема, практиком “Кобзарство в сучасних умовах”, у рамках якого відбулася зустріч з кобзарем автентичної традиції, учнем київського кобзарського цеху Василем Жоваником, яка зібрала понад 150 жителів міста (зустріч та перегляд фільму “Поводир” режисера Олеса Саніна відбулися 27 вересня 2016 року). Більшість із тих, хто того дня прийшов до міського Палацу культури, вперше наживо почули автентичну співогру та звучання народної бандури: інструменту, виготовленого власноруч молодим двадцятилітнім кобзарем. Захід відбувся напередодні відзначення в Україні роковин трагедії Бабиного Яру і став важливою подією у Глухові в рамках відновлення історичної правди та поширення знань про кобзарське мистецтво.

Отже, мистецьке життя міста Глухова вибудовується в напрямі відновлення класичного виконавства й відбувається шляхом привнесення у простір Глухова музикування столичного (київського) та європейського рівня. Знайомством містян із фольклором, ремеслами, обрядами та звичаями Сіверського краю, розвитком традиційного народного мистецтва опікується Центр української культури. Частиною духовного життя глухівчан є концерти з творів композиторів-земляків Д. Бортнянського і М. Березовського, а також фестиваль духовної музики. Осмислення історичної значущості Глухова, його ролі у світовому музичному мистецтві відбувається на творчих практикумах, наукових конференціях. Системна робота, що ведеться на різних рівнях, є новаторською і особливо цінною для малих міст України. Глухів активно працює над створенням своєї неповторної моделі мистецького середовища. Завдяки спрямованості на цю мету місцевої влади, творчих особистостей та громади міста, сподіваємося, що древній Глухів невдовзі стане сучасним культурним центром краю. “Пласти архаїчної чи призабутої культури, інкорпоровані у сучасність, можуть стати потужними центрами тяжіння для людей, які «звикають до звикання», чи точками опертя для загубленого у часі світі. Реактуалізація тих пластів культури поки що найчастіше відбувається стихійно, проте справжній успіх прийде лише тоді, коли це стане справою якщо не пасіонаріїв, то енергійних зацікавлених людей, які чітко знатимуть, що саме вони хочуть і як це зробити” (Кисла 2017, 51).

Бажан, О. (2004): *Глухів*. Енциклопедія історії України: Т. 2: Г–Д. НАН України. Інститут історії України. Наукова думка. Київ [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.history.org.ua/?termin=Glukhiv>.

Захарченко, М. Гурець, М. (2016): *Мистецький подарунок для глухівчан*. Кур'єр + ТРК. Глухів [Електронний ресурс], режим доступу: <http://kourier.in.ua/291-misteckiy-podarunok-dlya-ghuhivchan.html>.

Івченко, Л. (2004): *Реконструкція нотної колекції графа О.К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя*. Київ.

Каплієнко-Ілюк, Ю. (2013): *Українська професійна музика в контексті міжкультурних зв'язків XVII–XVIII століть*. Чернівці.

Кисла, Н. (2017): *Потреба візуалізації культурно-мистецького спадку Глухова у соціальному хронотопі*. Науковий збірник: *Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського*. Еллада. Глухів, 51-52.

Круль, П. (2001): *Генезис духового та ударного інструментального виконавства України*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.

Локощенко, Г. (1991): *Музыкальная жизнь Сумщины: середина XVII–80-е годы XX века*. Автореферат дисертації на соискание научной степени кандидата искусствоведения. Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.

Майбурова, К. (1971): *Глухівська школа півчих XVIII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії*. У кн.: *Українське музикознавство*. Вип. 6. Київ, 126-136.

Розумовська, М. (2015): *Родина при царському дворі*. Темпора. Київ.

Гетьман Кирило Григорович Розумовський – знавець і любитель втонченої музики (2010): *Мистецтвознавство України*. Вип. 11, 76-82.

Схиігумен Амвросій (2017): *Красота спасет мир... безумие погубит то, что создал Господь*. Науковий збірник: *Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського*. Еллада. Глухів, 88-93.

Терещенко-Кайдан, Л. (2012): *Ірмолой Гаврила Головні – унікальний пам'ятник української культури XVII–XVIII ст.* Київ.

Шафонский, А. (1851): *Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малые России, из частей коей оно наместничества составлено с четырьмя географическими картами в Чернигове*. Університетська типографія. Київ.

Штелин, Я. (1935): *Музыка и балет в России XVIII в.* Ленинград.

Юрченко, М. (2004): *Глухівська школа співу та інструментальної музики*. Енциклопедія історії України: Т. 2. НАН України. Інститут історії України. Наукова думка. Київ [Електронний ресурс], режим доступу: [http://www.history.org.ua/?termin=Glukhivska\\_shkola\\_spivu](http://www.history.org.ua/?termin=Glukhivska_shkola_spivu).

Юрченко, М. (1990): *Творчість Максима Березовського в контексті української музичної культури XVIII ст.* Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Ленінградська державна консерваторія ім. М. А. Римського-Корсакова.

## ТВОРЧИСТЬ Г. М. ДАВИДОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКО-ЄВРОПЕЙСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

*Інна Довжинець*

(Україна)

*Стаття присвячена вивченню творчості українського диригента, композитора, викладача Григорія Митрофановича Давидовського (1866 – 1952). Розглянуто його внесок у репрезентацію української народної пісні за кордоном. Проаналізовано відгуки преси щодо виступів хорів Г. М. Давидовського в гастрольних турне. Визначено роль музиканта у становленні хорового мистецтва України та його зв'язках з європейським культурним простором.*

*Ключові слова: Григорій Давидовський, диригент, народний хор, українська пісня, концертна діяльність.*

## THE CREATIVITY OF G. M. DAVYDOVS'KYJ IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN-EUROPEAN CULTURAL RELATIONS

*Inna Dovžynec'*

*The article is dedicated to the study of creativity of Ukrainian conductor, composer, teacher – Hryhorij Mytrofanovyč Davydovs'kyj (1866–1952). His contribution in the representation of Ukrainian folk songs abroad is described. Reviews of press concerning H. M. Davydovs'kyj's choirs guest performances are analyzed. The role of the musician in the development of Ukrainian choir art and in connections with European cultural space is determined.*

*Key words: Hryhorij Davydovs'kyj, conductor, folk choir, Ukrainian song, concert activity.*

*Мене не забуде мій рідний народ,  
служінню інтересам якого  
я віддав все своє довге життя.  
Г. М. Давидовський*

В історії часто трапляється, що з піднесенням значущості одних особистостей, інші, не менш визначні, залишаються в тіні, ніби відходять на другий план. Саме така доля спіткала й українського диригента-хормейстера, композитора, педагога Григорія Митрофановича Давидовського (1866–1952). З проголошенням незалежності України (1991) та відповідно до нових соціальних вимог щодо усвідомлення і відродження національних культурних досягнень в об'єктиві науковців

передусім опинилася постать Олександра Антоновича Кошиця (1875–1944) (Калуцька 2001; Головащенко 2008). Творча доля митця, який на початку 20-х років ХХ століття відкрив Західній Європі (1919) і Америці (1922) багатство українського фольклору та репрезентував світові обробку народної пісні “Щедрик” (М. Леонтовича), що згодом отримала статус музичного хіта під назвою “Колядка дзвонів” (англ. “*Carol of the Bells*”), за радянських часів знаходилася під суворою забороною. Тож не дивно, що саме діяльність “буржуазного націоналіста та емігранта” О. Кошиця стала предметом першочергової уваги дослідників. Проте не менш значущою у поширенні української народної пісні за кордоном була творчість Г. М. Давидовського. Ім’я композитора, яке сьогодні практично забуто, наприкінці ХІХ – першій половині ХХ століття було знаним у різних країнах світу. За своє життя він заснував тридцять п’ять українських народних хорів, які діяли переважно в Росії, а також у Франції. Гастрольні маршрути колективів під орудою диригента пролягали до Грузії (1928–1931) і Туреччини (1914–1916).

Осмилення доробку митця та його ролі в українській музичній культурі ще не отримало ґрунтового узагальнення. Нечисленні наукові розвідки з цієї тематики, серед яких стисле монографічне дослідження (Михайлов 1962), належать переважно до кінця минулого століття. Здебільшого, це статті в журналах “Музика” (Локощенко 1991, 26-27; Ржевська 1996, 26-27), “Народна творчість та етнографія” (Дзюба 1986, 40–44), короткі начерки, в яких висвітлюються деякі аспекти діяльності Г. М. Давидовського (Коноплева 1990, 15-17). Сучасних же музикознавців головним чином привертає вінницький період біографії музиканта (1919–1921), зокрема, в контексті взаємовпливу його творчості та культурного життя міста (Семенко 2006, 27-30; Кочурська 2008, 347-356).

З наведеного огляду публікацій випливає, що закордонна діяльність, зокрема її українсько-європейський ракурс, залишається невивченою сторінкою творчого літопису Г. Давидовського. Саме на її дослідження і спрямована дана наукова доповідь.

Народився майбутній хормейстер 6 (18) січня 1866 року в селі Мельня Кролевецького повіту Чернігівської губернії (нині Конотопський район Сумської області) в дворянській родині. Його батько був приходським священиком і виконував обов’язки законовчителя у місцевому початковому училищі. Родина Давидовських була великою і співучою. Коли збиралися всі разом: батьки, семеро дітей і двадцять онуків – українська пісня лунала на все село. Диригентом імпровізованого хору зазвичай був Григорій. Саме в керуванні капелою домочадців він отримав свій перший хормейстерський досвід.

Музично обдароване сімейство нерідко організувало також оркестрові вечори. Ними опікувався старший з синів – Іван. Здібний оркестровий диригент і скрипаль угледів артистичну натуру Григорія, його хист до співу і став першим наставником брата у світі мистецтва звуків.

Благотворна атмосфера домашнього музикування, гра в аматорських театральних постановках, сприяли розвитку творчих здібностей талановитого юнака і він мріяв про кар'єру музиканта, проте, поступаючись вимогам батька, який вважав, що звання артиста псує дворянську честь, по закінченню Новгород-Сіверської гімназії вступив до Чернігівської духовної семінарії. Навчання в закладі відіграло значну роль у майбутній діяльності музиканта. Він добре опанував основи церковного співу і духовна музика, поряд з народною піснею, посіла чільне місце в серці митця.

Після закінчення семінарії (1887), Григорій продовжив випробовувати себе на диригентському терені. Свій перший хор він організував із мешканців рідного села. Двадцять п'ять хористів різного віку, молодих і літніх, “після цілоденної праці з радістю йшли «відпочивати» на співанки або виступи, які часто проходили просто неба” (Михайлов 1962, 4).

В подальшому покликання привело Г. Давидовського до Санкт-Петербурзької консерваторії. Вступ до закладу був обдуманим рішенням, оскільки на той час абітурієнту було вже 25 років. Спочатку він навчався на капельмейстерському факультеті, де поряд із диригентською справою, під керівництвом метрів російської композиторської школи А. К. Лядова і М. А. Римського-Корсакова, опановував основи музично-теоретичних дисциплін (1891–1897), а потім закінчив ще й вокальне відділення (1897–1902) по класу професора Є. І. Іванова-Смоленського, отримавши титул “вільного художника” (магістра музики і співів). Як зізнався сам музикант, “змалку любив хор більше, як оркестр, тому рішив піти не в капельмейстери, а в хормейстери” і, щоб добре усвідомити природу голосу, методи його постановки, подолав іще одну ступінь консерваторської освіти – “поступив на факультет сольових співів”, що надавав глибинні знання принципів роботи з голосовим апаратом, які “так необхідні при постановці голосів хористам” (Давидовський 1947, 2). В “Мемуарах” Г. Давидовський пригадував, що лекції з вокалу “свого професора” часто не задовольняли допитливого студента і він не раз “заходив у аудиторії інших професорів по сольовим співам, як наприклад, всесвітньовідомі Наталії Ірецької, Ферні-Джиральдоні, С. І. Габеля <...>, уважливо прислухався до того як вони навчали своїх учнів прекрасному «bel canto» й ідеальній техніці” виконання (Давидовський 1947, 3).

Перебування в північній столиці було не тільки роками наполегливого навчання. Вже з другого курсу Г. Давидовський продовжив свій практичний досвід керування хоровими колективами, очоливши хор з тридцяти трьох робітників С.-Петербурзького Олександрівського чавуноливарного заводу (1892–1896). Саме в цей період розпочинається і композиторська творчість Г. Давидовського. Можливість апробації написаного на “живому колективі” стало однією з умов такої діяльності. Іншою – туга за Україною, рідним домом, пісенним фольклором, що обумовило звернення до жанру обробки народної пісні. Дослідник



музичної спадщини митця, його сучасник і “collega” М. Михайлов відзначав, що метод Г. Давидовського як композитора вирізняється певними особливостями. “По-перше, його твори за формою цілком впливали з практики хормейстера і підпорядковані завданням пропаганди української народної пісні, написані для хору а capella, за малим винятком. По-друге, у Давидовського як композитора переважає сюїтний принцип побудови обробок народних пісень. Він вважав ефективнішим для сприймання масовою аудиторією подавати обробки народних пісень в безперервному «нанизуванні», коли пісні виконуються одна за одною без зупинок” (Михайлов 1962, 47).

Першою спробою композиторського досвіду стала сюїта “Бандура” для мішаного хору (1896), в якій Г. Давидовський об’єднав шість найвідоміших українських пісень, зокрема: “Взяв би я бандуру”, “Їхав козак за Дунай”, “Ой лопнув обруч”, “Дівка в сінях стояла”, “Стелися барвінку”. З метою створення завершеності форми і музичного образу пісню про бандуру автор використав двічі: на початку циклу і на його закінченні, створюючи певну композиційну і художньо-смыслову арку. Сюїта була експериментальним проектом. В ній Г. Давидовський випробував такі звукові винаходи, як імітація голосом музичних українських народних інструментів та спів закритим ротом в якості хорового акомпанементу солістам, в подальшому широко застосовувані в інших творах. Перше дітище композитора виявилось дуже вдалим. “Бандура” відразу отримала визнання публіки. Її прем’єра відбулася на Олександрівському чавунному заводі за присутності трьох тисяч слухачів, які після завершення концерту улаштували диригенту і хору “бурхливу і безконечно довгу овацію” (Давидовський 1947, 10). Проте критика з боку консервативно налаштованих “знавців мистецтва”, що охарактеризували звукові новації як безлад (“бринькання”, “коров’яче мукання”), на довгі десять років зупинила митця у нових спробах композиторства.

Водночас, диригентська кар’єра музиканта набирала обертів. У хоровій практиці Г. Давидовський сформував власні методи роботи зі співаками-аматорами, спрямовані на досягнення абсолютної чистоти вокальної інтонації. Серед таких: виконання вокалізів із закритим і відкритим ротом (із використанням діафрагмово-бокового дихання та спрямуванням звуку в резонатор), сольфеджування нот з аркушу, спів інтервалів (від секунди до децими). Кропітка щоденна професійна робота згодом дала свої результати. Виступ капели Олександрівського заводу на урочистих зборах з приводу переходу консерваторії в нове приміщення вразив професорів закладу та присутніх членів Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ) чистотою інтонування та гармонічним співвідношенням голосів її учасників, які не мали навіть елементарної музичної підготовки. Цей sensationний тріумф відкрив дорогу хормейстеру до викладацької діяльності. Після закінчення Г. Давидовським капельмейстерського курсу йому було запропоновано посаду диригента консерваторського хору.

Чотири роки роботи зі студентською капелою (1896–1900) залишили схвальні відгуки у столичній пресі та визнання прихильників хорового співу. Так, газета “Новости” (1900) писала: “До кількості хорів, які добре дисципліновані та відмінні ансамблевим співом, за останній час доповнився молодий хор консерваторії під управлінням Г. Давидовського. Треба віддати належне цьому хору: він цілком задовольняє любителів співу і дає їм велику насолоду” (Михайлов 1962, 13).

Разом із керівництвом студентською капелою молодий фахівець був призначений регентом консерваторського церковного хору, про що сам музикант і всі наукові та літературні джерела радянського періоду, з огляду на активну атеїстичну пропаганду, замовчували. Підтвердженням тому є лист Г. Давидовського до дирекцію ІРМТ (від 06. 10. 1897), в якому він зазначав: “В нашій воістину чудовій консерваторській церкві не вистачає найголовнішої прикраси, це – гарного хору. З цього приводу, мені, як регенту, дуже часто доводиться вислуховувати докори сторонньої публіки, яка не може зрозуміти, чому у вищому музичному закладі, що має достаток у співаках і співачках, до цих пір немає пристойного хору для своєї ж власної церкви” (Трушин 1996). Керівник колективу пропонував створити хор зі студентів, які знаються на церковному співі та мають практику в кращих петербурзьких хорах (графа С. Строганова, графа О. Шереметева) і виділити кошти на їх оплату, утримання, регента, придбання нот і т.ін. Наступного навчального року (09. 02. 1899) Г. Давидовський звернувся в ІРМТ із проханням дозволити безкоштовно скористатися Малим залом консерваторії для проведення трьох духовних концертів на користь церкви і хору, який, за відсутності оплати в період літніх канікул (травень – вересень), “змушений тягти своє існування у досить сумній обстановці” (Трушин 1996). Саме в регентській діяльності стала у нагоді семінарська освіта музиканта. Добре знання богослужбових піснеспівів, порядку ведення церковних служб стали запорукою плідної роботи в цьому напрямі. Водночас, заглиблення у духовний репертуар, виконання на публічних концертах відомих літургійних творів М. Березовського, Д. Бортнянського, П. Турчанинова, О. Львова, П. Чайковського, А. Арєнського, сприяло створенню власних опусів для церковного хору, серед яких: “О Всепетачя Мати”, “Милость мира”, “Тебе поем”, “Ныне отпускаеши”, “Свете тихий”, “Благочестивейшего”, “Хвалите имя Господне”, “Христос воскрес” та ін. Опанування технікою хорального викладу, притаманній духовній музиці, безумовно, наклало відбиток на композиторський почерк Г. Давидовського, зокрема позначившись на його хорових обробках, які деякими колегами піддавалися нищівній критиці за відсутність народної підголоскової поліфонії та спорідненість “з церковним хоровим звучанням” (Давидовський 1950, 14).

Паралельне керування декількома колективами було особливістю творчої натури Г. Давидовського, тож працюючи з академічною

консерваторською капелою та церковним хором, він продовжував організовувати аматорські колективи. Такими стали: капела з шістдесяти працівників та членів їх родин при Народному домі Паніної (1899–1902), колектив з робітників фабрик і заводів Невської застави, численність якого вдсятеро перевищувала попередній склад учасників. Але найбільшим успіхом у петербурзької публіки користувався хор із студентів двадцяти столичних вищих навчальних закладів (1899–1902). За згадкою диригента, його учасники, переважно українці, були кращими столичними співаками і приходили в колектив “одвести душу й повчитись справжньому мистецтву” (Давидовський 1947, 7). Хор виконував водночас і благодійну місію – допомагав бідним студентам оплатити навчання, оскільки всі доходи від концертів, які, зазвичай, проходили в переповнених залах, йшли на користь незможним його учасникам. Саме цей хор відіграв важливу роль у творчому житті Г. Давидовського. 15 травня 1902 року, згідно рішення Санкт-Петербурзької міської Думи, капелу було запрошено до участі в концертній програмі з нагоди прибуття французької ескадри та урядової делегації на чолі з президентом Франції Луб’є. Сюїта “Бандура” у виконанні хору так сподобалася гостям, що овації були нескінченими і диригента було запрошено до Франції з метою організації при російському посольстві української зразкової капели. Сам Г. Давидовський був цьому дуже радий, оскільки давно мріяв про підвищення вокальної майстерності за кордоном, а також про презентацію українського народного мистецтва за межами Росії.

Період перебування у Франції не був тривалим. Близько року маестро працював у Ніцці. За цей час він створив капелу з французьких, італійських та чеських хористів, яка співала виключно російською і українською мовами. Колектив мав значний успіх. Так, місцева газета “Le mond Elegant” (15. 02. 1903) відзначала, що виступ хору під управлінням Г. Давидовського отримав високу оцінку публіки. Серед іншого, капелою було виконано “ряд українських народних пісень в аранжуванні диригента” (Михайлов 1962, 15). Приєднуючись до заданого схвального тону, інша газета (“Petit Ніґої”) писала: “Російська колонія була на концерті хору під керівництвом пана Давидовського в повному складі і захоплено сприймала це національне свято, від якого віяло чарами сумної слов’янської поезії” (Михайлов 1962, 15). У наступній рецензії та ж “Petit Ніґої” з піднесенням зазначала: “30 березня відбувся чудовий концерт... Мосьє Давидовський диригував з незаперечною силою. Хор досконалий щодо гармонії звуків. Усі розійшлися з приємною згадкою про це свято, яке на кілька хвилин нас перенесло в чудове, оригінальне життя російського суспільства” (Михайлов 1962, 15).

Окрім Ніцци, хор Г. Давидовського давав концерти в Парижі, про що йшлося в газеті “Фігаро” (від 23. 03. 1903). В рецензії зокрема вказувалося, що концерт хору під управлінням Г. Давидовського, випускника Петербурзької консерваторії, дуже сподобався слухачам. Особливо велике

враження справили українські та російські пісні. Автор публікації визнавав, що “цей концерт треба назвати артистичним” (Михайлов 1962, 15).

Франція стала важливим етапом у творчій біографії музиканта. Тут розкрилася майстерність диригента в роботі з хористами, які не володіють мовою оригіналу виконуваних творів, виявився його талант у досягненні блискучих результатів. За короткий термін хором була підготовлена доволі складна програма з українських та російських пісень. У концертах Г. Давидовський також виступав як тенор-соліст. Безумовно, така результативність у значній мірі була обумовлена гігантською працездатністю диригента, який проводив по дві репетиції щодня, досягаючи високої досконалості виконання. Запорукою успіху також стало знання французької та італійської мов і велике бажання митця ознайомити іноземного слухача з багатством українського національного фольклору.

Диригентський талант Г. Давидовського був високо оцінений французами і через півроку після повернення до Росії представник французької сторони запрошував маестро повернутися з умовою подвійної оплати гонорару. Проте ця пропозиція музикантом була відхилена. Він “задався метою створити по Україні і Росії зразкові хорові капели, по котрим могли б виховуватись інші хори і їх диригенти” (Давидовський 1947, 20), а також поширити українську народну пісню по всій території великої Російської імперії. З цим бажанням хормейстер розпочав творчу подорож довжиною в життя.

Переїжджаючи з міста до міста музикант організував хорові капели і виступав з ними “від Карська до Виборга, від Тбілісі до Архангельська” (Михайлов 1962, 17). Серед основних етапів концертної і педагогічної діяльності Г. Давидовського: хор жіночої гімназії та хорова капела в Баку (1904–1908), учнівський хор музичного технікуму та капела в Ростові-на-Дону (1908–1913, 1925–1928), організація хору та викладання на учительських курсах у Петрограді (1910–1911), 1000 концертів у турне по Росії (Москва, Петербург, Рязань, Ставрополь, Архангельськ (1928–1931), хор в Грозному (1932), керування хормейстерськими курсами у Військовій академії ім. М. Фрунзе (Москва) та організація там хорової капели (1933–1934), концертна подорож по Північному Кавказу та Криму (1934–1939), створення капели на Всесоюзному радіо (1939–1941) та ін.

Активна концертна діяльність спонукала до розширення репертуару, тому музикант повернувся до композиторської творчості. Так з’явилися для мішаного хору а capella: поема “Україна” (1911), цикли “Віночок з українських пісень”, “Квіти України”, обробки народних пісень “Гандзя”, “Ой на горі та й жєнці жнуть”, “Весняночка”, “На бережку у ставка” та ін. Однак, найбільшою популярністю користувалися хорові сюїти “Бандура” і “Кобза” (1910), які, за визначенням автора, мали єдиний смисловий стрижень і були продовженням одна одної. Саме вони мали багаторазові перевидання і перейшли географічні кордони, завойовуючи європейського

й американського слухача. Композитор згадував, що приблизно в 1930-х роках “Бандура” була надрукована в Америці й Англії, а в Лондоні були випущені грампластинки, які дійшли до П’ятигорська, де автор “прослухав їх у досить гарному виконанні хору й солістів-співаків з абсолютно чистим українським проносом” (Давидовський 1947, 5). Декілька видань у Нью-Йорку мала також сюїта “Кобза” (Давидовський 1947, 6).

Особливу популярність твори Г. Давидовського мали в Канаді. В листі до доньки композитор писав: “Українське товариство культурних зв’язків з-за кордоном, з метою зміцнення дружніх стосунків з канадськими українцями, надіслало ноти «Бандури» і «Кобзи» як подарунок автора” (Давидовський 1952, 3). В іншому посланні музикант пригадував, що в період роботи в Києві (1921–1924) з Канади приїздили два українці й дуже вмовляли поїхати з ними, щоб “наладити хор і показати, як виконувати твори, за що пропонували значний гонорар і обіцяли виклопотати авторські у розмірі 300.000 доларів” (Давидовський 1952, 29). На той час Г. Давидовський працював професором хорового факультету Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, замінити його не було ким, а тому він змушений був відмовитися від такої пропозиції. Проте ще деякий час потому представники української діаспори надсилали Г. Давидовському подарунки і канадські газети з відгуками про творчість митця.

Серед каналів розповсюдження музики композитора значну роль відіграла гастрольна діяльність російських хорових колективів та російське радіомовлення за кордон. Так, в концертах Ленінградської державної академічної капели, які відбулися в Німеччині, Італії, Швейцарії, Латвії (1928), пресою був відзначений найбільший успіх українських пісень в обробці Г. Давидовського. Чимало схвальних відгуків і подяк отримала дирекція Всесоюзного радіокомітету з-за кордону в період роботи маестро на радіо. За три роки (1939–1941) капела під його керівництвом дала 22 концерти у трансляції на Англію, Італію, Китай, Німеччину, Сербію, Угорщину, Фінляндію, Францію, Чехословаччину.

Отже, осмислюючи творчість Г. Давидовського в контексті українсько-європейських зв’язків, слід визнати, що значущість її полягає не стільки у композиторському доробку, оскільки методи обробки народних пісень митця, у порівнянні з творами М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, є дещо спрощеними. Розраховані на аматорське виконання, вони мають виклад наближений до першоджерела. Талант диригента розкрився у хормейстерській діяльності. Як зазначав Г. Верьовка, “Г. Давидовський був видатним диригентом”, великим знавцем і ентузіастом хорової справи. Його виконання вирізнялося “справжньою майстерністю, досконалістю, технічністю, багатством на нюанси, особливою виразністю щодо передачі змісту пісні” (Верьовка б/д, 1). Саме в концертуванні він досяг найбільшого успіху. І саме завдяки цій діяльності українська пісня поширилася по всій Росії, дісталася європейських країн і Америки. Як й інший відомий українець Гаврило Головня (1706–1786), який видав

перший в Росії нотний “Ірмологій” (1766) на вісім гласів київського розспіву і таким чином упровадив український розпів у російську богослужбову практику, Г. Давидовський захопив українською піснею росіян та представників інших народів.

Верьовка, Г. (б/д): *Спогади*. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 12, Оп. 2, Спр. 16.

Головащенко, М. (2008): *Феномен Олександра Кошиця*. Київ.

Давидовський, Г. (1945): *Автобіографія*. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 12, Оп. 1, Спр. 5.

Давидовський, Г. (1950): *Лист до М. Михайлова від 13 серпня*. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 12, Оп. 2, Спр. 12.

Давидовський, Г. (1950): *Лист до М. Михайлова від 14 листопада*. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 12, Оп. 2, Спр. 12.

Давидовський, Г. (1952): *Лист до М. Михайлова від 8 січня*. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 12, Оп. 2, Спр. 12.

Давидовський, Г. (1952): *Лист до доньки Надії від 12 січня*. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 12, Оп. 2, Спр. 12.

Давидовський, Г. (1947): *Мемуари*. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 12, Оп. 1, Спр. 7.

Дзюба, Г. (1986.): *Використання фольклору в творчості Г. М. Давидовського*. Народна творчість та етнографія 4, 40-44.

Калуцька, Н. (2001): *Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України.

Коноплева, Е. (1990): *Страницы из музыкальной жизни Харькова*. Київ.

Кочурська, Ю. (2008): *Творча діяльність Григорія Давидовського та культурне життя Вінниччини 20-х років ХХ століття*. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. № 67. Музична культура України 20–30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 347-356.

Локощенко, Г. (1991): *Його твори співав народ*. Музика 5, 26-27.

Михайлов, М. (1962): *Композитор і хоровий диригент Г. М. Давидовський*. Київ.

Ржевська, М. (1996): *Григорій Давидовський і “давидовщина”*. Музика 1, 26-27.

Семенко, Л. (2006): *Він жив у звуках*. Музика 3, 27-30.

Трушин, А. (1996): *Композитор Г. М. Давидовський* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.mepar.ru/library/vedomosti/96/2317/>.

## VASYL' ORENČUK – DER LETZTE KONSUL DER UKRAINISCHEN VOLKSREPUBLIK

*Iryna Matjaš*

(Ukraine)

*Der Artikel befasst sich mit den Aktivitäten des Konsuls der Ukrainischen Volksrepublik Vasyľ Orenčuk in den Jahren 1918 – 1923, zeigt seine offizielle Anerkennung durch die bayerischen Behörden und die wichtigsten Arbeitsrichtungen des UPR-Konsulats in München, schildert seine Zusammenarbeit mit ukrainischen und ausländischen Diplomaten, sowie seine Ideen und Projekte für die deutsch-ukrainische Zusammenarbeit.*

*Schlüsselwörter: Vasyľ Orenčuk, Konsulat der Ukrainischen Volksrepublik in München, ukrainisch-deutsche Beziehungen.*

## ВАСИЛЬ ОРЕНЧУК – ОСТАННІЙ КОНСУЛ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ

*Ірина Матяш*

*У статті розглянуто діяльність консула Української Народної Республіки Василя Оренчука в 1918 – 1923 рр., указано на його офіційне визнання владою Баварії, висвітлено основні напрями роботи Консульства УНР у Мюнхені та особливості його співпраці з українськими і іноземними дипломатами, показано ідеї та проекти, запропоновані Василем Оренчуком німецькій стороні.*

*Ключові слова: Василь Оренчук, Консульство Української Народної Республіки в Мюнхені, українсько-німецькі відносини.*

In der Ainmillerstraße 35 in München gibt es ein Gebäude, das für alle Ukrainer von großer Bedeutung ist. Hier befand sich nämlich in den Jahren 1919-1923 ein Konsulat der Ukrainischen Volksrepublik – *ukrainisch*: Ukrayinska Narodna Respublyka (UNR), das von Vasyľ Orenčuk geleitet wurde. Er bleibt in Erinnerung als Vertreter der unabhängigen Ukraine in Bayern in der schwierigen Zeit der Etablierung ukrainischer Staatlichkeit. Darüber hinaus war sein persönlicher, intellektueller und organisatorischer Einsatz von nicht zu überschätzender Wichtigkeit für den Aufbau und die Organisation des diplomatischen Dienstes im ukrainischen Konsulat.

Die Ernennung zum Konsul erhielt Vasyľ Orenčuk am 17. November 1918 in München. Er war zu dieser Zeit noch keine 30 Jahre alt. Doch trotz seines jungen Alters besaß er genügend Autorität unter seinen Kollegen im ukrainischen Außenministerium. Vasyľ Orenčuk wurde in der Stadt Stojaniv im Bezirk Zolochiv des Königreichs Galizien und Volodymyrijen (*heute*: Dorf Stojaniv im

Bezirk Radekiv der Region L'viv) geboren. Er kam im Jahre 1917 nach Kyjiv, nachdem er bittere Erfahrungen in den Schlachten des Ersten Weltkriegs und eine Ausbildung zum Anwalt gemacht hatte. Aufgrund seiner guten Deutschkenntnisse erhielt der junge Mann den Posten eines Regierungsbeamten der 1. Kategorie im Generalsekretariat für Internationale Angelegenheiten. Am 22. Dezember 1917 wurde diese staatliche Einrichtung in das Generalsekretariat für Internationale Angelegenheiten und im Januar 1918 in das Außenministerium der UNR reorganisiert.

Am 29. März 1918 übernahm Vasyl' Orenčuk die Leitung der Rechtsabteilung des Außenministeriums und beteiligte sich an der Entwicklung des Konsularstatuts. Auch nach der Machtübernahme von Hetman Pavlo Skoropads'kyj am 29. April 1918 blieb er in der außenpolitischen Abteilung, zunächst als erster Berater des Ministers und ab dem 1. Juni 1918 leitete er erneut die Rechtsabteilung. Seine erste Initiative auf diesem Posten war ein Memorandum an den Außenminister Dmytro Dorošenko über die Entwicklung der konsularischen Rechtsgrundsätze. Die wichtigsten Fragen, die eine gesetzmäßige Entscheidung erforderten, waren seines Erachtens die Organisation einer staatlichen Kommission zur Prüfung der Kandidaten für die Ämter im Konsulat, die Entwicklung der Konsularabteilungen, die Umstrukturierung der Tarife, die Ausarbeitung der Statuten, die Vorbereitung eines Sammelbuches mit Mustern des Büromanagements und die Drucklegung der Einweisungen.

Unter der Leitung von Vasyl' Orenčuk wurde die Abteilung zum Zentrum der Rechtsetzungsarbeit. Besonders besorgniserregend war die Gültigkeit des imperialen russischen Rechts, dessen Regeln radikaler Änderungen bedurften. Im September wurde eine Unterkommission zur Statutenerarbeitung gebildet, die er persönlich leitete. Alle Arbeitsformulare wurden in einer Broschüre zusammengetragen, die neuen Konsuln beim Einstieg in die Arbeit helfen, die Vereinheitlichung konsularischer Dokumente vorantreiben sowie die Kontrolle über die Aktivitäten konsularischer Institutionen erleichtern sollte.

Am 30. September übernahm Vasyl' Orenčuk das Amt des stellvertretenden Generaldirektors der Behörde und bald darauf (ЦДІАБО 1), am 15. November, das Amt des Konsuls des ukrainischen Staates in München. Das ukrainische Konsulat wurde in der bayerischen Landeshauptstadt gemäß § 3 des Gesetzes "Über die Aufhebung des Gesetzes vom 4. Juli 1918" (Історія 2) gegründet, nachdem sich Bayern durch die Absetzung von König Ludwig III. von der Herrschaft der Wittelsbacher Dynastie befreit und am 7. November 1918 den Status einer freien Republik erlangt hatte. Das Konsulat in München war ab dem 15. November 1918 der Botschaft des ukrainischen Staates in Berlin, unter der Leitung von Baron Theodor Steinheil, der im Juni 1918 eingesetzt worden war, unterstellt. Der Konsul war gegenüber dem Botschafter und dem Behördenleiter – dem Außenminister – rechenschaftspflichtig.

Das Generalkonsulat bestand aus einem Konsul, einem Sekretär und einem Regierungsbeamten. Vasyl' Orenčuk erließ am 26. November 1918 noch in Kyjiv seinen ersten Befehl als Leiter der Behörde und ernannte Roman



Jevhenovyč Hromnyč'kyj (ЦДІАБО 3) zum Konsularbeamten mit einem Monatsgehalt von 400 Karbovanec'. Der nächste Erlass erfolgte am 18. Dezember 1918 – nach der Amtsenthebung von Hetman Pavlo Skoropads'kyj und nach der Beendigung der Staatsform Volksrepublik der Ukraine – bereits von München aus und erhob Vladyslav Adamovyč Vel'z (ЦДІАБО 3) zum Regierungsbeamten.

Das erste Problem, das der ukrainische Konsul vor Ort zu lösen hatte, war die Suche nach einem geeigneten Standort für das ukrainische Konsulat. Zu dieser Zeit verwandelte sich München, eine Stadt der Künstler und Dichter, zu einem Industriezentrum, in dem viele neue Unternehmen entstanden. Seit dem Jahresende 1918 war München zu einem Knotenpunkt mit vielen Krankenhäusern geworden, an dem Truppen von der Front ihre kranken und verwundeten Soldaten unterbrachten. Das Bayerische Außenministerium und die Handelskammer München beteiligten sich aktiv an der Standortsuche für das ukrainische Konsulat. Zunächst bezog das Konsulat Räume in der Lucile-Grahn-Straße in München und begann dort ab 1. Januar 1919 seine Arbeit (ЦДІАБО 5). Schon bald zog die Einrichtung jedoch in das Haus 35/II in die Ainmillerstraße. Unter dieser Adresse amtierte das Konsulat mehrere Jahre. Im Allgemeinen zeigte die bayerische Regierung ihr Wohlwollen für die neue ukrainische Institution. Vasył' Orenčuk hatte zwei Empfänge bei dem damaligen Ministerpräsidenten, der gleichzeitig Außenminister von Bayern war, Kurt Eisner. Ohne formelle Bestätigung seiner Autorität durch die neuen ukrainischen Behörden setzte der Konsul seinen Auftrag fort, da er seine Hauptaufgabe darin sah, die Rechte der ukrainischen Bürger zu schützen. Während des ersten Besuchs, der im damaligen bayerischen Parlament stattfand und formeller Art war, machte er den Premierminister auf den Wunsch der ukrainischen Regierung aufmerksam, in der bayerischen Landeshauptstadt ein Konsulat einzurichten, um den Warenverkehr zwischen Bayern und der Ukraine zu regeln.

Während des zweiten Besuches, der mehr als zwei Stunden dauerte, informierte der Konsul den Premierminister über die angespannte politische Situation in der Ukraine, angefangen von der Gründung des Ukrainischen Zentralrats bis zum Niedergang des Hetmanats und der politischen und wirtschaftlichen Situation der UNR. Laut Vasył' Orenčuk zeigte der Außenminister von Bayern Kurt Eisner Interesse am Leben des jungen ukrainischen Staates.

Dies führte dazu, dass das Außenministerium Bayerns entschied, Dr. Vasył' Orenčuk als Vertreter des Ukrainischen Konsulates in Bayern anzuerkennen und die Ausführung seiner staatlichen Aufgaben zuzulassen. Veröffentlicht wurde diese Entscheidung am 8. Januar 1919 im örtlichen Amtsblatt der Bayerischen Staatszeitung. Die Ernennung Orenčuks zum Konsul wurde in der besonderen Ansprache von I. Pschorr, der damals Präsident und Geheimberater der Handelskammer in München war, in einer Sitzung des Deutsch-Ukrainischen Wirtschaftsverbandes begrüßt. Nach der Anerkennung des ukrainischen Konsulats durch die bayerischen Behörden traten die Vertreter der Konsulate anderer Staaten in offizielle Beziehungen zur Ukraine. Vasył' Orenčuk wurde zu den Sitzun-

gen des Konsularkorps eingeladen. Er hatte das Recht, diplomatische Dokumente im Namen des Ukrainischen Konsulats zu unterzeichnen. So wurde das Konsulat der Ukrainischen Volksrepublik in München von der Regierung des Aufenthaltslandes sowie von Vertretungen ausländischer Staaten anerkannt und zu einer vollwertigen Institution des Völkerrechts.

Die zugewiesenen und herausfordernden Aufgaben des Konsulats wurden von drei Personen ausgeführt – von Konsul Vasyl' Orenčuk, Sekretär Roman Hromnyc'kyj und vom freien Beamten Vladyslav Vel'z (ЦІАБО 5). Zu den Aufgaben zählten Kontakte zu lokalen Behörden, Verhandlungen mit Vertretern staatlicher und öffentlicher Handels- und Wirtschaftsinstitutionen und -organisationen, offizielle Korrespondenzen mit lokalen Regierungsstellen, Kontakte zu der Botschaft in Berlin und zum Außenministerium sowie die Pressearbeit des Konsulats. Die Aufgaben eines Sekretärs im Konsulat waren: Korrespondenz, Finanzbuchhaltung, betraute Übersetzungen aus dem Deutschen ins Ukrainische und aus dem Ukrainischen ins Deutsche, Empfang der Bürger, Beschäftigung mit dem Namensregister ukrainischer Bürger, den Dokumenten, dem Notarbuch sowie Arbeiten in der Hausbibliothek usw. Der freie Beamte wurde mit der Ausstellung von Pässen und anderen konsularischen Dokumenten betraut und führte Aufzeichnungen auf Anweisung des Sekretärs.

Vom ersten Arbeitstag an kamen viele Bürger mit unterschiedlichsten Anliegen ins Konsulat. Es waren Anfragen von Ukrainern und Deutschen, die bezüglich ihrer Verwandten, Bekannten oder ihres Eigentums in der Ukraine Fragen hatten, oder sie wollten schlichtweg Unterstützung in behördlichen Angelegenheiten. Die meisten Ersuche wurden bezüglich der Erlangung von Pässen oder Aufenthaltsgenehmigungen für in Bayern lebende ethnische Ukrainer gestellt. Diese Aufgaben verlangten die ordnungsgemäße Organisation des Konsulats, die Registrierung aller ukrainischen Bürger. Das Konsulat wachte darüber, dass die Rechte der ukrainischen Bürger in gleichem Maße anerkannt wurden, wie die Rechte der Bürger neutraler Länder. Des Weiteren half das Konsulat auch ukrainischen Kriegsgefangenen, obwohl diese Aufgabe über seinen Zuständigkeitsbereich hinausging. Konsul Orenčuk gelang es, die Entlassung ziviler ukrainischer Staatsbürger aus Gefangenenlagern durchzusetzen, die noch zur Zeit der Hetman-Regierung nach Deutschland gebracht worden waren. Er konnte sich mit dem Österreichischen Generalkonsulat in München über ihre freie Durchreise über Österreich in die Ukraine einigen. Um den ukrainischen Kriegsgefangenen, die in vielen Lagern verstreut untergebracht waren, die Haftbedingungen zu erleichtern, versuchte er, sie in ein einziges ukrainisches Lager zusammenzubringen, und half den Gefangenen, die in der Landwirtschaft gearbeitet hatten, die notwendigen Dokumente zu ihrer Befreiung zu beschaffen. Bei diesen Aufgaben kontaktierte das Konsulat die Botschaft der UNR und die Mission der Gefangenen in Berlin.

Zusätzlich zu der materiellen Hilfe versuchte der Konsul moralische Hilfe zu leisten. Er verteilte zum Beispiel ukrainische Bücher oder Zeitschriften an Kriegsgefangene.

Viele Ereignisse führten zu einer Staatskrise und erschwerten die Beziehungen zwischen dem Ukrainischen Konsulat und den bayerischen Behörden: der Mord an Kurt Eisner am 21. Februar 1919 durch Graf Anton von Arco auf Valley; die Aktivitäten des Nachfolgers von Eisner, Johannes Hoffmann, der in der Regierungszeit von Kurt Eisner als stellvertretender Ministerpräsident und Minister für Kultur in der Regierung gedient hatte; die kurze Existenz der "Baierischen Räterepublik" vom 7. April bis zum 5. Mai 1919; Anfang Mai 1919 die großangelegte Reichsexekution, also gewaltsame Unterdrückungsmaßnahmen, der sogenannte "weiße Terror".

Dies lähmte für eine gewisse Zeit die Kontakte des Konsulats mit der Ukrainischen Botschaft in Berlin. Die bayerische "Rote Armee" rekrutierte russische und serbische Kriegsgefangene, darunter auch Ukrainer. Das Konsulat musste in dieser Zeit oftmals ohne Rücksprache mit dem Botschafter selbstständige und rechtskräftige Entscheidungen treffen, um Dokumente über politische Gefangene freizugeben und nach Wegen suchen, diesen Menschen zu helfen, München zu verlassen, um nach Hause in die Ukraine zurückzukehren. Es gelang Konsul Orenčuk mit Unterstützung des österreichischen Generalkonsuls der überwältigenden Mehrheit dieser Gefangenen zu helfen und sie vor Repressionen zu schützen.

Nach der Beseitigung der Räterepublik und der Rückkehr der Regierung von Johannes Hoffmann hatte sich die Situation der Ukrainer nicht verbessert. Die Einführung der totalen Kontrolle über alle in Bayern lebenden Ausländer und die Ausweisung aller, die nach dem 1. August 1918 politisch "verdächtig" waren oder kein festes Einkommen hatten, nötigte den Konsul, sich an den bayerischen Kommissar Dr. Hermann Ewinger zu wenden und um Schutz für die Ukrainer zu bitten. Orenčuks Bemühungen gegen die Repressionen wurden durch den damaligen Botschafter der UNR in Deutschland Mykola Porš unterstützt und dieses Tun änderte die negative Einstellung der bayerischen Behörden gegenüber den ukrainischen Bürgern. Viele kamen aus Gefangenenlagern frei, manche mussten Bayern nicht mehr verlassen und erhielten eine Aufenthaltserlaubnis. Den finanzschwachen Bürgern der UNR, die nicht über die Mittel verfügten, in Bayern leben oder das Land verlassen zu können, gewährte das Konsulat finanzielle Unterstützung.

Eine andere Form der Zusammenarbeit zwischen dem Konsulat und der UNR mit dem bayerischen Staat war die Entfaltung der gegenseitigen Handelsbeziehungen. Auf dem Plan standen die Einrichtung von Messen zur Präsentation ukrainischer Waren in München und die Einrichtung einer Dauerausstellung bayerischer Waren in Kyjiv, eine Reise der bayerischen Handelsmission in die UNR, um sich vor Ort mit dem Situation des ukrainischen Marktes vertraut zu machen, die aktive Nutzung der Donau als Wasserstraße und die Gründung der Deutsch-Ukrainischen Bank in München für den zukünftigen Warenaustausch. Aufgrund des Treffens des Konsuls mit Vertretern der Münchener Handelskammer wurde ein Plan für die Handelsbeziehungen zwischen UNR und Bayern aufgestellt und beschlossen, eine Umfrage bei den zukünftigen Partnern durch-

zuführen, in Bezug auf Qualität und Umfang der Waren, die sich Bayern und die UNR gegenseitig liefern könnten. Den entsprechenden Vorschlag über die Durchführung einer solchen Umfrage übermittelte der Konsul dem Ukrainischen Ministerium für Handel und Industrie. Im Zusammenhang mit der Einrichtung einer Warenbörse wurde auch die Gründung der Deutsch-Ukrainischen Handelskammer mit einem deutlich "national-ukrainischen individuellen Charakter" (ИДІАБО 6) diskutiert.

Bald änderten sich die Bedingungen für die Verhandlungen. Mit der Entscheidung der Nationalversammlung und mit dem Inkrafttreten der Weimarer Verfassung im August 1919 wurde Deutschland zu einer Republik ausgerufen, die nach den Prinzipien der parlamentarischen Demokratie und des Föderalismus funktionierte. Im föderalen Deutschland wurde Bayern zu einem autonomen Land, das von einer vom Landtag ernannten lokalen Regierung regiert wurde. Die gewisse Einschränkung der Selbstständigkeit Bayerns hatte Einfluss auf die Haltung bayerischer Geschäftsleute gegenüber den ukrainischen Projekten. Der ukrainische Konsul ließ in den Bemühungen um seine Vorhaben jedoch nicht nach. Auch in dieser Zeit blieb er als legitimer Vertreter des Ukrainischen Konsulates in München.

Um die "Idee der wirtschaftlichen Unabhängigkeit der Ukraine" aufzubauen und den Westen mit dem ukrainischen Markt vertraut zu machen, publizierte der Konsul systematisch in Lokalzeitungen seine Artikel und schickte regelmäßig detaillierte Berichte an den Botschafter der UNR in Berlin und an den Außenminister der UNR in der Ukraine über die wirtschaftliche Situation in Bayern.

Im Juni 1919 erhielt er den Vorschlag, den Posten des Beraters im Rahmen der skandinavischen Mission zu übernehmen. Ohne zu leugnen, dass er tatsächlich gerne "im Wirtschaftsbereich einer der Auslandsvertretungen arbeiten wolle" (ИДІАБО 7), nahm der Konsul das Angebot nicht an und bemühte sich darum, in München zu bleiben.

Seit dem 1. Januar 1920 wurde die Finanzierung des Konsulats deutlich gekürzt. Doch auch unter diesen Umständen musste sich der Konsul, im Zusammenhang mit der Entscheidung des bayerischen Innenministeriums, alle Häftlinge von der Arbeit wieder in die Lager zurückzubringen, um sie von dort nach Russland zu schicken, erneut um das Schicksal der Häftlinge kümmern. Mit dem Anliegen, seine Landsleute schützen zu wollen, was er als eine seiner wichtigsten Aufgaben ansah, wandte sich der Konsul an den Referenten des Außenministeriums Baron Freiberg mit der Bitte, einige ukrainische Gefangenen, die Bayern verlassen mussten, zu schützen und ließ zu diesem Zweck eine Namensliste erstellen. Am 4. Februar wurde diese Liste verschickt und somit konnten mehr als zweihundert ukrainische Gefangene vor der Vertreibung und dem damit verbundenen Elend, das sie im bolschewistischen Russland erwartete, bewahrt werden (ИДІАБО 8).

Im Jahre 1920 trug der Konsul Vasyl' Orenčuk viel zur Gründung der ukrainisch-deutschen Bank bei. Im Rahmen dieser Bankgründung führte er eine Reihe von Gesprächen mit dem damaligen bayerischen Handelsminister und dem

Berater des Auswärtigen Amtes Dr. Lindner, der versprach, sich dieses Anliegen anzunehmen und es im Außenministerium in Berlin anzusprechen (ЦДАБО 9). Das Berliner Außenministerium zeigte jedoch kein Interesse an der Entwicklung der deutsch-ukrainischen Handelsbeziehungen und versuchte diese Position auch in die Münchner Wirtschaftskreise hineinzutragen.

Eine andere Idee von Orenčuk war der Ausbau der bilateralen kulturellen Zusammenarbeit. Er wollte die Bayern zur Drucklegung ukrainischer Bücher ermuntern und regte durch die Unterstützung der Deutsch-Ukrainischen Wirtschaftsgesellschaft die Gründung eines gemeinsamen Verlagskonsortiums an. Außerdem führte er Gespräche mit der Berliner Gesellschaft "Der Bild und Film Vortrag", mit dem Ziel, einen Film über die Ukraine zu drehen (ЦДАБО 10).

In der zweiten Jahreshälfte von 1920 hatte das Konsulat enorme Probleme mit der Finanzierung. Gehälter konnten nicht mehr voll ausgezahlt werden, es fehlte Geld für Geschäftsreisen und für den Unterhalt des Hauses. Im November schrieb der Konsul: "Ich muss mit meiner kranken Frau und meinem Kind buchstäblich in Hunger und Kälte leben." (ЦДАБО 11) In diesem kritischen Moment bewilligte der ukrainische Botschafter Gelder und bevollmächtigte Mykola Vasyly'ko, Minister der UNR, am 22. November 1920 dem Konsulat 10.000 Mark auszuzahlen (ЦДАБО 12). Obwohl dieses Geld nicht ausreichte, verlor der Konsul nicht den Optimismus und suchte neue Auswege aus dieser Situation. Sekretär Roman Hromnyč'kyj wurde in die Position eines freien Beamten versetzt und Vladyslav Vel'z von seinem Posten entlassen.

Am 25. Juni 1921 nahm Vasyly' Orenčuk zusammen mit dem neuen Botschafter der UNR in Berlin Roman Smal'-Stoc'kyj und dem Finanzminister der UNR Chrystofor Baranovs'kyj an der Hauptversammlung der Gesellschaft teil, die sehr vielversprechend für das ukrainische Interesse war (ЦДАБО 13). Die Anzahl der Teilnehmer war recht repräsentativ: Es waren Vertreter von mehr als 500 deutschen Firmen, Berliner und Münchner Regierungsbehörden, vom Berliner Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten und vom Verkehrsministerium, vom Bayerischen Staatsministerium für Handel und Landwirtschaft, von der Handelskammer München anwesend sowie viele weitere Personen. Der ukrainische Botschafter hielt eine kurze Begrüßungsrede und Konsul Orenčuk einen Vortrag zum Thema "Wiederaufbau des Wirtschaftslebens der Ukraine". Der Konsul konzentrierte sich in dem Vortrag speziell auf die Rolle der ausländischen Industrie und des ausländischen Kapitals beim Wiederaufbau der ukrainischen Wirtschaft. Als der Botschafter Roman Smal'-Stoc'kyj nach Berlin zurückkehrte, schickte er dem Herrn Orenčuk sofort ein Schreiben, in dem er vermerkte: "Ich war tief bewegt über den großen Respekt, den Sie als ukrainischer Konsul durch die deutsche Gesellschaft in Bayern genießen und über das gleiche hohe Ansehen bei der UNR, das Sie bei den Menschen gewonnen und gefestigt haben" (ЦДАБО 14).

Dass Orenčuk hohes Ansehen genoss, bezeugte auch die Einladung zum Festabend des Republikanischen Staatenbundes in Bayern anlässlich des zweiten Jahrestages der Weimarer Verfassung, der am 20. August 1921 im Münchner

Kindl-Keller stattfinden sollte. “Diese Einladung gilt als ein Zeichen besonderer Ehre für Ihr Land und das friedliche Zusammenleben Ihres Volkes mit dem republikanischen Deutschland” (ЦДІАБО 15), hieß es im Text. Es handelte sich um die offizielle Einladung eines diplomatischen Vertreters zu einer staatlichen Veranstaltung. Im Antwortschreiben auf die Einladung erklärte Konsul Orenčuk: “Aufgrund der mir anvertrauten Wahrung der wirtschaftlichen Interessen meines Landes, kann ich leider offiziell an keinerlei politischen Versammlungen teilnehmen” (ЦДІАБО15). Er informierte darüber auch den Botschafter und das Außenministerium. Allerdings nahm er als Privatperson an der Feierlichkeit teil. Der republikanische Staatenbund Bayern hatte mehr als 3.000 Gäste zu dieser Feier geladen, die Zeugen der Auftritte von Vertretern politischer Parteien und Studenten, der Vorführung klassischer Musikwerke sowie der Verfassung eines feierlichen Telegramms an den Staatspräsidenten und an den Kanzler, in dem die Verfassungstreue beschworen wurde, waren (Bayerische ... 16).

Nach den Festen kamen die Werkzeuge, die auch neue Herausforderungen mit sich brachten und eine entsprechende Reaktion der ukrainischen Regierung verlangten. Die Zeit für diese Reaktionen im jungen Staat blieb katastrophal gering. Der Schlussakkord für die Tätigkeit des Konsulats waren scharfe Veröffentlichungen in der lokalen Presse und die Feier zum Anlass der Unabhängigkeit der Ukraine am 22. Januar.

Am 22. Mai 1922 nahm Konsul Orenčuk an dem Treffen in der Handelskammer München im Zusammenhang mit den Beschlüssen der Konferenz von Genua und des Vertrags von Rapallo (16. April 1922) teil. Dieser Vertrag umfasste die gegenseitige Wiederherstellung der diplomatischen Beziehungen zwischen Sowjetrußland und Deutschland und die Förderung der Handels- und Wirtschaftsbeziehungen. Die Diskussion in der Handelskammer wurde jedoch im Allgemeinen auf die Tatsache reduziert, dass “es keinen Vertrag mit den Bolschewiken geben kann” (Archiv UFU 17).

Diese Meinung wurde insbesondere vom ukrainischen Konsul unterstützt. Vasyľ Orenčuk warnte auch in seinem Artikel in den Zeitungen “Münchener Neuesten Nachrichten” oder “Telegram-Zeitung” vom 7. November 1922 mit dem Titel “Neue Wirtschaftsgruppen im Osten” die Deutschen vor der Freundschaft mit Sowjetrußland. Diese Publikation widersprach dem Tenor des Vertrages von Rapallo. “Wenn der Artikel keinen Einfluss auf den Verlauf der weiteren Ereignisse hat, und die Berliner Regierung ihre Linie fortsetzt”, schrieb der Autor, “so wird er dennoch eine Bedeutung haben, nämlich bei der Erlangung der Sympathie für uns bei der deutschen Bevölkerung und diese ist für uns viel wichtiger als die Sympathien der jetzigen Berliner Regierung” (ЦДІАБО 18). Er versuchte auch, diese Idee den Konferenzteilnehmern des Technischen Gymnasiums in Berlin 1922 in einem Vortrag mit dem Titel “Die Ukrainische Landwirtschaft” zu vermitteln (Archiv UFU 17). Zum fünfjährigen Jubiläum der ukrainischen Unabhängigkeit konnte Orenčuk keine feierliche Akademie organisieren, weil er Probleme mit der Finanzierung hatte. So feierte er ganz bescheiden im Kreise der Unterstützer der ukrainischen Idee. Am 23. Januar 1923 un-

терричте е ден Ауџенминистер уџер диесес Ереигнис унд бат ум seine Hilfe bei der Erlangung eines offiziellen Postens in England (ЦДАВО 19). Er hatte vor Munchen in sechs Monaten zu verlassen, aber ihm wurde keine offizielle Stelle angeboten.

So endete die Tätigkeit des letzten ukrainischen Konsulats im Zeitalter des Befreiungskampfes der unabhängigen Ukraine und die Karriere eines ihrer aktivsten Diplomaten. Vasyl' Orenchuk setzte nicht nur sein theoretisches Wissen in seiner diplomatischen Tätigkeit um, sondern führte in Zusammenarbeit mit der Abteilung für Außenpolitik des Außenministeriums und des Konsulats viele Projekte durch. Die Hauptprioritaten seiner Tätigkeit waren der Schutz der Rechte der ukrainischen Bürger im Ausland und die staatlichen Interessen im Bereich der Wirtschaft und des Handels.

Wie die Mehrheit der ukrainischen Konsuln und Diplomaten von 1917 bis 1923 blieb Vasyl' Orenchuk im Westen (Archiv UFU 17). Er lebte in der Lucile-Grahn-Straße 46 in Munchen. Im Ruhestand war er Gründer und Leiter einer Firma und unterstützte finanziell die Entwicklung der ukrainischen Institutionen. Der letzte Konsul der Ukrainischen Volksrepublik starb am 9. März 1958.

1. *Центральний державний архiв вищих органiв влади та управлiння України* (далi – ЦДАВО України), ф. 3766, оп. 1, спр. 2, арк. 89.

2. *Исторiя української дипломатiї: першi кроки на мiжнароднiй аренi (1917– 1924 рр.): документи i матерiали. Держкомархiв України, Укр. НДІ архiв. справи та документознавства* (упоряд.: I. Б. Матяш та iн.; редкол.: К. I. Грищенко та iн.). К., вид-во гуманiт. л-ри, 2010. – С. 165.

3. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 553, арк. 38.

4. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 562, арк. 13.

5. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 243, арк. 21.

6. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 506, арк. 12.

7. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 553, арк. 33.

8. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 506, арк. 5.

9. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 553, арк. 24.

10. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 506, арк. 11.

11. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 243, арк. 41.

12. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 243, арк. 43.

13. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 559, арк. 74.

14. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 560, арк. 78.

15. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 560, арк. 100.

16. *Bayerische Staatszeitung und Bayerische Staatsanseiger. 1921, 22 August. № 194.*

17. *Archiv der Ukrainischen Freien Universität (Munchen), Vasyl' Orenchuk Found (№ 44).*

18. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 506, арк. 124.

19. *ЦДАВО України*, ф. 3696, оп. 2, спр. 550, арк. 1.

## КОНСТРУКТИВІЗМ В ТЕОРІЇ ВАЛЕР'ЯНА ПОЛІЩУКА

*Ларуса Наумова*

(Україна)

*Теорія Валер'яна Поліщука стала основою напряму конструктивізму в Україні. Специфіка конструктивізму на українському ґрунті характеризується: орієнтацією на традицію як базову основу розвитку культури і мистецтва, яскраво вираженою національною складовою тощо. Основна відмінна ознака українського конструктивізму, визначена В. Поліщуком, – індивідуалістична складова.*

*Ключові слова: Валер'ян Поліщук, культура, мистецтво, конструктивізм, творчість.*

## CONSTRUCTIVISM IN THE THEORY OF VALER'JAN POLIŠČUK

*Larysa Naumova*

*The theory of Valer'jan Poliščuk is the basis of constructivism in Ukraine. The specifics of Ukrainian constructivism show in the orientation towards tradition as the basis for the development of culture and art, the national component, etc. The individualistic component is the main distinctive feature of Ukrainian constructivism, defined by V. Poliščuk.*

*Key words: Valer'jan Poliščuk, culture, art, constructivism, creativity/literature.*

Валер'ян Поліщук – представник конструктивізму в українській літературі, його теоретик і практик, літературна й теоретична спадщина якого залишилася недооціненою ані за життя, ані після смерті. Зрештою, навіть приналежність В. Поліщука та його послідовників до конструктивістського напряму досі викликає сумніви у дослідників та літературознавців. Належно не оцінена на філософському рівні теорія В. Поліщука з точки зору її культурологічного значення, як, скажімо, теорія М. Семенка. Мистецькі теорії В. Поліщука та М. Семенка суттєво відрізняються. Крім того, “конструктивний динамізм В. Поліщука, на відміну від Семенкового кверо- і панфутуризму не відштовхувався від концептуального теоретичного вектора, а формувався у процесі творчого саморозвитку письменника” (Біла 2004, 50-51). Тобто, теоретичні аспекти В. Поліщука, як відзначає дослідниця теоретичної і творчої спадщини митця А. Біла, підпорядковані творчому, особистісному началу.

В. Поліщук, пропагуючи конструктивізм, вбачав історичну роль України у світовому культурному процесі. Українська культура



розглядалася ним як культура з яскраво вираженою національною ознакою. “Українська післяжовтнева, разом з попередніми здобутками й цінностями, культура повинна стати також міжнародним чинником...” (Поліщук 2014, 252). Ця цитата видається цікавою з точки зору оцінки попереднього культурного поступу. Теоретик не відкидає у повному обсязі й беззаперечно весь обсяг попереднього досвіду, не знецінює його, а визначає його прояви як “попередні здобутки і цінності”.

“Другою важливою основою нашого існування, розрахованою на довгий час у майбутнє, – це є базування на енергетиці України та справа машинізації нашого життя” (Поліщук 2014, 252). Щодо машинізації, то для конструктивіста ця думка цілком послідовна і зрозуміла. Незрозумілим залишається поняття “енергетика України”, яке автор так і не розшифрує. І ця енергетика, за його переконанням, настільки потужна, що має стати основою існування і подальшого культурного поступу. Ймовірно, що мова йде про традицію, що підтверджують інші цитати.

Теоретик цілком заперечує думку про українську культуру, яка розвивається виключно в селі і українську міську культуру як виключно російську. Він висуває ідею про необхідність зорієнтованості міської культури на українську мову, що має сформувати базис української міської індустріальної культури.

Третій аспект погляду на культуру і, зокрема, на мистецтво як суспільний чинник, є динамічність творчості. “Для передачі почування від творця до людей приймаючих виявляється мистецькими засобами духовне напруження в експресивній формі ритму евфонії, образів, сюжету та ідей, маючи завданням дати гармонійний синтез усіх творчих засобів, технічних здобутків та наукового знання (розуміємо на першому місці поезію) і пам’ятаючи за Плехановим і Белінським, що мистецтво є споглядання ідеї в образі, яка і є першоосновою твору” (Поліщук 2014, 256). Це висловлювання було свого часу жорстко критиковано М. Хвильовим у “Думках проти течії” як абсолютно беззмислове. І все ж, це надзвичайно цікаве твердження теоретика конструктивізму. Тут з’являється ще одне абсолютно несумісне з російською конструктивістською теорією поняття “духовне напруження”, та ще і в “експресивній формі”. Ця термінологія цілковито розходиться із практично вживаною теоретиками російського конструктивізму. Більше того, про глядача, слухача тощо іде мова як про ‘сприймаючого’, тоді як російська термінологічна база чітко визначає цього ‘сприймаючого’ як такого, свідомість якого слід оформити у відповідному напрямку. Таким чином, бачимо колосальну змістову розбіжність у формуванні конструктивістської теорії в Україні та в Росії.

В. Поліщук, формуючи українську теорію конструктивізму в літературі, послуговується поняттями з яскраво вираженою емоційною забарвленістю, тоді як російські конструктивісти виражають свої думки максимально лаконічно і чітко.

Динамічність творчості досягається багатьма шляхами, наприклад, через передачу ритму. “Експресивну форму ритму ми відчуваємо як підкреслені або збільшені ритми природи у всій їхній різноманітності, вжиті на потрібному для настрою і враження місці. Найпершим учителем повинна бути природа, бо вона сама в собі здержує всі закони відкриті й ті, що будуть відкриті, якими йде і йтиме мистецтво та життя” (Поліщук 2014, 256). Ще одна цілковита розбіжність у базовій теорії конструктивізму полягає в тому, що російський конструктивізм оцінює природу як ворожу людині стихію. Теоретики російського конструктивізму відкрито закликають до боротьби із цією потужною ворожою силою. За словами К. Зелінського, “уся атмосфера радянського будівництва, небаченого повстання проти безкультурності, стихій, проти тупої, виснажливої первісної природи, – створює, гарячить, ліпить ці настрої конструктивізму” (Зелінский 1929, 30). Український же теоретик визначає місце природи як “найпершого учителя”.

Динаміка творчості реалізується також і за рахунок динаміки образів. “Динаміку образів треба розуміти як наближення їх до трьохмірності через епітети й метафори руху, бо в останньому, через моторне відчуття, ми усвідомлюємо трьохмірність, не забуваючи й інших відчуттів, звуку, смаку, нюху” (Поліщук 2014, 257). Динамічність ідеї в певному творі здійснюється за рахунок боротьби з іншими ідеями, їй протилежними.

У маніфесті “Credo”, надрукованому в альманасі “Гроно” у 1920 році, було визначено вихідні позиції В. Поліщука як теоретика і заявлено, що літературна група “Гроно” “найбільш визначними мистецькими формами сучасності визнає імпресіонізм та футуризм: перший для передачі психологічно-суб’єктивного, другий – об’єктивно-колективного в мистецтві” (Поліщук 2014, 190). Орієнтація на футуризм, зрештою, мала б означити певні спільні риси з теоретичними положеннями М. Семенка, хоча теоретик одразу зазначив, що усіх технічних засобів футуризму прийняти не може (відкидання психологізму, положення про зневагу до жінки тощо).

“Творчість повинна бути такою, де б колектив знаходився у гармонійному сполученні з індивідуумом, як рівновартні, бо для людини природним є бути в колективі, живучи разом із тим і високорозвиненим життям, жити так, щоб одно другому не нищило” (Поліщук 2014, 190). У цьому вже помітна розбіжність бачення індивідуального і колективного начал у засадах російського та українського конструктивізму. Індивідуальність не відкидається В. Поліщуком, а означається на рівні з колективним, підкреслюється її рівнозначність колективному началу.

В. Поліщук пропонує власну своєрідну теорію конструктивізму, яка у його теоретичних працях має назву теорії конструктивного динамізму, або спіралізму. Окремі положення і маніфести цього вчення зустрічаються фактично в усіх теоретичних роботах В. Поліщука. Навіть у найбільш ранніх маніфестах уже закладено певні його положення. Однак найбільш

повно і послідовно цю теорію він виклав у книзі “Пульс епохи. Конструктивний динамізм чи войовниче назадництво?”, що була написана у 1926 році й вийшла друком у 1927 році.

Деякі позиції теорії В. Поліщука фактично дослівно перегукуються з російською конструктивістською теорією або є максимально до неї наближеними. Наприклад, твердження про художню форму: “Художня ж форма є також ідеологія. [...] Ми повинні конструктивно оформити життя, бо у цих формах краще тектиме його динаміка. [...] Ми натискаємо не тільки на потребу революційної форми, цебто такої, як було казано, що виховує психіку людини в бік того динамізму, що веде людство до вищих істот, а світ до перебудови його на основі ціленого начала...” (Поліщук 2014, 339, 477, 478).

Пролетарський конструктивний динамізм – спіралізм – висуває наступні основні точки у перспективі творення художніх форм. Тут уже мова іде не про вузьке річище літератури, а загалом про художні форми і про перспективи їх розвитку.

“1. Унаслідок вселюдської індустріальної епохи має встановитись домінантний вселюдський індустріальний напрям поезії і взагалі мистецтва із додатком національних забарвлень.

2. Безперервна сучасність, цебто виправдання твердження, що кожна епоха має своє, тільки їй відповідне мистецтво.

3. Не тільки пізнання світу через мистецтво поруч із наукою, а й оформлення того світу мистецтвом поруч із науковими засобами.

4. Допомогати зміні психіки людства в зв’язку з індустріалізацією життя, як світлій і радісній неминучості поступу вселюдства.

5. Зміна лексики й синтакси в зв’язку із зміною побуту і психіки” (Поліщук 2014, 479).

Таким чином, український теоретик і практик конструктивізму не заперечує національного забарвлення у новому домінантному вселюдському індустріальному напрямі поезії і мистецтва. Згадуючи цю характерну ознаку відразу в першому пункті, він, таким чином, надає цьому положенню першочергового значення. Національне забарвлення у такому контексті фактично виступає однією з провідних ознак цього нового домінантного вселюдського індустріального напрямку поезії і мистецтва.

Надалі, у “Пульсі епохи” В. Поліщук підкреслює необхідність національного принципу в будові інтернаціоналу культур. Однією з причин такої необхідності теоретик називає легший емоційний вплив у напрямку революціонізації “зброєю мистецької агітації їхньою ж мовою” (Поліщук 2014, 483). Друга і найголовніша причина такої необхідності: “[...] навіть за дуже великої територіально-економічної близькості надбудова мистецтва, яка має певну автономію в можливості розвиватись, шукає своєрідних напрямків і форм, йде своєрідними і, можливо, цілком

розбіжними стежками, навіть в умовах однаковісінської економічної бази” (Поліщук 2014, 483-484).

Для російського конструктивізму було абсолютно нехарактерним і навіть неприйнятним звернення уваги на такий чинник, як національний колорит. Взагалі заперечувалося звернення до будь-якої традиції. Навіть досі російські теоретики у визначенні конструктивізму підкреслюють його космополітичні, узагальнені засади. Так, у термінологічному словнику “Авангардизм. Модернізм. Постмодернізм” підсумовується значення авангарду, до якого автори відносять насамперед конструктивізм. “В цілому авангард свідчить про поразку національної культури” (Власов, Лукина 2005, 20).

У третьому пункті теоретик говорить, зокрема, про пізнання світу через мистецтво. Показово, що у поглядах на функції та значення мистецтва з В. Поліщуком принципово не погоджується інший конструктивіст – М. Йогансен. Останній не тільки не визнає ролі мистецтва як методу пізнання, він жорстко заперечує це Плеханівське твердження. “Оця фікція мистецтва, як методи пізнання, поширювана зі сфери історичної на сучасність, поспувала тисячі юнаків і дівчат тургенівською любов’ю, надсонівською філософією і тому подібним сміттям... Значення мистецтва як матеріалу для пізнання в виробничому процесі суто негативне, назадницьке” (Йогансен 1928, 12).

Соціальну вартість мистецтва М. Йогансен оцінює, зокрема, як вартість морозива й сельтерської води влітку або гарячого чаю взимку, як вартість одного із засобів відпочинку. Також мистецтво, за його думкою, аж ніяк не організовує людей, а навпаки, – дезорганізовує. Ідея про мистецтво як метод організації належить російському філософу О. Богданову. Російські конструктивісти, зокрема, були послідовниками О. Богданова і в цьому аспекті дотримувалися його ідей і розуміли мистецтво саме як метод організації. Надалі вони сформуливали ідею бачення мистецтва як методу організації свідомості сприймаючого мистецький твір.

Свою провокативну заяву М. Йогансен не залишає необґрунтованою, він логічно доводить свої переконання, щоб не виникало надалі ніяких непорозумінь. “Так от мистецтво (оскільки воно впливає взагалі) збудує емоціональну сферу й таким чином дезорганізує людину, як логічну машину. Мистецтво заміняє думку на почуття, розрахунок на афект, – а це ми можемо з повним правом назвати дезорганізацією (коли, звичайно, не гратися словами)” (Йогансен 1928, 9).

Таким чином, у будь-якому випадку (чи у теорії В. Поліщука, чи у переконаннях М. Йогансена), виходить так, що український конструктивізм формує свій власний культурний і мистецький поступ. Отже, кардинальні розходження в окремих поглядах представників українського конструктивізму не заперечують, а навпаки, ще більше підтверджують радикальні розбіжності у переконаннях українських і російських конструктивістів загалом.

Повертаючись до третього пункту теорії В. Поліщука, слід зазначити, що сама суть розуміння ролі мистецтва в новій культурній ситуації теж абсолютно протилежна російському баченню. Згадане першим відносно до науки, мистецтво, таким чином, отримує статус пріоритетного щодо науки, тоді як російська конструктивістська теорія однозначна у ствердженні пріоритету науки і техніки над мистецтвом. Більше того, мистецтву відводиться утилітарно-прикладна функція, але й вона, за переконанням російських теоретиків, зрештою має зникнути: “[...] мистецтво – оскільки воно іще мислиться нами, як тимчасова, в подальшому до повного розчинення у житті, своєрідна, побудована на використанні емоції, діяльність – є виробництво потрібних класу і людству цінностей (речей)” (Чужак 1923, 38).

Загалом, перелічені положення щодо перспективи творення художніх форм радикально різняться від положень російської конструктивістської теорії як за змістом, так і за формою викладу. Для російських теоретиків характерний агресивний радикалізм. Натомість, В. Поліщук виказує помірковане ставлення до всіх суб'єктів культури. У його теорії є суб'єктивний та індивідуалістичний чинники. Він пропонує “допомагати зміні психіки людства в зв'язку з індустріалізацією життя”. Російські ж теоретики бачать свою історичну місію у руйнуванні попереднього і будуванні нового.

Не дивлячись на приналежність до радикального конструктивістського напрямку, В. Поліщук у своїх поглядах виказує загалом більшу поміркованість, аніж його войовничо налаштовані колеги – М. Семенко (який не проголошує себе конструктивістом) та М. Йогансен. Конструктивістські переконання М. Йогансена так і залишилися не достатньо зрозумілими з його теоретичних робіт. Ті окремі положення, що було висвітлено у нечисленних конструктивістських маніфестах, підписаних великою кількістю авторів, стосуються переважно загальних засад і мають виключно декларативний характер. Хоча у деяких з них помітне змістове акцентування на традиційній українській культурній спадщині. Це, приміром, звернення до Т. Шевченка та І. Франка як до “пророків” нового пролетарського мистецтва та твердження про мову (з “Нашого універсалу до робітників і пролетарських митців українських” 1921 року: “Мову українську беремо, яко певний і багатий матеріал, даний нам у спадщину тисячолітніми поколіннями батьків наших – селянства українського. / Перетворимо, переплавимо, перекуємо ті скарби селянські на нашій фабриці, в огні нашої творчості, під молотами наших зусиль одностайних” (Йогансен 2009, 710)).

М. Йогансен звертається до конструктивістського методу також і під час вирішення практичних завдань літературної творчості. Він вводить поняття структурної мотивації та психологічної мотивації в аналізі роботи над прозовим твором. М. Йогансен стверджує необхідність розробки структурної мотивації поруч із розробкою психологічної мотивації і

“психологічного виправдання розв’язки під поглядом почувань глядача”. Структурна мотивація розуміється як вмотивованість дії, вмотивованість вчинків головних і другорядних персонажів: “Ні українська, ні вся російська література (за винятком Достоєвського) не знає, не вміє й не хоче розробляти структурної мотивації. Романи Гончарова й Тургенева, по при всій своїй непоганій якості, є не романи у справжнім цього слова розумінні... Всі великі речі – хроніки!” (Йогансен 1928, 74).

Повертаючись до конструктивістської теорії В. Поліщука, слід відзначити, що вона, на відміну від теорії М. Семенка, базується на категоріях форми і змісту: “Наша творчість має доцільно й логічно оформлювати життя, сприймаючи його як безперервний процес, що керується законами діалектичного матеріалізму. Тому відрив форми від змісту, а цих від соціально-економічної й біологічної бази є неможлива фантазія” (Поліщук 2014, 479).

Для творчого процесу необхідний закономірний і відповідний зв’язок усіх складових частин твору і усіх моментів життя. Саме у цьому полягають ‘движні сили мистецтва’ – це фактично і є конструктивний динамізм. У ньому прослідковується та логічна послідовність і цілеспрямованість, яка називається конструктивністю. “Конструктивізм є доцільне використання деталей і більших частин та міцна логічна ув’язка їх. Далі, пропорціональність складових частин – їх маси та обсягів художнього матеріалу з уміщеними в них ідеями. Далі, відповідність словесних матеріалів до завдання, або, інакше, вживання формальних прийомів, які логічно виходять зі змісту. Відповідність ритмів, образів (може бути й контрастова відповідність).

Внутрішня рівновага між темою і виявом її, цебто лексика, образність, ритм і напруженість стилю, повинна відповідати глибині та розмахові чи обмеженості тих ідей, які в цей комплекс фактури втілюються” (Поліщук 2014, 217).

Про визначення законів краси нової епохи В. Поліщук зазначає наступне: “Швидко було винайдене золоте правило краси нової індустріальної техніки: *ті речі, або машини, що вражають зовнішньою красою і гармонійністю структури, відповідною до завдань, разом з тим є і найбільш економічні для даної стадії розвитку самої техніки.* [...] Конструктивне художнє оформлення речі не тільки розрахунком, але й творчою інтуїцією заздалегідь передбачає ті чи інші доцільні моменти в оформленні речей, що внаслідок своєї індустріальної і художньої мотивованості дадуть потім у відповідному місці і потрібну доцільність. І коли ця доцільність буде полягати лише в тому, щоб лініями, фарбами чи матеріалами заповнити якусь площину чи обсяг у якомусь будинкові чи на будинкові, аби дати потрібну емоціональну чи практичну роботу глядачам – скажімо, просто декоративні завдання, – то й це треба зробити з найбільшою досконалістю і розумінням потреб та психіки доби. Ось у цих

завданнях і полягає основа конструктивного мистецтва (малярства, оформлення речі)” (Поліщук 2014, 527-528).

Ті теоретичні засади, які проголошує В. Поліщук як автор статті “Василь Єрмілов”, по суті, не містять нічого особливо нового для конструктивістської теорії, тим більше на 1931 рік, коли вони були надруковані. Однак, за способом викладення і використання певних зворотів його обґрунтування конструктивістської творчості дещо особливе. Тут помітна більш ‘жива’ мова у викладенні теорії, а також такі риси, як, наприклад, звернення до ‘творчої інтуїції’. Такий підхід вирізняє теоретичні засади В. Поліщука з-поміж багатьох, що зустрічаються у вигляді гасел на сторінках російських журналів 20-х років. Крім того, видається важливим, що на 1931 рік автор вважає цілком актуальним звернення до поняття “конструктивістське художнє оформлення” та його тлумачення. Все це свідчить про те, що станом на 1931 рік конструктивістський підхід до художньої творчості продовжує розглядатися як цілком доцільний і актуальний.

Говорячи про конструктивізм як стиль індустріальної доби у творчості В. Єрмілова, В. Поліщук проводить паралелі з Західною Європою та Росією. Обізнаність В. Поліщука у західноєвропейському конструктивістському поступі очевидна: “З’явилися цілі мистецькі комбінати, як Баухауз у Німеччині, Радченко, Лисенський, Ган у Росії (їхні роботи особливо в галузі книжки). Прояви цього напрямку позначилися в Польщі («Дзв’ягня»), в Чехії («Тайге»), в Голландії та в інших індустріалізованих чи з настановленням на індустріалізацію країнах світу” (Поліщук 2014, 543-544). Зацікавлення західноєвропейським і російським конструктивістським рухом дають автору підстави для висновку про творчість українського митця: “Єрмілов, використавши технічні засоби, аналогічні з західноєвропейськими, дав, однак, насичений пролетарською ідеологією зміст” (Поліщук 2014, 544). В. Поліщук високо оцінює роботу західноєвропейських митців і предметно говорить про “способи європейської малярської і просторової техніки”.

Не останню роль у формуванні самобутнього стилю майстра, на переконання В. Поліщука, відіграє вивчення українського традиційного живопису, або тієї традиційної бази, яка займає важливе місце у конструктивістській теорії: “Єрмілов, як і бойчукісти, у свій час вивчав базу старовинної української живописної культури. Ці його студії відбилися, наприклад, у розписі червоноармійського клубу 1920 р.” (Поліщук 2014, 531).

Надалі, підбиваючи підсумки в оцінці творчості В. Єрмілова, автор вдається до несподіваного звороту: “Взаємний ритм людини й техніки, що складається в іншу, нову, складнішу і красивішу хвилю, як гармонійні звукові тони в акорд – так піде розвиток людства. Цю просторову акордність досліджує й творчо виявляє сьогодні Василь Єрмілов.

Взаємна акція впливу людини й техніки, що складається в одну музично-ритмічну стихію, де людина припасовується, приганяється до певних, наукою ще невлених, законів роботи машини, а сама машина прилаштовується до роботи людського організму, коли взяти ще у великих урбаністичних обсягах, – цю роботу не в силі виконати самотужки обмежена ще наша наука. От сюди закликаються митці, поети й художники, що завдяки своєму чуттю й художньому тактові підсвідомо, творчим інстинктом знаходять синтез цієї велетенської чудової життєвої діалектики. Художники, музики, поети й архітектори знаходять синтезований ритм нового часу раніше, ніж наука” (Поліщук 2014, 545).

Уживання термінів ‘чуття’, ‘художній такт’ представляє ту особливість української конструктивістської теорії, розробленої В. Поліщуком, де цінність ‘людського’ і ‘творчого начала’ не підпорядковуються із необхідністю, жорстко і однозначно, технічній складовій. Остання не розглядається пріоритетною. Тут простежується спроба пов’язати на засадах рівноправності елемент техніки і творчу індивідуальність митця. Саме творчу індивідуальність, а не одиницю, не елемент. Таким чином, в українського теоретика конструктивізму простежується переосмислення бачення базових засад конструктивізму (чи тих засад, які пропонували російські теоретики). Він не заперечує цінність людини ані як індивідуума, ані як митця. Хоча інші теоретики, зокрема М. Семенко, рішуче виступають загалом проти мистецтва, не порушуючи у своїй теорії ані питання митця (адже, згідно їхнім переконанням, митці перетворюються на майстрів), ані, тим більше, поняття творчої індивідуальності.

“Чистий геометризм у малярстві, архітектурі, книжковій техніці – стає чистою естетською орнаментальністю, і проти нього треба виступити не менш різко, ніж проти залізаної естетської орнаментальності різних неоромантиків, що намагаються відтягнути розвиток життя од його генеральної лінії. Лінія розвитку світу, як і сполучення техніки й людської психіки – є лінія ритмічна, невленима крива, інтегрально-динамічна, але могутня своїми найвищими можливостями. Людський механізм остільки чутливий і тонкий, що здається навіть нестійкий під химерними і вічно замкненими натисками природи, але завдяки своїй складності і чутливості перемагає примітив стихій. На підмогу людині виступає напружений примітив металічної машини, з якою у людини утворюється гармонійне співжиття, що його розв’язуватиме в першу чергу такт митців” (Поліщук 2014, 546).

Конструктивістська теорія набуває абсолютно іншого змістового нюансування у В. Поліщука. Оцінка механічної спроможності машини завжди стояла на першому місці у російських конструктивістів. Натомість, український теоретик перше місце відводить інтелектуальній та емоційній складовим. Така зміна акцентів абсолютно переорієнтовує основні засади конструктивістської теорії. В результаті виникає своєрідна теорія конструктивізму, яка характерна поміркованішим ставленням до людини,



навіть більше: центром цієї теорії стає людина, а не машина. Ця теорія виходить саме з індивідуалістичних, особистісних засад. Нову теорію можна визначити як ‘людяний конструктивізм’, ґрунтований на засадах гуманізму, що далеко відходить від російських теорій конструктивізму. Цю своєрідність відчула і сучасна дослідниця творчості В. Поліщука літературознавець А. Біла, яка одну зі своїх статей, присвячену В. Поліщуку, назвала “Конструктивізм «із людським обличчям»”.

Суть самої теорії конструктивного динамізму полягає у наступному: “Коли взяти безумовний закон ритмічності життя, який начебто й можна звести до відносної циклічності, то та зовнішня циклічність якраз і проходить по обсяговій спіралі; цикли – кола ритмічні, пройшовши начебто на старе місце, рухом часу відносяться вже на вище в часові місце, що стає над попереднім місцем, прийнятим за початок ритмічного циклу, або інакше, *подія, вернувшись, начебто до старого місця, рухом часу відноситься спіраллю вгору* – так утворюються ритмічні спіральні петлі, *цебто по суті, жодної циклічності ніколи немає, а є безмежний рух життя спіраллю ритму вперед. Життя – не повторення, а вічний поступ*” (Поліщук 2014, 480). Протилежні точки спіралей, за цією концепцією, будуть точками діалектичних відштовхувань. Людське сприймання, збагачуючись кожного разу нашаруванням досвіду, буде по-новому сприймати кожний ритмічний інтервал. Сприймання кожного разу буде підноситися на вищу точку, утворюючи спіральні петлі, а не цикли. Спіральність загалом оцінюється теоретиком як основа вселенських, космічних рухів.

“Абстрактно конструкцію розуміється як річ статичну. Речі ж сприймаються в динаміці часу. Сприймаючи постійну плановість кола, – найбільш конструктивну форму у всесвіті, – сприймаючи коло як рух точок на площині і беручи час-рух, ми завше матимемо спіраль як основну творчу ідею цієї динамічної конструкції. Оскільки природа є ритмічна, її життя йде спіраллю. Це наше сухувате філософсько-математичне мислення хай не злякає творчої фантазії – цієї широковійної дочки поезії. Ба, і сама фантазія не виходить за межі систем, вимежуваних логікою – тим конструктивним началом свідомості” (Поліщук 2014, 481). Тут теоретик виходить за межі конструктивістської лексики, переходячи на мову образів, характерну більше для традиційної поезії. “Оскільки мистецтва сприймаються як ритмізовані динамічні процеси, то й ритми їхні, а особливо ж яскраво це виступає для музики і поезії, мають у собі ту просторову-часову спіраль.

Отже, об’єднуючи в мистецтвах обов’язкову конструктивність з неминучою динамікою (мистецтво – процес), ми й надаємо нашому пролетарському конструктивному динамізмові ширшого філософського терміну *спіралізм* (од математичного терміна – спіраль)” (Поліщук 2014, 481). Цим терміном теоретик хоче окреслити ті нові мистецькі свідомі

форми, нове всесвітнє мистецтво, що “зростає” в результаті “омашинення світу” й зростання пролетаріату.

За В. Поліщуком, спіралізм “як мистецько-філософський термін впливає з таких положень: як поступування життя, так і розвиток мистецьких форм іде спіраллю. Діалектика життя, беручи для даного моменту певну, вихідну точку, веде відповідними витками поступ. Ці витки творяться внаслідок одштовхувань од попереднього стану. Вони (витки й повороти), пройшовши етап цілковитого (діаметрального) заперечення, доходять знов до аналогічного з попереднім пунктом положення, де вже синтезуються начала обох попередніх фаз, але й, головне, додається ще й нове, щось небувале у попередніх етапах” (Поліщук 2014, 492).

Автор виносить спіралізм на рівень мистецько-філософського терміну. Навіть на 1929 рік, час друку статті, він продовжує стверджувати необхідність певного підґрунтя, на основі якого має відбуватися подальший розвиток, згідно теорії спіралізму.

“Оскільки життя і взагалі всякий чин може бути в координатах часу і простору, причому час – є координатою руху, то цей рух часу завше перетворює всяку начебто циклічність у спіраль. Навіть найдосконаліша статична конструкція – коло, коли її взяти в координаті часу (поки точка оббіжить круг центру), завше дає спіраль, бо рух часу односить точку все вище й вище” (Поліщук 2014, 492). Автор бачить можливість заміни, концентрації понять конструктивності й динамічності у одному, глибшому терміні спіралізму, розглядаючи спіраль як математичну конструкцію в динаміці.

“Конструктивність основ природи й техніки є неприложний факт. Конструктивність основ мистецтва треба ще виявити й посилити” (Поліщук 2014, 493). Таким чином, теоретик не тільки віддає данину природі, про що йшлося вище, а й визначає її суть як конструктивну, тобто досконалу і цілком відповідну до вимог часу. Більше того, він ставить її на перші позиції відносно первісного елементу російського конструктивізму – техніки. Роль техніки, таким чином, для українського конструктивіста поступається місцем природі. Природа займає передові позиції взірцевої і рушійної сили. Конструктивність природи з точки зору В. Поліщука аксіоматична, тоді як конструктивні засади мистецтва піддаються сумніву.

Конструктивність може бути лише динамічною. Конструювання життя поворотами (витками) у вічному процесі – рухові зумовлює спіральний поступ, творення спіралі життя і творчості, що є неповторимі й одночасно схожі певними своїми вузлами, інтегрально невловимі й одночасно ясні, як кожна математична схема.

“Тут поруч з аналогіями завше двигить напружене відштовхування і, може, ніколи так не відштовхувалась література одного спірального етапу від другого, як зараз пролетарський конструктивний реалістичний напрям од романтизму чи ще ближчого спірального етапу – футуризму,

маючи певну кількість зовнішньо схожих, але принципово різних моментів. Причому кожне наступне покоління в своїх напрямках відштовхується, заперечує і нищить своїх попередників, в той же час знаходячи спільні моменти з ще ранішим творчим поколінням, що його скидали їхні мистецькі сини, кожен раз стаючи на нову, додатково-неповторну базу” (Поліщук 2014, 494).

В. Поліщук фактично підкреслює різницю між теперішнім шляхом мистецтва і футуризмом. На його думку, відштовхування від футуризму вже є беззаперечним фактом. Отже, футуризм визнається ним як напрям, який уже відійшов у минуле.

Принциповим є також положення про факт відштовхування. Підкреслимо: не руйнування, а саме відштовхування. Відштовхування передбачає певну базу, від чого це відштовхування можна здійснити. Отже, самим фактом процесу відштовхування теоретик ще раз затверджує позиції існуючої бази, попередніх форм і досвідів, що мають складати умови для подібних відштовхувань, і які не мають бути зруйнованими, як це твердить, приміром, М. Семенко.

Хоча у вище процитованому уривку присутні поняття “заперечення” і “нищення”, проте, виходячи з даної теорії, зрозуміло, що це “нищення” має відбуватися на певному етапі, як певний перехідний і водночас будівничий момент, що діє на рівні окремого прояву, а не залучається до сутності та функціональної спроможності системи вцілому. Саме існування підґрунтя і кожного наступного нашарування уможливує функціонування системи: відштовхуватись, заходити на новий рівень над зовнішньо схожими моментами попереднього рівня, встановлюючи тим самим фундамент для подальшого поступу. У цьому і полягає сутність і функціональна необхідність традиції. Автор теорії також переконаний: “[...] спіралізм, що досліджує і розв’язує проблеми спірального поступу мистецьких форм пролетарської доби з пролетарської точки зору, повинен викликати симпатії всіх чутливих пролетарів і революціонерів, що їм дорогий поступ вселюдства” (Поліщук 2014, 494).

В. Поліщук, за переконанням А. Білої, до сьогодні залишається найсуперечливішим представником історичного авангарду. “Подвійне ставлення до Поліщука-письменника й теоретика нового напрямку було характерним уже для 1920-х рр. і проявлялось, зокрема, в називанні його спочатку «Гомером революції» й «українським Уйтменом», а згодом такими ярликами, як «кислооккий поет»-псевдоконструктивіст і «ахтанабіль сучасності»... М. Неврлий, розглядаючи творчість В. Поліщука, цілком однозначно наголошує на графоманії, – адже кількість поезій у цього автора «переросла їх художні якості»; можна припускати, що подібний погляд на творчість Поліщука поділяв і Ю. Ларіненко, обминувши увагою поета у своїй антології, не кажучи вже про Ю Шереха, що відверто не симпатизував як футуристами, так і конструктивістам. І навіть у яскравому розділі «Конструктивізм» сучасного дослідження В. Моренця роль

динамічного спіралізму В. Поліщука лишається малозначущою на тлі інших конструктивістських «префігурацій» (Біла 2004, 50).

Щодо теоретичної спадщини В. Поліщука і його конструктивістської теорії, то і сьогодні в літературознавчих колах її оцінка не вельми висока. Зокрема, автори «Літературознавчого словника-довідника» про конструктивізм в українській поезії і його теоретика зазначають: «Конструктивізм в українській поезії можна вважати умовним, попри домагання його основного ініціатора В. Поліщука. Адже ні в його ефемерному теоретизуванні про «динамізм-спіралізм» як відповідник конструктивізму, ні в платформі протистояння літературній традиції (охрещеній «селозованою») та тогочасному футуризму, ні в угрупованні «Авангард» годі віднайти достеменні ознаки конструктивізму. Тут лише маніфестувався зв'язок мистецтва з «індустріальною добою.» (Конструктивізм 2007, 368-369).

Варто зазначити, що перші теоретики російського конструктивізму мали складнощі з визначенням цього напрямку на російському ґрунті, оскільки конструктивістська теорія представляла собою часто маніфестовий матеріал, який не мав нічого спільного із реальною практикою у конкретних галузях мистецтв. Імовірно, і навіть певним чином закономірно, що схожа ситуація відбувалася була і в Україні. Наведені авторами «Літературознавчого словника-довідника» положення щодо конструктивістської діяльності Літературного центру конструктивістів у Росії з вимогами «організації речей смислом» із залученням змістового навантаження на одиницю художнього твору, локального принципу та прозаїзації поезії можна також означити як доволі умовні. «Так само поезія В. Поліщука зраджувала ірраціональну, емоційну вдачу її автора, схильного до романтизування науково-технічного розвитку суспільства («Динамо», «Ейфелева вежа» та ін.), до пристрасного осмислення есциентичних мотивів («Медуза Актинія», «Асканія Нова», «Органи філармонії» та ін.), не кажучи вже про його пейзажну лірику, бодай у збірці «Радіо в житах» (1923). Конструктивізм набував специфічного, відмінного від свого зразка, вигляду як у творчості В. Поліщука, так і його нечисленних прихильників (Л. Чернов-Малошійченко, О. Левада, Раїса Троянкер, В. Ярина, В. Єрмілов)» (Конструктивізм 2007, 369). Можливо, саме тут криється суть розуміння конструктивізму на українському ґрунті. Ймовірно, саме ці, характерні для творчості В. Поліщука особливості, представляють специфічні, своєрідні риси суто українського конструктивізму. Вірогідно, раціоналістична конструктивістська теорія, потрапивши на поетичний ґрунт українського традиційного світогляду (потрібно враховувати селянське походження автора, що не могло не відбитися на особливості його світоглядної системи), дала наступні наслідки. Це якраз і буде певна «ірраціональність», як її характеризують літературознавці: схильність до романтизування науково-технічного розвитку суспільства, пристрасного осмислення

сцієнтичних мотивів тощо. Цілком закономірно, що конструктивізм набував специфічного, відмінного від свого зразка, вигляду. Дослідниця творчості В. Поліщука так характеризує його конструктивістську теорію: “[...] індивідуальні психофізіологічні особливості митця скорегували характер української версії конструктивізму, надавши йому людяніших рис, поєднуючи і раціоналістичний, і інтуїтивістичний способи пізнання світу” (Біла 2004, 62). Ознаками українського конструктивізму В. Поліщука А. Біла вважає (у порівнянні з засадами архітектурного конструктивізму): “біофізіологічний акцент, характерний для письменника, і футуристичний «ляпас» учасникам паралельних художніх практик” (Біла 2004, 62).

Потрібно наголосити, що конструктивізм набував своєрідного вигляду у кожному конкретному випадку. Крім того, дуже важко визначити, що саме слід уважати за “зразок”, з яким автори намагаються порівняти саме український прояв конструктивізму: він європейський чи російський?

Таким чином, в теорії українського конструктивізму В. Поліщука слід визначити положення, що відрізняють її від теорії російських конструктивістів. По-перше, орієнтація на традицію, як базову основу розвитку культури і мистецтва, а також яскраво виражена національна складова, як прояв цієї бази. Без такої основи не діє культурологічна модель конструктивного динамізму, або спіралізму. По-друге, розуміння природи, як першої взірцевої конструктивної моделі. По-третє, індивідуалістична складова, яка виявляється у повазі до людської особистості на рівні з іншими елементами, зокрема такими, як техніка. І навіть у системі “людина-техніка” людині відводиться перша позиція. Слід віддати належне теорії конструктивного динамізму, або спіралізму. Отже, це не всі, але основні положення, що становлять базу своєрідної теорії конструктивізму В. Поліщука на українському ґрунті. Слід зазначити, що цю теорію не можна вважати приналежною лише її авторові й відірваною від практики, незважаючи на те, що вона не була надто популярною у свій час. Лише творчість такого художника, як В. Єрмілов (послідовник В. Поліщука), виводить український конструктивізм на світовий рівень. На сьогоднішній день В. Єрмілов широко відомий і оцінений у світі й визначається як майстер конструктивізму. Теорія конструктивізму В. Поліщука мала резонуючу силу як серед прихильників конструктивізму в українському мистецтві, так і серед митців інших напрямів і шкіл.

Біла, А. (2004): *Конструктивізм “із людським обличчям” (Психодіагностика творчості В. Поліщука)*. Слово і Час 4, 50-62.

Власов, В., Лукина, Н. (2005): *Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм*. Санкт-Петербург.

Зелинский, К. (1929): *Поэзия как смысл. Книга о конструктивизме*. Москва.

Йогансен, М. (2009): *Вибрані твори*. Київ.

- Йогансен, М. (1928): *Як будується оповідання*. Харків.
- Конструктивізм*. (2007): У кн.: *Літературознавчий словник-довідник*. Київ, 368-369.
- Поліщук, В. (2014): *Вибрані твори*. Київ.
- Чужак, Н. (1923): *Под знаком жизнестроения*. Москва – Петроград.

**КОНКУРС ПРОЕКТІВ:  
СЕРТИФІКАТНА ПРОГРАМА “МЕДІАКУЛЬТУРА”  
(естетичні та комунікативні аспекти)**

*Світлана Прищенко*

(Україна)

*Для підвищення кваліфікації запропоновано міждисциплінарну програму, що охоплює естетику, стилістику та семіотику сучасних медіа. Інтегрований курс містить компаративний аналіз взаємодії вербальних і візуальних чинників рекламних звернень різної тематичної спрямованості. Особливу увагу приділено плакату як формі соціокультурних комунікацій. Комплексно розглядається медіакультура Мюнхена: зовнішня та друкована реклама, цифрові медіа тощо.*

*Ключові слова: реклама, візуальна образність, медіакультура.*

**CERTIFICATE PROGRAM “MEDIA CULTURE”  
(aesthetic and communicative aspects)**

*Svitlana Pryščenko*

*An interdisciplinary program is offered for further qualifications that includes aesthetics, stylistics and semiotics of the contemporary media. The integrated course contains the comparative analysis of the interaction of verbal and visual elements of the advertising appeals with various thematic focuses. Special attention is paid to the poster as a form of socio-cultural communication. Munich's media culture is comprehensively observed: outdoor and print advertising, digital media etc.*

*Keywords: advertisement, visual imagery, media culture.*

*Реклама – це мистецтво, інакше не будуть купувати.*

*Влад Васюхін*

*Метою проекту є запровадження сертифікатної програми “Медіакультура” у формі підвищення кваліфікації в рамках спільної роботи Інституту дизайну та реклами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв з Інститутом слов'янської філології Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана.*

*Терміни.* Вперше закордонне міждисциплінарне стажування буде проведено в Мюнхені з 5 по 15 червня 2018 року. За цей час заплановано поєднати теорію та практику у формі виїзного модулю з метою порівняльного аналізу сучасних медіа-каналів європейських міст у

контексті візуальної культури і візуальних комунікацій. У подальшому такі стажування планується зробити щорічними на платформі літніх шкіл в Мюнхені на базі ЛМУ.

*Цільова аудиторія* – магістранти спеціальностей “Дизайн”, “Культурологія”, “Менеджмент соціокультурної діяльності”, “Менеджмент рекламної діяльності”; аспіранти, докторанти, викладачі ВНЗ України.

*Ідея, концепція та координування програми в Києві* – проф. Світлана Прищенко, *координування програми в Мюнхені* – доктор Олена Новікова.

*Опис проекту.* Інтегрований інтенсив розглядає рекламу як вербально-візуальну модель у структурі сучасних медіа та охоплює соціокультурний аналіз мови рекламних комунікацій, художньо-естетичних проблем реклами, її психологічного впливу на споживачів, креативних рекламних технологій, історико-культурологічних аспектів семантики кольору, колірних асоціацій, стилістичних тенденцій рекламної графіки, національного колориту та висвітлення питань екології, зокрема екології культури у рекламі, оскільки цей проект присвячений, насамперед, року німецької мови та культури в Україні.

Розробка змістового наповнення сертифікатної програми ґрунтується на авторському практичному доробку, який складається з навчальних програм, підручника, словника фахових термінів з дизайну та реклами (Прищенко 2017) і низки авторських наукових статей в Україні, Польщі, Болгарії та Німеччини. Також потужною джерельною базою є німецько- та англійськомовні видання, присвячені проблемам медіакультури, рекламної графіки та візуальним методологіям.

Дослідження культурно-естетичної компоненти рекламної галузі має за мету систематизацію і класифікацію візуальних засобів рекламного інформування, а також комплексне визначення їхньої функціональної та зображальної специфіки у комунікативному просторі, який значно ширший, ніж 15–20 років тому. Сучасна реклама поєднує досягнення багатьох наук – економіки, маркетингу, соціології, психології, філософії, філології, культурології і, звичайно, дизайну та сучасних виробничих і комп’ютерних технологій. Тому такий складний синтез можна визначити терміном *‘рекламне мистецтво’*, оскільки реклама з простого засобу інформування вже перетворилася на своєрідну майстерність психологічних маніпуляцій з метою отримання прибутків в умовах надвиробництва та все зростаючої конкуренції.

*Мультиmodalний підхід* виявився найбільш доцільним і повним для розуміння візуальних рекламних комунікацій. Мультиmodalність дозволяє максимально використовувати переваги кожного з обраних методів: *системно-структурного, соціокультурного, аксіологічного, історико-мистецтвознавчого, компаративного, синергетичного та семіотичного.*

*Системно-структурний метод* уможливує аналіз рекламного дизайну як складної галузі діяльності на стику науки, мистецтва та



техніки: і на рівні аналізу окремих чинників, і на рівні їхнього синтезу у розкритті та осмисленні функціональних і технологічних аспектів візуально-інформаційного середовища: міського, предметного, віртуального тощо. Кожний структурний елемент форми в дизайні виконує визначені функції, які задовольняють потреби системи в цілому. Збір і систематизація емпіричних матеріалів рекламної графіки вкрай важливі для усвідомлення принципів процесу візуалізації рекламних концепцій для одержання кінцевого ефекту – комерційного або соціального з метою просування громадських / культурних / політичних ідей. Дослідження Гарвардської вищої школи дизайну переконують, що більшість ключових проблем і можливостей нашого часу вимагають співпраці мистецтва, гуманітарних наук, промисловості та суспільної сфери. Найбільш ефективними нині виявляються міждисциплінарні стратегії проектування, про що свідчать європейські наукові конференції й тематичні семінари в Мюнхені, Лейпцигу, Берліні, Гаврі, Варшаві, Кракові, Софії, Санкт-Петербурзі, Мілані, Празі, Гельсінках, Вільнюсі, Відні, Базелі, Невшателі, Цюріху.

*Соціокультурний метод* досліджень генезису й еволюції візуальних засобів реклами дозволяє трактувати рекламну графіку як відображення історичних, соціокультурних, економічних, технологічних і політичних етапів розвитку суспільства. Реклама, як і дизайн, завжди має ідеологічну платформу, комунікативні завдання, мотиваційні установки. Метод соціокультурного аналізу візуальної мови реклами дозволяє розуміти рекламну графіку як відображення процесів зародження й еволюції стилістики реклами у рамках визначених культурних формацій, що призвели до появи масової культури та розгалуженої рекламної індустрії. Головною рисою сучасного соціокультурного простору є взаємодія масової, елітарної та народної культур. Культура є специфічним видом діяльності людини щодо трансформації світу, пізнання та соціонормативних функцій. Духовна і гуманістична складові стали її смисловим стрижнем. При деформаціях у системі ціннісних орієнтирів культурних процесів структура культури може зруйнуватися або виродитися в антикультуру. Різні форми культури співіснують, доповнюють або заперечують одна одну. За класифікаціями культуру поділяють на світову та національну (етнічну), традиційну, масову та елітарну, субкультури, контркультури тощо. Протягом ХХ ст. сформувався її специфічний вид – *художньо-проектна культура (дизайн)*.

Культура за своєю природою є інтернаціональною. Кращі досягнення національних культур усіх народів є надбанням світової культури. Світова культура, у свою чергу, активно впливає на розвиток національних культур. Процеси взаємовпливу та взаємопроникнення є складними і неоднозначними, мають свої закономірності розвитку. У суспільстві постійно відбувається зміна поколінь. Процес засвоєння окремим індивідом кожного нового покоління певних знань, норм і цінностей є

важливим та складним. За певних обставин людина опиняється в певному культурному середовищі, де засвоює систему знань, цінностей, норм поведінки тих чи інших форм культури епохи, в якій вона проживає. Складні процеси адаптації до нового – інкультурації, вивчає культурна антропологія, засновником якої вважається американський антрополог та етнолог Ф. Боас. Головні напрямки його досліджень полягають в аналізі процесів інкультуризації людини в умовах різних культур. Основним вбачається вплив природного і культурного середовища на духовний світ людини та специфіка національних культур.

Візуальне сприйняття тісно пов'язане із семантикою кольору – не тільки культурною, але й психофізіологічною, під час якого обов'язково відбувається поєднання зорової реакції та мислення, виникає осмислювання побаченого, а сам зоровий процес є послідовністю зорових суджень і думок. Характерні риси містяться у канонах кольору, які тисячоліттями зберігалися різними культурами, незалежно одна від одної. Колір завжди і всюди є проявом, виразом певної ідеї, однак, не мірою кількості або форми, а якістю тієї властивості, без якої неможливо уявити собі прояв інтелекту людини. Кольори культури створюються самою людиною, а культура, у свою чергу, створює людину. Щоб зрозуміти колір як різнобічне явище, необхідно звернутися до багатовікової культурної спадщини.

Термін 'комунікація' з'явився на поч. ХХ ст. і дуже швидко поряд з його загальнонауковим значенням засобу зв'язку між будь-якими об'єктами набув соціокультурного змісту. Необхідними умовами та структурними компонентами комунікацій є наявність спільної мови у суб'єктів комунікацій (індивідів, груп, організацій та ін.), каналів передачі інформації та певних правил здійснення комунікацій у даній культурі (семіотичних, етичних тощо) з метою формування соціальних зв'язків, регулювання окремих форм життєдіяльності соціуму, накопичення і трансляції культурного досвіду. М. Кастельс підкреслює, що у ХХІ ст. комунікації посідають І місце. Медіа стали місцем, де розігруються серйозні стратегії. У нинішньому технологічному контексті комунікації виходять за рамки традиційних засобів масової інформації, зокрема плакату, і включають до себе цифрові медіа – Інтернет і мобільний зв'язок (Castells 2009).

О. Берегова вважає, що сучасне розуміння терміна 'комунікація' характеризує складний, символічний, інтеракційний процес, що дозволяє його учасникам виражати певну інформацію або внутрішній емоційний стан, статусні ролі (Берегова 2009, 42). Розглядаючи дискурс як тип комунікативної діяльності, інтерактивне явище, мовленнєвий потік, що має різні форми, підкреслимо – він створюється у певному смисловому полі, спрямований на створення мовних конструкцій, у т.ч. візуальних. В основі будь-якого дискурсу завжди наявна ключова проблема, що задає певний вектор для його семантичного розгортання. Культурологічний дискурс є

результатом функціонування знакових систем, сприймається як прояв культурної комунікації (дискурс культури, модернізму, постмодернізму тощо), етнокультурних особливостей спілкування (крос-культурний, різномовний, іншокультурності), культурно-історичних особливостей комунікації (приміром, дискурс Нового часу, Відродження). Дискурсивні дослідження розглядають причини домінування деяких культур у глобальному інформаційному просторі, дискримінацію інших, факти непорозуміння через культурні відмінності та міжкультурні конфлікти. Сучасна ситуація характеризується наявністю дискурсивного антагонізму практично в усіх сферах культури (Кириллова 2005).

Медіа-дискурс може включати до себе вербальну складову (усну чи письмову), візуальну (зображення або відеоряд), звукову (музичне чи шумове супроводження), тактильну, смакову тощо. Окрім цього, знаковим може буди й місце розміщення реклами. Акцент зміщується з інформативної функції на комунікативну. Естетична функція привноситься в рекламу через її знакові функції, тому семіотика й естетика в даному випадку нерозривно пов'язані. На відміну від культурологічного, рекламний дискурс містить завжди аргументацію, явну чи приховану, використовує сугестивні методи подачі комерційної інформації і визначається як завершене повідомлення, що має виключно прагматичну установку на залучення уваги до предмета реклами (Ильїнова 2011, 38). Останнім часом за допомогою ЗМІ маніпулятивні прийоми у рекламі застосовуються дуже агресивно, панують маркетингові технології та ідеологічні настанови споживання, відбувається колосальний тиск на свідомість людини і комплексний вплив за допомогою телебачення, зовнішньої та друкованої реклами, WEB-ресурсів.

Соціокультурна система є інтегрованим поняттям, яке дозволяє уникнути однобічного соціологічного, технологічного або культурного детермінізму. Перехід від одного типу суспільства до іншого викликає трансформацію соціальних структур і культурних артефактів. Соціокультурний метод базується на структурно-системному і сутність його полягає в розгляді суспільства як єдності культури та комунікацій. У процесі розвитку суспільства передбачено появу якісно інших соціокультурних явищ. Продукти художньої діяльності – зображення набувають соціального смислу лише при системному розумінні культурних процесів, а визначений зміст у єдності емоційних і раціональних компонент подається у вигляді чуттєвого образу, який представлено у певних культурних і комунікативних контекстах й асоціативних зв'язках. Відтак, рекламу варто розглядати не лише як явище культури на рівні констатації факту або створення зовнішньо привабливого зображення, а як похідний продукт, обумовлений сукупністю потреб, цінностей і норм конкретного історичного періоду, застосовуючи *аксіологічний метод*. Жодна культура не існує без суспільства, але й жодне суспільство не може існувати без культури.

Суспільні цінності виражають загальні цілі, грають роль фундаментальних норм поведінки й спілкування, слугують соціальними індикаторами якості життя, забезпечують вибір раціональних дій, створюють внутрішній стрижень культури, духовну квінтесенцію потреб та інтересів як індивідів, так і соціальних груп. Система цінностей, у свою чергу, здійснює зворотній вплив на соціальні потреби, виступаючи одним із найвагоміших стимулів соціальної взаємодії. Сучасна реклама активно формує моду на певний стиль життя, соціальну поведінку, принципи споживання та моральні норми. Нині зміщуються ідеали, цінності, культурні зразки, персонажі з різних епох і культур, наслідуючи, запозичуючи, відтворюючи.

*Історико-мистецтвознавчий метод* має значення у розкритті типологічних ознак мистецьких стилів та їхнього вагомого впливу на рекламну творчість, оскільки різні епохи й регіони репрезентують різні архетипи, канони, етнотрадиції, стилістичні тенденції, модні тренди, що суттєво відображається у рекламній продукції. Реклама засвоює та використовує культурний досвід, “вбудовується” в історію культури. Вивчення узагальнених характеристик мистецьких стилів значно впливає на розуміння історичних процесів і, відповідно до цього, закономірностей розвитку візуальної мови реклами, яка зазнала значних змін – сучасний вигляд рекламних звернень суттєво відрізняється від реклами ХІХ ст. і за зображальними засобами, і за методами психологічного впливу на споживача. На формування реклами впливають соціологічні, психологічні, лінгвістичні чинники, особливості естетичної свідомості соціуму та його культурні традиції. Завершене рекламне повідомлення має виключно прагматичну установку на залучення уваги до предмета реклами та поєднується із семіотичними засобами.

Узагальнення і класифікація фактичного матеріалу рекламних звернень ХVІІІ–ХХІ ст. дозволяє дійти висновків про суттєве запозичення рекламою стильових ознак образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, кіно та інсталяцій. У цілому, аналізуючи сучасне рекламне середовище, можна зробити висновки, що в ньому панують кітч, поп-арт, еkleктика. Українська реклама, у більшості випадків, перевантажена елементами та дисгармонійна за кольором, її стилістика викликає поки що багато зауважень з естетичної точки зору, національні ознаки практично відсутні. Якщо стиль – це сукупність засобів виразності, притаманні архітектурі, творам образотворчого або декоративного мистецтва, дизайну, авторіві або групі авторів, то стилістика рекламного повідомлення визначається засобами організації площини (наявністю композиційного центру, візуальною рівновагою елементів, симетрією / асиметрією, статикою / динамікою, ритмікою, контрастом / нюансом), колірною гамою, фактурою, зображальними засобами (фото / рисовані елементи / шрифтові елементи / комбінація цих засобів), наявністю ознак певного художнього стилю (історичного: наприклад, готики / класицизму / бароко / модерну або

географічного: африканського / українського / японського / єгипетського тощо). Проте маловивченим і практично забутим стилем, на жаль, є український модерн.

*Компаративний метод* забезпечує порівняння результатів візуального кольоро-графічного аналізу композиційної (конструктивної, пластичної і колористичної) організації європейського, східного, американського та українського рекламного простору. Порівняльний аналіз дозволяє також виявити національні й інтернаціональні аспекти реклами, специфіку медіа-каналів для стимуляції збуту, соціальної, культурної, політичної сфер. Застосовуючи компаративістику, зарубіжні дослідники висувують перспективу появи *гіпермедіа* та створення світового онлайн-банку комерційних рекламних зображень, у тому числі для освітніх потреб. Відкидаючи Інтернет як єдине джерело реклами у майбутньому, вони вважають, що змішані формати будуть слугувати містком для очікуваного, але ще повністю не визначеного цифрового майбутнього. Таким чином, візуальні дослідження рекламних матеріалів мають великий потенціал для доповнення інших методів вивчення та розуміння соціального світу (Stanczak 2007).

*Синергетичний метод* разом із системним стають теоретичною основою інноваційних процесів у сфері медіакультури, запорукою підвищення соціальної значущості мистецтва, дизайну та реклами, рухом від креативності до продуктивності у просуванні товарів і послуг. Синергетика є відносно новим фундаментальним методом пізнання, сутність якого полягає в дослідженні систем різної природи: фізичних, біологічних, соціальних, когнітивних, інформаційних, екологічних та ін. Це явище, при якому комплексний вплив задіяних чинників дає сумарний ефект значно більший, ніж сума ефектів кожного з них окремо. Кумулятивна (сумарна) стратегія А. Пейджа рекомендує збільшити витрати зусиль на аналіз й оцінку та зменшити витрати на синтез вирішень, які можуть виявитися непридатними, тобто виключити необхідність розробляти погані проекти, щоб навчитися створювати якісні. Однак, чим більше вводиться вимог до дизайн-об'єкта, у даному випадку рекламного дизайну, тим більш складним стає зміст аналізу та оцінки, і тим складніше погодити їх між собою.

Відомий болгарський рекламист Х. Кафтанджієв вагомими у рекламі вважає знаковість, наявність семіотичного ядра, комунікативну синергію, ефемерність, фрагментарність, багатозначність, парадоксальність, пародійність, які в цілому домагають зрозуміти сутність звернення, але й він одночасно зазначає про деструктивізм і відсутність естетичності (Кафтанджиев 206, 390-391).

*Семіотичний метод* сприяє розумінню рекламної графіки як знакової системи: її утилітарності, естетичної інформативності та художньої образності як ідеологічного продукту рекламного дизайну. Семіотика розглядає знаки, що репрезентують або зберігають інформацію та

визначають системні процеси в природі, суспільстві та комунікаціях. Культурна екосеміотика вивчає вплив культури на можливі інтерпретації навколишнього середовища. Семіологічне розуміння дійсності, за Р. Бартом, залежало від ідеології, культурного контексту та історичної епохи.

Реклама є особливою формою комунікації, що стрімко завойовує простір друкованих та електронних засобів масової інформації, де розповсюджуються інформаційно-образні або експресивно-сугестивні повідомлення спрямованого характеру, оплачені рекламодавцем й адресовані цільовій аудиторії. Для досягнення ефективного комунікативного впливу рекламісти вдаються до застосування різноманітних стратегій і тактик, сутність яких полягає у донесенні до потенційних споживачів інформації про матеріальну чи психологічну вигоду від придбання рекламованої продукції. Спонування споживачів до виконання запрограмованих дій відбувається через вибір стратегій і тактик, які на семіотичному рівні реалізуються за допомогою різнокодових засобів. За критерієм “семіотичного коду” засоби у рекламі можна поділити на візуальні, вербальні та змішані. У раціональній рекламі домінує вербальна інформація (рекламний текст), а в емоційній – невербальна. Утім такий розподіл досить умовний, оскільки вагомий емоційний ефект можна створити за допомогою тексту чи, навпаки, зображення може передавати чітку інформацію. Семіотичний метод забезпечує розуміння плакатних образів, які тісно переплітаються із соціальними, політичними, культурними та технологічними процесами. Ю. Лотман вважав, що діалог між культурами – це обмін смислами у рамках єдиної семіосфери: складний процес усвідомлення смислу власної культури, донесення його до інших культур та одночасний пошук відмінностей етносів, специфіки менталітетів та ін.

Зростає вагомість візуальної інформації. Візуальні дослідження полягають у пізнанні культурно-історичної дійсності, розумінні життя соціуму з метою діалогу культур за допомогою безпосереднього огляду та порівняння об'єктів, явищ і процесів, зокрема традиційних і новітніх цифрових медіа. Наприкінці ХХ ст. цей метод був найефективнішим для збору даних із застосуванням фото- та кіноапаратури. Нині основним джерелом візуальної інформації став Інтернет, оскільки пошукові системи надають доволі велику кількість різноманітних зображень на задану тему. Італійський філософ М. Леоне в есе “Семіотика пікселів” показує їхню естетику з точки зору покупців, які платять не тільки за володіння певною кількістю цифрового простору, але також і за можливість використовувати його для того, щоб показати те, що їм подобається або виразити свій ненаситний нарцисизм. Пікселі виглядають як дзеркало, в якому відбивається візуальна самоідентичність споживачів. Це істотна характеристика пікселів, яка певною мірою робить їх порівнюваними з грошима: пікселі – це елементи, придатні для того, щоб надати будь-якій

конфігурації форми, світла та кольору. Принцип “чим більше й яскравіше, тим краще” підтверджує себе: чим більше буде помітним цифрове ‘Его’, тим більша цінність і, врешті-решт, навіть соціальна вартість. На відміну цього, семантичні наслідки функціонування точки у творі мистецтва визначають гешталти – цілісні структури. Приміром, у Кандінського точка ніколи не є просто випадковим елементом, натомість знаком, і разом з іншими точками, лініями і поверхнями, що виникають у графіці або живописній роботі, створюють загальне естетичне значення та візуальну мову мистецтва (Leone 2016).

Автором терміна ‘візуальні дослідження’ вважають відомого польського соціолога П. Штомпку (Штомпка 2007). На його думку, це аналіз соціальних смислів, що передаються від однієї соціальної групи до іншої за допомогою зображень, які пропонує розглядати як повноцінний акт комунікації з усіма його елементами. Візуальні методології вивчають соціокультурні явища крізь призму візуальних образів і репрезентацій у вигляді фотографій, фільмів, реклами. Головна причина виникнення – зростання соціальної значущості візуальної інформації порівняно з вербальною та матеріальними об’єктами. Нині для виробництва та комерції важливіше випускати не товари споживання, а образи, які можна легко засвоювати, наслідувати і запозичувати.

У розділі “Семіологія, іконологія та іконографія” М. Бернард (Barnard 2005, 143-159) зазначає, що у своєму есе “Теорія знаків” Ч. Пірс презентував семіотику як науку та вважав її формальною доктриною знаків, розрізняючи три типи знаків – *icon* (іконічний), *index* (індексальний) and *symbol* (знак-символ). Форма, лінія та колір репрезентують будь-які об’єкти світу та надають розуміння смислу образів. Конотації застосовувані не тільки до графічних форм, інші об’єкти візуальної культури (меблі, одяг, текстиль, автомобілі та ін.) також можуть пояснюватися системами знаків у соціальних, історичних і політичних контекстах. Іконічні знаки відображають вигляд позначених ними речей, наприклад, у фірмових знаках часто можна зустріти спрощені чи схематизовані зображення тварин, птахів, риб або рослин. Індексальні знаки (знаки-прикмети, дорожні знаки, піктограми) є умовними позначеннями предметів або ситуацій, мають лаконічний вигляд і застосовуються для того, щоб виділити ці предмети і ситуації з низки інших: валіза – для позначення камери схову, Ейфелева вежа – індексальний знак Парижу, собор Саграда Фамілія А. Гауді – знак Барселони, Фраукірхе – знак Мюнхена. Знак-символи (конвенціональні знаки) засновані на умовно встановленому зв’язку між знаком та означуваним об’єктом, або візуалізують певні якості предмета/ поняття/ ідей/ явищ. Найчастіше у рекламі це червоне серце – символ кохання. Усі знаки та образи як кодування певних смислів повинні формувати стан надійності, стабільності, відкритості до споживача, не маючи негативних значень або інтерпретацій. Тому візуальний код є усталеною знаковою системою в графічній формі. Багато зарубіжних

дослідників підкреслюють широке коло тем і різноманітність проблем процесу проектування, необхідність критичного аналізу візуальних даних, синтез дисциплін, що висвітлюють численні прояви цієї нової міждисциплінарної тенденції. Візуальність забезпечує цінну основу для компаративного аналізу засобів рекламного інформування та їхнього впливу на суспільство (символів, орнаментів, фірмових знаків, веб-графіки, відеореклами, друкованої й зовнішньої реклами), є всеосяжним ресурсом для розуміння сили дизайнерських досліджень і методології, невід'ємним джерелом розвитку творчих концепцій у дизайні. Крім того, тематичні дослідження забезпечують зв'язок між ідеями та їхньою практичною реалізацією. Візуальна мова набуває самостійності, транслює ідеї та активно впливає на свідомість. Набуваючи візуального виміру, культурологія сприяє формуванню візуальної компетентності, вмінню читати візуальні знаки, розширює когнітивний потенціал традиційних дослідницьких методів. Це дозволяє рекламі зберігати зв'язок із динамікою соціокультурного життя.

Д. Роуз запропонувала критичну візуальну методологію для визначення й інтерпретації змісту образу: зображення, створення зображення та реакція аудиторії на зображення, що можливо вивчати в трьох аспектах – соціальному, композиційному та технологічному. Висновки цієї роботи вказують на корисність не тільки для фотографії, але й суміжних дисциплін, таких як комунікація, освіта, культурні та медіа-дослідження. Така форма аналізу також знаходить місце в більш широкому середовищі соціальної або культурної ідентичності. Крім того, Роуз зазначає, що в більшості семіотичних аналізів основна увага на самому зображенні вважається найбільш важливою для того, щоб зрозуміти, як структура зображень формує культурні сенси (Rose 2001, 106). Оскільки семіотика зосереджується на значеннях знаків та їхніх інтерпретаціях на смисловому рівні, композиційні та соціальні умови також відіграють важливу роль у тлумаченні смислів. Для візуального семіотичного аналізу найбільш важливим є розглянутий образ у ньому самому. Таким чином, дослідниця вважає, що аналітична база Барта різних рівнів значущості у постмодерному середовищі з використанням позначення, конотації та міфу вплине на цей аспект семіологічного розуміння в побудові самоідентифікації через об'єкти та образи. У композиційній модальності кожен носій у рекламній серії може мати загальні елементи дизайну, які допомагають створити цілісний вигляд для функціонування реклами.

На нашу думку, генезис реклами як форми соціокультурних комунікацій зумовлений низкою чинників, серед яких основними детермінантами є:

- прагматичні, залежно від існуючих товарно-економічних відносин, розвитку каналів комунікацій і конкретних комерційних завдань;



- культурологічні, залежно від форми та рівня розвитку соціальних систем (соціально-політичних, соціально-економічних, соціально-культурних) і національно-психологічних особливостей ментальних груп;

- естетичні, залежно від ідеологічних платформ та історичних процесів, що впливали на трансформацію певних соціальних структур, духовної і матеріальної культури, на формування мистецьких напрямів і стилів.

Реклама належить до масової культури, яка пов'язана з процесами уніфікації, стандартизації духовного в особистості й суспільстві, орієнтується на широкий загал без урахування регіональних культур, у соціальних групах відсутній або нерозвинений художній смак. Постмодерністський світ завжди є споживчим, оскільки породжує спрощені варіанти соціальності, спрощені ідеї, спрощені мистецтво, дизайн і рекламу, та, як наслідок, породжує спрощену, технологізовану й тиражовану 'красу' для масового споживання, що має надлишкові візуальні засоби для привертання уваги. А. Дейан зазначав, що реклама, спонукаючи споживача до здійснення покупки, візуалізує для нього власний образ, який відповідає його очікуванням; самі ж очікування залежать від певного соціокультурного оточення, таким чином, грають нормативну роль, і реклама повинна адаптуватися до них. Рекламні звернення, які на перший погляд здаються безвинними іграшками рекламистів, насправді висувають не лише питання про соціокультурний рівень споживача, а й існуючий суспільний устрій загалом (Дейан 2004, 10). Єжі Бральчик впевнений, що рекламне звернення має багато спільного з мистецтвом, але якщо не було б такого акценту на грошах, ймовірно воно б було витвором мистецтва (Bralczyk 2008). За умови добре організованої рекламної кампанії можна привернути увагу споживача, зацікавити його придбанням товару, підказати, як найкраще здійснити покупку. Проте ставлення до реклами в сучасному суспільстві неоднозначне – загалом споживачі негативно ставляться до реклами, вважають її 'необхідним злом', оскільки вона у більшості випадків нав'язлива, безтактна, незрозуміла, а з художньої точки зору – має доволі низький естетичний рівень, примітивна і часто вульгарна.

Рекламна продукція епохи постмодерну створюється відповідно до стилістичних принципів постмодернізму. Проте сучасного споживача вже важко зацікавити простими зображеннями товарів, необхідними стають творчі підходи та прагнення додатково дати ще й *естетичне задоволення*, спонукати до певного розшифрування рекламних звернень. Виникнувши як культура візуальна, постмодернізм зосередився, насамперед, не на відображенні, а на моделюванні нового світу шляхом експериментів із штучною, віртуальною реальністю – комп'ютерними іграми та відеокліпами. Гаслом рекламних компаній став вислів "візуалізація для глобалізації". Відеореклама повністю запозичила естетичний досвід та художні прийоми кіномистецтва – візуальну семантику, композицію кадру, ритм, тональне вирішення, перспективу, свідомо перебільшуючи лише з

кольором. Ці експресивно-зображальні засоби тісно пов'язані з традиціями у живописі, графіці, скульптурі. Розвиток комп'ютерних технологій наприкінці ХХ ст. зробив безпрецедентний, колосальний прорив у появі нових зображальних засобів не лише в кіно і телебаченні, а й у появі рекламних відеороликів, рекламних фільмів, рекламних банерів і промо-презентацій.

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. ми визначаємо як *образно-асоціативний етап*, у якому на перше місце висувається художня образність, емоційність і оригінальність зображальних засобів, ідіоми, додаються комп'ютерні спецефекти. Рекламна індустрія, використовуючи креативні рекламні технології, такі як метафора, гіпербола, асоціація, метонімія й алегорія, активно привертає увагу споживачів. Метафора стає базовою характеристикою сучасної візуальної культури, інструментом інтеграції абстрактного та конкретного, тлумачення складних ідей, поєднання образів з емоціями, засобом переосмислення й акцентування нових смислів, що так важливо у рекламі. У період інформаційного гіперспоживання триває пошук нових засобів організації візуальної інформації. Нині візуальні потоки одержують перемогу над вербальними, формується нове, фрагментарне, 'кліпове' мислення, засноване на емоційній платформі і побудоване саме на візуальності, варіативності, сприйнятті великої кількості різноманітних візуальних елементів. Реклама завдяки цьому створює іншу, естетично привабливу міфічну дійсність і стає знаковою системою, а споживання – знаковим.

У Німеччині плакат відіграє помітну роль у міжнародних дизайн-процесах за рахунок акцій, плакатних конкурсів, виставок-оглядів. Але головним місцем зустрічі соціального плаката з глядачем поки що залишається реклама у міському середовищі (Prušenko, Novikova 2016). На еко-плакатах, розміщених у метрополітені Мюнхена в 2016 році, використовувалася гра слів 'біосміття' і 'банан' (vapane sein – це ідіома у значенні 'байдуже'), тобто, усвідомлено сортує, тому що біосміття, органічні відходи не повинні бути для тебе 'по барабану' (у нім. 'по банану').

Масштабна криза надвиробництва кінця ХХ – І дес. ХХІ ст., рекламні атаки транснаціональних корпорацій, психологічні маніпуляції свідомістю споживачів, засилля кітчу в масовій культурі призвели до того, що 'рекламний шум' досяг своєї критичної межі. Розпочався процес деглобалізації, все більше рекламодавців починають розвивати глокальні ринки, країни обмежують співторгівлю, посилюється національно-орієнтований підхід. Це пов'язано не стільки з військовими конфліктами та політичними чинниками, скільки з новими виробничими технологіями й орієнтацією на індивідуальний підхід до споживача. Орієнтація виробництва на регіони, істотна зміна ринкової політики передбачає кардинальну зміну завдань та характеру реклами: на перший план виходять соціально-психологічні, культурні та естетичні показники.

Отже, основними темами програмних дискусій в Мюнхені будуть крос-культурна взаємодія та відображення минулих і сучасних подій на медіа-каналах, проблеми та пошуки культурної ідентичності, культурні конфлікти і культурна інтеграція, національні та міжнародні уявлення про цінності, баланс між місцевими, регіональними, глобальними і транснаціональними інтересами рекламодавців. Потужні представники світової рекламної індустрії зазначають, що сучасна реклама повинна реалізовувати глобальні кампанії, які забезпечують послідовність, що є найціннішою якістю бренда, а глокальна адаптація допомагає уникнути культурних помилок на місцевих ринках. Успішні глобальні рекламні кампанії обертаються навколо універсальних емоцій: вони зосереджені на загальних людських мотиваціях різних культур – любові, щастя, здоров'я, безпеки, освіти, бажання домогтися успіху і т. ін. Єдине бачення бренда надзвичайно важливе, але рекламодавець повинен поважати місцеві нюанси і звертатися до споживачів у кожному регіоні. Комплексне розміщення візуальних елементів бренду допомагає побудувати міцний фундамент на всіх ринках, проте, певні відмінності демонструють чутливість до регіональних культурних традицій та уподобань. Наприклад, компанії Німеччини в рекламі завжди велику увагу приділяли створенню *візуального образу* товару та формуванню певних психологічних стереотипів – найголовніших засобів стимулювання збуту. Візуальна реклама спрямована на виявлення характеристик певного продукту, як правило, за допомогою привабливого зображення. Фотографії можна привести в рух (у фільмах або відеорекламі), і навпаки – ‘зупинити картинку’, обравши естетично вигідний кадр, що наочно показано в рекламі, яка використовує однакові образи у відеороліках та друкованих засобах одночасно. Використання візуальних метафор у рекламі вказує, що вони мають потенційно переконливу силу, часто на підсвідомому рівні, і, як наслідок, мають фінансовий результат.

Німецький медіа-ресурс Deutsche Welle (DW) вважає, що ЗМІ повинні сприяти вільному вираженню поглядів, аналізу, адекватній обробці й відбору правильної інформації, створенню культурного продукту – тобто, вбачається вагома роль медіакультури в подоланні нових викликів і знаходженні нових можливостей щодо впливу на суспільство. З інформаційно-семіотичної точки зору медіакультура постає як система артефактів і як система символів і знаків. За Ю. Лотманом (Лотман 2001, 547), *будь-яка система, яка слугує завданням комунікації, може бути визначеною як мова.*

*Очікувані результати стажування та ключові компетенції:*

- усвідомити знакові системи, елементи візуальних комунікацій, принципи продукування та канали передачі інформації, культуру її сприйняття різними соціальними групами;
- оволодіти сучасними підходами до стратегії та практики реклами;

- зрозуміти семіотику, стилістику, естетику реклами, у т.ч. цифрових медіа;
- удосконалити навички комплексного аналізу засобів рекламного інформування (плакатів, рекламного супроводу культурних заходів, зовнішньої реклами, сувенірної продукції, відеореклами, WEB-ресурсів тощо);
- отримати практичні навички оцінки естетичних і комунікативних параметрів реклами комерційної / соціальної / політичної;
- застосовувати набуті знання щодо принципів рекламування в різних сферах освіти й соціокультурної діяльності;
- виявити здатність до командної взаємодії у рамках рекламного дискурсу;
- поважати національну своєрідність і мультикультурність.

Берегова, О. (2009): *Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в XXI ст.* Київ.

Васюхин, В. (2007): *Креативная кухня.* Москва.

Дейан, А. (2004): *Реклама.* Санкт-Петербург.

Ильинова, Е. (2011): *Рекламный дискурс: ценности, образы, ассоциации.* В кн.: *Рекламный дискурс и рекламный текст.* Москва.

Кафтанджиев, Х. (2006): *Семиотика абсолюта.* Москва.

Кириллова, Н. (2005): *Медиакультура: от модерна к постмодерну.* Москва.

Лотман, Ю. (2001): *Семиосфера.* Санкт-Петербург.

Прищенко, С. (2017): *Дизайн і реклама. Ілюстрований словник.* Київ.

Штомпка, П. (2007): *Визуальная социология.* Москва.

Barnard, M. (2005): *Graphic Design as Communication.* New York.

Bralczyk, J. (2008): *Reklama i kultura.* W ksiega: *Jezyk na sprzedaz, czyli o tym, jak jezyk sluzzy reklamie i jak reklama uzywa jezyka.* Gdansk, 135-140.

Castells, M. (2009): *Communication Power.* Oxford University Press.

Leone, M. (2016): *Semiotics of the Pixel (Digital Art).* University of Turin. Turin.

Pryščenko, S., Novikova, O. (2016): *Germany – Ukraine: sociocultural approach to the environmental public advertising.* Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Міленіум. Київ. № 3, 57-61.

Rose, G. (2001): *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials.* London–New Dehli.

Stanczak, G. (2007): *Visual Research Methods: Image, Society, and Representation.* Los Angeles.

## УКРАЇНСЬКЕ ЛИЦАРСТВО В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО

*Тетяна Прокопович*

(Україна)

*У статті розглянуто своєрідність авторської реценції героїчного минулого України в творчості Михайла Вериківського. Виявлено новаторський підхід композитора до звукового втілення лицарських чеснот історичних постатей і легендарних осіб козацької доби. З'ясовано роль українського народного епосу, національної літературно-музичної традиції у композиторській інтерпретації козацьких образів.*

*Ключові слова: козацтво, лицар, національна пам'ять, музична інтерпретація, епос.*

## UKRAINIAN KNIGHTHOOD IN COMPOSER INTERPRETATION OF MYCHAJLO VERYKIVS'KYJ

*Tetjana Prokopyč*

*The originality of author's perception of Ukraine's heroic past in the works of Mychajlo Verykivs'kyj is described in the paper. The composer's innovative approach to the sound personification of the knightly virtues of historical figures and legendary characters of the Cossack age is revealed. The role of Ukrainian folk epics and national literary and music tradition in the composer's interpretation of Cossack characters is defined.*

*Key words: Cossacks, knight, national memory, musical interpretation, epic.*

Феноменально багатовимірна і парадоксально полемічна історія козацької України перманентно оживає в різних художніх системах. Звитяги і побут українського лицарства насамперед виявилися благодатним джерелом для народної творчості, рясно завирувавши повноводдям глорифікованих образів у піснях, переказах, прислів'ях, інтермедіях і малюнках. Власне, і в авторській художній практиці висвітлення козацтва викресало життєздатніші лінії українського національного мистецтва. Слідом за Т. Шевченком дорогу до “прадідів козацьких” (вислів Є. Маланюка) прокладали генерації вітчизняної творчої еліти ХІХ–ХХ ст. Щоправда, кожна епоха внесла свої корективи у висвітлення “золотої доби” національної історії, розширивши жанрово-стильовий горизонт мистецької інтерпретації запорозького вільного духу. Поступ і динаміку художнього освоєння козацької минувшини годиться віднести до актуальних проблем сучасного українського

мистецтвознавства. Слушно зауважує А. Кармазін: “збереження власної історії можливе не лише в науковій, а й у мистецькій площині” (Кармазін 2015, 12). Вартим детального розгляду є творчий доробок представників радянської доби, які, всупереч тоталітарному режиму, послідовно втілювали у художній формі націотворчі ідеї. До плеяди таких митців належить композитор Михайло Вериківський (1896–1962). Його світоглядні позиції і музичні твори неодноразово піддавалися нищівній критиці комуністичних ідеологів, котрі начепили йому тавро “буржуазний націоналіст”. Проте, “свідомий свого покликання” (Рильський 343, 1986), талановитий музикант не відступав від обраної лінії своєї творчості. Неухильний інтерес до національної історії засвідчив великий творчий потенціал і громадянську відповідальність М. Вериківського.

Він був справжнім охоронцем історичної свідомості та національної пам’яті. У шануванні спадщини минулого і пристрасному служінні українському народу акумулювалась пасіонарна енергія М. Вериківського – композитора, диригента, педагога, фольклориста, музикознавця-теоретика, музичного редактора та критика, лібретиста. Цілком справедливо Ірина Вериківська звернула увагу на запис 1944 р. у щоденнику свого батька, який вичерпно характеризує творче кредо митця: “Українська музична інтелігенція має володіти не лише високою професійною майстерністю, але й бути перейнятою найщирішою любов’ю до національної культури українського народу, найщирішим бажанням якнайшвидше вивести українське національне мистецтво на широкі шляхи всесвітньої передової музичної культури” (Вериківська 1997, 75). Нині це видається закономірним, але в тенетах сталінського соцреалізму це було справжнім подвигом, на який наважувалися ті, хто продовжував, як і П. Куліш у драмі “Байда, князь Вишнівецький”, засвідчувати “А серце в нас лицарське не заснуло!” (Куліш 1994, 266).

Оцю лінію духовного родоводу М. Вериківський перейняв вірогідно в дитинстві. Дослідники його життєтворчості (А. Кармазін, Н. Щурова) слушно говорять про значення Волині у формуванні світогляду майбутнього подвижника українського національно-культурного відродження. Передусім багата на героїчне минуле Кременеччина відіграла визначальну роль у ціннісному становленні М. Вериківського. Навіть свої музично-критичні статті він підписував під псевдонімом Крем’янецький. Трепетне ставлення до малої батьківщини композитор виразив у своїй творчості (“Волинські акварелі”, “26 волинських народних пісень для голосу у супроводі фортепіано”).

Неприступна середньовічна фортеця на Замковій горі (XIII ст.), П’ятницький козацький цвинтар у півніжжі гори Черчя (XVII ст.), народні легенди і перекази про українських провідників Максима Кривоноса та Семена Палія, пісенний фольклор і звукова аура Богоявленського монастиря – ці найпомітніші історичні та духовні знаки старовинного волинського міста Кременець щільно увійшли у свідомість композитора,

змістовно проявляючись в історичній спрямованості його художнього мислення.

Можна припустити, що Волинь мала й іншу ефективну сторону впливу на М. Вериківського. У культурний літопис краю вписані імена Тараса Шевченка, Миколи Костомарова, Михайла Драгоманова, Лесі Українки, які, мандруючи шляхами героїчного минулого українського лицарства, відгукнулися на побачене у прозових і поетичних творах. Кременчанин проникливо вивчав спадщину авторитетів української культури, а животворний дух художнього слова Т. Шевченка і Лесі Українки часто інспірував музичне прочитання.

Очевидно, мистецький діалог із національною літературною традицією дав змогу наблизитися М. Вериківському до духовних основ української культури. Не лишимо поза увагою творче середовище, яке стало для музично обдарованої особистості потужним каталізатором вираження національної самосвідомості. У складний час Української революції і національно-культурного відродження талант М. Вериківського розкрився у товаристві істинних патріотів і будівничих модерного мистецтва України. Його інтенсивна різнобічна діяльність мало не щодня просвічувалася аурую живого спілкування з Пилипом Козицьким, Миколою Грінченком, Борисом Лятошинським, Дмитром і Левком Ревуцькими, Максимом Рильським, Павлом Тичиною, Лесем Курбасом, Василем Верховинцем, Климентом Квіткою. І це лише найближче коло однодумців і побратимів, яких об'єднували спільні справи розбудови національної художньої культури.

Колосальне відчуття “дружнього плеча” додавало Вериківському Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921–1931), головою Президії якого він був обраний у 1924 р. (Бугаєва 2011, 49). Варто ще згадати численний хоровий рух в Україні 1920-х років, яким опікувався Михайло Іванович і докладав чимало зусиль для згуртування співвітчизників у співочих колективах. Також він виявляв неабияку турботу і наполегливість у просуванні вітчизняної музично-освітньої справи до європейського рівня. А у власній композиторській творчості конструював нову гармонічну мову, яку, як і його вчитель Борис Яворський і побратим по ремеслу Пилип Козицький, вважав відповідною для вираження духовних потреб молоді Української держави.

За аналогією з козацькою верхівкою Вериківський, у музичній сфері буремних 1920-х років по праву заслуговував на гетьманські клейноди, адже, за спостереженням М. Грінченка, він був найбільш активний із сучасних українських композиторів (Грінченко 1925, 83). Утім, дивом фізично не знищений, митець став заручником більшовицько-комуністичної влади. Блискавичний творчий злет Вериківського у короткий період українського відродження помітно загальмувався офіційним курсом радянського мистецтва. Рівночасно із зниженням

музично-громадської активності суттєво змінився тон композиторського вислову.

М. Вериківський не прагнув пристосовуватися до партійних вимог, не вступив до лав будівничих комунізму. Це стає зрозуміло із його слів: “Кожен композитор, виконуючи соціальне замовлення пролетаріату, творить у вільних формах, властивими йому музичними засобами, з вільним вибором тем, з вільним їх тлумаченням” (Крем’янецький 1926, 20). Звісно, влада намагалася використовувати його талант і пильно цензурувала опуси, які не підпадали під панівну програму соцреалізму. Велими показовою є ламана крива виконання і видавництва творів композитора, яка лише на початку 1920-х і в роки Другої світової війни нарощувала позитивну динаміку. Примітимо, що це були нетривалі смуги українського національно-культурного піднесення в хитросплетінні ідеологічних стратегій радянської дійсності. Коли ж комуністична ідеологія тримала курс на національну нівеляцію, музика М. Вериківського зникала з концертного репертуару. Врешті, за роки незалежності України поступово повертається визнання масштабу діяльності “талановитого співака української радянської музики” (Щурова 1972, 5). Але, як слушно зауважила Ю. Бентя, “донині приватний архів М. І. Вериківського лишається практично єдиним джерелом для вивчення його багатогранної творчої спадщини” (Бентя 2012, 77).

Знайомство з документами особового фонду М. І. Вериківського (ЦДАМЛМ України, Ф. 1250, оп. 1) дозволяє простежити злами творчого життя митця, його художні звершення і нереалізовані наміри. У них знайдемо важливі деталі до розуміння внутрішніх конфліктів композиторської роботи в жорстких умовах партійного замовлення. Але попри всі колізії долі, істотне значення в композиторському доробку Вериківського має національно-історична тематика, яка фокусується переважно на подіях і вчинках героїв козаччини. В авторському осягненні виник своєрідний музичний світ, який утверджує в суспільній свідомості національні духовні цінності.

Великою мірою композитор витворив власну художню концепцію волелюбних прагнень українців на естетичних засадах романтизму. Передусім його цікавили етичні категорії історичного досвіду поколінь українства. Проте музичні твори відображають не лише духовну атмосферу козацької доби, але й глибоке авторське осмислення проблем сучасності. У козацькому минулому Вериківський актуалізував універсальні образно-символічні коди національного буття, які резонували з реаліями тогочасного життя.

Так, у фантазії “Гайдамаки” (1919) та ораторії “Дума про дівку-бранку” (1923) відлунювались події пекельної громадянської війни та полонізації західноукраїнських земель. У страшні часи репресій мотив неволі та непокори отримав трансформацію в лірико-побутових сюжетах балету “Пан Каньовський” (1929) і опері “Сотник” (1938). Безпрецедентний задум



– “Симфонічні портрети державних діячів України” – виник у композитора в роки Другої світової війни і лише частково реалізувався у двох симфонічних полотнах: “Чернець” (1943) і “Петро Конашевич-Сагайдачний” (1943). Очевидно, героїзм українських козаків не узгоджувався з імперсько-радянським нарративом. Тому в повоєнні роки багато працюючи над робочим матеріалом (ораторія “Гайдамаки”, “Дума про Хмельницького і Барабаша”, “Монолог Богдана Хмельницького” для басу і симфонічного оркестру, концертно-оперний малюнок “Запорожці” та ін.) Вериківському вдалося завершити тільки хорові мініатюри – “Гімн на честь 300-річчя возз’єднання України з Росією” (1954), “Ой гоп, таки-гоп” (1960). Із останніх творів стає зрозуміло, що невсипущий контроль влади пригнічував творче самовираження митця, змушував виконувати державне замовлення і руйнував оригінальні ідеї.

Показовим є пошук Вериківським з листопада 1953 р. по квітень 1954 р. літературного матеріалу для створення гідного музичного образу Богдана Хмельницького. Зазвичай самостійно розробляючи лібрето для своїх вокальних і драматичних творів композитор у цей період опрацьовував поетичний текст “Думи про Хмельницького та Барабаша”, записаний М. Лисенком і опублікований у журналі “Київська старовина” (ескізи вокальної партії), а також монолог Богдана Хмельницького з поеми І. Франка “На Святоюрській горі” (проект “Монологу Богдана Хмельницького” для басу і симфонічного оркестру).

Утім свої задуми композитор так і не здійснив. Натомість, у хоровій пісні-марші “Гімн на честь 300-річчя возз’єднання України з Росією” на слова П. Воронька святковим плакатним штрихом промайнув гетьманський образ. Складається враження, що в горнилі тоталітарної системи марнів композиторський хист М. Вериківського, подібно до того як М. Коцюбинська підмітила болісні процеси “корозії таланту” в Павла Тичини (Коцюбинська 2009, 36).

Усе ж енергія новаторства Вериківського повністю не гасла у зіткненні із суспільно-політичними реаліями. Поетичний світ козаччини надихнув композитора відкрити в українській музиці нове жанрове коло: хорова фантазія, ораторія, балет, оперний етюд, симфонічна поема, вокально-симфонічна поема. Це достойне продовження лисенківських традицій адаптації академічних музичних жанрів на національній основі. Водночас, М. Вериківський проявив чималу свободу в жанрово-стильовому й інтонаційно-мовному втіленні героїчних образів козацтва. Декілька його сміливих художніх рішень у подальшому підхопить молодша генерація українських композиторів.

Вибудовується певна генеалогічна лінія національної композиторської школи: М. Лисенко, М. Леонтович, М. Вериківський, Л. Дичко та Є. Станкович. Безумовно, іменний ряд значно більший, але в рамках досліджуваної проблеми привертає увагу спорідненість творчого методу М. Вериківського із попередниками і наступниками в розкритті козацької

тематики. Насамперед композиторів єднає український народний епос, який у їхньому майстерному музичному перетворенні породжує самобутні жанрові трансформації. З національного пісенного фольклору – думи, історичні пісні, балади – витікає концептуальна перспектива вітчизняної професійної музики. Бо ж незаперечно, що історичну правду в опері “Тарас Бульба” М. Лисенко об’єктивував музичною риторикою думи та історичної пісні. О. Козаренко резонно відзначає, що композитор в такий спосіб зумів “максимально задіяти естетичну свідомість слухача, його музично-історичну пам’ять” (Козаренко 2014, 22). А ось народна балада “Козака несуть” у геніальній обробці М. Леонтовича законно віднесена до світових шедеврів жанру реквієму. Продовжуючи новації композиторів-попередників, М. Вериківський визначив подальший шлях творчого переосмислення епічної народнопісенної традиції.

Приміром, з авторського прочитання поетичних текстів чотирьох українських дум (дума про Марусю Богуславку, дума про Самійла Кішку, плач невольників “Ой, та у святу неділеньку”, невольничий плач “Ой ясный сокіл квилить-проквіляє”) постало лібрето ораторії “Дума про дівку-бранку”. Цілковитим самостійним музичним матеріалом вокально-симфонічного твору органічно пов’язаний із мовно-інтонаційним словником фольклорного першоджерела. Слушну думку про першу українську героїчну ораторію висловила А. Терещенко: “стилістика дум і плачів визначає не лише образний задум твору, але й метод розбудови його форми, принципові засади жанроутворення. І в цьому М. Вериківський майже на п’ятдесят років випередив «фольклорні» пошуки композиторів 60–70-х років, коли проблема співдії в кантатно-ораторіальній творчості двох самостійних художніх систем – народної і професійної стала особливо гострою і актуальною” (Терещенко 1997, 27). Доречно доповнити, що саме в такому ключі О. Зінькевич відкрила фольк-оперу Є. Станковича “Цвіт папороті”, зазначивши, що головним джерелом образності й організації художньої структури твору є “стихія української пісенності” (Зінькевич 2012, 208).

Інший ракурс художньої трансформації народнопісенного джерела спостерігаємо у балеті М. Вериківського “Пан Каньовський”. В основу сюжету першого українського класичного хореографічного жанру покладено історичну баладу “Про Бондарівну”. Цікаво, що героїчну фабулу твору композитор збагатив календарно-обрядовим фольклором – до партитури балету ввійшли симфонізовані мелодії українських веснянок (Загайкевич 1978, 114). Звичайно, так автор відтворив національний колорит. Видається не зайвим поглибити інтерпретаційне поле хореографічної драми: чи не посилюється таким чином трагізм особистої долі героїні-красуні, а, водночас, переноситься на узагальнений образ України? Експресія музичної драматургії балету немов кореспондує із трагедією Розстріляного Відродження.

Узагалі, М. Вериківському властивий паралелізм минулого і сучасності, індивідуального і загального, долі людини і долі народу. Н. Щурова навіть підкреслила, що драматичні українські реалії ХХ ст. детермінували звернення композитора до національної історії. У трагічних колізіях козацького минулого він дошукувався зображення сильних почуттів любові до батьківщини, які променіють прекрасними поривами людської душі – честі, відваги, самопожертви. Невипадково увагу Вериківського привернула поема Т. Шевченка “Чернець”, у якій багатогранно розкривається образ Семена Палія. Асоціативно виникає паралель між козацьким полковником, поетом і композитором. Життєпис Семена Палія та його ідеали рівною мірою перегукуються із особистими долями Т. Шевченка і М. Вериківського. Порівно вони потерпали від російської політичної влади, мужньо відстоювали патріотичну ідею незалежності батьківщини та вірили в майбутнє процвітання України.

Слід сказати і про близькість обставин, у яких Т. Шевченко і М. Вериківський писали однойменні твори – поеми “Чернець”. У 1847 році, перебуваючи на засланні в Орській фортеці, цільним літературним штрихом поет змалював психологічний портрет славетного козака, який після гучних перемог і болісних поразок, що пережив разом із Військом Запорозьким, на самоті старості в монастирській келії молиться за Україну. Напевно, не випадково Вериківський звернувся до шевченківської поеми в 1942 р., коли знаходився в Уфі. Евакуація з Києва української інтелігенції у південно-східний регіон Росії певним чином також нагадувала вислання. Майже в однакових умовах життя митці акцентували у своїх творах на мотивах поведінки історичної постаті, які додавали їм колосальної сили і стійкості.

Задум М. Вериківського написати музичну композицію для басу і симфонічного оркестру без будь-яких скорочень літературного тексту видався для його творчих соратників справою “дуже сміливою й навіть ризикованою” (Рильський 1986, 343). Але уже прем’єрне виконання твору за участю Івана Паторжинського довело художню довершеність музики: “чудесне обрамлення шевченківського тексту зроблено впевненою рукою майстра і продиктоване глибоким розумінням поета і епохи, про яку поет пише” (Рильський 1986, 344).

Вокально-симфонічна поема “Чернець” – твір унікальний не тільки в українській музиці, але й світовій. Його можна сприймати як своєрідну монооперу (Щурова 1997, 15). Новаторство жанру виражене передусім у формі та сольній партії. Не менш винахідливо і майстерно “Чернець” М. Вериківського зв’язаний із кобзарською традицією. Одночастинна вільна побудова наскрізного розвитку скеровується архітектонікою вербального ряду. Музика відтворює духовний подвиг самозречення за кращу долю України, епічні картини козацької вольниці, народного побуту. В інтонаційному словнику “Ченця” не важко виявити зв’язок із національними фольклорними жанрами (дума, історична, танцювальна і

лірико-побутова пісня), які сходяться в єдиний потік пісенно-декламаційної вокальної мелодики. Її інтонаційні контури героїчного плану вдало розкривають лицарські чесноти козацького ватажка.

Підсумовуючи зауважимо, що напрочуд емко і ґрунтовно звуковими засобами М.Вериківський відтворив легендарні сторінки української минувшини, різнопланово зобразив колективний образ запорожців і галерею музичних силуеток видатних діячів XVI–XVIII ст., які відіграли істотну роль у політичному, релігійному, культурному житті України. Серед них – гетьмани і дівчата-бранки, козацька старшина і рядові запорожці, гайдамаки і козаки-невольники. Як це не парадоксально, в композиторській інтерпретації всі вони постають як безстрашні лицарі, які покликані захищати права вільної людини, батьківщини і прадідівської віри. Шляхетний кодекс служіння Україні, гідності й честі свого народу розкривається в образах легендарних дівчат Марусі Богуславки і Бондарівни, гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного та полковника Семена Палія. Висота гуманізму, засудження людської ворожнечі та заклик до миру щонайповніше розкривається на тлі лиховісних епізодів національної історії – турецької неволі, Коліївщини. По суті, в музичному історіописанні Вериківський відроджував козацько-лицарський дух, унаочнював національну спадщину задля майбутнього поступу України.

Бентя, Ю. (2012): *Особовий фонд композитора Михайла Вериківського (з нових надходжень ЦДАМЛМ України)*. Архіви України 4(280), 76-87.

Бугаєва, О. (2011): *Архівна спадщина Музичного товариства ім. М.Д. Леонтовича*. Київ.

Вериківська, І. (1997): *Архів Михайла Вериківського*. Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х. НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 72-76.

*Вериківський Михайло Іванович*. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф.1250. оп.1. Київ. [Електронний ресурс], режим доступу: [https://csam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/Verykivski\\_1250\\_1.pdf](https://csam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/Verykivski_1250_1.pdf)

Грінченко, М. (1925): *Музичні сілуети. М. І. Вериківський*. Музика. 2, 82-87.

Загайкевич, М. (1978): *Драматургія балету*. Київ.

Зинькевич, Е. (2012): *О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич*. Нежин.

Кармазін, А. (2015): *Історія України у віддзеркаленні творчості Михайла Вериківського*. Вісник Львівського університету. Серія мист-во 16–2, 12-18.

Козаренко, О. (2014): *Тарас Шевченко та Микола Лисенко: акмеологічний рівень спілкування особистостей*. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 15, 20-23.

Коцюбинська, М. (2009): *Листи і люди: Роздуми про епістолярну творчість*. Київ.

Крем'янецький М. (1926): *Про кризу української музичної творчості*. Українська музична газета. 3, 20-21.

Куліш, П. (1994): *Байда, князь Вишнівецький. Драматичні твори*. Київ.

Рильський, М. (1986): *Митець, свідомий свого покликання*. У кн.: Мистецтвознавчі статті. Київ, 343-345.

Терещенко, А. (1997): *“Дума про дівку-бранку” М. Вериківського – на перехресті традицій і художньо-естетичних запитів нового часу*. Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х. НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 23-27.

Щурова, Н. (1997): *Майстер сучасної опери*. Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х. НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 12-15.

Щурова, Н. (1972): *Михайло Вериківський*. Київ.

## UKRAINIAN MUSIC AS AN IDENTITY FORMING ELEMENT IN THE RESEARCH OF KŠYŠTOF VJERNYC'KYJ

*Josip Ralašić*

(Kroatien)

*This article elaborates the research of Kšyštof Vjernyc'kyj, who did cohesive research on Ukrainian music, from its beginnings to the present day. This paper presents his research with a short comment on music as a formative element of identity in Ukraine. The author will present a short history of Ukrainian music, putting it into historical and geographical context, trying to show the importance of music in forming the Ukrainian national identity.*

*Key words: Kšyštof Vjernyc'kyj, Ukrainian, identity, music, research, formative element.*

## УКРАЇНЬСЬКА МУЗИКА ЯК ФОРМУЮЧИЙ ЕЛЕМЕНТ ІДЕНТИЧНОСТІ У ДОСЛІДЖЕННЯХ КШИШТОФА ВЕРНИЦЬКОГО

*Йосип Ралашич*

*Стаття присвячена дослідженням Кишиштофа Верницького про українську музику з витоків до сьогодення та містить короткі коментарі автора про музику як формуючий елемент ідентичності в Україні. У статті пропонується коротка історія української музики в історичному й географічному контекстах та наголошується на важливості музики у формуванні української національної ідентичності.*

*Ключові слова: український, ідентичність, музика, дослідження, формуючий елемент.*

Space is a totality of relations in all dimensions and with time it is a basic category of existence of the material world. In space and time live the people who have daily activities which form their lives and the world around them. People's activities form cultures. It is very hard to define a culture. It is a process, a living organism that has many elements. One of them is music, and that will be the topic of this paper.

In the Oxford geographical dictionary, a place is a specific point on the Earth, permeated with human values (Mayhew 1997). For Hudson (Hudson 2006, 627) a place is a complex entity which unites material objects, people and social systems and is in a constant formative process. These definitions point to the fact that not only is space a physical entity, but it is also enriched by emotions and experiences. When the meaning of space enters the area of emotion,

literature, music and arts are a way for people to express these meanings. By reproducing the emotion through art, music or literature, space is enriched by symbols and meanings. The sense of a place is a series of experiences and associations which people connect to that place, and they form a perception of a place (Cvitanovic 2009). So, we can generally state that among other elements, arts, including music form a place. The case before us is the one of Ukraine – we shall shortly explain the connection between forming the Ukrainian culture and the development of its music.

People co-relate with the symbols enlisted in a certain place. The space of Ukraine is filled with such symbols. One of the things that mark the space-time continuum is music. This research will analyse the music as an important element of Ukrainian culture, by giving an overview of research by Kšyštof Vjernyc'kyj.

The general opinion about Ukraine and its music is full of typical stereotypes that are not quite true. People of Europe tend to correlate Ukraine and its music only with hopak, a well-known Ukrainian national dance, marked by bright-coloured costumes, quick rhythm and dancers with astonishing acrobatic skills. This poverty-ridden image of Ukraine and Ukrainians was influenced by Soviet propaganda, using national dance ensembles, making Ukrainians go on tours abroad, forming an image about them as village people in national costumes. After the Soviet Union has collapsed, Ukrainians finally got their chance to get rid of this monochromatic image of their nation, deprived of their past by the Soviets. Ukraine wants to be an independent, modern nation, making the world know about their rich history and enormously wealthy culture which was silenced and repressed by the Soviet Union. The Ukrainian language has also been banned for years and finally, in 1991, Ukrainian people had the chance to make the world hear them in their own tongue, and they wanted to use that chance to present the vast historical wealth of this European nation to the world.

The area of today's Ukraine was a large historical arena of interweaving interests of Mongolia, Lithuania, Poland, Sweden, Russia, Turkey and the Austro-Hungarian Empire. It was a place where many different cultures met and it is a place where Ukrainian culture was consequently formed, influenced by these conflicts. It is a real borderline between the European West and the East. That is very visible in the Ukrainian culture, including music. Ukrainian music is very beautiful and has a great history very few people know about because it was repressed in the long years of Russian influence over Ukraine. For Ukrainians, music is a necessity, an integral part of social rituals. It is a known means of escape from the pressures of everyday life. The unique sounds of Ukrainian music help create a distinct space that can transport the listener to another time and place.

Kšyštof Vjernyc'kyj is an author and researcher who lives and works in Rome and Köln. He works in the radio industry, as a music program host on the radio station RAI – Rundfunk in Italy and WDR – Westdeutsche in Germany. He began with his interest in Ukrainian music in 1994 and decided to show the

world its wealth. In his career as a music host, he recorded a series of shows in which he tries to show the audience the enormous wealth of Ukrainian music. In the last couple of years, Kšyštof Vjernyc'kyj travelled to Ukraine a lot, collecting new materials for his radio shows. As a result of his travels, he decided to make a historical overview of Ukrainian music in the form of an audio-book. The book is a convincing witness of the author's inspired love of beautiful Ukrainian music and his deep conscience of the long-lasting, but often silenced relationship of Ukraine with the European culture. He deliberately refused to publish his research in the stereotypical form of an article, knowing that his research of music must be heard to be understood. He decided to make an audio-book with audio examples to prove every statement he makes in his work. His motto was that *"Mutual recognition of cultural elements gives the possibility to defeat prejudice and remove all barriers"*. We truly believe that he made a good amount of prejudice about Ukrainian music disappear with his work.

The work of Kšyštof Vjernyc'kyj is a twelve-hour journey through space and time. Vjernyc'kyj starts with putting Ukraine into special and historical context, explaining different cultural influences that made Ukrainian music what it is today. He starts his musical journey through Ukraine with religious music. Various cultural interferences have led to the fact that today in Ukraine we have Catholics, Orthodox and Uniate believers, as well as Muslims and Jews. Every community makes its music traditions, so we can conclude that Ukraine has an enormous heritage of various religious music. In his audio-book, Vjernyc'kyj successfully explains the roots of different headings in religious music, giving musical examples for every statement he makes. This makes his work different than any other of the kind. His music examples make the listener automatically comprehend everything he's trying to elaborate. The story about the development of Ukrainian music, culture and identity is being corroborated by audio examples all throughout the book.

Kšyštof Vjernyc'kyj analyses the history of Ukraine from the ancient times all to the present day through the prism of Ukrainian music. History of Ukrainian music is tightly connected with social and cultural processes on the territory of Ukraine. This is the main reason why the author builds his research as a tour through space and time. He gives basic music examples for every region and historical period to illustrate the socio-cultural context in the time when the music piece was created. The change of space and time Kšyštof Vjernyc'kyj is elaborating in his work is illustrated by the change of music pieces and genres so that the listener is put in the very creative process of forming the cultural life of a specific space-time context.

The author, Kšyštof Vjernyc'kyj very skilfully shows his vast knowledge of the Ukrainian history and musical specificities by making a constant difference between Ukrainian folk songs and the very rich Ukrainian classical musical heritage.

Not only does the author give many interesting facts about the development of music – he also makes it very clear that music was a very important element



in forming the Ukrainian state through history. The first example he gives are the Ukrainian Cossacks, the best example of an urge to protect the Ukrainian national idea. While explaining the organizational hierarchy of the Cossacks, Kšyštof Vjernyc'kyj says that song and dance were a crucial element of their culture. Songs they sung had not only merrymaking character, they were also very motivational and made the warriors undefeatable. Cossack dances are known even today for their acrobatic complexity. In the times of Cossacks, dances were a form of a fighting exercise. Through time, dances were deprived of the fighting element, and remained only with the entertainment element, but the acrobatic figures old Cossacks used remained present until today, and this makes them very interesting to watch. The music accompanying these dances is also very complex, has a fast rhythm and leaves no one indifferent.

Kšyštof Vjernyc'kyj skilfully connects the performance specificities of the songs given with the specific characteristics of the historical period in a matter, at the same time factographically putting it in the regional context of Ukraine. The author emphasizes the fact that a lot of Ukrainian music is tightly connected with certain seasons in the year and certain feasts and holidays, some of which have roots in ancient religions or early Christianity, like shchedrivky, vesnianky, kupalski pisni and so on. The general research laid out in the form of an audio-book gathers over 5000 songs registered by musicologists, but also covers the music pieces that originate from the classical music canon of Ukrainian music from the 17<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> century.

By researching ritual songs originating from different historical periods, the author also points out the regional specificities of forming the traditional songs. This is the reason why the research of Kšyštof Vjernyc'kyj should be interesting not only to musicologists, but also ethnologists. This statement is a topic for different work and will not be further analysed in this article. Kšyštof Vjernyc'kyj successfully gives the parallel of the historical traditions of music-making, comparing it with the works of modern-day composers and musicians which continue to preserve the acquirement of Ukrainian culture in the modern day.

In his audio-book, the author talks about the origin of people's saints and holidays, connecting the origin stories with the interpretation of the music piece given. This gives a specific depth to the research before us, making it extremely complex and interdisciplinary. Through the musical pieces, Kšyštof Vjernyc'kyj also gives a specific story about the Ukrainian folk instruments, which makes this research even more universal.

Unlike many other researchers who have the specific focus on the musical traditions of central and northern Ukraine, Kšyštof Vjernyc'kyj gives us all-embracing facts about the music of western Ukraine and the Carpathian Mountains. Through the story about the origin of musical instruments and their development, the author also explains the development of the different regions of Ukraine in the space-time continuum.

In this complex research, the author not only analyzes the music of Ukraine, but also gives an overview of the circumstances connected with its performance.

The historical discourse which the author forms in his audio-book gives the listener the chance to investigate the musical and cultural tradition of Ukraine in different time periods, and to learn about the most important facts and people connected with forming the musical and cultural life of Ukraine as it is today. Some of the names are well-known in the western-European history, but it is less known that these names are connected with Ukraine. Here lays one more important thing about the audio-book – it gives a chance to an average person with little knowledge about Ukrainians to learn about monumental people that contributed greatly to the cultural life of not only Ukraine, but also Europe through history.

Kšyštof Vjernyc'kyj emphasizes the fact that many important composers and cultural workers, like Tymofij Špakovs'kyj and many others, have been repressed in the Soviet era because they were the element that kept and preserved the Ukrainian music in this dark period of Ukrainian history, and by doing that they preserved the very essence of the Ukrainian cultural being.

These generally unknown composers have a great meaning for the Ukrainian classical music, and the research and presentation of their work in the audio-book by Kšyštof Vjernyc'kyj has a great meaning, because it adds the important missing pieces of the puzzle to the picture of Ukrainian classical musical heritage which was, until this day, very little known. The statement which the author wants to make is that Ukraine is not only folk music and hopak – it carries a great amount of priceless works of classical music which have a great aesthetical and musical value.

Through his audio-book, the author also presents the facts about different aspects of life and customs of Ukrainian people connected with musical traditions. He says that the culture which magnates, nobility and rich landlords brought to Ukraine had an enormous influence on forming the development of opera and orchestral music. The researcher takes us on a journey through Ukraine, showing that Ukrainian vocal music is wide-spread in the east and central parts of Ukraine, while the instrumental music dominates on the west. He connects these spatial facts with cultural influences over different time periods. The west was influenced by the Austro-Hungarians, while the east was under the cultural influence of Russia.

The work of Kšyštof Vjernyc'kyj is not only historical, but also very current, because he gives an overview of the present state in Ukrainian music, also giving examples of traditional folk songs covered by modern, pop-rock bands, so this book is not only about the past, but also about the present.

The author also talks about examples of musical creation in the 20th century, mentioning the works of Mykola Lysenko, Vasyl' Barvins'kyi, Stanislav Ljutkevyc' and many others. We can say that the research of Kšyštof Vjernyc'kyj is a guide-book through the colourful world of Ukrainian music, which can be interesting not only to folklorists, musicologists and ethnologists, but also to the people interested in the general history of Ukraine.

Ukraine in the audio-book by Kšyštof Vjernyc'kyj is a space of contiguity of not only different people, epochs or historical traditions, but also a space of contiguity and origin of different cultures. Some of these cultures colonized and wanted to repress the Ukrainian cultural life and reduce it to folklore traditions. This work is a homage to all these people who didn't allow this to happen by creating their music and thus forming the Ukrainian culture in the shape it has today. By including a large number of musical pieces to his book, the author gave us a specific guide through music as an important formative element in forming of Ukrainian culture as we know it today.

It is difficult not to agree with the words of the German writer and philosopher Johann Gottfried von Herder: "The Ukraine will once be the new Greece. The sky without clouds, under which the people of easy temper live. The fertile land will once awaken, and from the wild tribes the new Greece will be formed, the boundaries of which will reach the Black Sea, and maybe even further". This prognosis has become true, and it is more than visible in the research of enormous wealth of Ukrainian music and culture in the audio-book by Kšyštof Vjernyc'kyj.

We could say a lot about the importance of Ukrainian music and its development and its connection to Ukrainian identity, but it is a bigger topic that will remain a subject for different research. In this paper, we have given a short general overview of Ukrainian music and its interconnectivity with Ukrainian history through the eyes of Kšyštof Vjernyc'kyj.

Kšyštof Vjernyc'kyj (2015): *Piznaty Ukrajinu*. Audio-book.

Čvitanović, Marin (2009): (Re) konstrukcija balkanskih identiteta kroz popularnu glazbu. U *Migracijske i etničke teme* 25., 317-335.

Firth, Simon (2007): "Is Jazz popular music?" *Jazz Research Journal*, vol. 1, no.1.: 7-23.

Gridley, Mark (1987): "Is Jazz popular music?" *The Instrumentalist*, vol. 41, no 8.: 18-85.

Johnson, Richard (2006): "Što su uopće kulturalni studiji?" U: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, ur. D. Duda. Zagreb: Disput, 63-109.

Kellner, Douglas (1995): *Media culture: cultural studies, identity and politics between the modern and postmodern*. London.

Piškor, Mojca (2006): "Slavi kulturnu različitost! Kupi kartu! Čitanje diskursa world music festivala u Hrvatskoj". *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, vol. 43, no. 1.: 179-201.

Hudson, Ray R (2006): "Regions and Place: Music, Identity and Place", *Progress in Human Geography*, god. 30, br. 5, 626-634.

Mayhew, Susan (1997): *Oxford Dictionary of Geography*. New York.

## ДИСКУРС МІСТА, ЕНАКТИВОВАНЕ ПІЗНАННЯ ТА ФАХОВА ПІДГОТОВКА ЖУРНАЛІСТІВ

*Олена Семенець*

(Україна)

*Стаття розкриває можливості дискурсивного підходу в дослідженні комунікаційного простору сучасного міста. Об'єкт дослідження – Запоріжжя, з його багатою розмаїтою історією та сучасними дискурсивними практиками. Узагальнено досвід реалізації творчих дослідних проектів студентів факультету журналістики Запорізького національного університету, представлених на освітньому сайті – віртуальній навчальній лабораторії “Медіакультура в сучасному місті” (<http://mcmc.tilda.ws>) в розділі “Дискурс міста” (<http://mcmc.tilda.ws/misto>).*

*Ключові слова: дискурс міста, колективна пам'ять, енактивоване пізнання, журналістика, проектне навчання.*

## DISCOURSE OF THE CITY, ENACTED COGNITION AND PROFESSIONAL JOURNALISM TRAINING

*Olena Semenc'*

*The article shows the possibilities of discursive approach in researching of communicative space of the modern city. The object of study is Zaporizhzhya region with its unique rich history and contemporary discursive practices. Summarized is the experience of realization of creative research projects of students of journalism faculty at Zaporizhzhya National University which are presented on the educational website of Virtual Learning Lab “Media Culture in the Modern City” (<http://mcmc.tilda.ws>) in the section “Discourse of the City” (<http://mcmc.tilda.ws/misto>) is summarized.*

*Key words: discourse of the city, collective memory, enacted cognition, journalism, project training.*

Увага до міста як комунікаційного середовища та міських ландшафтів як медіа, носіїв повідомлень має певну традицію у філософії, антропології, соціології, історії культури. Велика роль у пробудженні інтересу істориків культури до прочитання публічного простору належить працям Ю. Габермаса, М. Фуко.

Німецький соціолог Юрген Габермас обґрунтовує ідею виникнення феномена публічної сфери в Європі XVII–XVIII ст., зокрема в таких місцях, як дискусійні клуби, музеї, редакції газет, де представники нового буржуазного середнього класу збиралися для обговорення різноманітних

питань, що мали суспільний інтерес, і досліджує кав'ярні як осердя політичних дискусій (Habermas 1991). Французький філософ Мішель Фуко описує закономірності організації внутрішнього простору таких місць, як школа, лікарня, тюрма чи військова казарма, та відкриває в них функції знаряддя підтримання дисципліни (Фуко 1999).

Ідею розглядати місто як простір, який можна *читати*, переконливо реалізує й Роберт Дарнтон в описі культури Франції XVIII ст. Застосовуючи разом зі своїм колегою в Принстонському університеті Кліффордом Гірцом антропологічний підхід у царині історії культури, Р. Дарнтон розкриває можливості *прочитання* різних артефактів і середовищ, при цьому акцентуючи увагу на особливостях сприймання цих явищ людьми тієї епохи: “Загалом ідея читання проходить крізь усі глави, оскільки прочитати можна не тільки казку чи філософську працю, але також звичай або місто”, – зазначає він (Дарнтон 2002, 9).

Італійський філософ і теоретик культури Умберто Еко аналізує дизайн і планування міст з позицій семіотики, розглядаючи архітектуру як комунікацію. Учений виявляє взаємозв'язки та безперервні перетворення з плином часу первинних (денотованих) та вторинних (конотованих) функцій у цій знаковій системі. На думку У. Еко, архітектура є чимось більшим, ніж просто формою масової комунікації: “Ланцюгова реакція семіозису перетворює стимул на денотацію, денотацію на конотацію (а систему денотацій і конотацій на авторефлексивне повідомлення, яке своєю чергою співозначає наміри архітектора)”. Архітектурна техніка починає означати саму себе, що загалом притаманне естетичним повідомленням. При цьому стимули в архітектурі виявляються ідеологічно насиченими: “Архітектура співозначає ту чи ту ідеологію проживання, а отже, переконуючи в чомусь, вона тим самим відкривається інтерпретаційному прочитанню, яке розширює її інформаційні можливості” (Еко 1998, 238).

Саме знакова природа компонентів дозволяє розглядати не лише архітектуру, але й інші складники міського середовища як тексти, що підлягають інтерпретації. Дискурсивний підхід при цьому розширює кут зору, дозволяє охопити широке коло явищ, залучених до процесу комунікації: не лише текстову даність об'єкта дослідження, а й процес його створення та особливості сприймання реципієнтами, зумовленість соціокультурним, соціально-психологічним та іншими контекстами, зв'язки із середовищем та з іншими дискурсами – тобто різні аспекти складної комунікаційної взаємодії.

У філософії постмодернізму під дискурсом розуміють складне комунікаційне явище, форму об'єктивації змісту людського знання, яка регулюється домінантним у тій чи тій соціокультурній традиції типом раціональності. Дискурс є втіленням особливої ментальності та ідеології, певної ієрархії знань, що знаходить відображення в тексті.

Дискурсивний підхід також дає змогу тримати в полі зору мультимодальний характер повідомлень, паралельні інформаційні потоки та поліфонію думок реципієнтів у сприйманні повідомлень. Зокрема, важливий аспект аналізу міського дискурсу – врахування фактора адресата й вивчення реальних процесів сприймання просторово-часового континууму міста, тобто аспектів прагматики міських текстів.

Комунікаційне середовище міста є носієм складно організованого, багатозначного, поліфонічного й мультимодального повідомлення. Яка його частина буде сприйнята і який вплив справлятиме – залежить від багатьох чинників. Різні реципієнти можуть мати різний ступінь чутливості, різний поріг сприймання цих повідомлень (що залежить від загальної культури суб'єкта й наявності конкретних знань, настанов, очікувань та упереджень, емоційного стану людини, ситуації сприймання, наявності співрозмовника та багатьох інших важливих моментів). Відповідно, неодмінно існуватимуть різні варіанти прочитання та інтерпретації меседжів міста.

На нашу думку, дискурсивний підхід має потужний пізнавальний, освітній і виховний потенціал у фаховій підготовці працівників медійної галузі. Він дає можливість розвивати професійну уважність і спостережливість, емпатію й творчу уяву журналіста, рекламіста, видавця, підтримувати живе відчуття соціального простору й часу.

Такий підхід застосовано у викладанні дисципліни “Теорія та історія соціальних комунікацій” на факультеті журналістики Запорізького національного університету. Це нормативний курс, базовий у підготовці магістрів із журналістики, медіакомунікацій, реклами та зв'язків з громадськістю. Під час вивчення тем “Соціальна пам'ять”, “Семіотика соціальних комунікацій” студенти виконують творчі дослідні проекти під загальною назвою *Рідне місто в аспекті соціальних комунікацій*. Місто при такому підході розглядається як складно організований мультимодальний дискурс, його складники – як носії різних типів колективної пам'яті, залучені до процесу комунікації. Компоненти міського ландшафту: архітектура, пам'ятники, вулиці й площі, парки й сквери тощо – виступають функціональними складниками загальної комунікаційної системи.

Тематика проектів відображає різнопланові аспекти комунікаційної організації міського середовища, наприклад: “Архітектура – символічне обличчя міста, втілення соціальної пам'яті”, “«Сталінська архітектура» як комунікація”, “Музеї міста – діалог з історією”, “Над чим замислились міські парки”, “Індустріальний дискурс сучасного міста”, “Зовнішня реклама: органічний компонент міського середовища?” та ін. Такий освітній досвід студентів сприяє формуванню мультимодального сприймання рідного міста – уміння читати меседжі міського ландшафту, чути голоси міста, відчувати його одоративно й тактильно, а також емоційно, в усій палітрі почуттів. Саме таке живе *енактивоване пізнання* є

необхідним складником професійної компетенції сучасних журналістів, рекламистів та інших фахівців із соціальних комунікацій. Згідно з концепцією енактивованого пізнання (enacted cognition (Enaction 2010; BaerVELdt, Verheggen 2012)), у такій навчальній активності студентів досягається синергізм когнітивних агентів (cognitive agents) і навколишнього середовища, відбувається самовдосконалення когнітивних здібностей майбутніх професіоналів.

Дидактичним підґрунтям реалізації навчальних проєктів студентів слугує концепція *педагогіки місця* (place-based pedagogy), принциповими акцентами якої є встановлення безпосередніх зв'язків між навчанням і життєвим досвідом, надання студенту ролі не лише споживача, але й виробника знань. Згідно з концепцією педагогіки місця, у змісті навчальної програми дисципліни особлива роль відводиться конкретному локальному контексту міста або села, з його актуальними проблемами природного та суспільного середовища, економічного, громадського й культурного життя. У полі зору педагогів – екологічні акценти в освіті, міждисциплінарність та виховання критичного мислення. Педагогіка місця спрямована на розв'язання реальних життєвих проблем і налагодження взаємодії між школою та місцевою громадою (Gruenewald 2003a; Gruenewald 2003b; Sobel 2004).

Запоріжжя – дивовижне місто, в якому переплетені епохи, культури. Скіфські кургани й козацька вольниця, релікти культури менонітів, заповідна природа Хортиці й Дніпровська ГЕС, яка дала поштовх розвитку потужних промислових підприємств. Складна й неоднозначна історія діалогу людини та природи, цінностей та ідеологій, людських життів та дискурсивних формацій ...

Компоненти міського дискурсу як носії соціальної пам'яті визначають унікальне обличчя міста, формують історичне та культурне тло сучасних подій. Вони мають виразну фрактальну організацію, оскільки частина системи при цьому зберігає інформацію про ціле – історичну епоху, тип культури, колективну ментальність.

Найкращі здобутки студентських досліджень представлені на навчальному веб-сайті – віртуальній навчальній лабораторії *Медіакультура в сучасному місті* (*Media Culture in the Modern City, MCMC*) (<http://mcmc.tilda.ws>). У концепції навчальної лабораторії зазначено: “Ми приймаємо термін *медіа* в широкому розумінні: медіа як будь-які символічні посередники в спілкуванні, як будь-які артефакти, що пройшли стадію семіотизації, тобто набули додаткової змістової значущості”. Відповідно, творчі дослідні проєкти студентів *Рідне місто в аспекті соціальних комунікацій* скеровані на розкриття комунікаційної, дискурсивної природи компонентів міського простору: “Студентські роботи інтерпретують міське середовище як медіум, як засіб комунікації – діалогу з нашими сучасниками та з минулим, з людьми попередніх

поколінь. Утілений історичний досвід. Збережену колективну пам'ять” (<http://mcmc.tilda.ws/about>).

Розділ *Дискурс міста*, у якому представлено роботи студентів, складається з таких рубрик:

- “Місця пам'яті”
- Вулиці, райони Запоріжжя. Ідентичність
- Архітектура – символічне обличчя міста
- Міські ландшафти
- Видатні люди Олександрівська – Запоріжжя
- Запоріжжя в мистецтві
- Культурний простір міста
- Галузева специфіка комунікацій
- Інші міста і села України – з любов'ю.

Студенти виконують навчальні проекти індивідуально або у творчих дослідних групах, самостійно обираючи тему та форму реалізації проєктів – фото, відео, мультимедійні лонгриди, блоги, інтерв'ю, комікси, постери соціальної реклами тощо. Джерелами інформації слугують відомості, одержані з бібліотек, музеїв, архівів, онлайн ресурсів, усної історії, спільнот у соціальних мережах. Результатом роботи є медійні продукти, найцікавіші з яких розміщені на сайті віртуальної навчальної лабораторії в цьому розділі – *Дискурс міста* (<http://mcmc.tilda.ws/misto>).

Наприклад, у першій рубриці представлені роботи, які допомагають зрозуміти феномен “місць пам'яті” (П'єр Нора), тобто локусів, у яких колективна пам'ять “кристалізується й знаходить свій притулок” (Нора 2005).

У своєму фотопроєкті “Запоріжжя в розрізі часу” Марія Чала прагне показати пласти історичної пам'яті, яку зберігають наші вулиці й площі, монументи й будівлі. Творча робота студентки оприявлює багатшаровість, плинність і континуальність перебігу історії, як її *пам'ятають* вулиці рідного міста.

Карина Сечіна пропонує особливу інтерпретацію Хортицьких легенд – у жанрі графічної оповіді. Культура коміксів (у тому числі веб-коміксів) близька світосприймання сучасної молоді. Створений Каріною презентаційний комікс “Хортицькі легенди” поетично-втаємничено описує містичну історію славетного острова. Така форма презентації експлікує діалог давніх міфічних уявлень і сучасної візуальної культури (<http://mcmc.tilda.ws/memory>).

Рубрика “Архітектура – символічне обличчя міста” мітить роботи студентів, присвячені висвітленню особливостей запорізької архітектури, яка є надбанням різних епох і традицій: культурний спадок менонітів (XIX – початок XX ст.), будівлі в стилі конструктивізму (1920–1930-ті рр.), дискурс “сталінської архітектури”... Усе це формує неповторне символічне обличчя міста, зберігає колективну пам'ять про часи, людей, події. Студенти намагаються розібратися в засобах впливу “сталінської



архітектури” на людину – метафоричності архітектури, іконізації радянських міфологем в архітектурному оздобленні.

Особливою увагою майбутніх медійників оточені улюблені містянами запорізькі вежі, виконані в стилі арт-деко, кожна з яких зберігає неповторну історію свого життя, акцентує перспективу та ритм вулиці, організовує навколо себе міський простір, надаючи йому більше світла, піднесеності й поетичності. У своїх дослідженнях студенти розповідають про архітекторів веж і мешканців будинків, історії, реальні й містичні, людські долі...

Студенти-журналісти готують дослідження про історію церков Олександрівська – Запоріжжя, історію будинків Лещинського і Мінаєва, будівель театру Магара та обласної філармонії, цирку та Славутич-Арени... Особлива увага – до історії будівництва та повоєнного відновлення Дніпрогесу, а також до однієї з найбільш незвичайних споруд міста – знаменитого *Круглого будинку* (<http://mcmc.tilda.ws/architecture>).

Найважливіше те, що студенти й випускники журфаку ЗНУ переймаються долею цих споруд, прагнуть допомогти їх збереженню. Так, значний відгук серед запоріжців мала публікація нашого випускника Геннадій Матвієнка “Некультурное наследие – как уничтожают архитектуру Запорожья” в інтернет-виданні “Вся Власть” (серпень 2016) – про архітектурну цінність будинку № 228 на проспекті Соборному, про ганебне руйнування частини його фасаду заповзятливим власником і пошук шляхів протидії такому новітньому варварству

У рубриці “Міські ландшафти” йдеться про міські парки та індустріальний дискурс міста, комунікаційну сутність пам’ятників і мостів як засобів соціальної комунікації, дискурсивні практики стрит-арту і проблематичну органічність зовнішньої реклами в історично сформованому міському просторі.

Зокрема, Карина Тімко намагається загалом осмислити роль пам’ятників у структуруванні міського середовища, їхній символічно-змістовий вплив на довкілля. Студентка розглядає феномен *панування* пам’ятників над простором, сакральні та прагматичні аспекти сприймання їх людьми, а також відмінності в баченні пам’ятників містянами та гостями-туристами (<http://mcmc.tilda.ws/landscapes>).

Рубрика “Запоріжжя в мистецтві” розповідає про відображення Запоріжжя у творах кіномистецтва, пісенному та живописному дискурсах. Змонтоване студентами відео “Запорожье – вся моя жизнь” (творчий колектив – Дмитро Кононенко, Ірина Бакумовська, Анастасія Попова) миттєво знайшло емоційний відгук у серцях запоріжців, на сьогодні понад 20 000 переглядів на YouTube. У діалозі традиційних виражальних засобів кінематографа і сучасної кліпової культури студенти представляють креативний *сюжет* – своєрідну історію Запоріжжя в радянських кінострічках і людських долях. Знакові події історії, рідні будинки й вулиці, ширість старих фільмів, відчуття стрімкого перебігу соціального

часу та любов до рідного міста роблять медійний продукт живим і вражаючим ([http://mcmc.tilda.ws/in\\_arts](http://mcmc.tilda.ws/in_arts)).

Нинішнє молоде покоління живе на грані двох світів – актуального та віртуального. Молодь із легкістю долає цей уже доволі умовний кордон. Одне з важливих завдань сучасної освіти – не лише розкрити закони побудови цих світів, але й довести їхній нерозривний зв'язок і взаємодоповнюваність, навчити студентів ефективно використовувати обидва світи для пізнання й душевного збагачення, інтелектуального та професійного розвитку.

Подібно до того, як окремі сторінки тривалої й різнопланової історії міста взаємно доповнюють одна одну в межах цілісної картини, – так само доповнюють один одного два образи рідного міста: з одного боку, ментальний образ, сформований студентом у процесі реального енактивованого пізнання, наполегливої праці та спілкування із зовнішнім світом; з другого – віртуальний образ міста, представлений студентськими проектами в інтернет-мережі. Мультимедійний образ міста на навчальному сайті виступає ще одним засобом діалогу, викликає в студентів прагнення дізнаватися більше й доносити до медійної аудиторії багатство голосів, думок і почуттів, утілених у міському дискурсі.

Студенти-журналісти розуміють, що разом реалізують великомасштабний проект, який вимагає колективної узгодженої праці, взаємодії з друзями-однокурсниками та студентами попередніх років, постійного пошуку нових шляхів досліджень і розв'язання творчих завдань.

Безпосередня пізнавальна взаємодія з реальним живим оточенням міста, творча пізнавальна активність студентів, віртуальний образ Запоріжжя, представлений на навчальному сайті, діалоги викладача і студентів в аудиторії та на веб-платформі віртуальної навчальної лабораторії – усе це формує єдину цілісну картину, інтегральний дискурсивний образ міста. Так знаходить утілення притаманна постмодерному світогляду і дискурсивному аналізу філософія нондуалізму (*недвоїстості*), яка долає протиставлення суб'єкта й об'єкта, тіла та свідомості, організму та зовнішнього середовища, життя та пізнання, реального та віртуального світів.

Дискурсивний аналіз міського комунікаційного середовища відповідає сучасній концепції *енактивізму* в процесі навчання. Пізнання реалізується в дії та через дію, постає як *утілена дія*, побудована на залученні суб'єкта до когнітивного середовища та постійній взаємодії з ним, активному формуванню свідомості суб'єкта свого зовнішнього життєвого оточення (у сенсі відбору, виокремлення у світі саме того, що відповідає особистісним настановам пізнання), і тим самим вибудовуванні картини світу суб'єкта на ґрунті різнобічного особистісного досвіду.

Довкілля, міський ландшафт, ціле місто, в якому живуть студенти, виступають у ролі інтерактивного навчального посібника. Виконуючи

творчі дослідні проекти, студенти осягають історичну глибину сучасного міського простору, усвідомлюють роль соціальної когезії в розбудові регіональної ідентичності, переконуються в толерантному співіснуванні спадщини різних епох, культур, традицій. Майбутні фахівці медійної сфери розвивають навички аналітичного і критичного мислення, емпатії, вчать любити й берегти багату, хоча подеколи й неоднозначну, історію рідного міста.

Бергсон, А. (2001): *Творческая эволюция*. Москва.

Дарнтон, Р. (2002): *Великое кошацье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры*. Новое литературное обозрение. Москва.

Нора, П. (2005): *Всемирное торжество памяти*. Неприкосновенный запас 2–3 (40–41). [Електронний ресурс], режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html>.

Фуко, М. (1999): *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*. Москва.

Эко, У. (1998): *Функция и знак (Семиология архитектуры)*. В кн.: Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. Санкт-Петербург, 203–258.

Baerveldt, C., Verheggen, T. (2012): *Enactivism*. In: *The Oxford Handbook of Culture and Psychology*. New York, 165–190.

*Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science* (2010): Ed. by J. R. Stewart, O. Gapenne and E. A. Di Paolo. Cambridge.

Gruenewald, D. A. (2003a): *The Best of Both Worlds: A Critical Pedagogy of Place*. *Educational Researcher*. 32 (4), 3–12.

Gruenewald, D. A. (2003b): *Foundations of Place: A Multidisciplinary Framework for Place-Conscious Education*. *American Educational Research Journal*. 40 (3), 619–654.

Habermas, J. (1991): *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, MA.

*Media Culture in the Modern City, MCMC: Virtual Learning Lab* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://mcmc.tilda.ws>.

Sobel, D. (2004): *Place-Based Education: Connecting Classrooms & Communities*. Great Barrington, MA.

**МУЗЕЙ КОБЗАРСТВА НАЦІОНАЛЬНОГО  
ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА  
“ПЕРЕЯСЛАВ” – ОСЕРЕДОК ВІДРОДЖЕННЯ УНІКАЛЬНОЇ  
ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

*Світлана Тетеря*

(Україна)

*У статті розглянуто передумови створення Музею кобзарства, як підрозділу Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”. На основі експонатів та матеріалів музейної експозиції розкрито тему кобзарства та бандурництва в Україні. Проаналізовано діяльність Школи кобзарського мистецтва як підрозділу творчої кобзарської лабораторії музею. Окреслюються перспективи удосконалення експозиції Музею кобзарства та розвитку культурно-просвітницької діяльності даного підрозділу НІЕЗ “Переяслав”.*

*Ключові слова: кобза, бандура, музичний інструмент, кобзар, експозиція.*

**MUSEUM OF “KOBZARSTVO“ (“KOBZARDOM”)  
OF NATIONAL HISTORICAL AND ETHNOGRAPHIC NATURE  
RESERVE “PEREJASLAV“– THE CENTER FOR REVIVAL  
OF ETHNOCULTURAL HERITAGE**

*Svitlana Teterja*

*The article shows the preconditions for the founding of Museum of Kobzarstvo, as a part of National Historical and Ethnographic nature Reserve “Perejaslav”. The themes of kobzarstvo and bandurysts in Ukraine are shown through the prism of exhibits and materials of the museum. The activity of Kobzar Art School, as a part of the creative kobzar laboratory of museum is analyzed. The prospects for improving the exhibition of Museum of Kobzarstvo and development its cultural and educational activities are defined.*

*Key words: kobza, bandura, musical instrument, kobzar, exposition.*

Стан сучасного соціуму як в Україні, так і у світі, усе частіше дозволяє говорити про нашу епоху як про поворотний момент в історії, як про час, коли необхідно повернутися до своїх витоків, щоб осмислити майбуття. У зв'язку із цим виникає необхідність пошуку нових орієнтирів і напрямків розвитку. Один із шляхів розв'язання цього завдання є популяризація музеїв, які виконують не лише традиційну функцію, але є науковими й духовними центрами. Музей – науково-дослідний і культурно-освітній

заклад, створений для вивчення, збереження, використання та популяризації музейних предметів і музейних колекцій з науковою та освітньою метою. Залучення громадян до надбань національної та світової культурної спадщини – це першочергове завдання, яке стоїть перед будь-яким музеєм. Культурна спадщина є найпотужнішою складовою формування української ідентичності поруч із мовою, територією, економічним життям і спільністю історичної долі, що може стати чинником національної консолідації, посприяти суспільному розвитку. У цьому контексті особливу роль покликани відіграти музеї шляхом здійснення своєї соціальної функції документування процесів і явищ, що відбуваються в суспільстві та природі. Функція документування передбачає цілеспрямоване відображення у музейній збірці за допомогою музейних предметів тих процесів і явищ, які вивчає музей.

Наукова концепція побудови експозиції передбачає наукове, художнє, технічне й робоче проектування експозиції. Раціональним бачиться побудова експозиції за тематико-хронологічним принципом. Саме цього принципу дотримувалися при створенні експозиції Музею кобзарства в м. Переяславі-Хмельницькому на Київщині.

Музей кобзарства, який входить до складу Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”, відкрився в березні 1989 р. у дні святкування 175-ї річниці від дня народження геніального українського поета, художника, громадського діяча Т.Г. Шевченка на оспіваній ним Переяславській землі. Кобзарі здавна були носіями історичної пам’яті українців, ідеологами та провідниками свого часу. Саме Т.Г. Шевченко підняв старцівство на небачений до цього часу рівень, та і самого поета дуже часто називають Великим Кобзарем. У Переяславі поет був чотири рази (Жур 2003, 320). Тут, будучи тяжко хворим, 25 грудня 1845 р. Тарас Григорович написав твір, який в подальшому став відомим як “Заповіт”. Він завершує збірку “Три літа”, над якою Т.Г. Шевченко працював з 1843 по 1845 р. Природно, що думка створення музейної експозиції в Переяславі, яка б відображала історію кобзарства, витала в повітрі. Ініціатором створення Музею кобзарства став Георгій Ткаченко – архітектор, художник, кобзар, а втілили його задум працівники Заповідника під керівництвом будівничого переяславських музеїв Михайла Сікорського.

Варто зауважити, що Переяслав – це місто-музей. Тут діє Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав” створений старанням Героя України, лауреата державної премії ім. Т.Г. Шевченка Михайла Сікорського. До складу Заповідника входить 24 різнопланові музеї, серед яких і перший в Україні та світі Музей кобзарства.

Варто зупинитися на будівлі (див. Додаток 5.1), у якій розміщена експозиція музею – це приміщення початку ХХ ст. Воно розташоване в центральній частині міста – колишньому “Окольному граді” давньоруського Переяслава, поряд із залишками Воскресінської церкви

XII ст. Будівля споруджена в 1904 р. на кошти купця Архипа Мусійовича Марченка. Використовувалася вона як крамниця для продажу продовольчих товарів. Архип Марченко був власником кількох переяславських магазинів і цегельного заводу. Перед тим, як стати купцем, він займався чумацьким промислом. Що він користувався повагою громади міста свідчить те, що у 1882–1889 рр. його обирали міським головою Переяслава. У 1930-х рр. у будівлі розміщувалася крамниця мануфактури. Під час окупації міста німецько-фашистськими загарбниками будівлю використовували як сховище солі. Після Другої світової війни тут були магазини тканин, риби, “Кулінарія”. Будівля належала районному споживчому товариству, яке 1988 р. передало її Переяслав-Хмельницькому державному історико-культурному заповіднику. Працівники заповідника відремонтували будівлю, замінили стелю і дах, добудували фронти. Споруда має цегляний фундамент і стіни товщиною 0,6 м, карниз із значним виступом, декорований фігурними кронштейнами. З чільного фасаду розташовані двоє дверей та шість вікон, обведених декоративними лиштвами у вигляді рушників. Кути будівлі оздоблені пілястрами з нішами, фасади потиньковані, побілені вапном. Чільний фасад по центру розділений пілястром, його цоколь облицьований полірованими гранітними плитками довільної форми. При реконструкції крамниці в 1988–1989 рр. під Музей кобзарства, з метою надання їй образу громадської культосвітньої установи, в будівлю були внесені нові архітектурні мотиви, зокрема, на фронтоні виконано барельєфне ліплення музики з кобзою, на бічному східному фасаді – барельєфне ліплення музики з бубном, а на протилежному – музики з дудою. Барельєфи були виконані художником Іваном Нестеренком. З обох боків кожного фронту містяться невеликі цегляні башточки. Ці форми й обриси стилізовані під фронти переяславських пам’яток архітектури XVIII ст. і не порушують первісної структури об’єкта й не вносять дисонансу в навколишню історичну забудову. Поверхню фасаду вкриває панно із керамічної глазурованої плитки. На панно – зображення історичних персонажів, пов’язаних із Переяславом: перший переяславський князь Всеволод Ярославович, князі Володимир Мономах, Володимир Глібович, Юрій Долгорукий, єпископи переяславські Єфрем і Сильвестр та Янка Всеволодівна. Поряд із бічним західним фасадом будівлі музею на гранітному постаменті встановлено скульптуру давньоруського співця Бояна з гуслами на колінах. Скульптура виготовлена з міді в 1989 р., автор твору відомий скульптор Степан Куций (Паспорт Музею кобзарства 2005).

Першим очільником новоствореного Музею кобзарства став Валерій Мормель. За його керівництва було налагоджено зв’язки з кобзарями, дослідниками, майстрами з виготовлення музичних інструментів. Велику роль у створенні та розбудові Музею кобзарства відіграв також цех-

майстер Київського кобзарського цеху Микола Товкайло. До створення музейної експозиції долучилися досвідчені працівники Заповідника.

Музей кобзарства задумувався як комплекс, який складався б із музею, школи кобзарського мистецтва та кобзарської хати. Цей задум вдалося втілити в життя лише частково: був створений Музей кобзарства та відкрита школа кобзарського мистецтва. Ідею побудови кобзарської хати як центру кобзарства через об'єктивні причини не вдалося втілити в життя. Експозиція Музею кобзарства органічно вписується в будівлю. Вона дає можливість простежити шлях розвитку кобзарства та бандурництва від найдавніших часів, дає уявлення про сучасний стан кобзарства та бандурництва в Україні й за її межами. Дві чільні стіни зайняті під панно автора Юрія Легенького, що виконані енкаустикою в 1988 р. На них зображено генеалогічне дерево кобзарства. Перше панно має назву "Шляхи кобзарів – це шляхи народу". Внизу зліва і справа зображені співці часів Київської Русі. У першому люстерку зліва записані імена "Певца гораздого" Мануйла, який згадується в Київському літописі від 1137 р. та "Славутного співця" Митуси, про відмову якого служити галицькому князю Данилу Романовичу повідомляється у Галицько-Волинському літописі в 1241 р. Зберегла історія ім'я козака Київського полку Данила Рихлієвського, на прізвисько Данило Бандурка, який водночас був і кобзарем. У центрі панно – кобзар, а за плечима в нього історія України, яка мовби жива постає в його думках і піснях. Друге панно має назву "Дума – душа народу". На ньому в люстерках зазначено імена сучасних кобзарів.

В експозиції музею представлена велика кількість струнних музичних інструментів – як оригінальних, так і реконструкцій. Ці інструменти дають можливість простежити розвиток струнних щипкових інструментів від найдавніших часів до сьогодення. Варто зупинитись на таких унікальних музичних інструментах, зокрема, на бандурі Гната Гончаренка (№2042, КВ-267) (див. Додаток 5.2) (Інвентарні книги Переяслав-Хмельницького історичного музею, № 1–5). У фондово-обліковій документації вона значиться як "Кобза XIX". Жодних даних про те, кому вона належала, коли і ким виготовлена, немає. Намагаючись встановити її походження, Микола Товкайло, цех-майстер Київського кобзарського цеху, кобзар, дослідник, звернувся до фондів Національного художнього музею України, звідки в 1954 р. ця бандура разом з етнографічними матеріалами та творами декоративно-ужиткового мистецтва була передана до Переяславського, тоді ще історичного музею. Виявилось, за дослідженнями М. Т. Товкайла, що вона там не була інвентаризована і відповідно не мала облікової документації. І все ж її власника можна визначити за зовнішнім виглядом, підтвердженням чого є давнє зображення цього інструмента. Давні бандури не мали серійного виробництва, вони виготовлялись майстрами без креслень, тому кожна бандура була індивідуальна і неповторна за розмірами, зовнішнім виглядом, характерними пошкодженнями. Зіставлення переяславської бандури і бандури з відомої світлини початку

1900-х рр., на якій бандурист Гнат Гончаренко зображений разом із поводитирем та дослідником О. Бородаєм, засвідчує, що це той самий інструмент. На світліні чітко читається текстура дерева верхньої деки – розташування шарів, сучків, витерті місця поміж струнами на брямці, інші пошкодження, ідентичні текстурі верхньої деки переяславської бандури. Вона має всього 20 струн (для порівняння кобза Кравченка-Крюковського мала 28 струн) (Товкайло 2010, 479-480).

Не менш цікавий експонат – це бандура переяславського майстра Пантелеймона Коцара (Е-3692, КВ-22987) (Інвентарні книги фондової групи “Етнографія” Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”, № 1–6). У ній ми бачимо додаткові два кілочки як пошук майстра хроматизації звуку. На думку автора, саме цей інструмент ми бачимо на світліні 1938 р. в руках переяславського бандуриста П. Ф. Палагути (див. Додаток 5.3). За аналогією з бандурою Гната Гончаренка, ми можемо стверджувати, що на світліні зображений саме цей інструмент, оскільки він виготовлений майстром без креслень, має свої, притаманні лише йому, особливості й вирізняється від інших обрисами, розмірами, кріпленням приструнка, кобилки, формою голосника, голівки, кілочків тощо.

В експозиції розміщені реконструкції музичних інструментів: давньоруські гусельки та гудок реконструйовані за розкопками на території давнього Новгороду; реконструкція найдавнішої бандури, що збереглася до нашого часу, – бандура Недбайла 1743 р.; вересаєвська кобза. Всі ці інструменти роботи майстра М. П. Будника. Микола Будник один із подвижників, який стояв на початку шляху відродження кобзарства. Він сказав пророчі слова: “Страшний цей злочин нищення кобзарства перерізав горло самій кобзарській організації. Остався тільки один пагінчик. Але все одно цей пагінчик виростає” (Черемський 2002, 323).

Після трагічного знищення кобзарства і хвиль репресій проти бандуристів “співочька ідея” була невисловленою десятиліттями. І лише на початку 60-х рр. ХХ ст. – часів відносної відлиги у середовищі української інтелігенції – з’явилися перші пагінці давніх ідей. Особливістю новітньої співочької течії була принципова орієнтація на реконструкцію традиційних кобзарських форм, давнього співочького репертуару, філософії та способу життя мандрівних співців. Епіцентром відродження кобзарського виконавства став гурток молодих ентузіастів, який зібрався навколо київського художника і старосвітського кобзаря Георгія Кириловича Ткаченка (Черемський 2002, 323).

Серед експонатів музею відвідувачі бачать не лише музичні інструменти, а й кобзарський одяг, одяг поводири, речі побуту кобзарів, фото та художні портрети кобзарів, декоративні вази оздоблені портретами кобзарів (авт. М. Овчаренко та І. Козак). В експозиції розміщені бандура та концертний костюм соліста Національної капели бандуристів, заслуженого



артиста УРСР Ф. А. Жарка, який був неперевершеним виконавцем українських народних дум. Особливо емоційно він виконував “Плач невільників” і “Смерть козака бандуриста”. Своєрідною візитівкою капели довгі роки була колоритна постать соліста – заслуженого артиста УРСР Павла Колесника. Особливо вдавались йому жартівливі, гумористичні пісні. На вітрині розміщений фотопортрет Павла Колесника та його сорочка, в якій він виступав і яку, до речі, він сам вишив.

Кожен відвідувач, переступивши поріг музею, поринає в маловідомий, а то й зовсім невідомий йому світ. Супроводжуються відвідини Музею кобзарства аудіозаписами кобзарів і бандуристів.

Музей кобзарства у Переяславі-Хмельницькому був задуманий як жива творча лабораторія. Разом із відкриттям Музею кобзарства була організована Школа кобзарського мистецтва, де діти вчилися майструвати бандури, вивчали історію музики. До школи було набрано, в основному, хлопчиків. Викладацькою діяльністю займалися висококваліфіковані фахівці: бандурист – Віталій Рой; кобзар – Микола Товкайло; музикант-теоретик і вокаліст – Анфіса Дякун; викладач історії кобзарства – Валерій Мормель. Дітей не лише навчали гри на бандурі, але й прищеплювали навички реконструкції майстрування старосвітської бандури. Про це згадує і дослідник Микола Досійчук-Чорний: “...при музеї існує кобзарська школа-студія, в якій діти та дорослі опановують не тільки гру на старосвітській бандурі, а й вчать її виготовляти. Для цього віднайдено приміщення, придбано верстати, інструменти, заготовлено деревину відповідних порід. Навчають гри на бандурі та роботи з деревом великі ентузіясти кобзарської справи – Товкайло та Рой” (Чорний-Досінчук 1992, 49-51).

Деякі учні продовжили навчання в Стритівській школі кобзарського мистецтва, а потім здобули вищу освіту. Зокрема, Сергій Захарець, який після закінчення Харківської консерваторії став артистом Національної капели бандуристів. Варто згадати Руслана Козленка, який виготовляє кобзи, бандури, торбани.

На сьогодні першочерговим завданням для музею є максимально широко та доступно відкрити для відвідувача тему кобзарства. Необхідно шукати шляхи та методи, які дадуть змогу це зробити.

Для реалізації цього завдання в Музеї кобзарства проводяться концерти-зустрічі з кобзарями, що викликають пошквалений інтерес серед інтелігенції міста. Такі зустрічі мають не тільки пізнавальний характер, а й дають можливість сприймати музей як діючий організм, а не як щось закостеніле. Між музеєм і відвідувачами складаються тісні зв'язки. Яскраво ілюструють це відгуки відвідувачів: “Це не просто музей, це вже школа. Не лише для дітей, а й для нас усіх. Що хто відчує, врадується чи заплаче – нехай передасть ближньому чи далекому. Най коло не замикається. На радість зустрічі з моїм батьком, Гнатом Хоткевичем,

Галина Хоткевич із Франції. Липень 1994 року” (Книга відгуків Музею кобзарства).

Отже, сьогодні дуже важливо, щоб музей і відвідувач вели живий діалог. В інформаційну добу актуальною проблемою музеїв стало прагнення утримати той інтерес суспільної зацікавленості, актуальності й популярності установи серед відвідувачів, який був донедавна. Є потреба перебувати у невпинному творчому пошуку нових ідей, засобів емоційного відображення розділів експозиції, застосування технічних засобів. Ще одна інновація – це проведення суспільно-резонансних презентацій, зустрічей тощо. Музейникам необхідно шукати нові форми та підходи, щоб вести активну просвітницьку роботу серед молоді, інтелігенції, просвітян. Подвижники музейної справи не стоять на місці, вони рухаються назустріч відвідувачу – і це дає свої позитивні результати. Музей – це та споконвічна інституція, яка міняючи форми спілкування з відвідувачем, покликана зберігати та досліджувати культурні надбання нації й доносити їх до громади.

Жур, П. (2003): *Труди і дні Кобзаря. Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка*. Київ.

*Інвентарні книги Переяслав-Хмельницького історичного музею*. 1–5.

*Інвентарні книги фондової групи “Етнографія” Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”*. 1–6.

*Книга відгуків Музею кобзарства*.

*Паспорт Музею кобзарства*. (2005).

Товкайло, М. (2010): *Гончаренкова бандура у Переяславі*. Gente Ukrainus, natione Ukrainus (Літературні шляхи старожитньої України). Зб. наук. праць на пошану доктора філол. наук, проф. Миколи Корпанюка з нагоди його 60-річчя. Київ, 479-483.

Черемський, К. (2002): *Шляхи звичаю*. Харків.

Чорний-Досінчук, М. (1992): *Зустрічі з кобзарями України*. Бандура 41–42, 40-51.

## ДО ПРОБЛЕМИ ПОШУКУ НАЦІОНАЛЬНО-ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЇ МЕТОДОЛОГІЇ У НАВЧАННІ ШКОЛЯРІВ ЛІТЕРАТУРИ

*Igor Ciko*

(Україна)

*У розвідці розглядаються філософські, літературознавчі та психолого-педагогічні концепції щодо формування етнокультурної компетентності учнів-читачів у процесі вивчення літератури в українській школі.*

*Ключові слова: етнокультурна компетентність, художній переклад, рідна культура, інокультура, учень.*

## TO THE PROBLEM OF SEARCH OF NATIONAL-EXISTENTIAL METHODOLOGY IN EDUCATING OF SCHOOLCHILDREN IN LITERATURE

*Ihor Ciko*

*The philosophy, literary and psychological-pedagogical concepts of the formation of ethno-cultural competence of students-readers in the process of studying literature in the Ukrainian school are examined in the study.*

*Key words: ethno-cultural competence, literary translation, native culture, foreign culture, scholar.*

У сучасних реаліях життя українця назріла гостра необхідність сформувати розуміння себе як носія національно-культурних цінностей, як представника української самобутності. У повсякденному житті людини питання на кшталт: “Хто ми?”, “Куди йдемо?”, “А чи знаємо ми свою рідну мову?”, “А чи спроможні ми бути народом, державою?” не виникають. Власне, ці питання стають недоречними й неактуальними, якщо людина живе в самодостатньому суспільстві. І це зовсім не означає, що перед цілим світом постає такий собі ідеальний народ. Він, як і всі, має низку проблем. Однак ці проблеми стосуються не так аспектів творення, як аспектів існування після творення. Такий собі доконаний факт самовизначеності, закорінений на рівні свідомості старшого покоління й переданий молодшому поколінню.

Проте таке ество у свідомості наших співвітчизників потрібно ще витворити, або ж, якщо мислити в площині категорій ‘генетична / історична пам’ять’, відродити. Певним чином це завдання, на наше глибоке переконання, сьогодні має стати визначальним в усіх сферах

життєдіяльності українця. Принаймні, першочергово реалізовуватися в царині освіти шляхом формування в сучасного школярства національної самовизначеності й етнокультурної компетентності. На це свого часу націлював знаний український філософ Г. Сковорода. Самопізнання людини, на переконання мислителя, відбувається в трьох аспектах – *загальнолюдському* (визначення рис, які відрізняють людину від живих істот), *національному* (визначення своїх відмінностей як представника етносу) та *індивідуальному* (Павленко 1999, 26). Безумовно, така позиція має вирішальне значення для нашого розуміння ролі етнокультурних процесів у духовному поступі особистості.

Один із засновників Української Гельсінської групи, письменник і філософ О. Бердник перспективність поступального розвитку людства пов'язував з “правічним національним коренем” (Бердник 2007, 137), а його духовний розвиток розглядав у тріаді ‘Нація – Людина – Людство’ (див. Хартію Української Духовної Республіки, 1989 р.) (Бердник 2007, 146-153).

Слід також зауважити, що впродовж останніх років у вітчизняній філософській думці (Т. Воропаєва, Г. Лозко, О. Мостяєв, М. Обушний, Л. Чупрій та ін.) особлива увага приділяється питанню *національної ідентичності* особистості, яка “охоплює цілу сукупність визначальних наскрізних ознак” (Воропаєва 2010, 85). У контексті зазначеного універсальною й місткою є дефініція ‘*українськість*’ (українська ідентичність), зміст якої більшість дослідників пов'язує із системою ознак і властивостей, що вирізняють українську людину, українську спільноту й українську культуру з-поміж інших аналогічних феноменів (Т. Воропаєва, О. Мостяєв, М. Обушний), що має європейську цивілізаційну векторну спрямованість (А. Брацкі, Т. Воропаєва, М. Обушний, Е. Скиба, В. Чабанов та ін.). Чіткіших обрисів у сучасному філософському дискурсі набуває нова модель національно-культурного розвитку суспільства (*‘модерна українськість*’ – І. Гулик, І. Федорченко та ін.), що виявляється в почутті “гордості за країну, за її історію, за героїв” (Гулик 2016) та функціонує переважно у формі інтегрованої єдності української етнічності й громадянськості. Формування ж *загальнонаціональної ідентичності* українця має ґрунтуватися на засадах “ідеї патріотизму, любові до України як визначальної цінності”, “національної самоповаги та поваги до представників інших націй” (П. Гай-Нижник, Л. Чупрій 2015, 480), реалізуватися через національні цінності, інтереси й цілі. Феномен загальнонаціональної ідентичності розглядається також як основа та безпека державотворчих процесів (П. Гай-Нижник, В. Караваєв, Г. Ковальова, В. Крисаченко, М. Степико, Л. Чупрій та ін.).

Отже, у сучасній вітчизняній філософській думці чітко сформульована позиція щодо культуро-етнічних чинників становлення ‘*Я-особистості*’ як ‘громадянина світу’ з увиразненням *проукраїнським* національним світоглядом. У такої людини розвиваються риси активної толерантної

особистості: повага до всіх етносів, їх культур, народних звичаїв, особливостей національного характеру та усвідомлення повноти української державності.

Надзвичайно дієвою в питаннях духовного розвитку особистості молодого покоління є літературна освіта, яка в українській школі має свої традиції. До слова, зовсім недавно педагогічна спільнота нашої країни в інтелектуальному та інформаційному протистоянні з прихильниками знищення вітчизняної гуманітаристики виборолала право на подальше існування двох повноцінних шкільних курсів ‘українська література’ та ‘зарубіжна література’. Зокрема, знаний в Україні науковець-методист Ж. Клименко у статті “Шкільний курс «Зарубіжна література» як чинник формування української ідентичності учнів” слушно зауважує, що наразі не всі ще усвідомлюють роль цього навчального предмета, який поруч з іншими шкільними дисциплінами (українська мова, українська література, історія України, українознавство) є могутнім чинником “формування національно-патріотичних почуттів учнів”, “спрямовує не лише на розширення знань учнів про Україну, про її образ очима інших народів, а й на увиразнення невичерпних можливостей української мови” (Клименко 2016, 3). Це досягається за рахунок того, що вивчення кращих зразків світового письменства реалізується переважно через твір-посередник – художній переклад. Таким чином підсилюється україноцентричний аспект шкільної літературної освіти, адже перекладна література в часи заборон, переслідувань, асиміляції української мови та її носіїв виконувала націєтворчу роль у становленні української літератури зокрема та культури в цілому (М. Рильський, О. Чередниченко, Р. Зорівчак, М. Лановик, М. Стріха та ін.).

Так, знаний вітчизняний теоретик і практик художнього перекладу ХХ ст. М. Рильський обґрунтовував величезне пізнавальне значення перекладної літератури, яка “навчає нас поважати і любити культуру інших народів” (Рильський 1987, 267) і “здійснює свою функцію” тоді, коли є “фактом рідної літератури” (розрідження – *М. Р.*) (Рильський 1987, 272).

Зорієнтовуючись на бачення перекладознавців А. Азова й М. Гаспарова, ми наголошуємо на доцільності порівняльного (зіставного) вивчення різних перекладів (варіантів перекладу), які, з одного боку, більш виразно представляють національну культуру автора (письменника), з іншого – читача (перекладача), а не стирають грані міжнародного діалогу (діалогу етнокультур) на основі опрацювання національно нейтрального перекладного тексту (Азов 2013; Гаспаров 1971) (див. Додаток 6.1). Тобто йдеться про практикування на шкільних заняттях із зарубіжної літератури елементів порівняння українськомовних перекладів як різних версій представлення чужої національної (етнічної) культури та, водночас, заглиблення у рідну.

Проілюструємо це положення на прикладі фрагментів уроку вивчення казки данського письменника Г. К. Андерсена “Соловей”, яка знайомить п’ятикласників з екзотикою китайців.

Розпочати можна з *актуалізації* отриманих раніше знань та уявлень учнів:

*Пригадайте, що ви знаєте про Китай і китайців?*

*Подивіться на зображення (див. Додаток 6.2) і відтворіть за ними стилістичний ‘портрет’ китайського народу.*

(Китайці живуть в одній з найбільших за територією країн, що знаходиться в Азії (*мана*). Усьому світові також відомі найголовніші символи цього народу: дракон і фенікс (*зображення на мапі й форма та малюнок порцелянової чашки з блюдцем*). Китайці – відомі виробники чаю, винахідники фарфору (порцеляни) і паперу, для письма використовують ієрогліфи (*фарфорова чашка з блюдцем, папір, зображення ієрогліфів*)).

*Лінгвокультурологічний коментар учителя*

Ієрогліфи – знаки для письма, якими користуються окремі народи Сходу (китайці, японці, корейці). Ієрогліфи можуть позначати окремі склади, навіть цілі слова, поняття, явища. Наприклад, ми слово ‘ліс’ записуємо трьома літерами, у китайців і японців – це один знак. Окрім того, це не просто їхні ‘букви’ і ‘слова’, в ієрогліфах зауважуєш цілі картини. Так, дивлячись на той самий ієрогліф ‘ліс’ можна побачити дві ялинки, а на ієрогліф ‘дощ’ – вікно, в яке ступають краплі дощу.

В *евристичній бесіді* з елементами творчого читання зосереджуємо увагу підлітків на змісті надпису (див. Додаток 6.3):

*Придивіться уважно до ієрогліфів і запишіть (скажіть), які ‘картинки’ можна в них побачити?*

*Ті, хто володіє китайською мовою, в ієрогліфах прочитає прізвище відомого усьому світові письменника. Китайці його називають ‘Ан-Душень’. Як ви думаєте, про кого йде мова?*

*Що ви знаєте (нам’ятаєте) про данського казкаря Андерсена?*

(Автор відомих у світі казок “Снігова королева”, “Русалонька”, “Непохитний олов’яний солдатик”, “Дикі лебеді” та ін.).

*Придивіться ще раз до цих ієрогліфів, уже знаючи, що вони позначають прізвище казкаря Андерсена. Які ‘картинки’ тепер в ієрогліфах можемо побачити? Запишіть (озвучте) ваші думки.*

(У надписі юні читачі ‘бачать’ пагоду – яскравий зразок китайської національної архітектури, ялинки, на яких співають пташки, подорожнього, що зупинився спочити під вітами хвої та послухати солов’я. Зауважимо, що ім’я письменника в ієрогліфах навіть візуально ‘повторює’ фрагмент його казки (див. Додаток 6.4)).

Роботу над *повторним читанням з елементами аналізу, вияв етнокультурних компонентів* у літературній казці “Соловей” (у художньому перекладі О. Сенюк) ми почали з *бесіди*:

*Як ви гадаєте, чи важливо було для Андерсена при змалюванні володаря й народу Китаю відтворити у казці ще й особливості життя і побуту, традиції цього народу? Для чого це потрібно читачеві?*

*Чи зауважували ви, читаючи казку вперше, слова, вислови, описи, що допомагають скласти уявлення про життя китайського народу?*

*Укажіть їх.*

Закріплення уявлень про національну культуру, формування вмінь і навичок виявляти в художньому тексті етнокультурні компоненти, прищеплення інтересу до пізнання чужої та власної етнокультури ми реалізовували, пропонуючи п'ятикласникам прийоми та види діяльності:

#### *1. Словникова робота*

(Відпрацювання значень окремих застарілих чи рідковживаних слів, використаних у тексті авторкою перекладу казки для відтворення національного колориту як китайського, так і українського народів, збагачення словникового запасу школярів).

*Богдихан* – китайський імператор.

*Порцеляна (фарфор)* – 1) керамічна маса білого кольору, що використовується для виготовлення тонкого посуду, декоративних виробів; 2) вироби з цієї керамічної маси.

*Корогва* – 1) прапор; 2) підрозділ в українському козацькому війську; 3) полотнище із зображенням Христа або інших святих, прикріплене до держака, що його несуть під час хресного ходу.

*Клейноди* – 1) коштовності, самоцвіти. 2) знаки влади, у т.ч. гетьманської (уточнення для учнів наше – *I. Ц.*), регалії.

#### *2. Евристична бесіда з елементами вибіркового й творчого читання*

(Формування навичок спостерігати за текстом, визначаючи та вивчаючи компоненти, які вказують на етнокультуру, вміння оперувати новими словами, вживати їх у мовленні для характеристики описів, подій, образів літературного твору).

*Чи одноразово в тексті перекладу вжито слово 'богдихан' на позначення китайського володаря?*

(Це слово вживається постійно).

*Що можна ще 'прочитати' у цьому слові, окрім значення, яке дає тлумачний словник?*

(Слово складається з двох частин: *богди-* – 'той, що дихає Богом', це може бути пов'язане з тим, що для китайців влада авторитетна і священна, *хан* – правитель в багатьох країнах Сходу).

*Знайдіть у тексті й зачитайте уривки, в яких згадується один з найвідоміших у світі винаходів китайців – вироби з порцеляни (фарфору). Задля чого їх використовує казка?*

(Опис пишнот богдиханового палацу, витонченого смаку китайців).

*Якими означеннями автор характеризує вишукане убранство палацу китайського імператора на початку твору?*

(Найкращий у світі палац, крихкий, чудова коштовна порцеляна).

Чи виявляє Андерсен в описі палацу якість авторське ставлення до зображуваного?

(Автор наче сам захоплюється описуваним й у своєму ставленні виявляє повагу до культури, традиції цього народу не тільки на початку, а й протягом усієї оповіді).

Що описується в тексті перекладу за допомогою слів ‘корогва’, ‘клейноди’?

(Прапор, знаки влади богдыхана – золоті шабля і корона).

Як ви гадаєте, ці слова вжиті перекладачем на ознаку культури китайського народу?

(Ні, вони більшою мірою відбивають культуру нашого, українського, народу, тобто орієнтовані на українського читача, про це також свідчать розлогі тлумачення вживаних слів, відпрацьовані під час словникової роботи).

3. Порівняння фрагментів українськомовних перекладів казки з вираженими етнокультурними компонентами

Прочитайте опис палацу на початку казки за різними перекладами. Чи однаково Ольга Сенюк і Оксана Іваненко його змальовують?

Соловейко (художній переклад О. Сенюк)	Соловей (художній переклад О. Іваненко)
Богдыханів палац був найкращий у світі, весь із чудової коштовної порцеляни, але такий крихкий, що в ньому належало ходити дуже обережно, аби ні до чого не торкнутися.	Богдыханів палац був найкращий у світі, весь із чудової коштовної порцеляни, але такий крихкий, що в ньому належало ходити дуже обережно, аби ні до чого не торкнутися.

(У перекладах цього епізоду розбіжності є, але вони несуттєві – на рівні використання слів зі схожими (синонімічними) значеннями).

Порівняйте, як відтворено спів солов'я, що його повторювали вуличні хлопчачки і співав сам китайський володар. Чи так само перекладачі близькі один до одного у зображенні цього епізоду?

Соловейко (художній переклад О. Сенюк)	Соловей (художній переклад О. Іваненко)
“Дзі-дзі-дзі! Буль-буль-буль!”	“Цві-цві-цві... Тьох-тьох-тьох-тьох”.



(Ні, у цьому випадку автори-перекладачі по-різному зображують спів солов'я).

*Спів солов'я у відтворенні якого перекладача для вас більш звичний? Чому?*

(Більш звичний спів солов'я у перекладі О. Іваненко, так, зазвичай, 'чують' цю пташку українці)

#### *4. Лінгвокультурологічний коментар учителя.*

Спів солов'я в перекладі Оксани Іваненко співзвучний з тим, що маємо у відомій українській народній пісні 'Ой у вишневому садочку': "Віть-віть-віть, тьох-тьох-тьох...". Повторення звуків живої та неживої природи: шуму вітру, гуркоту грому, голосу звірів і птахів називається звуконаслідуванням. Різними мовами звуки довкілля відтворюються по-різному. Так, у казці Андерсена соловей данською звучить приблизно так: 'зі-зі-зі! клук-клук-клук' ('zizizi! klukklukkluk!'), а в перекладі китайською – 'Чжі-чжі-чжі-галу-галу' ('吱-吱-吱-格碌-格碌'). І перекладач О. Сенюк, мабуть, по-своєму намагалася передати саме таку імітацію співу.

#### *5. Підсумкова бесіда.*

*Яке відкриття ви зробили для себе як читачі, порівнюючи фрагменти різних авторів перекладу казки Г. К. Андерсена?*

Націлюємо п'ятикласників на висновок: перекладачі, окрім того, що мають передати зміст твору 'зрозумілою' мовою для читача, також повинні зберегти відомості про життя народу, який змалював автор, можуть наблизити де в чому зміст перекладного твору до рідної культури. Не випадково своє бачення щодо застосування на уроці елементів порівняння (зіставлення) різних художніх перекладів ми почали з етапу передчитання, адже не менш важливим є актуалізація опорних знань, емоційне налаштування школярів. І послідовність у подачі матеріалу очевидна: ієрогліфи й українська назва казки стилізованим шрифтом (у яких 'упізнаються' обриси солов'я, особливості національної архітектури та ін.) → словникова робота (опрацювання слів, які увиразнюють українську мову та культуру в перекладному тексті) → порівняння 'схожих' описів імператорського палацу (своєрідне закріплення знань з мови про явище синонімії) → порівняння двох різних версій 'співу' пташки (своє-чуже) → етнокультурний фон (соловей як один із символів української культури). Таким чином, реалізуємо міжлітературні (переклад як факт рідної літератури – М. Рильський) та міжпредметні (українська мова, українознавство) зв'язки.

У цілому, системне застосування в навчанні зарубіжної (інокультурної) літератури специфічних прийомів роботи вчителя й видів навчальної діяльності учнів (наприклад: складання первинного враження про інокультурний та іномовний світ, зіставлення перекладів різних авторів, спостереження за текстом, збагачення власного словникового запасу, 'комбіноване читання' – увиразнення тексту етнокультурними

компонентами іншого твору, ріднокультурна стилізація художнього твору, етнокультурологічний коментар, створення 'етнокультурного портрета народу' та ін.) дозволяє успішно формувати в школярів етнокультурну компетентність – комплекс знань про визначальні особливості інокультурного світу, уміння їх осмислювати під час читацької діяльності, здатність виявляти емоційно-ціннісне та естетичне ставлення до них як представників української національної культури. Таким чином, ми стверджуємо, що становлення людини як особистості, гідного наслідувача ріднонаціонального неможливе без позитивного налаштування та емпатійного ставлення до іншої культури. Інтерес, готовність пізнавати, сприймати, приймати іншу національну культуру будуть неповноцінними процесами, якщо така особистість не спроможна самоідентифікуватися в ріднонаціональному середовищі. Визначальним у виборі людиною життєвих пріоритетів та ідеалів є період шкільництва – час, коли закладаються основи *толерантного світогляду*, формуються *ціннісні установки* як бази етнокультурного та полікультурного розвитку. А сам процес формування етнокультурної компетентності особливо увиразнюється і стає повноцінним в національній школі за рахунок існування самостійного та самодостатнього курсу зарубіжної літератури, де перекладний художній твір для учня-читача виконує роль медіатора й гідно у світ інокультури, знайомство з якою увиразнює унікальність і неповторність рідної. Отже, процес формування вартісного ставлення учнів до культурного розмаїття світу невід'ємний від іншого процесу – усвідомлення власної повноцінності як носія українськості (української тожсамості).

Зауважимо, що методологічним підґрунтям формування етнокультурної компетентності школярів, окрім філософських і перекладознавчих досліджень, визначено ряд положень, висвітлених у літературознавчих працях (П. Білоус, О. Вертій, В. Іванишин, Б. Шалагінов та ін.). Так, зміст та характер інтерпретаційної діяльності учнів-читачів визначені з опорою на сучасного українського вченого-літературознавця П. Білоуса, який виділяє такі загальні рівні інтерпретації літературного твору, як репродуктивний, декодувальний, рефлексивно-асоціативний (Білоус 2013, 301-308). На *репродуктивному рівні* опрацювання інокультурного твору передбачає елементи переказування та описової реконструкції етнокультурних компонентів (більшою мірою експліцитних), що так чи інакше опиняються в полі зору учня під час прочитання зображених автором подій, світу природи, змалювання інтер'єру, ритуалів і обрядових дійств, портрета (зовнішнього і внутрішнього), учинків персонажів тощо. *Декодувальний рівень* передбачає розпізнавання й тлумачення образів із одночасним виявленням окремих імпліцитних етнокультурних компонентів під керівництвом учителя з опорою на фоніві відомості етнокультурного змісту, що допомагають повніше зрозуміти національно-культурну природу зображуваних явищ.

Процес декодування образів у підлітка-читача значною мірою спирається на систему ріднонаціональних культурних цінностей та світоглядного мислення. Це, у свою чергу, сприяє якісній реалізації *рефлекторно-асоціативного рівня інтерпретації*, який полягає в усвідомленні учнем-підлітком власної національної ідентичності у порівнянні з літературним героєм як носієм іншої національної культури, моделюванні ситуації ‘асоціативної етноідентифікації’ з персонажем за умов емпатійного ставлення до нього.

Саме тому в школі, на переконання відомого вченого-літературознавця Б. Шалагінова, дитина має одержати “уявлення про усталені національні та загальнолюдські цінності” (Шалагінов 2011, 3). Зрештою, ми підтримуємо позицію науковця в тому, що на прикладі художніх творів суспільної тематики в учнів мають формуватися громадянські почуття патріотизму, національної гідності, власної культурно-етнічної ідентичності, повага (толерантність) до людини – представника іншої національної культури.

Цілком обґрунтованим є бачення сучасного українського ученого-літературознавця О. Вертія, який пропонує в методиці викладання літератури оперувати низкою понять, таких як ‘національний характер’, ‘національний тип героя’, ‘тип національного героя’, ‘національний тип взаємозв’язків героя зі світом’, ‘національний колорит’, ‘національна картина світу’, ‘національні естетичні цінності’ та ін. (Вертія 2012).

Проте мусимо зауважити, що будь-які спроби сьогодні вплинути на якість шкільної літературної освіти, переслідуючи при цьому навіть благородні цілі, як-от спрямування школяра у русло українськості, не матимуть результату допоки літературна підготовка майбутніх педагогів у вищій школі не наповниться відповідним змістом. Зокрема, йдеться про *національно-екзистенціальну методологію*, яка знайшла своє обґрунтування у вітчизняному літературознавстві постколоніального періоду. Свого часу В. Іванишин визначив її як “гуманітарну методологію націоналістичного типу”, “системою регулятивних принципів національного мислення”, “ідейно-науковою основою національного світогляду”, спрямованої “на освоєння, вивчення і захист буття нації” (Іванишин 2010, 242–243). Ці ідеї, на щастя, сьогодні розвиваються у працях його послідовників (П. Іванишин, М. Іванишина та ін.), вивчення та переосмислення яких дозволить нам розкрити передумови та розробити методику щодо формування особистості вчителя-словесника, який буде існувати й мислити в національно-культурній площині, а, значить, у цих координатах навчатиме та виховуватиме молоде покоління.

Азов, А. Г. (2013): *Поверженные буквалисты: Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы*. Москва.

Бердник, О. (2007): *Альтернативна Еволюція*. Київ.

Білоус, П. В. (2013): *Теорія літератури*. Київ.

Вергій, О. І. (2012): *Методика вивчення української літератури на сучасному етапі: основні ознаки і поняття. Частина 2.* Дивослово 4, 28-36.

Воропаєва, Т. (2010): *Українськість як системний чинник колективної ідентифікації.* Українознавчий альманах 2, 85-89.

Гай-Нижник, П. П., Чупрій, Л. В. (2015): *Формування загальнонаціональної ідентичності українців в контексті сучасних викликів.* Гілея 101 (10), 474-481.

Гаспаров, М. Л. (1971): *Брюсов и буквализм (По неизданным материалам к переводу "Энеиды").* Мастерство перевода. Сборник 8. Советский писатель. Москва, 88-128.

Гулик, І. (2016): *Що таке модерна українськість* [Електронний ресурс], режим доступу : <http://www.gazeta.lviv.ua/arhiv/editorial/52770.html>.

Іванишин, В. П. (2010): *Нариси з теорії літератури.* Київ.

Клименко, Ж. В. (2016): *Шкільний курс "Зарубіжна література" як чинник формування української національної ідентичності учнів.* Весесвітня література в школах України 7-8, 2-7.

Павленко, В. М. (1999): *Етнопсихологія.* Київ.

Рильський, М. (1987): *Проблеми художнього перекладу.* У кн.: Збір. творів: У 20 т. Т. 16. Київ, 239-306.

Шалагінов, Б. Б. (2011): *Дитяча література і соціалізація майбутньої особистості.* Весесвітня література в середніх навчальних закладах України. 11-12, 3-6.

## ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

### ІДЕЙНІ КООРДИНАТИ ШЕВЧЕНКОВОГО “ЗАПОВІТУ”: В ПОШУКАХ ПОВНОТИ ПРОЧИТАННЯ

*Віктор Азьомов*

(Україна)

*У статті здійснено спробу відкриття нових світоглядних координат у змісті вірша Тараса Шевченка “Заповіт” на основі авторської аналітичної методології ДАСЕ (Духовна Архетипна Система Етнонаціонального).*

*Ключові поняття: сакральний, образ-символ, переосмислення сенсів протесту.*

### IDEOLOGICAL COORDINATES OF THE ŠEVČENKO'S “TESTAMENT”: IN SEARCH OF THE COMPLETENESS OF READING

*Viktor Az'omov*

*The article is an attempt to open new philosophical coordinates in the poem “Testament” by Taras Ševčenko on the basis of the author's methodology of SASE (Spiritual Archetypal System of Ethno national).*

*Key conceptions: sacred, image-symbol, rethink meanings protest.*

В умовах сучасного глобально-гібридного протистояння світоглядів і базових цінностей викладання української літератури та історії в середній школі України стало одним із факторів національної безпеки. Шевченків “Заповіт” аналізується вже друге століття за виробленою ледве не з дореволюційних часів схемою.

Щоб класичні твори національної літератури, і “Заповіт” з-поміж них, не вважалися чимось “рядовим” (сьогодні саме такі позиції обстоюють державці з міносвіти з їхніми поки що не втіленими ідеями інтегрованого курсу української та зарубіжної літератур), а справді отримали статус активованого ресурсу національної свідомості молодого українця-громадянина, треба нарешті відкинути напівправдані постулати, повторені-переповторені в поколіннях учителів та учнів, і відійти від колоніального способу мислення.

У розвідці автор ставить сьогочасну проблему актуального прочитання творів української класичної літературної спадщини. *Мета статті –*

осучаснити стандарти усталеного, традиційного шкільного програмового матеріалу, донести до свідомості молодого покоління глибинний зміст Шевченкового “Заповіту”, щоб відкрити закладені у творі засадничі первні національного поступу; у межах вікових спромог школярів вивести ідейні масштаби твору на вищий, національний світоглядний рівень.

Дослідження має прикладну цінність, адресоване передусім шкільному вчителю, хоч було б перспективним використання його і в навчальній університетській практиці.

Славнозвісний “Заповіт” належить до сакральних текстів. Такі твори, як правило, мають багаторівневу семантику. У вірші природно поєдналися три начала: по-перше, в його основу покладені реалії життя самого автора; по-друге, публічний поетичний заповіт-маніфест набирає енергетики одкровення, апелюючи до провістин Абсолютної Істини, тому має певні інтуїтивно-метафізичні змісти; по-третє, авторське звернення до народу вводить читача в символічно-архетипні надра національного колективного несвідомого. Отож аналітик не повинен ані спрощувати (примітивізувати), ані надмірно ускладнювати аналіз твору. Спробуємо віднайти золоту середину.

«Як умру, то поховайте мене на могилі...». Про яку смерть ідеться? Зрозуміло, що про фізичну. А про яке поховання розмислюємо після прочитання всього вірша? Безумовно, про сакральне, що має і матеріальний, і духовний виміри. Не враховуючи цієї засадничої обставини, більшість інтерпретаторів вдаються до одностороннього, тенденційного тлумачення змісту твору.

Що означає “на могилі”? Чого дає в зачині твору прийменник “на”?

По-перше, якби було “в могилі”, то мали би пряму вказівку на цілком візуалізоване індивідуальне, конкретне поховання. “На могилі”, “на селі”, “на тому кутку”, “на виселках”, “на белебні” – усі ці просторічні лексичні форми на позначення певного територіального розміщення тяжіють до окреслення загальних меж чогось, до просторової, а не точкової приналежності.

По-друге, образ-символ могили знаходимо ледве чи не в кожному творі Шевченка. До того ж цей авторський синтетичний художній елемент набуває знаковості, позначаючи щось абсолютно відмінне, ніж просто прив’язка до місця поховання. До прикладу, в який спосіб поет виводить образ Яреми Галайди (“Гайдамаки”) із сюжетного простору поеми на скрижалі вічності? «Пішов степом, сіромаха, / Сльози утирає. / Довго, довго оглядався, / Та й не видно стало. / Одна чорна серед степу / Могила осталась». Класифікуючи множинну семантику поняття могили в “Кобзарі”, висновуємо, що цей Шевченків образ-символ найчастіше означає народну пам’ять. А в “Заповіті” поховання на могилі логічно буде означити як бажання поета посмертно залишитися в народній пам’яті.

Далі читаємо:

...Щоб лани широкополі,  
І Дніпро, і кручі  
Було видно, було чути,  
Як реве ревучий.

Просторова глибочінь поетичного бачення, спроектована автором у цих рядках, не тільки уточнює й розвиває задані вище координати закріплення в народній пам'яті. І мовиться не лише про лани, Дніпро, кручі, симфонію річкових порогів. Добірний пейзажний контекст сплітається в картину, сповнену могутньою національною символікою, надаючи природним елементам національного звучання – від тисяч років національного буття.

Це не довільна акварель ландшафту Придніпров'я, а пейзажний зліпок ліричної і разом із тим бунтівливої народної душі. Тут кожна просторова подробиця – місткий первінь української героїко-фольклорної свідомості. Що несе звукова кінцівка “реве ревучий”? Чи вона – лише данина романтичній традиції? Ні, це ословеснений голос протослов'янської Дани, богині життєтворної води-вічності, голос, у якому бурує споконвічне народне прагнення до волі й незалежності.

Тому й “могила” не десь “на гробках”, а безпосередньо включена в цю національну духовно-часово-просторову містерію – Шевченко не мислить свого відходу в категоріях фізичної смерті: він тут, він присутній, він із народом, він не виконав уповні місії героя-перетворювача. Саме такий пейзаж, що є уособленням нескоренного народного духу, може прийняти у своє лоно титана – кріпацького сина й сина України, який навіть посмертно, у супереч логіці людської концентрованої свідомості, здійснюватиме своє просвітницьке подвижництво.

У другій частині вірша похоронно-погребний мотив різко обривається в подвійному ключі: заповіт – це сповідь земна, перед людьми, пророче передбачення подій в Україні; одночасно це і сповідь небесна – визначення характеру стосунків із Богом, уособленням Абсолютної Справедливості:

Як понесе з України  
У синєє море  
Кров ворожу... отойді я  
І лани, і гори –  
Все покину і долину  
До самого бога  
Молитися... а до того  
Я не знаю бога.

Тридцятирічний Шевченко усвідомлював своє національне покликання. І переймався тим, що його життєва стежа українського Мойсея не довершена й може нагло обірватися за обставин, які дужчі за індивідуальну людську волю і свідомість. Як “світлий геній керується

власне-міфічною настановою” (В. Пахаренко), так і Шевченко в цих рядках (і у всьому вірші) художньо утворює власну, особистісну посмертну ціннісну ієрархію, ієрархію глибоко людоцентричну, але рівну промислу Божому. Проаналізуємо її детально.

Спочатку дещо з географії. Яка ріка вже гриміла-рокотала трьома рядками вище? Яка річка як символ, попри всі інші водні артерії, несе “з України у синє море” води свої? Звичайно, Дніпро. Звідки ж тоді “ворог”? Зовнішній він чи внутрішній? Поет не уточнює. Це підведення потрібне, щоб вийти на інше знакове питання: двічі (!) на обмежених скрижальях мініатюри проступає “кров ворожа”. Чи дошукалися дослідники, якого прирощення значень надає цей повтор метасмислам сконденсованого поетичного тексту?

“Як понесе з України... кров ворожу...” – прочитуємо *перший етап* процесу національного духовного очищення через визвольні змагання. І лише тоді, як Дніпро “понесе з України... кров ворожу...”, ліричний герой, який раніше відійшов фізично, дає собі право покинути рідний край, щоб шукати порятунку своїй душі. А до того він “не знає бога”: не реалізовані його, Шевченка, життєві надії, які він постановив людиною здійснити в Україні. Отже, у свідомості поета втілення божої справедливості для України співвідноситься зі здобуттям національної свободи і має більшу вагу, ніж ідея Бога.

А тепер з’єднаймо початок вірша і щойно проаналізовані рядки. Шевченко передбачає, що й після фізичної смерті, похований-збережений у людському серці (“на могилі”), він працюватиме на перемогу, тому грядуще народне визволення – прямий і безпосередній наслідок його справді безсмертного заклик до боротьби.

Геній *сам*, без Божого втручання, означає сфери свого посмертного “передреволюційного” митарства: його душа літатиме над ланами й горами. Геній *сам* оцінює міру готовності своєї душі до спілкування з Богом. Він *сам* постає суб’єктом Вищого розуму і Вищої волі. За величчю земної офіри рівний Богові – за цю офіру возведений народом у чин народного пророка і тисячекратно проклятий ворогами.

Чимало аналітиків ламало списи об релігійність-богоборство Тараса Шевченка. У цьому творі поетова ідея Бога вкладена в річище розуміння її в народних масах, а саме: Бог є воцаріння абсолютної справедливості на землі. І боротьба за це священна. Вірш присвячений народові. Поет – народний трибун. Таким його зрозуміють і сприймуть. Стихійне тлумачення Бога – не випадковість, а глибока закономірність, що визначається як адресатом послання, так і жанровими особливостями твору.

У третій частині ідея народної революції поглиблюється, набирає нових і важливих сенсів:

Поховайте та вставайте,  
Кайдани порвіте



І вражою злою кров'ю  
Волю окропіте.

Повторюється слово “поховайте” (не забуваймо, що “поховайте” в контексті означає “пам'ятайте”). “Вставайте” – дозвіл на наступний *етап буття душі поета у вічності*. Кобзар ніби завертає читача на початок розвитку думки і спонукає ще раз переосмислити сенси протесту, але на новому, вищому рівні розвитку поетичного бачення. Рядками вище ідея боротьби лише окреслена в найзагальніших рисах. Тут же – прикінцевий етап народної революції – етап здобуття свободи як мети боротьби, втіленої через метафору “кайдани порвіте”.

Тепер з'ясуємо ще одну надважливу, як на нашу думку, ідею вірша, яку з цілком зрозумілих тенденційних причин оминало дослідницьке око. Чому в короткому творі Шевченко “розтягує” “візю крові” на дві частини? Якби “кров” мала тільки одне текстове вкраплення, то весь вірш цілісно прочитувався б як заклик лише до селянської революції. Саме так цей образ-символ трактували дослідники й далі не йшли. Чи з певних особистісних або суспільних засторог не хотіли йти?

Чого ж конче важливого додає друга частина до метаобразу крові? Окроплення кров'ю має триєдину семантику: воно, по-перше, символізує очищення, спокутування мук, болю, насильства. По-друге, це надання життєвої сили тій справі, якій воно присвячується. По-третє, це засвідчення згоди між людиною та Богом.

До першого: коли води рік не метафорично червоні від крові, то пролита людська кров (праведно чи неправедно – однаково) завжди вимагає відомщення. У розполосованих суспільствах метастазує стара, але вічно жива формула: кров за кров, перекриваючи шлях до процвітання; панує тяглість ненависті, озлоблення, страху. Окроплення – це якраз *переривання ланцюгової реакції зла в суспільній свідомості*. Війни повинні мати своє не тільки хронологічне, а й ментальне завершення. Війни, приховані в серцях, переходять у протистояння, тривання яких штучно стимулюється інколи століттями, – а це духовний і політичний розкол нації. Шевченко про це знав, мислив і застерігав нащадків від властивого наслідку революцій: внутрішнього розділення народу. Наскільки нині важливе це положення “Заповіту” з огляду на те, що радянська влада, паразитуючи на ідеї активного пошуку ворогів, з одного боку, притлумлювала в масах розуміння імперської ролі “старшого” брата, а з іншого – імплантувала в суспільну свідомість нетерпимість до позитивних національних компромісів.

До другого: упокоривши філософію знищення, виходимо на філософію майбуття; справа народної революції отримує розвиток у національному поступі.

До третього: не твори зла, бо воно неминуче наздожене як не тебе, то нащадків твоїх; хто порушує космічні закони Абсолютної Істини, – дорого за це платить.

Виходимо на важливий висновок: окроплення вражою кров'ю – це Шевченків заклик до народу після перемоги революції пройти процес суспільної порозуміння, покаяння, родоцентричного осмислення історичного розвитку і виходу на новий, вищий рівень суспільної єдності. Нове життя вимагатиме єдності в новому, вже національному просторі.

Сьогодні в публічному вжитку інколи доводиться чути твердження, що ціна здобуття суверенітету не буває ні замалою, ні завеликою, коли в рух приведені мільйони сердець, ім'я яким – народ. Наскільки ж глибшим розумово, мудрішим політично, насправду національним ментально постає український Пророк у рядках безсмертного “Заповіту”.

І нарешті четверта композиційна частина вірша – “молитва кроткого пророка”:

І мене і сем'ї великій,  
В сем'ї вольній, новій,  
Не забудьте пом'янути  
Незлим тихим словом.

“Перше втілення” генія вже відбулося – це здобуття народом волі. Монументальна постать поета-протестанта вивищилася у всій своїй титанічній цілісності. Четверту частину вінчас по-трипільському рахманий, по-християнському іконописний, по-дитячому зворушливий, проте нестандартний, “неканонічний” Шевченко. Ідея всеукраїнської любові в її чистій, кристалізованій поетичній густині надихає останні рядки твору. Те, що утверджується вкінці, призначено для вічності. Остання поетова мрія – це другий полюс його заповіту, лебедина пісня пристрасної духовної сповіді людям і Богу: чин прощення, примирення. У вічності він хоче залишитися не провісником крові, але ангелом-охоронцем великої, нової, вільної національної сім'ї.

На жаль, цей Шевченків шедевр пропечатаний у масовій свідомості у спрощено-вulgарному потрактуванні. І не лише з волі науковців та лицемірних політиків: спрощено-вulgарне трактування властиве нижчим архетипам колективного несвідомого. Це коли ставиться наголос на домінанті боротьби-революції-руйнування. За мовчазною домовленістю таких достойників, «сем'я велика, сем'я вольна, нова» утвердиться якось сама собою – як автоматичний наслідок революційних змін у суспільстві. Історія, знаємо, неодноразово спростовувала і продовжує спростовувати таку тезу. Щедро – й українською кров'ю. У Шевченковому “Заповіті” викладено загальну концепцію національного поступу – духовного єднання як стартової позиції боротьби, рішучого знищення старого світу неволі та визиску, етапу суспільної злагоди й, нарешті, торжества ідеї всеукраїнської любові. Це не догматизований програмний Шевченків заклик до стихійної

народної революції, як учили нас апологети від літературознавства, що вирости на конспектах сталінського короткого курсу історії ВКП(б).

“Заповіт” – пристрасне звернення до народу. Найперше до народу, хоч увесь твір, безумовно, є узагальненням світоглядних позицій самого автора. Яку ж роль відводить Шевченко нації, на сторожі якої вже 1845 року він “ставити слово”, хоч прямо сконстатує це десятиліттям пізніше?

“Поховайте та вставайте...” Саме народ – творець історичних змін. Поки народні маси не пройнялися “ревом ревучого”, поки вони “сплять” у кайданах, чумацький віз українського поступу з місця не зрушить, а поетова душа не знайде спокою у вічності.

Саме через ініціативу народних мас реалізується ідея націотворчості. Бо ж не просто так в авторському баченні візія “крові ворожої” у вірші розчленована на два етапи, початковий – “як понесе з України кров ворожу”, і прикінцевий, коли на нашій історичній сцені лунатимуть литаври перемоги – “і вражою злою кров’ю волю окропіте”. Між цими двома пунктами – тривалий період борінь, національного змужніння і патріотичної консолідації вчорашніх імперських рабів і гречкосіїв. Так, у першій частині опису боротьби Шевченко на означення реально уявлюваних подій ставить доволі “м’яке” дієслово майбутнього часу “понесе”. У другій частині – виразно окреслений, енергійний, дієвий, ударний лексичний ряд, переданий через другу особу множини дієслів майбутнього часу наказового способу: “поховайте”, “вставайте”, “порвіте”, “окропіте”.

У кінці вірша еволюція духу постреволуційного народу центроспрямована до *втілення імперативу любові*. І це, без перебільшення, Шевченкове поетичне відкриття і провидницьке застереження нащадкам. Не синдром раба, засліпленого свободою, не ейфорія “кухарки”, яка допалася до керівництва державою, чи “донецького роботяги, шахтаря-тракториста”, котрий іде в атаку під Авдіївкою за інтереси “руського міра”, не ментальні маріонетки, яких у законний чи злочинний спосіб позірно “долучили” до державних справ, а спільнота свідомих державотворців, що стали громадою, єдиною сім’єю. І цей образ народу-сім’ї – центральний в останніх чотирьох рядках твору, бо ж велич суспільних змін, новизна творення і саме бажане поетом “незде тихе слово” можливі лише за умови ідеологічного єднання Сходу і Заходу, Півночі й Півдня України, оперуючи сьогоднішньою політологічною термінологією.

Процес боротьби і її результат, змодельовані у вірші, – перебувають *на різних рівнях суспільного мислення*. Мрії бунтаря-пророка, образ ліричного героя, створений у вірші, не вичерпуються заклик до “громадянської ініціативі” народної маси в націю через жертву “ворожою кров’ю”, тобто через насильство, адже добровільно ні пануючі класи, ні їхні полигачі ніколи не здадуть політичних позицій.

Умиротворення й умиротворіння – ось прикінцевий рівень, вершина історичного вивищення народу. Так матеріальне переростає в духовне. І це

не діалектика боротьби – сконформовано, вузько і профанно; це філософія Шевченкового світу і Шевченкового логосу. “Заповіт” – пристрасний заклик здобути право і спромогу не лише на виборювання свободи, а й *на будівництво українського дому духовного*. Це так ясно, так гірко зрозуміло року 2017 – із дистанції ста сімдесяти двох літ із часу написання твору.

У “Заповіті” Україна почула голос титана за силою, генія за духовною наснагою і сина своєї землі за покликанням роду. Таке прочитання твору Тараса Шевченка уможливило авторська літературознавча аналітична методологія – Духовна Архетипна Система Етнонаціонального (ДАСЕ).

## ФУНКЦІОНУВАННЯ СВІДОМОГО І НЕСВІДОМОГО НАРОДУ У ЙОГО МОВІ

*Олексій Бедлінський*

(Україна)

*Досліджуються психологічні особливості свідомості народу відображені у мові і мовленні. Виявлено деякі особливості мови пов'язані з буттям кочових і осілих землеробів, які впливають на розвиток свідомості народу. З'ясовано, що, як підґрунтя свідомості, ряд європейських мов, включаючи і німецьку, ближчі до української, ніж російська.*

*Ключові слова: здогадка, інтеріоризація, мовлення, образ, рідна мова, свідомість.*

## FUNCTIONING OF CONSCIOUS AND UNCONSCIOUS NATIONALITY IN ITS LANGUAGE

*Oleksij Bedlins'kyj*

*The author explores the psychological features of people's consciousness, reflected in language and speech, by defining certain features of language, associated with nomadic and settled farmers' lifestyle, which affects the development of the people's consciousness. It is revealed that as a basis of consciousness, a number of European languages, including German, are closer to Ukrainian than Russian.*

*Key words: a guess, consciousness, image, interiorization, native language, speech.*

Про роль рідної мови в розвіі буття і свідомості народу писав видатний мовознавець О.О. Потєбня: “Дух без мови неможливий, тому що сам утворюється за допомогою мови і мова в ньому є перша за часом подія” (Потєбня 1993, 24). Уплив буття народу на розвиток мови акцентував К. Д. Ушинський: “...у світлих, прозорих глибинах народної мови відбивається не сама лише природа рідної країни, а й уся історія духовного життя народу. Покоління народу проходять одне за іншим, але результати життя кожного покоління залишаються в мові – у спадщину нащадкам” (Ушинський 1948, 557). Узаємозв'язки мови та свідомості досліджували видатні психологи Л. С. Виготський (Виготский 1982), О. Р. Лурія (Лурия 1979), В. Ф. Петренко (Петренко 2009), О. Г. Спіркін (Спиркин 1972) та ін. Але, як свідчать останні події в Україні і світі, проблема взаємозв'язків

мови та свідомості залишається якнайактуальнішою і поки що далекою від розв'язання.

Метою нашої наукової праці є дослідження функціонування свідомості народу в його мовленні на основі мовленнєвої гіпотези свідомості.

У процесі своєї життєдіяльності народ усвідомлює власне буття й розвиває рідну мову, яка є підґрунтям свідомості народу у прямому сенсі слова, – так само, як нервова система є підґрунтям психіки.

Ряд сучасних дослідників, спираючись на емпіричні дані про несвідомі процеси, обстоюють думку про множинність свідомості. Так, на думку В. М. Аллахвердова, “свідомість із логічною неминучістю принципово множинна. Саме сукупність неусвідомлюваних людиною різних власних свідомостей дозволить надалі ввести уявлення про психіку. Наше Я <...> не усвідомлює цих свідомостей, але отримує від них емоційні сигнали” (Аллахвердов 2000, 502).

Д. Деннет розробив модель множинних ескізів (чернеток) свідомості, згідно з якою “картина процесів, що відбуваються в мозку, постає в такому порядку. У мозок надходить потік інформації із зовнішнього світу або з організму, він її опрацює, роблячи більш специфікованою і диференційованою. У процесі опрацювання виробляються немовбито чорнові ескізи, або драфти (drafts) <...>. Важливо, що драфти генеруються різноманітними частинами мозку і в різних поєднаннях (звідси Multiple Drafts). У підсумку утворюється не ‘потік свідомості’, що прямує в одному напрямку, а мережі ‘безсловесних наративів’, котрі накладаються один на одного” (Юліна 2004, 66-67). Погоджуючись із авторами у принципі, хочемо все ж заперечити ‘безсловесність наративів’ на користь ‘потоків свідомості’ як умови її існування.

Поняття свідомості має певне протиріччя – усвідомлення як фіксація чогось і одночасно неможливість усвідомлення зафіксованого незмінного. Так, В. М. Аллахвердов доводить, що “будь-який усвідомлений зміст (будь то відчуття кольору, відчуття зубного болю, відбиток у пам'яті, образ, емоційне переживання, наукова гіпотеза чи Я-концепція, тобто теорія самого себе) має безперервно змінюватися, в іншому випадку він ‘вислизає’ зі свідомості, стає невлотним” (Аллахвердов 2000, 379). Тобто виникає задача зі взаємовиключними вимогами: одночасної фіксації та необхідної трансформації відображуваного досвіду.

На нашу думку, така фіксація трансформованого можлива лише за умови, коли одні й ті самі фрагменти відображеної дійсності в корі головного мозку кодуються абсолютно різними ансамблями нейронів. У категоріях вищезгаданої моделі ‘Multiple Drafts’ Д. Деннета, можна виділити дві групи принципово різних драфтів. Одна з них є продуктом рефлекторного відображення тварин (психіки); інша ж пов'язана зі здогадками із проблісками свідомості та зафіксована в мовленнєво-рефлекторних зв'язках мережива нейронів, які задаються і психічними, і мовленнєвими зв'язками одночасно. Тобто фіксований в ідеальному плані

образ збуджує низку слів, а фіксоване слово збуджує ряд образів. Метафорою свідомості є музика. Для усвідомлення мелодії необхідний потік звуків, в одній чи двох нотах почути мелодію неможливо.

В.П. Зінченко, спираючись на вчених В. Гумбольдта, Г.Г. Шпета і поета Р.М. Рільке, констатує: "...‘предметне дзеркало’ взаємодіє з ‘вербальним відлунням’, що є умовою породження нового образу, який несе смислове навантаження і робить значення видимим <...>. Відбувається начебто подвоєння і повторення явищ у проміжках триваючого досвіду, подвоєнні, що дозволяє свідомим істотам навчатися, самонавчатися й еволюціонувати" (Зинченко 2010, 462-463).

Свідомість спирається одночасно на біологічне підґрунтя електричних сигналів нейронів, із яких мозок виділяє інваріанти, що відповідають окремим елементам відображуваного світу, і соціальне підґрунтя мовленнєвих зв'язків, із яких виділяє необхідні збуджувані словами образи відповідно до контекстів відображуваного світу.

На нашу думку, психічне відображення – це образи сприймання, уяви, наочного мислення, що з'являються як результат рефлекторної діяльності нервової системи й існують у формі мережива нервових зв'язків, дублюються мовленнєво-рефлекторними відображеннями дійсності у формі інших мережив нейронних зв'язків. Психічне і мовленнєво-рефлекторне відображення існує у формі збудження різних мережив нейронних зв'язків, які співпадають лише частково. Коли мозок констатує, що два різних ансамблі нейронів (два різних драфти) кодують те саме, з'являється проблиск свідомості (здогадка). Мовленнєво-рефлекторне відображення дає можливість свідомої регуляції потоків свідомості, чого у тварин немає.

Регуляція свідомості здійснюється через психічні (першосигнальна система) і мовленнєво-рефлекторні (другосигнальна система) відображення, кожне з яких окремо може бути доступне свідомості лише як поодинокий проблиск свідомості (здогадки, котрі подеколи можна спостерігати й у тварин), а разом вони можуть цілеспрямовано регулювати потоки психічних відображень відповідно до вимог активної спрямованої діяльності, забезпечувати усвідомлення буття. Механізмом регуляції є утримання у сфері свідомості одного з потоків (психічного чи мовленнєво-рефлекторного) за рахунок мінливості іншого – за постійного уподібнення стабільного і змінного (Bedlins'kyj 2017).

Людина усвідомлює взаємозв'язки образів через взаємозв'язки слів і навпаки. А звідси зовсім не байдуже, якими словами ми послуговуємося. Наприклад, німецькою ‘простір’ (Raum), ‘приміщення’ (Räumlichkeit), ‘звільнювати’ і ‘прибирати’ (ausräumen) належать до однієї сім'ї слів. Відповідно у свідомості носія мови чистота й мінімалізм речей у приміщенні як потреба закладається самою мовою. Схожі взаємозв'язки є і в українській мові: ‘простір’, ‘терти’, ‘витирати’ (наведення чистоти), ‘затирати’ (при штукатурці стін, обробці підлоги), ‘простирадло’ тощо.

Звичайно, коли в мові немає вищезгаданих зв'язків, то прагнення до чистоти (добра, любові тощо) як потребу можна сформулювати у процесі виховання. Але, на жаль, – не доконечно так. Коли ж узаємозв'язки інтеріоризуються у процесі навчання рідної мови, то вірогідність формування бажаного компонента психосистеми збільшується в рази.

Одні й ті ж концепти – будь то 'любов' або 'чистота' – засвоюються у процесі інтеріоризації як врощені інтерсуб'єктних (зовнішніх) відносин в інтрасуб'єктні (внутрішні, представлені в ідеальному плані) форми. Навчання рідної мови потребує інтеріоризації, на відміну від вивчення іноземних мов.

Вивчаючи рідну мову, людина інтеріоризує окремі проблиски свідомості, здогадки окремих індивідів, котрі стали надбанням попередніх поколінь, зафіксовані в мові народу, усвідомлюючи їх як власні здогадки. А якщо пощастить, то об'єктивація прадавніх образів виливається в потоки свідомості чи навіть один могутній потік.

Простежимо це на матеріалі класичного зразка письменства:

Садок вишневий коло хати,  
Хрущі над вишнями гудуть,  
Плугатарі з плугами йдуть,  
Співають ідучи дівчата,  
А матері вечерять ждуть.

(“Заповіт”, Шевченко 1985, 296.)

Вірш Т. Шевченка оприявнює окремі образи несвідомого всього народу, збуджує образи проблисків свідомості (здогадок) як нації, що витворила слова рідної мови, так і дитячих вражень суб'єкта мовлення. Колись людина (народ) збагнула, що є садок, хата, хрущі, вишні, плугатарі, плуги, дівчата; усвідомила, який то садок, що він росте й де росте, чому росте тощо, а відтак відобразила свої уявлення, мисленнєві дії у словах. Кожна людина, засвоюючи рідну мову, переносить свідомість народу у власну свідомість, де значна частина народної душі побуває в несвідомому особи.

На нашу думку, Т. Шевченко не лише інтеріоризує частку несвідомого народу у свідомість кожного з тих, хто читає його вірш, а й утримує потік свідомості читача. Замінімо слово 'вишнями' на інше, наприклад, 'хрущі над вербами гудуть' – не зміняться ні рима, ані ритм, а проте цілісне відображення перетвориться на серію 'лубкових картинок' або 'коміксів'. У вірші Великого Кобзаря одним із засобів утримання потоку свідомості є сім'ї слів: 'вишневий, вишні'; 'йдуть, ідучи'. Звичайно, у ньому є й інші зв'язки між словами, як-от асоціативні зв'язки: 'садок, вишневий'; 'хата, мати'. Утім асоціативні зв'язки належать до несвідомого індивіда, а не народу. І тут для когось садок вишневий, а для когось – яблуневий.



Окрім того, психологи з'ясували, що асоціативні зв'язки в онтогенезі засвоюються значно пізніше, ніж зв'язки між словами рідної мови. “Аналіз показав, – твердив О. Р. Лурія, – що в дитини 5-7-ми років спостерігається різке переважання або навіть повне домінування предикативних реакцій; асоціативні реакції дуже рідкісні, дитина переважно робить із заданого слова цілу фразу. Тільки в більш пізньому віці починають з'являтися асоціативні відповіді, а в підлітка або дорослого асоціативні відповіді на зразок ‘сонце’, ‘місяць’, ‘собака’, ‘кішка’ явно переважають. Таким чином, предикативні відповіді, які є одиницями синтагматичної організації мовлення, складають прототип фрази і з'являються в мові дитини набагато раніше, ніж асоціативні відповіді” (Лурія 1979, 153).

Поет відтворює свідомість народу, роблячи свідомими свої несвідомі враження. Визначні письменники можуть робити свідомими несвідомі враження своїх читачів, оскільки збуджують спільні, суттєві враження всього народу.

“Поезія – це завжди неповторність, якийсь безсмертний дотик до душі” (Костенко 1989, 138), – збагнула Ліна Костенко. Народ відображає світ через слово, яке є поезією, міфом і навіть чарами. І. Франко писав: “...стара латинська назва *saipen*, що в літературній мові отримала значення ‘вірша’, ‘поєми’, первісно значила ‘закляття’, ‘чарівницька примова’; відгомін сього первісного значення заховався ще й досі в французьким слові *charme* (чари, принада), *charmant* (принадний, чарівний)” (Франко 1981, 56). В українській мові (і не лише в українській) є чарівні слова. ‘Будь ласка’ – це не просто слова ввічливості, які сприяють отриманню допомоги від інших. Це слова прадавньої сакральної формули поширення любові.

- Скажіть, будь ласка, котра година?
- Дев'ята.
- Дякую.
- Будь ласка.

Слово ‘ласка’ українською мовою означає вияв любові, а словацькою і чеською мовами – любов як почуття. У наведеному діалозі словосполучення ‘будь ласка’ має значення бути ласкавим, але в різних випадках воно відмінне: у першому виражає прохання виявити люб'язність і допомогти тому, хто запитує, просить; у другому – те саме прохання, але в стосунку до когось, що криє в собі глибокий етичний смисл, а саме – завжди бути люб'язним, виявляти повагу та любов до інших. Отже, це не ‘бартер’, коли я тобі – ти мені, це прохання передати далі. У тому ж таки діалозі це справді чарівні слова, священна формула поширення любові, матриця життя по-людськи. Несвідоме використання запозичених слів шкідливе через загрозу руйнації священних формул. У російському слові ‘пожалуйста’ українець заклику до поширення любові, як правило, не чує (Бедлінський 2017, 28).

Ще гірше те, що запозичені слова можуть нав'язувати образи, котрі суперечать світосприйняттю, світогляду народу. Таких запозичень багато. Те, що ми їх не зауважуємо, свідчить якраз про блокування нашої свідомості. Порівняймо слова 'утік' і 'сбежал'. Які образи викликають у реципієнта ці слова? Або який образ викликає словосполучення 'караць сбежал'? Обидва слова – і 'текти', і 'бігти' – руські (праукраїнські), які вживаються відповідно до розвитку свідомості під впливом буття народу. Здавалося б, яка різниця – вертикальний (текти) чи горизонтальний (бігти) переважаючий образ руху? На нашу думку, у цих дієсловах проглядається світосприйняття кочового й осілого народів. Г. Д. Гачев пише: "...коли я вжив слово 'предприятие' до вигадки Канта, я схопив себе за руку, згадавши, що німецькою я повинен був ужити тут слово 'UNTERnehmen', а англійською 'UNDERtaking', – в обох випадках префікс unter (under) акцентує 'ПІД', низ, вертикаль Буття, тоді як у російському слові споглядається – 'ПЕРЕД', тобто горизонталь" (Гачев 2008, 41). Цілком погоджуючись із Г. Гачевим, зауважимо, що причиною тут – не лише безкрайні простори Росії, як він пише. Наші степи усвідомлюються нашим народом не меншими. Згадаймо слова Т. Шевченка:

На могилі кобзар сидить  
 Та на кобзі грає.  
 Кругом його степ, як море  
 Широке, синіє;  
 За могилою могила,  
 А там – тільки мріє.

(Шевченко 1985, 51.)

Зображуючи безмежний степ, поет зумів до безмежності віддалити горизонт. Замість горизонту – там – 'тільки мріє'.

У нас, як і в німців та англійців, – 'Підприємство'. До речі, на безпідставні випадки, нібито українська мова – діалект російської чи "щось середнє" між польською і російською, промовисто відповідь заувага: польською, як і російською, – przedsiębiorca 'przed – перед тим'. Причина у веденні господарства і, мабуть, далася взнаки пам'ять про міграційні процеси, можливо, навіть не свого народу, а того, від якого перейняли частину лексики.

Багатьом європейським народам, яким не було куди мігрувати та й не було потреби в цьому, необхідно було дбати про свою землю, зберегти і передати її нащадкам, а тому якось уживатися із сусідами. Для кочового землероба, який випалював ліс, кілька років вирощував сякий-такий урожай і йшов палити нову ділянку, було байдуже до збереження землі. Саме тому йому не ріжуть слух слова пісні "Во поле березка стояла". Заростання поля лісом – нормальний і навіть корисний процес із погляду кочового землероба, котрий випалює чергову ділянку лісу для

перетворення її на тимчасове поле і колись, можливо, повернеться на свою попередню ділянку, знову її випалить і щось посіє. Осілі землероби змушені дбати про свою землю і про добрі взаємини із сусідами. Для осілого землероба “все тече, все змінюється”, “неможливо двічі ввійти в одну річку”, а для кочового землероба – “все повернеться на круги своя”. Для осілого розвиток відбувається по висхідній спіралі, яка до безмежності може рухатися вгору чи вниз, а для кочівника – по горизонтальній спіралі, яка повинна весь час розширюватися, захоплюючи нові території.

Російсько-українських пар слів, які відображають ‘горизонтальне’ чи ‘вертикальне’ сприйняття свого буття, використовуючи різні префікси, можна знайти багато:

- ‘заартачиться’ – ‘упертись’;
- ‘заключенный’ – ‘ув’язнений’.
- ‘затруднение’ – ‘утруднення’;
- ‘зачем’ – ‘навіщо, нащо’;
- ‘предавать’ – ‘віддавати, зраджувати’;
- ‘преданность’ – ‘відданість’;
- ‘предвзятость’ – ‘упередженість’;
- ‘предвосхитить’ – ‘угадати’;
- ‘преднамеренный’ – ‘умисний’;
- ‘предопределять’ – ‘визначати, зумовлювати’;
- ‘предписать’ – ‘наказати’;
- ‘предпочестъ’ – ‘зволіти’;
- ‘предпочтительный’ – ‘найкращий’;
- ‘предрасположенный’ – ‘схильний’;
- ‘предрешить’ – ‘вирішити, зумовити’;
- ‘представление’ – ‘наведення, удавання, уявлення, вистава’;
- ‘предубеждение’ – ‘упередження’.

На нашу думку, кожне використання горизонтальних чи вертикальних префіксів може збуджувати чи гальмувати певні образи, здатні впливати на когнітивні процеси, системи переробки інформації та її перевірки. Горизонтальність або вертикальність (так і хочеться сказати, дво- чи тривимірність) сприйняття буття можна спостерегти не лише в словах, котрі відображають сторони чи рух. Уявляючи образи, збуджувані словами, помічаємо, що географічне відлуння мови виявляється не лише в словах-уявленнях, а й у наукових визначеннях понять. Та й саме слово ‘визначення’, у якому відчувається ‘встановлення значення’, більш чіткий образ, – російською звучить ‘определение’, що збуджує образ встановленої межі (предела), ортодоксальності.

А отже, мова народу формується під впливом буття людини в конкретних історичних умовах і географічному середовищі та є результатом усвідомлення окремих аспектів свого буття й діяльності. У мові відображені сутнісні, сакральні матриці свідомості.

Запозичена лексика зменшує кількість збуджуваних образів у наукових поняттях і поезії, нерідко сприяючи більш точній передачі смислів і значень, але утруднюючи при цьому потоки свідомості на рівні уявлень, а це понад 80% інформації. У підсумку зростає конформність (піддатливість індивіда реальному чи уявному тиску групи) і самоцензура, людина більше покладається на владу.

Аллахвердов, В. М. (2000): *Сознание как парадокс (Экспериментальная психология, т.1)*. СПб.

Бедлінський, О. (2017): *Запозичена лексика чи світогляд свого народу. Українська мова і література в школі №1*, 27-31.

Выготский, Л. С. (1982): *Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии*. Москва.

Гачев, Г. Д. (2008): *Ментальности народов мира*. Москва.

Зинченко, В. П. (2010): *Сознание и творческий акт*. Москва.

Костенко, Ліна (1989): *Вибране*. Київ.

Лурия, А. Р. (1979): *Язык и сознание*. Москва.

Петренко, В. Ф. (2009): *Многомерное сознание: психосемантическая парадигма*. Москва.

Потебня, А. А. (1993): *Мысль и язык*. Киев.

Спиркин, А. Г. (1972): *Сознание и самосознание*. Москва.

Ушинский, К. Д. (1948): *Собрание сочинений. В 11 т. Т. 2. Педагогические статьи (1857–1861)*. Москва-Ленинград.

Франко, І. Я. (1981): *Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 31. Літературно-критичні праці (1897–1899)*. Київ.

Шевченко, Т. Г. (1985): *Кобзар. Серія "Вершини світової літератури"*, т. 50. Київ.

Юлина, Н. С. (2004): *Головоломки проблемы сознания: концепция Дэниела Деннета*. Москва.

Bedlins'kyj, O. I. (2017): *Speech hypothesis of consciousness. Technologies of intellect development. Т. 2, № 5 (16)*. [Електронний ресурс], режим доступу: [http://psytir.org.ua/upload/journals/2.5/authors/2017/Bedlinskyj\\_Oleksij\\_Ivanovych\\_Movlennjeva\\_gipoteza\\_svidomosti.pdf](http://psytir.org.ua/upload/journals/2.5/authors/2017/Bedlinskyj_Oleksij_Ivanovych_Movlennjeva_gipoteza_svidomosti.pdf).

## СПРИЙНЯТТЯ І РОЗУМІННЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У СВІТІ (ЗА ВІДГУКАМИ ЗАРУБІЖНИХ ВІДВІДУВАЧІВ ТАРАСОВОЇ ГОРИ)

*Світлана Брижицька*

(Україна)

*На матеріалах музейних книг вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка, видатного українського письменника і художника, та друкованих джерел вивчено сприйняття постаті митця іноземними відвідувачами у період з 1918 по 2016 роки. Визначено, які наміри стоять за нотатками дописувачів і їх вплив на організацію дискурсу. Проведено якісно-кількісний метод виявлення і оцінки специфічних характеристик різних типів текстів.*

*Ключові слова: Тарас Шевченко, відвідувачі, Тарасова гора, книги вражень, духовний батько.*

## RECOGNITION AND UNDERSTANDING OF TARAS ŠEVČENKO IN THE WORLD (ACCORDING TO WRITTEN IMPRESSIONS BY FOREIGN VISITORS OF TARASOVA MOUNTAIN)

*Svitlana Bryžyc'ka*

*With the help of museal books filled with impressions of foreign visitors (and from other printed sources) who visited the grave of Taras Ševčenko, the legacy of Taras Ševčenko, the great Ukrainian writer and artist, in the period from 1918 to 2016 is examined. It was determined which intentions are behind the notes of the contributors and their impact on the organization of a discourse.*

*A qualitative and quantitative method of identifying and evaluating the specific characteristics of different types of texts is done.*

*Key words: Taras Ševčenko, visitors, Tarasova Mountain, books of impressions, spiritual father.*

Могила видатного українського письменника і художника Тараса Шевченка (09.03.1814–10.03.1861) відома багатьом. Після поховання митця 22 травня 1861 року на Чернечій (нині Тарасовій) горі в Каневі вона стала місцем історичної пам'яті та святинею українського народу.

Метою нашого дослідження є з'ясування особливостей визначення ролі постаті Кобзаря іноземними дописувачами, котрі залишили свої думки в книгах вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка. Реалізація мети, на наше переконання, сприятиме об'єктивному сприйняттю і розумінню України й українства як зарубіжними дослідниками, так і пересічними громадянами європейської спільноти.

Останнім часом посилюється інтерес до вивчення такого цінного рукописного джерела, як “Книги вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка” (далі – Книги вражень), котрі зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (перші чотири – 1896–1902, 1904–1906, 1906–1910, 1914–1916 рр.) та у фондовій колекції Шевченківського національного заповідника в Каневі (понад 70). З’явилася така Книга вражень у першому поетовому народному музеї “Тарасова світлиця” на Тарасовій горі 1893 року завдяки Василеві Гнилосирову, ініціаторові створення самого цього музею, учителю 2-класного канівського училища, журналісту, фольклористу, письменнику (літературний псевдонім Гавриш), доглядачеві могили Тараса Шевченка (1873–1900) (Брижицька 2006, 15-16; Добром зігрите серце 2016; Тарахан-Берега 1998, 173-179). Утім нотатки Книги вражень збереглися лише з 1896 року (Книга вражень 1896–1902, 4). Традицію залишати свої роздуми, побажання, пропозиції в Книзі вражень продовжують і наші сучасники.

Книги вражень є документами епохи і джерелом, за яким відстежуємо історичний рух української (і не лише) думки, характер почувань, бажань і мрій українців, їхнє усвідомлення себе нацією в час національно-визвольної боротьби України у ХХ–ХХІ ст. Ці пам’ятки в різні часи вивчали Федір Матушевський, Олексій Варавва, Василь Костенко, Зінаїда Тарахан-Берега, Раїса Танана, Людмила Чорна та авторка цієї статті.

Для першого дослідника Ф. Матушевського (1869/1871–1919) нотатки Книг вражень становили інтерес як джерело статистики відвідувань музею, історії розвитку суспільної думки й поглядів щодо значення особи письменника і його творчої спадщини, впливу Шевченкової поезії на розвиток гуманістичних ідей та національної самосвідомості відвідувачів, зокрема українців (Матушевський 1903).

У радянський час Олексій Варавва (справжнє Варавва) (1892–1967) і Василь Костенко (1929) через призму радянської ідеології на матеріалах Книг вражень вивчали вплив постаті Шевченка на розвиток суспільної думки й життя суспільства (Варавва 1929; Костенко 1959).

З. Тарахан-Берега з’ясувала історію започаткування першого літопису, вивчила соціальний склад відвідувачів і їхню географію за 1896–1916 рр. (Тарахан-Берега 1998) та інтернаціональне значення творчості Шевченка (Тарахан-Берега 1981).

Р. Танана дослідила історію книг вражень (Танана 1989; Танана 1998), записи Шевченкових кровних родичів (Танана 1994; Танана 1997; Танана 1993), видатних особистостей (Танана 1995; Танана 2001; Танана 2002; Танана 2003), зокрема льотчиків-космонавтів, письменників (Танана 1983), відвідувачів із Галичини (Танана 1998; Танана 1998; Танана 1999; Танана 2000).

Нотатки дописувачів початку 1960-х років, зокрема «шістдесятників» вивчала Л. Чорна (Чорна 2001).

Намагаючись з'ясувати вплив постаті Шевченка на процес становлення національної ідентичності українців у контексті суспільно-політичних змін в Україні (Брижицька 2003, № 7; Брижицька 2002; Брижицька 2000), зокрема ідентичності мовної (Брижицька 2003, № 5; Брижицька 2002), авторка цієї статі ґрунтовно й комплексно дослідила рукописні матеріали шести книг *Вражень* (1896–1902, 1904–1906, 1906–1910, 1914–1916, 1917–1921, 1924–1926 рр.). Особливу увагу звернено на дві останні Книги *Вражень*, записи яких висвітлюють події зламного періоду: Української революції 1917–1921 рр. і часу становлення радянської влади (Брижицька Київ 2006; 94-223; Брижицька 2013; Брижицька 2004; Брижицька Черкаси 2006, 139-159). В усіх монографіях та публікаціях подано значний текстовий матеріал – нотатки відвідувачів із коментарями до них. Показово те, якими епітетами називають Тараса Шевченка. До сьогодні зберігається традиція звертатися до нього як до національного ‘духовного батька’ української спільноти. Ця традиція була започаткована ще за життя поета. Чи не вперше Шевченка так назвав, у його ж присутності, німець-протестант – повітовий лікар Мартин Штерн 19 серпня 1845 року на вечірці в будинку поетового земляка А. Козачковського в Переяславі (Козачковський 1958, 75). Отже, не українець вперше визначив провідну роль Тараса Шевченка у процесі розвитку українського національного руху. Але в часи Української революції (1917–1921 рр.) постать митця в самосвідомості відвідувачів Тарасової гори зазнала суттєвої змістової трансформації. Якщо на початку революції для дописувачів різних ідеологічних переконань (національних, більшовицьких), Тарас Шевченко залишався насамперед українським духовним батьком, а вже потім поетом, художником, революціонером-демократом, то від 1919 року, з подачі комуністів, його широко починають сприймати як борця, співця революції в більшовицькому сенсі.

Але як же сприймали Тараса Шевченка дописувачі-іноземці?

Одним із перших європейців, котрий залишив свою нотатку в Книзі *Вражень*, був німецький лейтенант королівського піхотного полку № 7/400 Ернст Брандт. Він написав німецькою мовою дату свого візиту – “25/IV 1918”, ім’я та прізвище (Книга *Вражень* 1917–1921, 188). Саме ж його перебування в Каневі обумовлене історичним подіями в Україні. Знаємо, що 29 квітня 1918 року впала Центральна Рада й на зміну їй прийшла Українська Держава на чолі з Павлом Скоропадським, отримати владу якому допоміг саме німецький уряд через німецьких військовиків.

24 травня 1918 р. у Києві створено опозиційний до уряду Гетьманату Український національно-державний союз (УНДС) із представників різних партій (соціалістів-федералістів, соціалістів-самостійників, хліборобів-демократів тощо), що виступив проти реставрації російської державності в Україні, яку вирішив упроводити П. Скоропадський. Читаємо ще один запис європейця, за часом близький до зацентрованих подій. Француз визначив постать Шевченка й місце його спочинку так: “Був на так[ой]

історическі местності Іосіф Монсіоль з 12/VI 18 г. Слав[а] велекаму патріоте і розумному писателю [підпис]” (Книга вражень 1917–1921, 273). Тут є усвідомлення іноземцем історично-національного значення особистості поета, що свідчить про відносну обізнаність із його життям і творчістю.

У Книгах вражень кінця 1890-х – 1926 року замало нотаток європейців, щоб зробити висновок про їхнє сприйняття постаті Тараса Шевченка.

Варто згадати про два друковані джерела, які широко представляють записи дописувачів-іноземців. 1976 року побачило світ видання “Із книги народної шани” (українською, російською, англійською мовами) (вид-во “Промінь” Дніпропетровськ), а 1989 року – його друга, доповнена редакція. Вражає географія дописувачів і їхня обізнаність із Т. Шевченком. Окрім дописувачів із колишніх республік СРСР, також робили нотатки відвідувачі із зарубіжних країн, а саме: Федеративної Республіки Канади (11 нотаток), Польської Народної Республіки (8), США (7), Демократичної Республіки В’єтнаму (6), Чехословацької Соціалістичної Республіки (5), Німеччини (тоді ще поділеної на Німецьку Демократичну Республіку та Федеративну Республіку Німеччину) (5), Індії (4), Болгарської Народної Республіки (4), Французької Республіки (4), Корейської Народно-Демократичної Республіки (3), Республіки Лівану (3); *по дві нотатки* з Соціалістичної Республіки Румунії, Абхазької Автономної Радянської Республіки, Китайської Народної Республіки, Йеменської Арабської Республіки, Італійської Республіки, Республіки Куби; *по одній нотатці* з Республіки Кенії, Республіки Албанії, Монгольської Народної Республіки, Грецької Республіки, Австрійської Республіки, Республіки Угорщини, Нової Зеландії, Королівства Іспанії, Сахарської Арабської Демократичної Республіки (Західної Сахари), Королівства Норвегії, Палестини, Республіки Панами, Республіки Коста-Ріки, Республіки Тунісу, Демократичної Соціалістичної Республіки Шрі-Ланки, Народної Республіки Бангладеш, Республіки Уганди, Ісламської Республіки Афганістану, Королівства Марокко, Республіки Іраку, Федеративної Республіки Бразилії.

Багато записів було залишено студентами-іноземцями, котрі навчалися в Радянському Союзі. Вони сприймають постать Т. Шевченка здебільшого за постулатами радянської ідеології, а саме як “поборника народної правди”, “страдника невмирущого”, “революціонера”, “провісника майбутнього”, “інтернаціоналіста”. Однак є поодинокі звертання як до національного ‘батька’ української спільноти.

Отже, у нотатках іноземців із Книг вражень радянського періоду історії України простежуємо звеличення Кобзаря переважно як борця за свободу пригнічених. Для них він був своєрідним “містком” дружби і братерства між народами в боротьбі за мир у світі, “мрією людства”. Тобто митця сприймали в контексті виборювання соціальних свобод, він уявлявся постаттю планетарною. Чимало є гасел із закликами до збереження миру в усьому світі. У дописувачів, котрі зберегли свою українську ідентичність,



незважаючи на відірваність від рідної землі, простежується національне сприйняття Т. Шевченка як ‘духовного батька’ українців.

Після реставрації та реконструкції музею Т. Шевченка в Каневі (2003–2010 рр.), що проводилися у зв’язку з підготовкою та відзначенням 150-річчя від дня поховання поета в Україні та 200-річчя від дня його народження, відвідувачі продовжили записувати до Книги вражень (почато 18 березня 2012 року) свої думки. Вони пишуть переважно рідною мовою. Та є іноді й записи мовами українською та російською. Проаналізуємо ті з них, котрі були зроблені впродовж 2012–2016 років.

Географія вивчених нами нотаток свідчить про те, що дух Т. Шевченка насправду понад часом і континентами. До Книги вражень пишуть гості з Польщі (8 нотаток), Канади (8), Китаю (5), Німеччини (5), Франції (4), Білорусі (4), Італії (3), Австралії (2), Румунії (2), Молдови (2), США (1), Бразилії (1), Японії (1), Великобританії (1), Пакистану (1), Туреччини (1), В’єтнаму (1), Словаччини (1), Болгарії (1), Росії (1), Каталонії (1), Азербайджану (1), Чехії (1), Греції (1).

Польща. Поляки роблять нотатки польською, російською, українською мовами. Так, у день урочистого відкриття чемпіонату Європи з футболу (Євро-2012) – червень 2012 р. – Тарасову гору відвідав депутат Європарламенту Богуслав Ліберадські, який записав по-польськи: “Це великий досвід – шановуючи великого Творця культури Братньої України Т. Шевченка, виявляти спільні дороги між Українськими та Польськими героями. Відчуваю задоволення, що багато творів Тараса Шевченка протягом майже двох століть перекладаються на польську мову. Висловлюю повагу та визнання владі України та органам самоврядування за піклування про традицію. Шаную Вашу, Друзі, гордість за Вашого Героя [підпис] 8.06.2012” (Книга вражень, 27). (Переклад українською Емілії Ясюк, Радника Посольства Республіки Польща в Україні.)

13 серпня 2013 р. “Великому Генію Українського народу” поклонилися паломники з Гурова Ілавецького (Книга вражень, 109). У захваті від нової експозиції музею була делегація Академії Національної оборони (Варшава). Тут вони дізналися про життя і творчість “Великого українського майстра пера та пензля” (запис пол. та рос. м. 26.09.2013) (Книга вражень, 130).

Дипломат Генрик Литвин також залишив запис українською мовою: “З подякою, під великим враженням [підпис]. Посол Республіка Польща. 28.03.2015” (Книга вражень, 264).

Польський українець Олександр із Жешува українською мовою занотував: “Чудовий музей, я під враженням. Хай Вам щастить і ведеться. Пропагуйте Великого Кобзаря, пропагуйте Україну! Слава Україні!..” (Книга вражень, 282). За “дбайливе збереження пам’яті <...> поборника дружби слов’янських народів” дякує працівникам музею українсько-польська делегація (Книга вражень, 310). “Сердечна вдячність за прекрасне перебування на горі Тараса Шевченка у складі делегації з

партнерського міста в Польщі – Члухува. Дякуємо і обіцяємо повернутися. 24.04.2016 [шість підписів]” (переклад Л. Ромашенко), – так широко відгукнулися інші дописувачі (Книга вражень, 322).

Канада. Частими гостями Тарасової гори є творчі колективи далекого зарубіжжя. Одні з таких записали: “15 липня 2012. Український народний ансамбль «Вітер» з канадського міста Едмонтон задоволені, що мали нагоду відвідати могилу українського генія Тараса Шевченка та музей, проспівати пісні на слова Шевченка біля його могили, а також помолитися за упокій душі...” (Книга вражень, 43) (Запис укр. м.).

Вінсент Різ із Едмонта на захопленні від того, що відкрив для себе новий музей: “Я подорожував різними місцями та відвідав багато музеїв. Цей музей один з найкращих! Якість експозиції фантастична, як і інформація, подана на цифрових носіях. Світу потрібно знати більше про Шевченка та про цей музей. Це безперечно на світовому рівні!...” [між 4 та 8 серпня 2013 р.] (Книга вражень, 105). (Переклад з англійської мови О. Близнюка.)

Читаємо ще один промовистий запис: “5.V.15. Це священне місце – Мекка для всіх українців та всіх інших людей. [Підпис нерозбірливо]. Канада” (Книга вражень, 272). (Переклад з англійської О. Близнюка.)

Наступна нотатка, також англійською мовою, сповнена позитивних почуттів і емоцій: “20.06.2015. Дякую, що дозволили мені витратити час на музей Тараса Шевченка у Каневі. Чудово відвідувати могилу та музей великомученика. Я ввібрав енергію єдності, яку дає цьому місцю ріка Дніпро. З найкращими побажаннями Денис Ковальські, фермер. Саскачевань. Канада” (Книга вражень, 279). (Переклад О. Близнюка.)

Багато етнічних українців проживає в Торонто. Один із них занотував: “9 серпня 2015. З вдячністю за збереження пам’яті про геніального Кобзаря і Пророка. Друзі з Торонто [підпис]. Слава Україні! Канада завжди була і буде з Україною!!!” (Книга вражень, 290). А діти й педагоги з цього міста “з великим захопленням слухали цікаві розповіді і відкрили для себе Шевченка-художника... 5.08.2016” (Книга вражень, 367).

Віктор Стацевич, професор соціології університету МакМастер м. Гамільтон ступив на канівську землю 19 травня 2016 року. Він переконаний, що це “справді дуже чудовий музей, присвячений видатному художникові й поету Тарасові Шевченку і його творчості й пам’яті. Він допомагає об’єднувати мільйони українців по всьому світу, пам’ятати їм про свою спадщину, тримати зв’язок із сучасною Україною. Наша спільна пам’ять про Шевченка об’єднує нас перед вічністю! Будь ласка, продовжуйте і надалі оберігати спадок Шевченка для всього світу, який захоплюється ним!...” (Книга вражень, 329). (Переклад з англійської О. Близнюка.)

Наступні слова свідчать про збереження пам’яті про Великого Кобзаря за океаном: “Так добре бути знову на Тарасовій горі. Це дійсно Святиня. В нашій туристичній групі нащадки перших поселенців в Канаді – і вони

знають Шевченка... 7.7.2016. [Підпис]. Вінніпег, Манітоба. Канада” (Книга вражень, 356).

Китай. 2013-го та 2015–2016 рр. китайські митці пишуть китайською мовою та водночас подають поряд переклади українською й російською. Для них Шевченко “великий поет и художник Украины” (Книга вражень, 103). “Ім’я Т. Г. Шевченка шанує не лише український народ, воно відоме усьому світові”, – переконані 25 китайських художників (Книга вражень, 292). Ще один китайський художник Се Тянь Ці вважає, що “Дух Шевченка вічний. 05.06.2016 р.” (Книга вражень, 342). Китайці прагнуть розвивати дружні стосунки між нашими країнами й закликають до миру (Українська галерея “Green wave”, делегація Китайської Академії мистецтв). Вони переконані, що Тарас Шевченко належить не лише Україні, а й Китаєві та “всім людям світу, які прагнуть свободи і миру... 05.06.2016 р.” (Книга вражень, 342).

Німеччина. Німці у 2015–2016 рр. пишуть до Книги вражень німецькою мовою. (Усі переклади з німецької О. Близнюка.) Вони дякують за експозицію музею (Книга вражень, 109, 285), яка “висвітлила життя великого українського письменника” (Книга вражень, 288), тощо. Колишня українка, яка нині проживає в Німеччині, цитує Шевченка рідною мовою. Це свідчить не лише про її обізнаність з поезією Кобзаря, а й про духовну близькість до української національної культури: “«І чужому научайтесь, Свого не цурайтесь!» Яка велика правда!...” (Книга вражень, 376).

Франція. Французи пишуть рідною мовою. Дякують за гарний музей (запис 05.05.2012 (Книга вражень, 8) та 23.07.2016 (Книга вражень, 360)). А парижанка Жізель Шоруде зворушена місцем “на берегах Дніпра, присвяченому великому поетові з нещасною долею, але величному художникові, твори якого геніальні й прості водночас” (Книга вражень, 114).

Білорусь. Земляки Я. Коласа і Я. Купали з м. Барановичі білоруською мовою дякують працівникам музею Тараса Шевченка за велику справу задля майбутнього народів Білорусі та України (14.05.2012) (Книга вражень, 12). А дописувачі з Могильова й Мінська дякують за змістовні екскурсії та перебувають під враженням від творчості поета і художника (Книга вражень, 40, 63, 101).

Італія. З нотаток італійців (2013 р.) дізнаємося, що Шевченко “викликає емоції” (Книга вражень, 65), а “доля великого українського поета дуже <...> вразила” (Рим) (Книга вражень, 106). (Переклад з італійської Т. Мітіної.)

Австралія. Українець із Мельбурна у захваті від побаченого влітку 2012 р.: ”...це було благословення для мене – сфотографувати та зробити відео. Усі особливості музею Тараса Григоровича Шевченка, кожна його деталь буде надана українській діаспорі в Австралії. Кожен українець, який має відношення до певної діаспори у світі, повинен бути залученим до відвідування цього музею та допомогти іншим представникам діаспори

бути більш свідомими українцями. *Щастя Вам Боже! Роман Захаряк* (позначене курсивом написано українською мовою. – С. Б.)” (Книга вражень, 35). (Переклад з англійської О. Близнюка.) Задоволені побаченням й інші гості з Австралії (Запис від 14.08.2013) (Книга вражень, 109).

Румунія. 2013 р. румунські українці двічі відвідали “чудовий музей Т. Шевченка <...> з метою поширити свої знання про українського національного поета <...> і знаменитого художника” (Книга вражень, 120). А також подарували до музейного зібрання “Кобзар” румунською та українською мовами (Книга вражень, 104).

Молдова. Руслан Болбочан, Посол Республіки Молдова в Україні, дякує “за представленную возможность приблизиться и почувствовать мир гения украинского народа, поэта и выдающегося художника Т. Шевченко... [осінь 2016 р.]”. (Нотатка рос. м.) (Книга вражень, 377).

США. 9 березня 2014 року – у день святкування 200-річчя з дня народження Т. Шевченка – Ярема Вишинський із Мілуоки (Вісконсін) щиросердно зізнається: “Я чекав на цю поїздку більше року. Тараса Шевченка дуже поважають у всьому світі, і я хотів побувати тут саме в цей час. Зважаючи на нещодавні політичні події, мені було цікаво, чи буде святкування, і я зрадів великій кількості відвідувачів. Шевченко писав для всіх і для кожного, і для мене було дуже важливо висловити свою повагу...” (Книга вражень, 169). (Переклад з англійської О. Близнюка.) Зазначу, що українською мовою він написав своє власне ім’я та прізвище поета – “Шевченко”.

Бразилія. Українець Мар’ян Чайковський від групи – 50 туристів з Бразилії – занотує: “З поклоном і повагою митцю, поету та пророку Тарасу Шевченкові з нагоди ювілею 200 років від дня народження... 09.09.2014” (Книга вражень, 232).

Японія. Гість із Токіо пише так: “Все життя я мріяв побувати тут. Мені соромно, що я так пізно ступив на цю землю. Я радий, що моя мрія збулася... 22.03.2015 р.” (Книга вражень, 264).

Великобританія. Задоволені музеєм та розповіддю про “прекрасну людину” Тараса Шевченка студенти коледжу з Великобританії [Квітень, 2015 р.] (Книга вражень, 267). (Переклад з англійської мови О. Близнюка.)

Пакистан. Мохаммед Сіддіге з м. Лахор двома мовами – урду й англійською – зізнається: “Я шаную Шевченка – борця за свободу, проти рабства... 19/12/2015” (Книга вражень, 309). (Переклад з англійської О. Близнюка.)

Туреччина. Уперше дізнався про “видатну особистість” і був вражений почутим відвідувач із Туреччини: “...Такий героїзм нагадав мені нашого власного лідера, героя Ататюрка... Це дуже почесно, бачити його місце (могила Шевченка. – С. Б.)... 10.06.2016” (Книга вражень, 346). (Переклад з англійської О. Близнюка.)

В’єтнам. Посол В’єтнаму в Україні записав російською мовою: “Мы глубоко восхищены жизнью и творчеством Тараса Шевченко – Великого

сына українського народу, Душевним певцом української душі. Мы еще любим украинскую культуру, украинскую нацию. Спасибо большое за помощь у вникновении в жизнь и творчество Великого художника. Посол Вьетнами в Украине [підпис]" (Книга вражень, 351).

Словаччина. Відомий учений із Пряшева Ігор Мушинка спільно з дружиною зробив запис українською мовою: "...При огляді музею ми перенеслися до доби, коли жив і творив знаменитий поет і будитель Т.Г. Шевченко... 19.09.2016" (Книга вражень, 376).

Болгарія. Красимир Минчев, Посол Болгарії в Україні, дякує, що "дали возможность углубиться в душевный мир великого украинского поэта Тараса Шевченко. Его творчество и свободолюбивый дух представляет эманацию украинского желания свободы" (рос. м.) [Осінь, 2016 р.]. (Книга вражень, 377).

Російська Федерація. Етнічні українці в Росії, прагнучи зберегти свою національну ідентичність, об'єднуються в громади. Представник однієї з таких громад – В. П. Манарчук, Президент Ростовської національної культурної автономії українців з Дону, дякує за збереження духовного спадку Великого генія України (Запис рос. м. від 10.05.2012) (Книга вражень, 11).

Каталонія. "Ми приїхали з Каталонії й були вражені поетом, який боровся за незалежність", – так запишуть іспанською мовою гості з етнічної землі каталонців, котрі борються за свою незалежність (Книга вражень, 44). (Переклад з іспанської Т. Мітіної.) Нині історична Каталонія розділена кордоном Іспанії та Франції.

Азербайджан. "12.09.2012. Мы, родственники и поклонники, склоняем головы перед Великим поэтом, художником и патриотом Украины и украинского народа", – так російською мовою записало подружжя з Азербайджану – Алекперов Ельдар і його дружина-українка Лідія П. (Книга вражень, 56).

Чехія. Дописувачка з Чеської Республіки дякує за гарний музей (Книга вражень, 96) (Нотатка рос. м.).

Кіпр. Колекціонер Георгій Георгіадіс з Кіпру, якому було надано працівниками Шевченківського національного заповідника методичну допомогу з питань "вивчення життя любимого Кобзаря", відвідавши Канів, занотував: "24.08.2013 року. Вперше відвідав експозицію музею Т. Г. Шевченка після реставрації 2010 року. Вражає масштабність площ кімнат музею і сучасне оформлення експозиції музею, її інформативність та велика любов працівників <...> до своєї роботи..." (Книга вражень, 114).

Узагальнюючи зміст нотаток Книги вражень 2012–2016 рр., доходимо висновку, що дописувачі щиросердно діляться особистим розумінням постаті Тараса Шевченка залежно від того світогляду, який є для них близьким, від освіти і переконань. Палітра словесних визначень дуже широка. Його сприймають як "українського генія", "поета, який боровся за

незалежність”, “Великого поета, художника, патріота України і українського народу”, “великої людини”, “великого українського поета”, “українського героя”, “великого поета з нещасною долею, але величного художника”, “любимого Кобзаря”, “великого Кобзаря”, “генія української поезії і знаменитого художника”, “митця, поета і пророка”, “прекрасну людину”, “великомученика”, “великого українського письменника”, “геніального Кобзаря і Пророка”, “борця за свободу, проти рабства”, “поборника дружби слов’янських народів”, “видатну особистість”, “великого сина українського народу, душевного певця української душі” (рос. м.), “генія українського народу, поета і видаючогося художника” (рос. м.), “великого українського митця”, “знаменитого поета і будителя”. Такі визначення постаті Тараса Шевченка є спільними у відгуках українців зарубіжжя й етнічних поляків, китайців, німців, французів, японців, італійців, білорусів, румун, молдаван та ін.

Утім є й відмінність. Канадські українці про могилу Шевченка пишуть, як про “Святиню української Нації”, “Мекку для всіх українців”, “меморіальне місце”. Тобто присутній виразний чинник національної пам’яті.

Іноземні дописувачі захоплені експозиціями музею Т. Шевченка (2010–2015 рр., 2016 р.); дякують співробітникам за збереження історичної пам’яті, традицій, Шевченкової спадщини, за фахове екскурсійне обслуговування, атмосферу великої духовності та любові до України.

Насамкінець зауважимо, що тема значення Т. Шевченка у свідомості народів світу дуже широка, і є достатньо різноманітних джерел для її глибшого вивчення. З огляду на місце роботи автора цієї статті, вважаємо за необхідне в подальшому ґрунтовного вивчити три книги вражень, що охоплюють період від становлення незалежності України (1990 р.) до початку реставрації меморіалу (2003 р.), з метою визначення розуміння (ступеня обізнаності) зарубіжними дописувачами генія Великого Кобзаря.

Брижицька, С. (2006): *Життя і слово українця для українців. Тарас Шевченко і становлення національної ідентичності українців (за матеріалами Книг вражень на його могилі 1896–1926 рр.)*. Київ.

Брижицька, С. (2003): *Переглядаючи нотатки відвідувачів Шевченкової могили (за книгами вражень)*. Слово і Час № 7, 64–69.

Брижицька, С. (2013): *Подія на Чернечій і долі людей. Про заміну чавунного хреста на могилі Тараса Шевченка*. Черкаси.

Брижицька, С. (2003): *Самовизначення та самоорієнтація мовної ідентичності українців: за записами відвідувачів могили Т. Шевченка 1897–1916 рр.* Дивослово № 5, 30–33.

Брижицька, С. (2004): *Стан могили Тараса Шевченка та його музею на Чернечій горі у роки становлення радянської влади (за матеріалами книг вражень 1920-х рр.)* У кн.: *Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ ст.: зб. наук. пр. за ред. д-ра мист М. Селівачова*. Київ.

Брижицька, С. (2002): *Становлення української національної ідентичності в період Центральної Ради (за записами “книг відвідувачів Шевченкової могили. 1917–1921 рр.”)*. У кн.: *Українська Центральна Рада: поступ націєтворення та державобудівництва*. Київ.

Брижицька, С. (2002): *Ставлення українців до української мови (за матеріалами книг вражень на могилі Т. Шевченка у Каневі 1897–1926 рр.)* У кн.: *Українознавство-2003: Календар-щорічник*. Київ.

Брижицька, С. (2000): *Тарас Шевченко: “Все йде, все минає, – і краю немає”*. У кн.: *Українознавство-2001: Календар-щорічник*. Київ.

Брижицька, С. (2006): *“Я не одинокий...”* (Національне самоствердження Тараса Шевченка та його вплив на становлення національної ідентичності українців (друга чверть XIX ст. – середина 20-х років XX ст.)). Черкаси.

Варавва, О. (1929): *Прочани на могилі Т. Г. Шевченка (матеріали з книжки відвідувачів могили за 1917–1921 рр.)*. Харків.

*Добром зігрите серце* (2016): / автори-упорядники Р. В. Танана, В. П. Авраменко, А. І. Гейзе, І. Я. Паламарчук. Черкаси.

*Книга вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка 1896–1902 рр.* № 7451. [Книга] для розписок туристів на могилі Т. Г. Шевченка. Від О. Гавриша 15/V.1893. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф.1.

*Книга вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка 1917–1921 років.* №№ КН-21798/А-176. Науково-дослідний відділ фондової роботи Шевченківського національного заповідника.

*Книга вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка.* Без номера. Почато 18 березня 2012 року.

Козачковський, А. (1958): *Із спогадів про Т. Г. Шевченка*. У кн.: *Спогади про Шевченка*. Київ.

Костенко, В. К. (1959): *До історії могили (Книги вражень за 1904–1916 рр.)* У кн.: *Збірник праць сьомої наукової Шевченківської конференції*. Київ.

Матушевський, Ф. (1903): *Посетители могилы Т.Г. Шевченка*. Киевская старина № 2, Т. XXX.

Танана, Р. (1995): *“А хіба можна обійтися без Канева?”* Чернеча гора / Вісник Шевченківського національного заповідника. Канів. № 1(5). С. 4.

Танана, Р. (1998): *Відвідування Кобзарєвої могили представниками Західної України*. У кн.: *Минуле і сучасне Волині: Олександр Цинкаловський і край: Матеріали ІХ наукової історико-краєзнавчої міжнародної конференції*. Луцьк.

Танана, Р. (1983): *Він належить усім. Деснянська правда*, 10 березня. Чернігів.

Танана, Р. (1994): *Ідуть і йдуть Тарасові родичі*. Дніпрова зірка. 21 травня. Канів.

Танана, Р. (2001): *Лауреати Шевченківської премії про Кобзаря*. Літературна Україна. 24 травня. Київ.

Танана, Р. (1989): *Літотис любові*. Кіровоградська правда. 31 січня. Кіровоград.

Танана, Р. (2002): “*Подай нам, Боже, діждати кращих, жаданих днів волі й світа України-неньки...*”. Чернеча гора / Вісник Шевченківського національного заповідника. № 1(9). Канів, 1, 4.

Танана, Р. (1997): *Родичі Кобзаря на його могилі*. Дзвін. № 3. Львів, 107-114.

Танана, Р. (1993): *Родичі Кобзаря на його могилі*. У кн.: *Тези наукової конференції, присвяченої 150-річчю першого приїзду Т. Г. Шевченка на Україну*. Канів.

Танана, Р. (1998): *Сторінками книг вражень*. Дніпрова зірка. 20 травня. Канів.

Танана, Р. (1998): “*Серце забилося живіше, душа почула*”. Дзвін 3, 111-120. Львів.

Танана, Р. (1999): “*Серце забилося живіше, душа почула*”. Дзвін 3, 113-124. Львів.

Танана, Р., Паламарчук І. (2000): “*Серце забилося живіше, душа почула*”. Дзвін. № 5–6, 110-118. Львів.

Танана, Р. (2003): *Тарас Шевченко в житті Бориса Грінченка*. У кн.: *Матеріали тридцять четвертої наукової Шевченківської конференції: у двох книгах*. Кн. 2. Черкаси.

Тарахан-Берега, З. (1981): *В тобі – дух Прометеїв*. Дніпрова зірка. 7 березня. Канів.

Тарахан-Берега, З. (1998): *Святиня*. Київ.

Чорна, Л. (2001): *Світло і тіні міжнародного відзначення ювілеїв Тараса Шевченка у 1961–1964 роках*. У кн.: *Тарас Шевченко і європейська культура: збірник праць Міжнародної XXXIII наукової Шевченківської конференції*. Черкаси.



## ПРОБЛЕМА СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ВИБОРУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ АНТИУТОПІЇ

*Алла Демченко*

(Україна)

*У статті розкривається специфіка реалізації проблеми соціально-культурологічного вибору в українських антиутопіях на прикладі романів О. Ірванця та А. Чапая. Досліджується також своєрідність побудови конфлікту, тип героя, сатиричний, іронічний та пародійний аспекти сучасної літературної антиутопії. Доводиться, що для українських романів-антиутопій актуальні соціально-політичні й моральні проблеми, притаманні як Україні, так і всій Європі загалом.*

*Ключові слова: антиутопія, сатира, іронія, пародія, соціально-культурологічний вибір.*

## THE PROBLEM OF SOCIAL AND CULTURAL CHOICE IN A MODERN UKRAINIAN ANTI-UTOPIA

*Alla Demčenko*

*The paper reveals the specific character of realizing the problem of social and cultural choice in Ukrainian anti-utopias by the example of O. Irvanec's and A. Čapaj's novels. It also examines the peculiarity of creating a conflict, the type of a hero, satirical, ironic and parodic aspects of a modern literary anti-utopia. The research proves that Ukrainian anti-utopian novels are characterized by such moral, social and political problems, which are inherent to Ukraine in whole and Europe in general.*

*Key words: anti-utopia, satire, irony, parody, social and cultural choice.*

Антиутопія як одне з найяскравіших явищ ХХ–ХХІ століть нині перебуває в центрі уваги наукового та читачького загалу. Соціально-історичні глобальні зрушення у світі призвели до змін у свідомості людей, спричинивши руйнацію культурних, моральних та ідеологічних підвалин їхнього буття. Тож письменники не випадково активно розробляють тему соціально-культурологічного вибору, що постає перед сучасною людиною в кризові моменти.

Характерними рисами української антиутопії перших десятиліть ХХІ століття є тяжіння до класичних форм означеного жанру (Дж. Оруел, В. Винниченко, Є. Зам'ятін, Ю. Смолич, В. Войнович), а також виразно національний характер і художня ретрансляція основних “сигналів” насправді історичних змін у сучасному суспільстві. Тенденція до

зображення небажаного майбутнього не позбавляє письменників можливості виявляти авторську індивідуальність та оригінальність. Сучасна вітчизняна антиутопія представлена творами Т. Антиповича, О. Ірванця, Я. Мельника, А. Чапая, О. Чупи та ін.

Спостерігається активне звернення літературної критики до вивчення антиутопії: так, С. Безчотнікова, М. Букер, Ю. Жаданов, О. Євченко, М. Іконнікова, Дж. Кейтеб, С. Копач, Б. Ланін, А. Любимова, О. Ніколенко, Г. Сабат, С. Хороб та ін. роблять спроби систематизувати наукові підходи до визначення утопії та антиутопії, подають класифікації, репрезентують різноманітні концепції, акцентують увагу на дистопії як жанровому різновиді сучасної антиутопії.

Один із розділів дисертації “Жанрові особливості української фантастики кінця ХХ – початку ХХІ століття” С. Хороб присвячено дослідженню української сучасної антиутопії. Авторка розглядає антиутопію як форму фантастичного жанру.

О. Євченко визначає антиутопію “як жанр синтетичний, в якому наявні прикмети позитивної утопії і сатиричної літератури, розквіту якого сприяв бурхливий розвиток науково-фантастичної літератури” (Євченко 2002, 15).

У монографії “У лабіринтах утопії та антиутопії” Г. Сабат указує, що основні функції антиутопії – попереджати і застерігати, ці твори пройняті песимістичною тривоною, трагізмом, безвихіддю, відчаєм (Сабат 2002, 21).

І. Кулікова звертає увагу на те, що “у другій половині [ХХ століття], поряд із сталими елементами, з’являються нові: акцент дослідження переміщується з тоталітарної держави на внутрішній світ людини, тісний зв’язок з реальним часом, віддзеркалення сучасних процесів, перемога героя над тоталітарним світом, що виражається у втечі, використання постмодерністських прийомів (інтертекстуальність)” (Кулікова 2017, 201).

Отже, науковці визначають жанрові ознаки антиутопії, звертаються до окреслення трансжанрових форм, артикулюють хронотопний та мотивний аспекти організації художніх текстів, розглядають тип героя в них.

Серед широкого діапазону проблем у романах-попередженнях чільне місце посідає питання соціально-культурологічного вибору. ХХІ століття вимагає від людей визначитися з вибором вектора розвитку країни, що й було продемонстровано антиутопіями українських письменників О. Ірванця та А. Чапая. Письменники подають яскраву картину суспільних історичних змін, моделюють небажане майбутнє для застереження від помилкового вибору.

У романах О. Ірванця “Рівне/Ровно (Стіна)” (2002) й А. Чапая “Червона зона” (2014) змальовано героя-інтелігента, здатного мислити критично, освіченого, який потребує свободи внутрішньої, свободи вибору. Так, Шлойма Ецірван із роману О. Ірванця – творча особистість, письменник, який живе в місті недалекого небажаного майбутнього. Місто поділене стіною, котра нагадує реальну берлінську, на дві частини. Рівне – це та

частина, жителі якої мають нові європейські цінності, а Ровно орієнтується на старі радянські. Рівне стрімко розвивається, але в ньому нівелюються культурні традиції, натомість Ровно “застрягло” в минулому, підмінивши культурний розвиток ідеологічним тиском на містян.

Авторові вдається переконливо показати трагедію людей, які були роз’єднані стіною поза їх волею: зруйновані сім’ї, крах мрій, позбавлення можливості спілкуватися, зламані долі. П’ять років тому випадок вирішив майбутнє Шлойми, який опинився по той бік Стіни, “випадково заночувавши тієї фатальної ночі в гостях на Ювілейному. На ранок місто розділилося. <...> За весь цей час отримав два коротких листи від матері, здвоєні аркуші зошита в клітинку, поплямлені чорними штемпелями цензури” (Ірванець 2010, 12). Утративши сім’ю, він отримав величезний шанс творчо розвиватися й навіть здобути собі славу й визнання не тільки в Рівному, а й у Європі.

О. Ірванець змалював успішну молоду людину, митця, який болісно переживає етнокультурну втрату, політичний поділ міста, а ширше – редуковану свідомість європейської частини міста Рівного. Автор визначає жанр твору – ‘нібито роман’, що вказує на алюзійне застереження стосовно загрози розподілу України на Західну і Східну. Рівне й Ровно одночасно репрезентують непримиренні ідеології: Ровно – це обласний центр СРУ (Соціалістичної Республіки України), а західний сектор Рівного – космополітичне проєвропейське місто. Та й люди в місті живуть навіть за різним часом: “...східне місто живе ж за тим, попереднім, часом, київським, або ж московським, на годину пізніше” (Ірванець 2010, 12).

Досліджуючи асоціонім ‘стіна’ в романі “Рівне/Ровно (Стіна)”, А. Галич акцентує на його багатозначному змісті: “Стіна – це не лише бетонна загорожа, що в уяві Олександра Ірванця розділила, як колись Берлін, місто Рівне на дві частини. Мабуть, його Стіна – це той рубіж, що ділить часто навпіл людські серця, людську свідомість, що створені з суперечностей і протиріч. Стіна О. Ірванця – це та основна лінія поділу, через яку проходить сіре буденне радянське минуле і часто не зрозуміле, орієнтоване на захід, майбутнє” (Галич 2010, 294).

Таким чином, передбачення загрози від розділу країни набирає виразно національних рис: “Розташувавшись на пагорбах, східне Ровно задрісно й закланно десятками й сотнями тисяч різних очей позирало з-за Стіни на тихе, сите, умиротворене західне Рівне, яке розляглось перед ним на площині аж до самого обр’ю, й безжурно дивилось собі не на схід, і не на захід, а в безмежне біде поліське небо. Небо тільки й було спільним для двох частин одного міста, і дехто це розумів” (Ірванець 2010, 58). Тому цілком поділяємо думку О. Євченка про символіку стіни: “Цей образ виконує подвійну функцію: символізує політичний розкол у суспільстві й беззахисність особистості перед загрозою політичних протистоянь. Привид стіни, що відокремив дитинство й молоді роки Ерцівана від його теперішнього життя, постійно виникає у свідомості

героя. Стіна із сірих бетонних панелей є не лише особливою прикметою місцевого пейзажу, який щоденно постає перед очима, вона стає символом трагічної безвиході для мешканців обох секторів” (Свченко 2005).

Дослідниця М. Штогрин чітко визначає: “Місто обертається для Шлойми на небезпечну, інfernальну істоту, що намагається його вполувати та знищити не лише морально (заборонити побачення з рідними, привселюдно засудити та принизити як творчу особистість), але й фізично (побиття «роботягами» в парку, обстеження та лікування, обвинувачення у вбивстві). Головний мотив – спокуса – це не тільки пропозиція зрадити друзів і життя в Західному Рівному, а благородна ціль – об’єднати не лише місто, а й допомогти всім його мешканцям позбавитись від внутрішньої дилеми свого/чужого-минулого/майбутнього” (Штогрин 2016, 72).

Як справедливо зауважує І. Кулікова, “в антиутопії другої половини [XX століття] наявний новий тип героя, його соціальний протест змінюється особистим, значущим стає не результат бунту, а його філософський зміст, що визначає вектор пошуку героєм власної ідентичності, відкрита форма образу, що відображає незавершений тип героя. Інноваційним стає для антиутопій також оптимістичний фінал, який виявляється у втечі героя за межі тоталітарного суспільства” (Кулікова 2017, 201). Шлойму Ецірвана О. Ірванець залишає перед вибором, який зробити досить важко, оскільки в його руках можливість об’єднання двох частин міста. Герой розуміє загрозу нівелювання будь-якої свободи, бо західний сектор захоплять фізично й ідеологічно представники тоталітарної системи: “Колись ти й місто своє постійно мав перед очима, все, в цілості, воно було співмірним тобі, а ти – йому, який їхав, таке й здибав, ти щиро хотів бути співцем цього краю, цього міста, достатньо безликого, достатньо байдужого, та все ж таки рідного, свого, якому вибачаєш все тільки з причини порідненості” (Ірванець 2010, 101).

А. Галич у статті “Стіна в романі-антиутопії О. Ірванця «Рівне/Ровно (Стіна)»” коментує інтерв’ю письменника газеті “Україна молода”: “Автор зізнався, що жив тривалий час в Москві, Києві, Львові, але в його уяві він міг «розділити тільки Рівне», оскільки лише це місто він знав топографічно й ментально, «тому що Київ, наприклад, розділити неможливо, Київ ділиться Дніпром на Лівий і Правий берег»” (Галич 2010, 290). Через десятиліття ще один український письменник-антиутопіст А. Чапай зробить спробу змоделювати ситуацію, в якій буде репрезентовано своєрідний поділ Києва в майбутньому.

Стіна поділяє місто Київ у романі “Червона зона” (2014) А. Чапая на зелену зону, де живуть багаті, та червону – для бідних. “Правильна ж стіна з’явилася і в Ізраїлі/Палестині. Вона ділила міста лише заради безпеки – як і в Багдаді та Кабулі, де зони вперше названі кольорами: зеленою – безпечною, червоною – дику” (Чапай 2014, 48). Алюзія на історичну берлінську стіну вказує на поділ передусім ідеологічний, а Київ у

небажаному майбутньому поділений на зони для ізоляції бідних жителів від багатих. Зелена зона – для успішних людей, які досить мало знають про справжнє життя в занедбаній червоній зоні. Недаремно головний герой роману – молодий і перспективний журналіст Антон Ципердюк, який через прикрий випадок вимушений нелегально перейти із зеленої зони в червону, звідки можна повернутися, лише маючи візу: “У зеленій зоні працюють за робочими візами багато арників. Хоча переважно візи діють лише щодня від 8 ранку до 10 вечора” (Чапай 2014, 34-35).

Червона зона нагадує пострадянську Україну з її розрухою, дефіцитом, страхом. Сам письменник каже: “Можна сказати, що це – антиутопія. Але це не класична антиутопія, адже в ній насправді йдеться про сучасність, а не про майбутнє. Хоча умовний час книжки перенесений у майбутнє – для того, щоб в одному місці можна було зібрати всі ті реалії, з якими я стикався в різних місцях світу. Під час подорожей Мексикою, Гватемалою, під час подорожей Україною, а також те, що я щодня бачу в Україні” (Штокало 2014).

Однак, на відміну від роману “Рівне/Ровно (Стіна)” О. Ірванця, жителі червоної зони змальовані А. Чапаям не заідеологізованими, більш свідомими і прогресивними, ніж мешканці успішної зеленої зони. Як і примітно для антиутопії, дія роману розгортається в замкненому просторі. Стіна в романі “Червона зона” виконує ще й додаткову функцію: “Я знав, що в REE-17 є секторальні стіни. На них стояли блеквотери, охороняючи повітряні коридори для приватних гелікоптерів та омнікоптерів, котрі мусять перелітати через червону зону з житлових зелених зон у центральну робочу GEE-17. Валера стверджував, що ці стіни слугують іще й для ізоляції секторів міста на випадок бунтів” (Чапай 2014, 46). Конфлікт переноситься на етнокультурне протистояння в душах героїв роману. Письменник показує антагонізм система – група людей. І. Кулікова зауважує, що “в антиутопії другої половини ХХ ст. *соціальний протест змінюється особистим* – екзистенційним, спрямованим не стільки на здійснення революційного акту, скільки на набуття внутрішньої свободи. Тому в пізній антиутопії *важливим стає не результат бунту, а його філософський зміст, що визначає вектор пошуку власної ідентичності*” (Кулікова 2017, 201). Ця думка стосується і роману А. Чапая. Антон зробив свій вибір на користь свободи, тому він активно протистоїть системі. Спостережливість героя спонукає його до розуміння правильного вибору: “Електроніка стала дешева буквально як сміття, і водночас у червоній зоні бракує чистої води, якісної їжі, тут кришаться стіни будинків, розбиті дороги, бруд, багнюка на вулицях, і люди помирають від хвороб, які цілком можна вилікувати” (Чапай 2014, 65).

А. Чапай стверджує, що “у житті є не тільки жах. Такі книжки пишуться для того, щоб цей жах не став повною реальністю. Насправді в книжці змальовується демократична система, в якій є вибори, в якій тобі ніби ніхто не заважає розбагатіти. Але при цьому забувають, що стартові

умови у кожного різні...” (Штокало 2014). Роман “Червона зона” демонструє постановку актуальних питань сьогодення: це стосується і прямих соціально-політичних застережень, і гротесковості в зображенні моделей поведінки персонажів, і типу головного героя, змальованого досить неоднозначно й переконливо, і потужної ретрансляції морально-етичних проблеми, що стосуються всієї європейської спільноти. “Зрештою, й сам світ, створений авторською уявою, виглядає довершено й органічно, оздоблений системними реаліями та своєю культурою. А це – чи не найважливіша річ для антиутопії, навіть політично забарвленої” (Коцарев 2014).

Книга А. Чапая вийшла друком 2014 року, ставши, насправді, гірким передбаченням, яке справдилося: Україна вступила у фазу розділу на території анексовані й захоплені ворогом. Сюжетна лінія ніби обривається, проблемна розв’язка дає можливість читачам “дописати” роман. “Зони Артема Чапая є вдалою метафорою граничної бідності й нестримного багатства українців. Головна особливість чапайвської символіки – її відверта політична лівизна з відповідними позитивними й негативними наслідками” (Коцарев 2014).

Розглядаючи риси жанру антиутопії на прикладі роману О. Ірванця “Рівне/Ровно (Стіна)”, Н. Зубець указує на традиційний для таких творів склад персонажів: “...культува фігура-антагоніст, жінка-супутниця (але не союзниця), товариш та ще ряд безликих осіб, з якими головний герой взаємодіє для швидкого розгортання сюжету” (Зубець 2015). Ця характеристика притаманна й роману-антиутопії “Червона зона”.

Далі дослідниця зосереджує увагу на основному конфлікті антиутопії О. Ірванця: “Українською альянсом на «Великого брата» та втіленням тоталітарного режиму стає перший секретар обкому КП соціалістичної України Тараса Панасовича Манасенко, конфлікт з яким здається основою роману. Насправді ж опозиція «Ецірван – Манасенко» має глибший підтекст: йдеться про боротьбу нового та старого світоглядів й усього, що його супроводжує (спосіб життя, мова, ідейні та естетичні вподобання). Фінал твору залишається відкритим, так само як і питання про позитивні зрушення в суспільній свідомості” (Зубець 2015).

Антиутопії О. Ірванця та А. Чапая відрізняються рівнем використання іронії та сатири. В О. Ірванця опис східної частини міста Ровно подається в сатиричному, іронічному та гротескному плані. Варто погодитися з думкою Н. Зубець, що “особливістю саме української антиутопії є відкрита й сатирично забарвлена критика так званого «тоталітарного типу мислення», який надто міцно закріпився у пострадянському суспільстві, не даючи можливості для поступу” (Зубець 2015).

О. Ірванець та А. Чапай в романах-антиутопіях не лише моделюють небажане майбутнє, а й змальовують безрадісне і безперспективне сьогодення. М. Штогрин говорить, що таким чином “авторську візію майбутнього спроектовано в минуле («майбутній час часу минулого», за

С. Скварчинською)» (Штогрин 2016, 69). Утім і минуле не можна назвати ідеальним. Митці натякають на вірогідну кризу національно-культурної ідентичності, указуючи на те, що будь-яка 'стіна' зупиняє шлях до свободи, також вихід для країни криється не в розподілі, а в інтеграції.

Галич, А. (2010): *Стіна в романі-антиутопії О. Ірванця "Рівне/Ровно (Стіна)". Актуальні проблеми слов'янської філології*. Випуск XXIII. Част. 2, 289-296.

Євченко, О. (2002): *Драма-антиутопія. Генезис. Поетика*. Дисертація ... канд. філол. н. за спеціальністю 10.01.06. – теорія літератури. Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.

Євченко, О. (2005): *Класична антиутопія і роман О. Ірванця "Рівне / Ровно/Стіна. Нібито роман"* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/2628/>

Зубець, Н. (2015): *Жанрова специфіка роману-антиутопії О. Ірванця "Рівне/Ровно (Стіна): нібито роман"* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://sites.znu.edu.ua/conf-slovyanska-filologia-2015/apssl/Zubets.pdf>

Ірванець, О. (2006): *Рівне/Ровно (Стіна): нібито роман*. Київ.

Коцарев, О. (2014): *"Червона зона". У що перетворить Київ розмежувальна стіна між багатими й бідними* [Електронний ресурс], режим доступу: [http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/56911/Chervona\\_zona\\_U\\_shho\\_peretvoryt\\_Kyjiv\\_rozemezhuvalna](http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/56911/Chervona_zona_U_shho_peretvoryt_Kyjiv_rozemezhuvalna)

Кулікова, І. (2017): Термін антиутопія в контексті літературного процесу ХХ століття. Актуальні проблеми літературної термінології. *Науковий збірник* 2. Рівне, 198-201.

Пархоменко, І. (2009): *Утопія, антиутопія та соціальний міф* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://dspase.univer.kharkov.ua>

Сабат, Г. (2002): *У лабіринтах утопії та антиутопії*. Дрогобич.

Синьоок, Т. (2017): *Українська антиутопія. Жанр-профілактика суспільних захворювань* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://blog.yakaboo.ua/zhanr-profilaktyka-suspilnykh-zakhvoryuvan/>

Хороб, С. (2017): *Жанрові особливості української фантастики кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Івано-Франківськ.

Чапай, А. (2014): *Червона зона*. Київ.

Шокало, М. (2014): *Артем Чапай: "Я місяць жив у кіоску, в якому працював"* [Електронний ресурс], режим доступу: [http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/11/141110\\_book\\_2014\\_artem\\_chapay\\_interview\\_ms](http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/11/141110_book_2014_artem_chapay_interview_ms)

Штогрин, М. (2016): *Урбаністичні топоси сучасної української літератури: традиції та трансформації (2000–2014 рр.)*. Дисертація ... канд. філол. н. зі спеціальності 10.01.01. – українська література. Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ.

## ОСМИСЛЕННЯ БУТТЯ ЛЮДИНИ В ПОЕЗІЇ ВОЛОДИМИРА ЯРОШЕНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ РЕЛІГІЇ ТА ФІЛОСОФІЇ

*Ганна Заєць*

(Україна)

*У статті розглянуто осмислення буття людини в поезії В. Ярошенка крізь призму релігії та філософії. На матеріалі лірики В. Ярошенка проаналізовано, як використовував поет релігійні мотиви та образи, їх змістову цілісність та художнє наповнення. Велика увага зосереджена на філософічності лірики та індивідуально-авторських прийомах зображення. Осмислення буття людини, репрезентоване в поезії В. Ярошенка, має філософське осягнення й позначено християнськими узагальненнями.*

*Ключові слова: Біблія, поезія, релігія, християнство, філософія.*

## UNDERSTANDING THE HUMAN BEING IN POETRY OF VOLODYMYR JAROŠENKO THROUGH THE PRISM OF RELIGION AND PHILOSOPHY

*Hanna Zajec'*

*Understanding of human being in poetry of V. Jarošenko through the prism of religion and philosophy is considered. The information how the poet used religious motifs and images, their semantic integrity and artistic content was analyzed by using the lyrics of V. Jarošenko. Much attention is focused on the philosophic lyrics and individual author's methods of image. Understanding of human being, represented in poetry of V. Jarošenko, has a philosophical understanding and is characterized by Christian generalizations.*

*Key words: bible, poetry, religion, Christianity, philosophy.*

Період кінця XIX – початку XX століття позначений посиленням інтересом до Біблії як до потужного культурного джерела, арсеналу художнього освоєння буття. Поетичні звернення до біблійної тематики в українській літературі засвідчують високий рівень розвитку релігійної свідомості письменників.

До проблематики, сюжетів та образів Святого Письма зверталася поети різноманітних напрямів українського модернізму початку XX століття (Б.-І. Антонич, О. Бургардт (Ю. Клен), Д. Загул, М. Зеров, П. Карманський, Б. Лепкий, П. Савченко, П. Тичина Г. Чупринка та ін.). Повертаючись до вічної Книги Книг, ці автори з'ясовували для себе найважливіші,



найгостріші світоглядні питання. Своїми текстами вони визнавали не порушений віками авторитет біблійних героїв, сюжетів, морально-етичних настанов, міфологічних моделей, архетипів мислення (Сулима 1998, 280).

Значна кількість таких творів через ідеологічні перепони тривалий час не була об'єктом ґрунтовних досліджень. Як і все покоління Розстріляного Відродження, яке репрезентує “багато трагічних історій душевного розщеплення митців, під страхом смерті поставлених перед вибором між українською національною ідеєю, глибоко закоріненою у ментальних шарах індивідуального й колективного несвідомого, та більшовицькою ідеологією, насильницьки й брутално нав'язуваною північними загарбниками” (Піскун 2005, 156).

На біблійному аспекті в українській літературі акцентовано увагу в дослідженнях В. Антофійчука (Антофійчук 2000), І. Бетко (Бетко 1999), В. Сулими (Сулима 1998) та ін.

За спостереженням І. Бетко, “українська поезія кінця XIX – початку XX ст. як органічна складова загальноєвропейського літературного процесу пережила спалах чи не найвищого інтересу до Біблії за весь новий період. Чинники, що стимулювали цей інтерес, <...> загальнонаукові, політичні, духовно-світоглядні, суто літературні тощо.

Один із головних вбачається в новому характері ідейно-художнього мислення доби, коли на зміну традиційному реалізмові приходили інші види творчості, природа яких корінилася в ірраціонально-чуттєвому підході до явищ дійсності і мистецтва” (Бетко 1999, 11).

“Філософські «вічні питання» виникають не в затінку твердої релігійної віри (саме вона і дає достатньо чітку відповідь на питання про смерть, про сенс існування, посмертну долю, природу зла тощо), – пише С. Семенова, – а, навпаки, на терені сумніву і пошуку” (Семенова 1989, 11).

Глибоко філософське осмислення буття з християнськими узагальненнями та образністю репрезентує творчість В. Ярошенка – українського поета, байкаря, прозаїка, драматурга, критика, кіносценариста, жертви більшовицького терору. Художня спадщина митця всебічно не вивчена, найбільш широко вона представлена в науковій розвідці “Від символізму до реалізму” П. Орлика (1970-ті роки), яка, зважаючи на час написання, сповнена ідеологічних штампів. Окремим аспектам його доробку приділено увагу в працях Н. Авраменко, О. Бровко, Ю. Винничука, Д. Голди, В. Дмитренко, Т. Калитенко, Ю. Коваліва, І. Крип'якевича, Т. Опришко, К. Поліщука, В. Родзикевича, Я. Славутича, Ф. Якубовського та ін., однак осмислення зауваженої нами проблеми здійснюється вперше, що визначає актуальність розвідки.

Релігійні мотиви в поезії В. Ярошенка об'єктивуються абстраговано від конкретики біблійного сюжету чи народної обрядовості, часом набуваючи форми християнської проповіді, заклику до майбутнього покоління щодо боротьби з буденними трудностями:

Глядіть же, нові, у плодюче майбутнє  
 І ти, моя зміно, мій сину, гряди:  
 По бруку запліднених, збурених буднів  
 Упав, піднімайся, іди!

(Ярошенко 1968, 100.)

Питання філософської категорії простору в поезії має широкий спектр репрезентацій. “Лірика цього плану не просто відбиває філософські погляди поета на світ. Вона ще й відкриває нам комплекс складних структур світобудови” (Гризун 2007, 37).

Так, поезія “Серце” демонструє роздуми про швидкоплинність життя, які викликають у ліричного суб’єкта тривогу та хвилювання:

І знов над дальніми віками  
 Стривожено замисливсь я:  
 Летить за повними парами  
 У безвість пущена земля.

(Ярошенко 1968, 90.)

Ліричний суб’єкт демонструє розуміння того, що життя – це випробування долі:

І чи повинні ми обоє,  
 Що, не спинивши наших серць,  
 Як буря, вирвались з тобою  
 На цей рішучий, смертний герць?

(Ярошенко 1968, 91.)

Однак ліричний суб’єкт закликає гідно витримати всі випробування долі, якими б жахливими вони не були:

Бийсь, моє серце!  
 Бийсь, як билось,  
 Мстись і люби,  
 Хоч би земля у просторах скрутилась,  
 Стерлась хоч би!

(Ярошенко 1968, 93.)

Християнський світогляд був визначальним у формуванні В. Ярошенка як митця. Аналіз поетичних текстів письменника розкриває уявлення про смерть як неминучий підсумок буття людини. Торжество смерті над земним життям є смисловою домінантою вірша “Уже на порозі...”. На певному етапі життя ліричний суб’єкт поезії усвідомлює, що опинився на межі в інший вимір свого існування:

Уже на порозі...  
 Ні тиші, ні грому,  
 Бо то для майбутніх майбутнє горить.  
 А я вже не винний нічого й нікому...  
 Тривого-розлучнице, цить!

(Ярошенко 1968, 99.)

Біблійна легенда про перших людей містить у своїй суті важливе космологічне питання – виникнення людства. Зі Старого Завіту ми дізнаємося про те, що людину створив Бог, наділивши її свободою і розумом. Людська сутність складається з душі й тіла (Бут. 2:7).

У поезії “Відбилися далі в душі моїй” зосереджена увага на душі ліричного героя. Буття людини – юдоль земна, страждання, турботи і смуток в немилосердному світі. Саме таке потрактуванні поета. Душа головного героя болить від безвольного, безцільного та сірого життя:

Дивлюся в далі – душа болить,  
 Така неясна туманна даль,  
 Дивлюся в душу – вона летить,  
 Як сіра птиця – німа печаль.  
 І сіра птиця – душа моя –  
 Мене печально у даль стремить,  
 А я, безвольний, безцільний я  
 Стискаю менти, хвилюю мить...

(Ярошенко 1918, 8.)

Вірш “Підковами брязнув дзвінко” уможливило розуміння того, що смерть “ходить поруч” і людина не в змозі вплинути на цей факт:

Мила в березі з криниці  
 Воду брала.  
 Козака у полі  
 Смерть шукала...

(Ярошенко 1926, 40.)

Унікальність функціонування кожного конкретного образу реалізується безпосередньо через духовно-естетичне сприйняття світу митцем. У поетичній свідомості автора обов’язково відображаються елементи картини світу нації, до якої він належить. Тому у цій поезії В. Ярошенко не випадково звертається до образу козака як духовного символу України.

На функціонування релігійної лексики в художніх творах мали вплив політичні події 1920–1930-х років, що значно обмежувало використання поетами біблійних образів у їх первісному значенні. Натомість виникали нові змісти, нерідко протилежні, марковані впливом тоталітарного режиму.

“Терор, – як зауважує Є. Сверстюк, – став державною політикою, тотальна безбожність – домінуючим принципом. Усе це вже було – як тимчасовий стан. Але вперше в історії це реалізовано як політика держави, яка оголосила себе авангардом людства” (Сверстюк 2004, 70).

Знаходимо релігійну лексику у вірші “Луни”:

Заблисне далеке місто  
Шпилями і маківками,  
Хрестів церковних намисто,  
Візьметься блискавками...

(Розіп’ята муза... 2011, 322.)

Поет неодноразово відтворює душевний стан людини, котра відчуває себе під владою долі, усвідомлює її всемогутність та всевладдя. Ці поезії характеризуються увагою до стану душі й духу ліричного ‘я’ в конкретний момент висловлювання, його субстанційного буття. Суб’єктом поезій є людина самотня, сповнена драматичних переживань, але разом із тим не позбавлена волі визнати реальний стан речей, осмислити перипетії долі.

У всі часи та епохи поети не раз замислювалися над питанням: “А що ж таке Людина за своєю суттю?” Символісти відкинули погляд на людину з точки зору об’єктивної реальності, оскільки вважали її джерелом породження ворожого їхньому сприйняттю позитивізму. Для них людина сама по собі – реальність, а усвідомлення себе такою доводило її неповторність, самобутність, самоцінність. Саме такий образ людини прагнув передати у своїй поезії В. Ярошенко:

Залякана в повітрі блудить блакить...  
Не вірте часу універсалим:  
Палю візьміть –  
І по скрижалям!  
Золоті зорі, як рої ос,  
Гудуть вгорі, у синьому морі...  
У покос  
Зорі!  
Над груди будинків,  
Над неба котурни,  
Над силу і вік,  
Над вимір годинників,  
Над урни –  
Чоловік!

(Ярошенко 1919, 17)

Вірш розпочинається розгорнутою метафорою, яка вносить настрій непевності стосовно того, що має далі прозвучати чи відбутися: по-перше,

“залякана блакить” “блудить”, вона не знаходить собі місця, перебуває в пошуку. Шукання блакиттю свого місця зіставляється з шуканнями власне ліричного героя. Уважаємо, що так нетрадиційно репрезентуючи природу, автор хоче наголосити важливість для нього Людини. І, на відміну від небесної сфери, людина знає, чого саме шукати. Зруйнувати те, що до цього моменту вважалося недосяжним (“У покос / Зорі!”), поставити під сумнів абсолют (“Не вірте часу універсалам”) і знищити його стереотип універсальності (“Палю візьміть – / І по скрижалям!”), і тільки так віднайти істинну цінність буття. А через те, що ліричний герой не просто розповідає нам про це, а закликає до цього, його слова несуть певність знання.

Об’єкт його пошуків – Чоловік-Особистість, вищий над усі рукотворні споруди – будинки, і величне нерукотворне – неба котурни (Небеса), вимір годинників (час), силу і вік (закопи фізики і механіки).

Більшість поезій В. Ярошенка – це роздуми про загубленість людини в соціумі, про самотність. Мотив самотності в поетичній творчості автора постав особливо гостро. Це пов’язано як із більшою увагою письменника до ірраціональних сторін духовного життя особистості, так і зі зростанням відчуженості в суспільстві ХХ століття. Страждання самотнього ліричного суб’єкта В. Ярошенка у вірші “Сірим днем душа моя розквітне” було значною мірою зумовлене неспроможністю соціуму глибоко відчувати трагічну основу світу. Ліричний суб’єкт не знаходить спорідненої душі, від якої міг би почути співчуття:

Я дивлюсь на них, чужий і обережний,  
Я не вірю їм, як скажуть, що мої...

Єдиною фортецею лишається поезія – рятунок для ліричного суб’єкта:

Я один, я самотній, я бентежний,  
Я сховався за витвори свої.

(Ярошенко 1918, 5.)

Головним для ліричного суб’єкта в поезії “Коли подивлюсь на написане мною”, стали вже не конфлікти з дійсністю, а його внутрішні протиріччя:

Погляну навколо – сліпий не побачить...  
Закличу до рідних – клик тане в юрбі...  
А чужість лякає і хоче одзначить,  
Що я найчужіший собі.

(Ярошенко 1918, 6.)

Переоцінка попередньої творчості та творчі муки ліричного суб'єкта посилювали прагнення втекти від реальності в іншу площину, ближчу до космічних первнів буття:

Коли подивлюсь на написане мною,  
Коли прочитаю безбарвності зміст, –  
Мні холодно стане... Сліпою зіркою  
Лечу між загаслих, закрижених зізд.

(Ярошенко 1918, 6.)

Мотив самотності звучить у вірші “Сірий день байдужим кроком”, передаючи печаль і безбарвне життя ліричного суб'єкта:

Я самотній тихо, ніжно  
Доведу в туманну даль –  
Безголосу, безутішну,  
Нерозгадану печаль.

(Ярошенко 1918, 7.)

Ліричний суб'єкт В. Ярошенка відчуває в зовнішньому світі небезпеку для своєї самототожності, тому виникає прагнення до герметичності та закритості:

І сіра птиця – душа моя –  
Мене печально у даль стремить,  
А я безвольний, безцільний я  
Стискаю менти, хвилюю мить...

(Ярошенко 1918, 7.)

Поезія “Знову сам і знов печальний” демонструє мандри душі ліричного суб'єкта у світі своєї уяви та в житті:

Знову сам і знов печальний  
Все шукаю камінь свій –  
Правди перстень обручальний  
В безгрунтовності своїй.

(Ярошенко 1918, 9.)

Наявний внутрішній конфлікт ліричного суб'єкта, в душі якого відбувається боротьба:

Та в душі моїй безмежній  
Важко камінь відшукать:  
Світ брехливий, обережний...

(Ярошенко 1918, 9.)

Ці рядки демонструють чистоту ліричного суб'єкта перед світом: у душі його немає “каменя”. Принципи філософічності чітко проступають у поетичному світогляді ранніх творів поета, їх помічасмо у зверненні до роздумів про самотність, печаль, смуток тощо.

В. Ярошенко змальовує поривання до трансцендентних сутностей у вірші “Рушу я в надзоряні шляхи”, використовуючи біблійні образи та символи (завіса шкіні, жезл Аарона, сорокаденний дощ, синайський закон, апостол Савл):

Рушу я в надзоряні шляхи,  
В неосяжні, тайні високості:  
Закурявлять срібні порохи –  
Піява божественної злості,

Я завісу шкіні спушу,  
Тайний жезл осяю Аарона,  
Роси сорокденного дощу  
І туман синайського закону.

Стану перед людом сам-на-сам,  
Перед небом богоборцем Савлом  
І або впаду, або по небесам  
Поведу неублаганим ралом.

(Ярошенко 1919, 19.)

Художні твори дають можливість зрозуміти їх автора як особистість, що представляє певний етнос і часопростір. “Християнство, – пише В. Антофійчук, – завжди було своєрідним каталізатором у розвитку української літератури. Воно виступало не тільки як невичерпний арсенал ідей, образів, мотивів, але й, головне, слугувало еталоном тих морально-психологічних проблем і завдань, які ставилися перед соціумом та його духовною культурою” (Антофійчук 2000, 8). Усякчас мистецтво зверталося до релігійного сюжетно-образного матеріалу, осмислювало його колізії з точки зору духовних запитів конкретної епохи. Літературні варіанти біблійних сюжетів, мотивів, образів “ставали високими зразками духовного подорослішання суспільства, яке протистоїть вкрай політизованим процесам сучасного богошукання” (Антофійчук 2000, 8).

Таким чином, осмислення буття людини, репрезентоване в поезії В. Ярошенка, має філософське осягнення й позначено християнськими узагальненнями. Концептуальною засадою в доробку митця постає віра в трансцендентне. Ціннісна ієрархія ліричного суб'єкта вибудовується як система опозицій з акцентуванням вищості трансцендентного над земним. Ліричний суб'єкт звертається до важливих роздумів про життя і смерть, осягнення власного мікросвіту. Людське існування в багатьох поезіях

(“Серце”, “Уже на порозі...”, “Тартовним кроком ступа життя...”) похристиянськи осмислюється як мотив примирення з неминучим завершенням земного життя.

Розгляд окремих елементів функціонування осмислення буття людини крізь призму релігійних та філософських мотивів у поезії В. Ярошенка не вичерпує всієї проблеми й буде поглиблений у майбутніх дослідженнях.

Антофійчук, В. (2000): *Євангельські образи в українській літературі ХХ століття*. Чернівці.

Бетко, І. (1999): *Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ–початку ХХ століття*. Київ.

Гризун, А. (2007): *Поезія концептуальної думки (філософічність сучасної української поезії)*. Суми.

Піскун, О. (2005): *Українське письменство початку ХХ століття: роздвоєння душі і соціальний перелом*. Черкаси.

*Розіп'ята муза: антологія українських поетів, які загинули насильницькою смертю* (2011): Упорядн. Ю. Винничук. Львів.

Сверстюк, Є. (2004): *На хвилях “Свободи”*. Луцьк.

Семенова, С. (1989): *Преодоление трагедии: “Вечные вопросы” в литературе*. Москва.

Сулима, В. (1998): *Біблія і українська література*. Київ.

Ярошенко, В. (1919): *Луни. Поезій книга друга*. Київ.

Ярошенко, В. (1918): *Світотінь. Поезій книга перша*. Київ.

Ярошенко, В. (1968): *Степ*. Київ.

Ярошенко, В. (1926): *Шкіци*. Київ.



## КУЛЬТУРНО-ЛІТЕРАТУРНА ПАРАДИГМА УКРАЇНОЗНАВСТВА

*Світлана Ковпик*

(Україна)

*У статті розглянуто сутність культурно-літературної парадигми українознавства як систему природно-генетичних і придбаних у процесі суспільного буття потреб, регламентацій, критеріїв і цінностей, тобто як таке явище, яке охоплює всі сфери діяльності й буття українців та українства планети: від добування їжі й хліборобського ремесла взагалі, будування житла до виробництва одягу й інших матеріальних цінностей; від містобудування до запуску космічних кораблів; від етикету і звичаїв та релігійних вірувань до освіти і науки – усе це і є прояви тієї парадигми культури, які завжди об'єктивно й реалістично, а в періоди суспільних змін часом дуже творчо фіксувалися у творах української літератури.*

*Ключові слова: культура, література, система, парадигма, українознавство.*

## THE CULTURAL AND LITERARY PARADIGM OF UKRAINIAN STUDIES

*Svitlana Kovyk*

*This article focuses on the cultural and literary paradigm of Ukrainian studies as the system of natural genetic and acquired in the process of social existence needs, regulations, criteria and values. This phenomenon encompasses all activity spheres and being of Ukrainians in general from bread-making and agriculture, house constructing to clothing production and other material values (urban planning, spacecraft launching, etiquette, customs, religious beliefs, education and science). All these things are the manifestation of that cultural paradigm, which is always objectively and realistically, and sometimes even very creatively are represented in the works of Ukrainian literature especially in the times of social changes.*

*Key words: culture, literature, system, paradigm, Ukrainian Studies.*

Сутність культурно-літературної парадигми українознавства сьогодні полягає у тому, щоб розглянути його як систему природно-генетичних і придбаних у процесі суспільного буття потреб, регламентацій, критеріїв і цінностей, тобто як таке явище, котре охоплює всі сфери діяльності й буття українців та українства планети: від добування їжі, зокрема хліборобства та будування житла до виробництва одягу й інших матеріальних цінностей; від містобудування до запуску космічних кораблів; від етикету і звичаїв та релігійних вірувань до освіти і науки –

усе це і є прояви тієї парадигми культури, які завжди об'єктивно й реалістично, а в періоди суспільних змін часом дуже творчо фіксувалися у творах національної літератури.

Як відомо, культура – це система таких сформованих природою й зафіксованих у генетичній пам'яті, а також природно-суспільними умовами, причинами й цілями регламентацій, цінностей і пріоритетів (як найважливіших критеріїв визначення характеру регламентацій), котрі ще від природи спрямовані й призначені для виживання й самоутвердження людини чи людської спільноти у найрізноманітніших природних і суспільних обставинах та оточеннях, які спрямовані на гуманізацію біологічної природи особистості.

Важливо наголосити, що більшість названих регламентацій спрямовують людей на гуманність і добротворення (що створює власне культуру), але, на жаль, мають місце люди, котрі створюють ситуації, спрогнозовані на злоторення або на блокування діяльності добротворців.

Відтак варто ще раз подумати над тим, що і як саме реально або потенційно втілює художня література як вид мистецтва, а також як система засобів, прийомів та способів виявлення й фіксування фактів дійсності, зразків, моделей чи образів цілих систем культурних регламентацій людської життєдіяльності на певному відтинку людського життя, соціуму чи людства загалом.

Починати дослідження культурної парадигми варто з аналізу того, яка із систем культури сформувала характер і світогляд письменника, настільки всі ці процеси були осмисленими й використаними митцем у його конкретних творах, у стосунках з побутовим і творчим оточенням, у ставленні до окремих людей і людських спільнот різних типів і рівнів тощо та нарешті як це відобразилося на читачах, для яких він пише. У цьому сенсі особливо важливим є культурологічний підхід, який відкриває шляхи до осягнення психобіографії та психографії митця, а, отже й до глибин та вершин його духовності чи можливої бездуховності.

Культурологічне вивчення оприявленого у творі автора (оповідача чи будь-якого іншого наратора), його переживань, мовлення, мислення, а також поведінки кожного окремого персонажа, його психотипу й моделі особистісної, родинної і загальносуспільної поведінки й ролі персонажа увиразнює різноманітні типи виробничих, соціальних, звичаєво-правових стосунків, у межах яких діють і автор, і персонажі. Тому такими різноманітними можуть постати перед дослідником системи тих регламентацій і особливо цінностей та пріоритетів, втілені в реалістичних художніх образах.

Чи не найбільш безпосередніми предметами дослідження в даному випадку можуть стати проблематика та ідейний зміст і, звичайно, тематика творів про типи й різновиди людських стосунків, продиктовані часо-просторовими та, безумовно, суспільно-нормативними чи, навпаки, позанормативними стосунками й відносинами як між окремими особами,

так і між людськими спільнотами. А наслідки такого вивчення неодмінно допоможуть не тільки з'ясувати характер умов життя персонажа, а і його здатність піддаватися або протистояти цим умовам, змінювати їх. Особливо результативним в цьому сенсі може стати культурологічне вивчення всіх чи хоча б найважливіших особливостей регламентованих чи не регламентованих стосунків і взаємовідносин між персонажами твору. Тут можуть не лише розкриватися характери, поведінка та діяльність окремих осіб і особистостей, соціумів і будь-яких інших спільнот людей, а й рівень обізнаності самого автора з ними, а, отже, й певною мірою ступінь реалістичності твору взагалі. Тобто будь-які системно розглянуті під культурологічним кутом зору факти чи аспекти окремо взятих елементів мікропоетики і макропоетики можуть відкрити нам нові шляхи, способи і результати осягнення смислів та культурних кодів художніх творів.

На нашу думку, культурологічний підхід у літературознавстві може бути найбільш ефективним лише за тих умов, коли сам дослідник, беручись за вивчення конкретного твору, конкретного автора та ще й у системі конкретних історичних координат, виявиться максимально багатогранно обізнаним із загальною системою регламентацій, цінностей та пріоритетів епохи й того часо-просторового та суспільно-культурного простору, в якому жив і діяв митець.

Дослідникові варто пам'ятати, що тільки ту систему регламентацій, цінностей, пріоритетів та критеріїв їх визначення можна назвати справді культурою, котра в цілому спрямовує людей якщо не на добротворення (одухотворення), то хоча б на позитивні відчуття, емоції, настрої, стани й почування, відтак система регламентацій, спрямована на досягнення антицінностей (злотворення) є антикультурою. Оскільки практично кожна людина здатна засвоїти й реалізувати будь-які регламентації, цінності та пріоритети, то вона по-своєму може інтерпретувати й видозмінювати конкретні факти і чинники культури, у кожній системі регламентацій, що призведуть до неминучих видозмін та модифікацій.

Отже, культура – це насамперед система таких сформованих природою і зафіксованих у генетичній пам'яті людини, а також сформованих суспільними умовами, причинами й цілями регламентацій, цінностей і пріоритетів, котрі ще від природи спрямовані й призначені для виживання й самоутвердження людини чи людської спільноти.

А будь-яка система, що передбачає не тільки передачу інформації, а її кодування, тобто перетворення інформації на систему умовних знаків. Код при цьому розглядається як універсальний спосіб відображення інформації під час її зберігання, передавання та обробки у вигляді системи відповідностей між елементами повідомлень і сигналами, що за їхньою допомогою ці елементи можна зафіксувати. Перетворення інформації у коди у суспільній системі відбувається значною мірою під впливом культури. Вибудовується така логічна тріада: система / інформація / кодування.

У працях О. Березович, В. Красних та інших дослідників культурної коди виступають як знакові реалізації архетипів колективної свідомості. Код передає смисл, який виводиться із взаємної згоди його користувачів, що мають спільний культурний досвід.

В. Красних, наприклад, культурний код уподібнює до сітки, яку нібито культура накидає на навколишню дійсність, членує, категоризує, структурує і оцінює її. Коди культури за своєю природою є універсальними, тобто всеохоплюючими. Культура як колективний інтелект і колективна пам'ять передбачає способи обробки інформації (культурні коди), способи її оформлення (знаки) і способи її зберігання (архетипи і архетипні символи). Тобто, культуру можна розглядати як семіотичну систему, в якій синтезуються знаки і смисли. Культурні коди національно детерміновані й обумовлені конкретною культурою.

Таким чином, лінгвокультурологія стверджує, що культурний код – це знаряддя вираження смислів, що мають різні формальні вияви. Втілений різними способами смисл утворює систему кодів культури і в цілому створює картину світу, яка розкриває світогляд того чи іншого соціуму.

За Р. Бартом, культурний код – це “код, як ми його розуміємо, належить до сфери культури: коди є певним типом вже баченого, вже прочитаного, вже зробленого: код – конкретна форма цього «вже», яке конститує будь-яке письмо. Хоча всі коди створює культура, все ж серед тих кодів, з якими ми зіткнулись, є один, котрому ми надали перевагу, назвавши його культурним кодом: це код знання чи радше суспільного знання, громадської думки, одне слово, культури, так як її передають книжки, система освіти, або у більш загальній та поширеній формі, усе суспільство” (Барт 2002, 517-518).

На думку літературознавця В. Іванишина, культурний код “служить для забезпечення національно-духовної комунікації. Він є механізмом випрацювання націотворчих стереотипів” (Іванишин, 2007). Культурний код він називає “національним кодом”. Культурний (національний) код – це сукупність правил або обмежень, які забезпечують функціонування мовленнєвої діяльності національної культури (літератури) як знакової системи (В. Іванишин). Отже, зітканий з безлічі кодів, ніби ниток, текст, в свою чергу, сам стає вплетеним у тканину культури, тобто саме він – її “пам'ять”. Тож, культурний код – це система знаків, керованих певними правилами, які поширені серед представників тієї чи іншої культури, і призначена для генерації та функціонування смислів у цій культурі та для цієї культури (Дж. Фіске). У цьому визначенні важливим є те, що з допомогою культурних кодів генеруються і транслуються смисли.

Реципієнт осягає продуковані смисли культурного коду за умови їх соціалізації у рамках певної культури, домінуючої в суспільній системі. Засвоєння культурного коду супроводжується виникненням особистісно-значущої емоційної асоціації – імпринтингом.

Класифікація універсальних базових культурних кодів наразі ще остаточно не сформована. Так, наприклад, етнокультурологи визначають близько тридцяти культурних кодів. Фразеологічна школа на чолі з Веронікою Телією нараховує їх набагато більше.

Аналізуючи універсальні базові культурні коди українців, етнокультурологи визначили такі їх різновиди:

- соматичний (тілесний) код культури (у якому знайшли відображення функції різних частин тіла та їх оцінка). В українців розвинута символіка руки, її покладено в основу багатьох звичаїв та обрядів – *заручини, руюбиття*. Звідси прислів'я і приказки – *переходити з рук в руки, тримати себе в руках* та ін. Якщо звернутися до соматичного коду культури китайців, то у них не існує окремої символіки руки, ноги, голови тощо. Для них тіло – це оселя духу. Якщо тіло руйнується, то й життя закінчується. У 2014 році вийшла в світ монографія українського етнографа Ірини Ігнатенко “Жіноче тіло у традиційній культурі українців”, у якій дослідниця стверджує: “Тіло жінки було об'єктом соціального контролю постійно в українській культурі” (Ігнатенко, 2014, 12);

- антропний код (номінації людини в її фізичних та функціональних іпостасях, які позначають різні аспекти діяльності людини та її якісні і кількісні характеристики, фізичні, емоційні стани). Наприклад, в українців є *язиката Хвеська*, вислови *почервоніти, як дівчина, зашарітися, як маків цвіт* тощо. У доолімпійських культурах найважливішим культурним кодом виступала система імен. Для первісної людини зв'язок між ім'ям і річчю або особою є реальним, а не довільною асоціацією. Для неї дії з предметами рівнозначні діям зі словами, а тому ім'я становить істотну частину особи. На думку давньої людини, особисті імена необхідно зберігати в таємниці, оскільки ворог може магічним шляхом впливати на людину через ім'я. У багатьох давніх культурах людина, крім справжнього, мала побутове імення. Існувало табу на істинне ім'я, натомість побутове відображувало характерну ознаку особи або її суспільний статус. Згадаймо, прізвиська козаків – *Перебийніс, Тягнирядно* та ін. Нині з цією ж метою наші військові використовують позивні;

- предметно-артефактний (код, що пов'язаний із стереотипами сприйняття і оцінювання певною лінгвокультурою того предметно-просторового світу, що оточує людину). Особливості середовища, в якому існує народ, його побут зумовлюють етнічну своєрідність предметного коду, наприклад, *хата, стіл, люлька* (коліска), *степ, поле, нива, шабля, люлька, вишивка* тощо. Як відомо, у прямому сенсі стіл – вид меблів у вигляді горизонтально укріпленої на ніжках широкої дошки. Відповідно ще за часів Київської Русі – *саджати на стіл* означало надавати комусь князівську владу або *сісти на столі* – почати князувати. У “Повісті минулих літ” зазначено: “...бо сей Всеволод прийняв все-таки після братів своїх стіл” (Літопис Руський, 1990,132). На *столі лягти* означало *умерти, просити до столу* – запрошувати їсти, *накривати на стіл* – розставляти

прибори, *стіл переговорів, за один стіл сідати* – тобто нехтувати соціальною нерівністю. Особливе символічне значення в українців мала вишивка (в перекладі з грецької мови – космос). Коди оберегів на вишивці розглянула Марія Чумарна у книзі “Код української вишиванки”;

- природний код пов’язаний з різними явищами природи, зокрема з такими як грім, блискавка, буревій, зорепад;

- біоморфний код (пов’язаний із живими істотами, що оточують людину). Наприклад, символічні функції елементів біоморфного коду значною мірою виявляють себе у мовній картині світу). Так, бджола в українській етнокультурній символіці виступає еталоном та мірилом працелюбності в українців (“Будь робоча, як бджола”); ластівка – “чиста пташка”. Наприклад, гарбуз став народним символом відмови у весільному обряді сватання, звідси стали використовувати лексему “гарбуз” у лайці: “гарбуз батькові твоєму печений”. Дати гарбуза – це виявити певний такт, мудрість. “Якщо розглянути цей символ біоморфного коду культури у китайців, то в них він виступає символом творчої природи, вказує на єдність перших двох першобатьків; у римській культурі – дурість, божевілья” (Купер 1995, 221). Як відомо, слово “гарбуз” – тюркського походження, яке прийшло з перської мови й означає “віслоковий огірок”. Об’єктом зображення в європейському малярстві гарбуз став лише з XVII століття. Так, італійській майстер Руонолі зображував гарбуз у своїх натюрмортах.

Наприклад, ефірна рослина кріп з’явилася в кулінарії тільки у XVII ст. і була привезена з Малої Азії, Єгипту. Відомо, що українські козаки перед важким боєм з’їдали жменю насіння кропу, який був своєрідним енергетичним стимулятором. Римські гладіатори теж перед боями вживали кропову олію. Сьогодні кріп не просто рослина – це символ, який має такі смисли: гідність, солідарність. У творах української літератури ця пряна рослина згадувалася досить часто. А український письменник Євген Гуцало в оповіданні “Запах кропу” розповів про силу цієї рослини, котра здатна реанімувати спогади людини. У повісті О. Довженка “Зачарована Десна” серед городини, котру висаджувала бабуся Сашка, є згадка про кріп: “А соняшника, а маку, буряків, лободи, кропу, моркви скільки насадила” (Довженко 1977, 24).

Не менш вагомим і цікавим є харчовий код в українській літературі. Це, наприклад, твори “Енеїда” І. Котляревського, “Вареники” М. Старицького, “Пироги з чорницями” І. Франка, “Шматок пирога” І. Багмута.

Кулінарний текст як складник художнього тексту присутній майже у всіх творах української літератури. Розглядаючи харчовий код українців, Лідія Артюх спробувала класифікувати заборони в українців: на споживання певної їжі (слимаків, змії, черепах, устриць, жаб), заборони готувати і споживати їжу в певний час, заборони на деякі процеси, пов’язані з підготовкою страв.

Духовний код культури (добро / зло) – це новий культурний код, що на відміну від міфологічного коду, який відтворювався тільки в ритуальних діях, має ясну форму свого вираження. У ньому зібрані не тільки закони і правила, як себе вести у ставленні до світу і до Бога.

Таким чином, в культурний код включається історія. Тим самим минуле, давнє і недавнє стає поруч, становить події життя одного народу, які пов'язуються настільки ж міцно в єдине осмислене ціле і відбиваються у стосунках із Богом. У письмовому тексті місце ритуалу займає магія слів. Ці слова в устах жерців і священиків є символами недоступних іншим смислів, в яких зберігаються таємниці всього суцього, божественного і вічного.

Тож знання культурного коду, яким наділений той чи інший об'єкт, предмет або явище, можуть сприяти виявленню ціннісного ставлення членів певної соціокультурної спільноти до нього. Саме твір національної літератури презентує ту систему кодів, котрі функціонують в єдиній системі національної культури.

Барт, Р. (2002): *Текстуальний аналіз “Вальдемара” Е. По. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. за ред. Марії Зубрицької.* Львів. 497-525.

Довженко, О. (1977): *Зачарована Десна.* Київ.

Жайворонок, В. (2006): *Знаки української етнокультури : Словник-довідник.* Київ.

Іванишин, В. (2007): *Тезаурус до курсу “Теорія літератури”.* Дрогобич.

Ігнатенко, І. (2014): *Жіноче тіло у традиційній культурі українців.* Київ.

Купер, Дж. (1995): *Енциклопедія символів.* Москва. 221-223.

Літопис Руський (1990): *Літопис Руський.* Київ.

## **‘ЧУЖИНЦІ, ШАХРАЇ ТА СИМУЛЯНТИ’: ‘ІНШІ’ В СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ СТУДЕНТСЬКОЇ ГРОМАДИ І ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Олександр Лук’яненко*

(Україна)

*Стаття ілюструє процес ‘іншування’ студентів педагогічних вишів Української РСР на прикладі Полтавського інституту соціального виховання. Дослідження узагальнює категорії ‘іношости’, визначає періоди загострення протистояння ‘своїх’ та ‘чужих’, описує етапи спаду репресій. Розвідка наводить окремі приклади соціального дистанціювання.*

*Ключові слова: УРСР, педагогічний інститут, студенти, репресії, інший, соціальна дистанція.*

## **‘STRANGERS, SWINDLERS AND SIMULANTS’: ‘OTHERS’ AMONG THE UKRAINIAN STUDENT COMMUNITY OF THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY**

*Oleksandr Luk"janenko*

*The article illustrates the process of naming the students of educational institutions of the Ukrainian SSR as strangers on the example of the Poltava Institute of Social Education. The study generalizes the category of ‘the stranger’, defines the periods of exacerbation of the confrontation of ‘ours’ and ‘others’, describes the stages of the decline of repression. The research gives some examples of social distance.*

*Key words: URSR, pedagogical institute, students, repressions, others, social distance.*

Відчувати себе ‘іншим’ у тоталітарному суспільстві було цілком звичним явищем. Пошуки ‘своїх’ і ‘чужих’ часто слугували основою укладу, штучно нав’язаного різним народам Євразії. СРСР удався до політики ‘іншування’ вже в першому своєму установчому документі: “З часу утворення радянських республік держави світу розкололися на два табори: табір капіталізму і табір соціалізму” (Декларация и Договор об образовании СССР 1922). Союз почувався й реально був ‘іншим’ серед світової спільноти. Йому довелося виживати на покордонній цієї дуальній взаємодії. Однак усередині самої країни невдовзі після її легітимізації з прийняттям Союзної Конституції 1924 р. ще активніше запрацювала машина створення суспільного дисонансу. Ідеологія вимагала крові тих, хто був із нею незгодний – маркування громадян країни штампами ‘свій’ та ‘чужий’ стало повсякденним явищем.



Поглиблення цієї дихотомії часом ставало неусвідомленим сенсом життя окремих соціальних груп. Студенти й викладачі вищих педагогічних закладів УРСР відчували себе причетними до великої справи світової революції. Тому їхня оборона чистоти рядів від інакомислячих часто вражала своєю відданістю, відгомін якої відчутний досі. 2008 р. Інститут історії України НАН України присвятив проблемі образу ‘іншого’ конференцію, під час роботи якої стали очевидними глибини розколів і потреба в гуманітарних зрощеннях нашого посттоталітарного суспільства, які мали б з’єднати колись посварених ‘своїх’ та ‘чужих’ на різних фронтах (Образ іншого в сусідніх історіях: міфи, стереотипи, наукові інтерпретації 2008).

Бути на маргінесі якоїсь соціальної групи означає рано чи пізно покинути її взагалі. Тому чи не найкраще тих, кого вважали ‘чужими’ в середовищі українських студентів першої половини ХХ ст., видно зі списків відрахованих з інститутів. Наше дослідження географічно спиратиметься на внутрішню документацію Полтавського інституту соціального виховання (згодом – педагогічного інституту) упродовж довоєнного десятиліття. Мікроісторичний екскурс дозволяє побачити життя замкненої соціальної групи в умовах тоталітарного ладу в усіх деталях. Контент-аналіз наказів директорів навчального закладу виявив, що впродовж 1931–1941 рр. виш до закінчення навчання покинули 2 955 студентів. Документи наводять 18 причин, за якими молодь полишала ВНЗ чи була змушена припинити здобування освіти: це припинення навчання за власним бажанням (за сімейними обставинами, переїздом), переведення до іншого педагогічного навчального закладу, хвороба/смерть, пропуск лекцій, академічна заборгованість, злочини, порушення правил поведінки, самовільне залишення інституту, вступ до лав Червоної Армії, матеріальна скрута, соціальне походження, незнання української мови, антисемітизм, відчутність професійного зв’язку зі школою, невїзд за розподілом, несплата за навчання. Звичайно ж, стан здоров’я і матеріальні нестатки не робили з молодої людини вигнанця в освітньому середовищі.

Молоді люди часто вдавалися до соціального дистанціювання цілком свідомо. Напевне, у багатьох випадках мотивація вибору професії педагога була заниженою, що змушувало студентів кидати навчання без пояснення будь-яких причин (за 10 довоєнних років у Полтаві зафіксовано 633 таких випадки). Це могло б і не бути предметом нашої розвідки. Мотивація і вибір подальшої траєкторії життя такою молоддю важко визначити як причину відчуження від більшості, тим паче, що колектив зазвичай приділяє мінімум уваги тим, хто покинув його. Ситуація ж в освіті була іншою: у наказах директора інституту наводилися поіменні списки тих, хто самовільно залишив навчання. Навпроти прізвищ можна було прочитати узагальнення, які спонукали до дихотомічного розподілу: ‘ми’ (хто навчається) та ‘вони’ (хто полишив навчання). Наприклад, 1931 року кожного із 72 виключених студентів, як-от Зиновія Двоскіна, називали

літунами, підкреслюючи таким чином їхню нестійкість, ненадійність, схильність до ‘міграції’ (АПНПУ. Кн.1931, арк.146).

Виникали й інші дивні прізвиська, як-от “дезертир освітнього фронту”. 1932 р. студент III курсу історико-економічного відділу Полтавського інституту Яків Кремінь був названий так через відмову виїхати на місце педпрактики за розпорядженням НКО і, відповідно, відрахований (АПНПУ. Кн. 1932, арк. 49). ‘Дезертирство’ розумілося як самовільне бажання протиставити себе колективові, відданому справі радянської педагогіки. Може видатися, що подібна відгородженість від колишніх студентів грала певну роль тільки в житті вишу й не впливала на соціальну ідентифікацію тих, хто полишав стіни інституту. Однак ‘літун’/’дезертир’ ніби починав носити ‘каїнову печать’ на собі: ставав чужим для всіх студентських колективів республіки, і робилося це цілком легальними засобами. Наприклад, 1934 р. студент I курсу мовно-літературного факультету Чаленко за свій “ганебний учинок” на 3 роки був позбавлений права навчатись у виші УРСР (АПНПУ. Кн. 1932, арк. 119). А студентка I курсу фізико-математичного факультету в Полтаві Марія Шаповалова 1935 р. була виключена з вишу лише тому, що вже була ‘іншою’: 1934 р. вона ‘дезертирувала’ із Саратовського педінституту і була позбавлена права вступу в інші виші, однак, опинившись в УРСР, змогла ненадовго обійти накази й розпорядження (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 263в).

Стати чужим для середовища вишівських освітян дорого коштувало і тим, хто перебував в інших соціальних групах. Так, 1936 р. студенти III курсу мовно-літературного відділу полтавського вишу Г. Гордієнко та О. Храбенко не просто були виключені, а й – за підтримки Диканського районного відділу народної освіти – відсторонені від педагогічної роботи в школах (АПНПУ. Кн. 1936, арк. 127).

Стати чужим можна було навіть через свій рід занять – те, що приносило хліб насущний і якимось дозволяло платити за навчання у виші. Кричущим прикладом є історія студента фізмату II курсу Полтавського учительського інституту, якого виключили з вишу, бо той мав роботу, не пов’язану з педагогікою (АПНПУ, Кн. 1937, арк. 113). Очевидно, така цехова нетерпимість тоді багато значила, бо ж не випадково 1940 р. 232 особи, а 1941 р. – 103 потрапили до переліків “тих, хто загубив зв’язок з вишем” (АПНПУ. Кн. 1940, ф. 1941).

Загалом оголошення людини ‘іншою’ через ‘освітнє дезертирство’ було доволі неоднозначним. Ніхто не докопувався мотивів подібного кроку. Скоріше за все, усі ті, кому не задовольнили прохання про переїзд, переведення до іншого вишу чи надання відпустки, просто кидали заклад із безвиході. Не менше значення мало й матеріальне становище студентів, про яке говорити не дуже любили в країні соціалістичної справедливості. Цікаву статистику маємо за першу половину 1933 року: з вишу виключили як дезертирів і порушників трудової дисципліни 16 студентів. Але виявилось, що вони просто не повернулися до Полтави з педпрактики в

різних регіонах УРСР (АПНПУ. Кн. 1933, арк. 44-45). Причинами тут могли бути як ідеологічна незгода (про що свідчать факти студентських виступів проти хлібозаготівлі (Лук'яненко (1) 2017), так і фізична неспроможність навчатися через періодичні епідемії черевного тифу тощо (Лук'яненко (2) 2017).

Освітня інтелігенція в пошукові чужих серед своїх не цуралася й ідеологічного шляху. Так, 1931 р. з інституту соціального виховання як “чужака, шахрая та симулянта” виключили студента II курсу Давида Альтшулера. Молодий чоловік нібито не відвідував пари, самовільно виїхав із Полтави, до цього зібравши зі студентів-практикантів гроші по лінії профкому. На практиці в селі він не працював, видаючи себе за сина ризничого (АПНПУ. Кн. 1931, арк. 160). Це був ідеальний приклад ‘істинного чужого’: академічно занедбаний, з елементами девіантної поведінки, та ще й соціально ворожий. І якщо перші дві характеристики є власним вибором особи, котра своїми рішеннями, діями ставить себе супроти більшості, то третя характеристика – мірило епохи. Далі в розвідці ми простежимо, як складалася подальша доля ‘вимушено чужих’.

Соціальне походження за передвоєнне десятиліття 67 разів ставало причиною позбавлення молоді права на освіту. У математичних вимірах це лише 2,26% від усіх випадків, проте саме вони вражають своєю алогічністю, а часто й жорстокістю. Хвиля соціальних чисток припала на початок 1930-х рр. і була закономірним витком в історії агресивного комуністичного світу. Доба українізації добігла свого кінця. Совети злякалися власної хвилиної умовної демократичності й наново запустили репресивну машину. Почалися чистки й арешти тих, кого зараховували до ‘українського антирадянського активу’. Наслідком стала Шахтинська справа, судові процеси над нашвидкуруч установленими членами Співки визволення України, Українського національного центру, Української військової організації та чистки партійних осередків республіки. Як ілюструють документи, педагогічний інститут Полтави жив у тій самій площині переслідувань та репресій, що і все суспільство. Найбільше виключених через соціальне походження було впродовж 1931–1935 рр. (відсутність внутрішньої документації вищу кінця 1920-х не дозволяє виявити іншування студентів за соціальним походженням у більш ранні часи. Хоч документи партійного осередку свідчать, що принаймні з 1924 р. у виші легко позбавлялися людей з “проблемним” корінням (Протоколи засідань бюро комячейки ІНО).

Освітня інтелігенція 1930-х була здебільшого пролетарська й неприхильно ставилася до ‘нетрудового елемента’ у своїх лавах. 1931 р. 15 студентів покинули виш за те, що не були бідняками або середняками. М. Мироненко з II курсу дошкільного відділу виявився сином куркуля, хоч майно батька було вже розпродане через невиконання чоловіком норм здачі хлібних залишків державі. Юнака підвело те, що під час вступу до вишу він приховав від громади соціальне походження й майновий стан

родини в дореволюційні часи (АПНПУ. Кн. 1931, арк. 12). Куркульство батьків 22 рази ставало причиною академічного покарання дітей та оголошення їх ‘іншими’: 1931 р. – 7 осіб, 1932 р. – 2 особи, у 1933 р. – 1 ос., 1934 р.–2 ос., 1935 р. – 10 осіб, а впродовж 1936–1941 рр. – жодного.

1931 р. у Полтаві цілеспрямовано провели перевірку соціально-майнового стану вихованців вечірнього робітфаку. Прикметно, що перевіряли не лише соцпоходження, а й ставлення їхніх батьків до чергових завдань радянської влади з хлібозаготівлі. Часто комісія визнавала молодь такою, що не заслуговує бути в лавах пролетарського студентства, орудуючи листами із сільрад. Наприклад, Минівська сільрада на Полтавщині поклопоталася донести у виш, що студентка Домаха Курелих – донькою куркуля, ще й позбавлена виборчих прав (АПНПУ. Кн. 1931, арк. 161). 1932 р. Никифор Чуйко у своїй автобіографії зазначив, що походив із родини середняків, натомість Градизький райвиконком відніс його до категорії заможних куркулів (АПНПУ. Кн. 1932, арк. 2). Відрахували і студентку II курсу Ганну Писанську, яку Минівська сільрада схарактеризувала як доньку ‘міцного куркуля’, який тримав наймитів (АПНПУ. Кн. 1932, арк. 35). Зауважимо, що в багатьох випадках сільські ради втручалися в життя молоді виключно з питання самозбереження: приховування інформації не несло їм нічого позитивного. Прикладом є історія першокурсника мовно-літературного відділу Андрія Кірілова, якого 1933 р. виключили з вишу як сина поміщика, а Обазівський сільський комітетом спілки “Робос”, який рекомендував А. Кірілова до вступу як ‘соціально цінного’, з подачі інституту притягли до суду (АПНПУ. Кн. 1933, арк. 72).

Мотиви самозбереження керували студенткою дошкільного відділу Надією Сагадою, коли вона при вступі до вишу подала довідку, що донька селянина. Однак 1933 р. комісія виявила, що її батько був розкуркулений 1929 р. як колишній дворянин-землевласник (АПНПУ. Кн. 1933, арк. 107). Тож дівчину покарали через уже неіснуючі статки. Розміри втрачених ‘володінь’, за які можна було позбутися статусу студента, різнилися і часто не фіксувалися в документах про виключення з вишу. Так, відомо, що студентка I курсу фізмату П. Чернобаб утратила право на освіту, бо її батько мав 35 га землі, вітряк, дві пари волів, 3 корови, 2 коней та ще й виїхав закордон із денікінцями, коли наступали совети. І хоч землю з частиною майна відібрали ще 1920 р., це не врятувало дівчину від чисток в середовищі педагогічного інституту через 15 років після розкуркулення батька (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 50).

Інколи про ‘темне минуле’ радо доповідали однокурсники. Наприклад, у вересні 1934 р. студент II вечірнього робітфаку В. Сердюк був виключений з інституту після заяв своїх колег Пиченка і Колісниченка про те, що його батька розкуркулили два роки тому. Після того виш звернувся до Івано-Селешанської сільради за відповідною довідкою, хоч, напевно, хлопець міг би довчитися і стати педагогом, якби не така запопадливість

однокурсників (АПНПУ. Кн. 1934, арк. 100). Страх за власну долю керував багатьма 'інформаторами', і цим користувалися ідеологічні працівники, ще більше тиснучи на них. Так, 1935 р. студентці О. Коровиній виписали догану за те, що вона знала про 'вороже' походження одногрупника Крем'яницького й не повідомила партійним органам (АПНПУ. Кн.1935, арк.47зв).

Цькування молоді траплялося й за місцем роботи. До прикладу, студента І курсу заочного відділу фізмату М. Гайсинського 1935 р. оголосили чужинцем, який уперто приховував своє минуле. Зважаючи на те, що той і півроку не провчився у виші, доволі непереконливо звучала фраза про впертість. З його місця роботи до інституту почали надходити 'компроментуючі матеріали', тож юнака просили принести довідки, щоб спростовували чутки. Не принісши виправдувальних паперів, хлопець не був допущений до складання сесії (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 72).

До морального приниження й соціального обскурантизму у процесі боротьби з 'іншими' додавали й матеріальне покарання, про що свідчить історія студента ІІІ курсу біохімічного відділу педінституту О. Кашкалди. За приховування факту розкуркулення батька 1929 року з юнака стягли гроші, отримані за три роки навчання як стипендію (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 12зв). Такі акції робили показовими. Провівши подібну процедуру зі студенткою ІІ курсу фізичного відділу М. Голубицькою, дирекція наказала на всіх факультетах розказати, як діти куркулів, позбавлених виборчого права, після довгих переховувань не змогли оминати справедливого суду партії і відшкодовували державі витрачені на навчання 'чужорідних елементів' гроші (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 23). Не дивно, що інколи молодь вирішувала просто покинути виш самостійно і втекти від переслідувань. Принаймні так учинив курсант 8-місячних підготовчих курсів І. Севертак: щойно почалися допити через можливе приховування його соціального походження, він 'вибув кудись' (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 67 зв).

1934 р. студент І курсу фізмату М. Роменський опинився у списках на виключення як онук (!) куркуля (АПНПУ. Кн. 1934, арк. 122 зв). 1935 р. його колега з ІІ курсу істфаку О. Федько покинув інститут через розкуркуленого дядька по лінії матері, а його дядьки по батьковій лінії за тими ж звинуваченнями взагалі були вислані в табори (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 48 зв). Щоправда, після хвилі репресій 'чистильники' подеколи оговтувались і починали поновлювати молодь у складі студентів, зокрема, звертаючи увагу на вік родичів соціально ворожих елементів. Скажімо, студента ІІІ курсу біохімічного факультету К. Семеренка взимку 1935 р. виключили з вишу, а вже у квітні його поновили з такою мотивацією: по крові він син бідняка, лише 5 років жив із вітчимою-куркулем, тому й не міг потрапити під його злісний вплив (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 45, 53).

'Чужинцями' були не лише нащадки міцних куркулів, а й 'міцних середняків', як-от Марією Кононенко. Просто на одних зборах її батько не стримався і виступив проти колективізації та хлібозаготівлі (АПНПУ.

Кн. 1931, арк. 88). ‘Чужорідними’ виявлялися й діти крамарів: Ася Бродська 1931 р. мала необережність в анкеті абітурієнта вказати, що батько був кустарем. Дівчині висунули абсурдне звинувачення в тому, що на час навчання в комуністичному вищому навчальному закладі вона жила у своїй рідній сім’ї кустаря (АПНПУ, Кн. 1931, арк. 42). Подібне трапилося 1932 р. зі студенткою Лідою Іващенко, батька-торгівця якої 1929 р. позбавили виборчих прав, знайшовши в нього 100 пудів захованого хліба (АПНПУ. Кн. 1932, арк. 2).

Цілком логічним для класового суспільства було виключати з вишу дітей колишніх поміщиків, як-от Левка Симонова, котрий даремно намагався приховати своє соціальне походження (АПНПУ. Кн. 1931, арк. 66); ураз молодь ставала ‘соціально ворожим елементом’, як-от першокурсниця хімічного відділу Н. Дебела, щойно з’ясувалося, що її батько був білогвардійським полковником (АПНПУ. Кн. 1933, арк. 129). Хоч траплялися й рідкісні випадки людяності. Так, студентка біохімічного відділу Л. Тобольченко відбулася лише доганою за приховування свого соціального походження, бо дівчині було... лише 2 роки, коли її батько став до лав Білої армії (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 46 зв). Натомість студента В. Крем’янського таки виключили через батька, який воював на боці Денікіна, був позбавленого виборчих прав, утім рішенням апеляційної комісії при секції Наросвіти Полтавської міськради поновили в кінці квітня 1935 р. (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 46, 54 зв).

‘Карб’ походження не зникав, навіть якщо батьки студентів довгий час займалися, здавалося б, корисними радянському суспільству професіями. До прикладу, Наталка Роговенко з III курсу дошкільного відділу була занесена до ‘чорного списку’ через батька, який до жовтневого перевороту мав 80 га землі, був земським начальником, хоч на час студентства доньки він уже 18 років працював на нову систему. Наталці дорікнули й тим, що її чоловік – син священника (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 46).

Дітей служителів культу особливо ретельно відфільтровували. Зокрема, Наталка Ландар мала спокутувати те, що була донькою колишнього церковного старости, який на момент її навчання навіть не жив із родиною, перебуваючи в будинку примусової праці (АПНПУ. Кн. 1931, арк. 109). Хоч інколи й родичі ‘ворогів у рясах’ наново отримували право на навчання: у квітні 1935 р. ‘пробачили’ студентку II курсу фізмату Білодід, виключену раніше, бо її батько-піп помер, коли дівчинці було лише два роки, і він “впливати на неї не міг” (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 53 зв). А ось її колегу О. Локоть позбавили можливості навчатися лише за те, що вона, будучи студенткою, підтримувала зв’язки з батьком-священником (АПНПУ. Кн. 1934, арк. 63 зв). 1935 р. позбулася місця у виші за листування з чоловіком-священнослужителем, засланим 1930 р., і студентка вечірнього відділу мовно-літературного факультету Зоя Порульницька. До того ж її одногрупники ‘доповіли’, що жила Зоя на квартирі заарештованої

контрреволюціонерки Турської, приховуючи її діяльність (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 46).

Доволі часто студентів позбавляли можливості навчатися не через дії батьків, а через їхні власні ті чи ті вчинки. Зрозуміло, що з-поміж молодих інтелігентів було чимало таких, хто під час революції не підтримував більшовиків, то ж у 1930-х поступово ‘добиралися’ й до них. У педвиші Полтави це т. зв. ‘студентський покос 1933’ та ‘аспірантський погром 1934–1935 років’. І якщо 1931 р., коли виключили 15 студентів, в основному звертали увагу на життя батьків, то в наступні роки акцент змістився у бік вишукування промахів у власній поведінці вихованців вишу. Приміром, студент I курсу фізичного відділу П. Зубко підробив документів про соцстан, хоч це і не допомогло йому сховатися від режиму.

У листопаді 1933 р. у Полтавському інституті соцвиховання створили спеціальні трійки при секретарях факультетів для перевірки особових справ студентів і точного визначення їхнього соцпоходження. Перевірочні трійки формували трикутник кожного курсу ‘зі своїх’, і кожна трійка перевіряла свій курс. Ці репресивні осередки працювали під керівництвом деканів факультетів орієнтовно до 1 грудня 1933 року. У ході кампанії постраждали й здобувачі наукових ступенів – потенційне майбутнє української науки. Так, з аспірантської групи виключили В. Матійченка, який приховав своє офіцерське звання й перебування “в старій армії під час Керенщини”. Його колегу Івана Ребра за приховування перебування в Денікінській армії не лише виключили з аспірантської групи, а й звільнили з посади кореспондента вечірніх груп та з лекторської роботи (АПНПУ. Кн. 1933, арк. 70–71 зв).

Не менш трагічним для молодих українців був злам 1934–1935 років. У січні 1934 р. у Полтавському ІСВ утворили комісію з персонального перегляду справ аспірантів. Спеціальним наказом дирекції ‘прохали’ (!) тих, хто має компрометуючі матеріали на занесених до списків, подавати їх до комісії не вагаючись (АПНПУ. Кн. 1934, арк. 3 зв-4). Рік ця комісія діяла майже фіктивно, здається, лише завдяки людській позиції директора Петра Койнаша. Утім система вимагала жертва, і 1935 р. за чужорідне соціальне походження зазнали репресії 28 вихованців (за директорства П. Койнаша виключили лише трьох). Новий керманіч комуніст І. Онісін у десятиденний строк – 20–30 березня – покалічив долі 23 молодих людей. До куркульських, попівських дітей та інших неблагонадійних елементів додали й активних учасників української революції, як-от студент-третьоккурсник істфаку І. Хновський – був “активним петлюрівцем, що приховував перебування в петлюрівській поліції” (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 11 зв).

Стати ‘чужим’ можна було і через політичні погляди родичів. ‘Добрі люди’ доповіли партійним органам, що їхня колега, студентка II курсу шкільного відділу Марія Волох, насправді була донькою Володимира Крамаря, який свого часу користувався з найманої праці та співпрацював з

урядом Павла Скоропадського. Він начебто видав німцям і гетьманцям червоних партизан, за що і був розстріляний згодом. Смерть батька сталася 1919 р., про що дівчина лаконічно зазначила в автобіографії: “Батька немає”, усе ж студентку виключили з вишу (АПНПУ. Кн. 1931, арк. 30). Та часом викинуті за борт педагогічної школи молоді люди не боялися подавати апеляції у вищі інстанції й навіть інколи ставали переможцями. Згадана Марія Волох уже через кілька місяців була поновлена у виші згідно з постановою керівника підгрупи Народного Комісаріату Освіти (АПНПУ. Кн. 1931, арк. 53).

Зауважимо, що рішення щодо поновлення виключених із лав студентів приймалися з певною періодичністю. Зазвичай чекати доводилося 3-6 місяців, аби знову мати можливість здобувати освіту. Вагомим аргументом на користь студента слугувала професійна звитяга або ж лояльність до радянського курсу. Так, у квітні 1935 р. згадуваний вище третьокурсник О. Кашкалда був поновлений як такий, що мав 16-річний педстаж роботи (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 54). Натомість другокурсник істфаку Кудренко, на початку 1935 р. виключений із вишу як син церковника, котрий ще й розповсюджував серед молоді контрреволюційні й антисемітські анекдоти, вже у травні поновився у виші як син колгоспника, обіцяючи показати ударну роботу як за партою, так і в селі (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 46 зв, 55 зв). На рішення комісії могли вплинути і якісь “нові матеріали” або “незнайомі раніше обставини”. До прикладу, виключена в один час із О. Кашкалдою другокурсниця М. Голубицька знову стала студенткою вишу з вересня нового навчального року “у зв’язку з новими матеріалами” (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 66).

Та часто озлоблене суспільство вишукувало причину “добити ворога”. Так було зі студентом I курсу Олександром Пухою, якого вкінці 1933 р. виключили як ‘соціально чужий елемент’ (АПНПУ. Кн. 1933, арк. 132), а вже в лютому 1934 р. поновили на підставі засідання апеляційної комісії при Харківському обласному відділі народної освіти (АПНПУ. Кн. 1934, арк. 35 зв). Усе ж через рік ‘пильні товариші’ доповіли, що в студента-біолога, крім батька-священника, був брат на засланні, і він таки не втримався в Полтавському ІСВ (АПНПУ. Кн. 1935, арк. 45 зв).

Можемо твердити, що в 1930-ті рр. студентство, як і все суспільство, перебувало під жорстким пресом тоталітаризму і як одна з найактивніших верств населення було вичищене майже вщент. Усіх неугодних владі оголошували іншими та чужими, зокрема тими, кому не місце серед прогресивного радянського вчителства.

*Архів Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (далі – АПНПУ). Кн. 1931. Накази директора з особового складу.*

*АПНПУ. Кн. 1932. Накази директора з особового складу.*

*АПНПУ. Кн. 1933. Накази директора з особового складу.*



*АПНПУ*. Кн. 1934. Накази директора з особового складу.

*АПНПУ*. Кн. 1935. Накази директора з особового складу.

*АПНПУ*. Кн. 1936. Накази директора з особового складу.

*АПНПУ*. Кн. 1937. Накази директора з особового складу.

*АПНПУ*. Кн. 1938. Накази директора з особового складу.

*АПНПУ*. Кн. 1939. Накази директора з особового складу.

*АПНПУ*. Кн. 1940. Накази директора з особового складу.

*АПНПУ*. Кн. 1941. Накази директора з особового складу.

*Декларация и Договор об образовании СССР* (1922). [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.rusconstitution.ru/library/constitution/articles/1246/>

*Протоколи засідань бюро комячейки ІНО*. 8 січня 1924 – 18 жовтня 1925 р. *Держархів Полтавської області*. Ф. П-251, оп. 1, спр. 4736.

Лук'яненко, О. В. (1) (2017): *Відлуння великого голоду у повсякденні полтавських освітян 1930-х років*. Зб. ст. та тез доповідей за матеріалами ІV Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю “Розвиток основних напрямів соціогуманітарних наук: проблеми та перспективи” (м. Кам'янське, 6–7 квітня 2017 р.) / відп. за вип., професор К. Ю. Богомаз. ДДГУ. Кам'янське, 43-44.

Лук'яненко, О. В. (2) (2017): *Здоров'я студентської молоді педінститутів УРСР I половини ХХ століття*. Формування здоров'язбережувальних компетентностей сучасної молоді: реалії та перспективи: зб. наук. пр. Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої Всесвітньому Дню цивільної оборони та Всесвітньому Дню охорони праці (Полтава, 27–28 квітня 2017 р.). ПНПУ. Полтава, 4-7.

*Образ іншого в сусідніх історіях: міфи, стереотипи, наукові інтерпретації* (2008): Матеріали міжнародної наукової конференції. Київ, 15–16 грудня 2005 р. НАН України, Інститут історії України. Київ.

## ГАСТРОНОМІЧНИЙ КОД НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У “ПАНІ ХАЛЯВСЬКОМУ” Г.Ф. КВІТКИ-ОСНОВ’ЯНЕНКА

*Артур Малиновський*

(Україна)

*У доповіді розглянуто образи їжі як певні коди прочитання національної ідентичності, соціально-рольової поведінки та культурно-історичної епохи. “Пан Халявський” Г.Ф. Квітки-Оснoв’яненка постає як приметний текст, у якому наявна парадигма гастрономічних реалій. Простежено зв’язок їжі як літературної універсалії з предметно-уречевленим світом твору, побутом та повсякденням.*

*Ключові слова: гастрономічний, бенкет, національна ідентичність, гротеск, карнавал.*

## A GASTRONOMIC CODE OF NATIONAL IDENTITY IN KVITKA-OSNOV"JANENKO'S STORY "PAN CHALJAVS'KYJ"

*Artur Malynovs'kyj*

*The food patterns as certain codes of interpreting of national identity, social behavior, cultural and historical periods are considered in our report. H. Kvitka-Osnov"janenko's "Pan Chaljavs'kyj" becomes an important text which has a paradigm of gastronomic realities. The connection between food as a literary universality with the subject world of work, a way of life and everyday life are traced here.*

*Key words: gastronomic, feast, national identity, grotesque, carnival.*

Їжа є однією з літературних універсалій, які відкривають можливість глибинного розуміння та витлумачення художнього тексту, встановлення його зв’язків із попередніми культурно-історичними епохами та вивчення відлунь і відгомонів цього художнього явища в подальшому русі красного письменства. Інакше кажучи, їжа постає своєрідним ключем, шифром до прочитання тексту поза межами наявного, буквального, видимого плану на калейдоскопічній і мінливій мапі авторського світу. Загрунтований на цій універсалії твір виводить читача в широкий простір великої культури, що складається з міфів, архетипів, давніх уявлень про Всесвіт, фольклорних стереотипів. Тому дешифрувальна функція їжі та їстівних образів у пізнанні обличчя епохи, побутової культури, структур повсякдення, національного ґрунту аж ніяк не перебільшена. Їжа постає спеціальним мікротекстом, через який пізнається світ та в якому відчитується множина не первинних, а вторинних смислів, котрі пройшли шлях семантичної

обробки і вписалися в певну систему, цілісність. Вона затягує у свою орбіту всю периферійну сферу твору: деталі, подробиці, розлогі описові пасажі та принагідні авторські спостереження, уламки та шматочки минувшини, у яких містяться семантичні ресурси та згустки тексту. Слушною є думка Є. Фаріно про предметно-уречевлений світ художнього твору, елементи якого є “носіями тих чи тих смислів, тих чи тих якостей і властивостей, тобто маніфестацією певних моделюючих категорій” (Фаріно 2004, 279).

Через кодифікацію їжею прочитується і сфера національного світовідчуття, облаштування світоустрою, виокремлюються ментально-етнічні комплекси та стереотипи побутової поведінки. Порівнюючи їжу з мовою, французький антрополог та етнолог К. Леві-Стросс зазначає: “Так само як не існує суспільства без мови, не існує і суспільства, яке так чи інакше не виготовляє хоча б частину своєї їжі” (Леві-Стросс 1970, 167). Стосовно смакових якостей учений пропонує розрізняти національні варіанти виготовлення і споживання їжі: французьку, англійську, німецьку etc. Дешифрування базових складників національного мікрокосму через харчовий код підтверджує багаторівневу структуру літературного твору, у якому “більшість предметів та явищ мають не один смисл або властивість, а декілька чи багато водночас”. Тому сенс згаданих у тексті предметів, явищ та речей опрозорується лише через “зіставлення з низкою інших явищ або предметів, які містять той самий смисл чи властивість, або прямо протилежний” (Фаріно 2004, 279). Цілком зрозуміло, що наявний у творі предметно-уречевлений план корелює з іншими, підпорядковуючись більш загальному утворенню, парадигмі або системі.

Наскільки вагомою для Г.Ф. Квітки-Основ'яненка була гастрономічна сфера як лакмусовий папірець національної культури або як критерій адекватного опису дворянсько-поміщицького побуту другої половини XVIII – першої половини XIX ст., свідчать його власні зізнання в листуванні з приводу “Халявського”. Письменник тяжіє саме до парадигматики, тобто багаторівневого представлення світу їжі з огляду не лише на перелік найуживаніших у той час страв, а й на певну ритуальність їх споживання, яке нагадувало церемоніал: “...казалось необходимым выразить в подробностях, что ели, когда и как” (Квітка-Основ'яненко 1981, 237). Питома вага гастрономічно-харчового коду дорівнює домінантам поезики й жанру твору: “Повторение кушаньев в «Халявском», может быть, необходимо. <...> Это желание описать прежний быт, а форма – чтобы избежать сухости. Все прохождение времени было в еде, в коей изошрялись до разнообразия. Время для горячих, молочных, холодных мяс. На все было свое время” (Квітка-Основ'яненко 1981, 237). Технології, способи та рецепти виготовлення їжі також слугують необхідним тлом для всебічного конструювання картини тотальної гастрономії з численними харчовими й густативними пріоритетами.

З огляду на те, що в “Пані Халявському” панує справжній культ їжі, видається доречним знайти його семантичні відповідники в діячій, простежити аналогії та типологічні збіги в синхронії та дійти до розуміння підґрунтя такої прискіпливої уваги до всього їстівного з боку автора. Відразу відзначимо, що тодішня українська проза вже виробила доволі сталий мотивно-тематичний спектр, який окреслювався побутовою, локальною сферою. У перші десятиліття XIX ст. створюються авторські світи на основі “уявного регіонально-родинного простору, де артикулюються спільні теми та формується картина локального, «свого», домашнього світу” поряд із “наголошуванням на побутово-етнографічній самотності провінції” (Борзенко 2006, 288). Спорідненість із цим простором їжі дається взнаки, ба більше, вона є зредукованим образом і метонімічним заміщенням культури повсякдення як такої.

Значущість для української літератури гастрономічних переліків, харчових кодів та образів з багатьма густативними нюансами, кулінарних тонкощів та національно маркованих рецептів пояснюється історично й ментально перевагою “архетипу домінування уречевленого над процесуальним” (Донченко, Романченко 2001, 263). З іншого боку, притаманна українцям відкритість і постійна готовність до діалогу зі світом та контактів з іншими етнічними спільнотами надає особливої вартості їжі, яка слугує своєрідною семіотичною межею, демаркаційною лінією між внутрішнім і зовнішнім світом. Бо ж поглинання їжі постає актом взаємодії зі світом. Сусідство уречевленості й національної зорієнтованості до комунікації зумовлює специфічний текстовий образ їжі, який спричинив “яскраву відчутність, фактурність, тілесність” (Галкіна 2008, 295) усієї української літератури. Об’єктне, матеріалізоване слово з потужним навантаженням конкретикою побутових реалій пасує саме нашій словесності, яка вже на порозі XIX ст. починає виробляти відповідні національно марковані канони. Організація словесних мас якоюсь мірою нагадує ліплення скульптурної групи з послідовним розташуванням її об’єктів. Тілесність і предметно-уречевлена конкретика українського літературного слова пояснюються невід’ємністю вербального й невербального, слова і життєвої реальності, поетичного і прозаїчного. Звісно, питома вага в навантаженні слова семантикою життєвої повсякденності належить їжі. Слушними є міркування С. Павличко стосовно “Енеїди” І. Котляревського, в якій “їжа і пиття займає не менший обсяг тексту, ніж війни, подорожі й еротика”, що створює особливий простір ідентифікації з кліше “національної народної людини”, чи не визначальна риса якої – “напитися і наїстися” (Павличко 2002, 505).

Квітка-Основ’яненко чи не вперше в українській літературі робить їжу предметом системного художнього дослідження в більшості своїх творів. З-поміж інших “Пан Халявський” вирізняється полісемантичним гастрономічно-харчовим кодом, який містить історичні й національно-культурні потенції та духовно-фізіологічні характеристики панівної в

Україні козацької старшини. Через страви, рецепти, сервірування розкривається антропологічний тип. Звісно, образи їжі подаються не статично, а у дзеркалі міжпоколінневої зміни моди, смаків, соціально-станової психології на прикладі історії роду Халявських. Достовірність та реалістично виписана соковитість цих образів значною мірою кріпиться на дещо наївній, інфантильно-прекраснодушній свідомості оповідача, одного з представників роду – Трохима Мироновича. Першою реакцією на негативні зміни в сучасному йому світі, із якої, власне, починаються мемуари сімдесятилітнього автора, є відразу й різке неприйняття. Незавуальована антипатія до всього нового гіпертрофується, доходячи до фізіологічного потрактування. “Тьфу ты, пропасть, как я посмотрю! Не наудивляешься, право, как свет изменяется!.. Да и во всем: и в просвещении, и в обхождении, и во вкусе, и в политике, так что не успеешь приглядеться к чему-нибудь, смотри – уже опять новое” (Квітка-Основ’яненко 1979, 7). Відверто опозиційне, неприйнятне для патріархально узвичаєного устрою має особливу сигналетуку одночасно у слові й жесті. Пов’язане з фізіологічною потребою плювання, воно виражає зверхньо-презирливий погляд на регресивні з точки зору оповідача зміни в суспільстві. Це плювання на культуру, на передові тенденції та європеїзацію узвичаєних життєвих правил і канонів. Для Трушка Халявського воно є своєрідним актом волевиявлення, дещо спровокованою формою протесту відносно девальвації традиційних етикетно-церемоніальних норм, системи виховання й освіти, моди, густативних якостей їжі. Жест оповідача як семантична опозиція щодо культурно-цивілізаційних заборон і табу настільки вагомий, що він проходить рефреном упродовж твору і завершує, обрамляє мемуари. “И с наших ли дней свет начал изменяться? Куда!.. Семьдесят лет живу на свете, и сколько я видел перемен! Батюшки мои!..” (Квітка-Основ’яненко 1979, 10). Кінцева фраза дослівно повторює першопочаток: «Тьфу ты, пропасть, как я посмотрю! Не наудивляешься, право, как свет изменяется!..»

З емоційної реакції оповідача починається вивільнення тілесного, фізіологічного. Відомо, що колись плювання було чимось природним і органічним у просторі міжлюдської комунікації. У ході культурно-цивілізаційного поступу воно стало сприйматися як щось непристойне й огидне, витісняючись у сферу приватного, особистого. Пріоритети соціальної поведінки, рольові сценарії та штучні етикетні норми згодом знівельовали та знецінили всі прояви тілесного. Між тим “живе тіло”, на думку В. Подороги, “існує до того моменту, доки у дію не вступає об’єктивуючий дискурс, тобто набір необхідних висловлювань, що встановлюють правила обмеженого існування тіла” (Подорога, 1995, 21). Вигукуючи “тьфу” і на початку, і в кінці роману, мемуарист немов компенсує цю втрачену тілесність, усіляко абсолютизує її та повертає до неї увагу читача. Не буде перебільшенням вважати семіотично

навантажене слово введенням у гастрономічну тему, своєрідною інтродукцією до бенкетної, карнавальної стихії.

Хай там як, але автор мемуарів своїм жестом демонструє фізіологічне відторгнення всіх тих реалій, якими він, умовно кажучи, “наївся”, спостерігаючи за етикетом, вихованням та освітою своїх дітей та онуків. На противагу цьому поглинання їжі символізує цілісний контакт зі світом, суцільну гармонію та радість буття. Оскільки поглинання і відторгнення – це два акти однієї “тілесної драми” (М. Бахтін), пов’язаної з їжею та напоями, цілком закономірними та природними виглядають гастрономічні розмисли консерватора і прибічника старосвітської кухні Трушка Халявського вже на перших сторінках твору.

Їх значущість полягає в карнавалізації акту їжі через акцентування амбівалентності рота, у якому “долаються межі двох тіл та межа тіла і світу, відбувається їх взаємообмін та взаємоорієнтування” (Бахтин 1990, 343). Рот – це верх і низ, позитивне й негативне, він сусидить і з “карнавально позитивним, як і уся верхня частина людського тіла”, так і вивертається “навиворіт” як “зона відторгнення”, отримуючи при цьому негативні конотації (Войводич 2005, 83-84). Це не лише фізіологічний отвір, через який людина поглинає і плюється, а ще й адекватний тілесний критерій для оцінювання й порівняння смаків. Для прикладу візьмемо хоч би такий пасаж: “Вкус также потерян. Где прежние водки – красная мастихинная, кардамонная с золотом, имбирная коричневая, зеленая? Еще только внесут этот судок <...> так по комнатам пойдет аромат – истинно аромат, как теперь обоняю. А когда станешь пить, то, право слово – наслаждение! Одной выпьешь, уже на другую позывает. Да выпивши, уст не разведешь: так и слипнутся. А теперь? <...> да все уже не тот, не прежний вкус, которым вы наслаждались, пивши наши наливки! Нет, именно изменился вкус!” (Квітка-Основ’яненко 1979, 8). Як бачимо, уже в першій конспективно розгорнутій гастрономічно-густативній темі виявлено тактильно-дотикові нюанси, які виконують функцію розрізнення й розпізнавання смаків, запахів та інгредієнтів харчів. Саме ці чинники стануть визначальними в оцінці Трушком-мемуаристом старосвітської та новомодної кухні.

Поступове уведення в текст дрібниць, деталей та гастрономічних мікрообразів становить потужне периферійне поле, на семантичних кордонах якого постає монументальний гіпертрофований образ їжі. Це підґрунтя, матеріал, “евклідова геометрія”, на якій збудована вся система виховання українських дворян. Її послідовне зображення здійснюється за допомогою кумулятивного нарощування і водночас панорамного розгортання соковитих їстівних образів. Як слушно зауважує І. Маслій, у жодному творі першої половини XIX ст. не знайдемо таких розлогих описів їжі, як у “Пані Халявському”: “Трушко та їжа – невід’ємні компоненти одного цілого” (Маслій 2012, 122).

У центрі спогадів оповідача – ідилія фізіологічного існування. Її головною прикметою було щоденне нагодування маленьких дворянських домочадців. “Нас воспитывали со всем старанием и заботливостью и, правду сказать, не щадили ничего” (Квітка-Основ’яненко 1979, 8). Порядок нагодування був незмінним і нагадував якоюсь мірою ритуал, який передбачав закріплення за конкретним часом певного переліку страв. На сніданок давали молочну кашу, локшину, яєчню, в обід – пшоняну кашу, м’ясо, проте головним героєм тут був усе ж таки борщ, якому присвячений окремих пасаж: “Борщ с кормленою птицею, чудеснейший, салом свиным заправленный и сметаною забеленный – прелесть! Таких борщей я уже не найду нигде <...>. Где ты, святая старина!” (Квітка-Основ’яненко 1979, 8). Потім насолоджувалися десертами, полуднували, а під час заходу сонця вечеряли – галушками, м’ясом, ковбасою, варениками.

Відразу відзначимо, що споживання їжі семіотизується відповідно до різновидів страв, що мають різні значеннєві смисли, з яких складається цілісне уявлення про гастрономічну картину світу. Вона базується передусім на антропологічних складниках. “Насправді: якщо м’ясо, вода, хліб – це субстанції, сутності, категорії, ідеї, то шні, котлета з картоплею – це вже поєднання кількох понять, суб’єкта з предикатом і означеннями з обставинами (гарнір, підлива, соус – ввідні слова, які виражають модальність і подібне) – усе це створює ціле речення, висловлювання про буття. Лише необхідно зуміти його прочитати... Таким чином через куштування навіювання кардинальних ідей коїться” (Гачев 1995, 29).

У наведеному вище переліку страв є як цілісні, монолітні харчі, так і збірні, багатокомпонентні. Очевидною є закладена в їхній фактурі ідея двоїстості світу, який до того ж долає граничні точки свого існування, виходить за свої береги у вигляді істівного надлишку, матеріального достатку. Дітей старосвітських поміщиків нагодували через край, кількісного обмеження та нормування порцій майже не існувало. Інтервали між прийомами харчів були відносними і плавно перетікали один в одний, демонструючи безконечне споживання, тілесне насичення досхочу. Під час сніданку з’їдали все, але няньки тумакми примушували їсти ще. “И мы, напужась и собравшись с силами, еще ели до самого нельзя”. Щирою гостинністю відрізнялася матінка, яка вже у своїй кімнаті пригощала млинцями, пирогами, пампушками та наказувала, “чтобы тут же при них съедать все, а не носиться с пищею, как собаки-де”. З-поміж інших дітей Фекла Зиновіївна виділяла свого “пестунчика” і “душка” Трушка, для якого діставала “из шкафика особую, приготовленную отлично, порцию блинов или пирогов с избытием масла, сметаны и т. под. славностей”. Увесь час підкреслюється цей гастрономічний надлишок: то за допомогою рясного переліку страв, то великими порціями їжі (як-от “нога большого жирнейшего гуся или индюка”), то кількістю спожитого (“Посмей же не съестъ всего, что положено тебе на тарелку, то маменька кроме того, что стануть бранить, а под сердитый час и ложкою шлепнут по лбу”).

Подібне смакування всього їстівного, обожнювання їжі пов'язане з особливим ставленням до тіла, його пестуванням, прагненням до повноти, яка асоціюється зі здоров'ям. Трушко-оповідач змальовує свій тілесний ідеал, удаючись до метонімічної образності: “Мы были воспитаны прекрасно: были такие брюханчики, пузанчики, что любо-весело на нас глядеть – настоящие бочоночки!” (Квітка-Основ'яненко 1979, 29). У цьому самовдоволенні проглядає орієнтація на карнавальну культуру та народні уявлення про людське тіло як своєрідний ландшафт. Ідеться передусім про гротескне тіло як центральний перехресний символ масштабного всезагального народного свята, карнавалу, “бенкету на весь світ”. Уведене в науковий обіг М. Бахтіним це поняття дозволяє зрозуміти не лише тілесний канон, а й загалом усю доіндивідуальну культуру великого колективу, спільноти, народу як такого. Знаковою прикметою гротескного тіла є його незавершеність, унаслідок якої воно “переростає себе, виходить за власні межі, зачинає нове тіло”. У цьому органічному становленні тіла домінуючу роль відіграє живіт, який “піддається переважно позитивному перебільшенню – гіперболізації”, бо може “відокремлюватися від тіла, вести самостійне життя”, затуляти “собою решту тіла як щось другорядне” (Бахтин 1990, 352). Живіт, черево, пузо – це те, що порушує замкнену цілісність одного тіла і з'єднує його з іншим або зі світом. У таких яскравих, промовляючих значенневих відтінках тілесності Квітчиних персонажів очевидна орієнтація на відвертий натуралізм карнавальної культури.

Проте апофеозом тілесності, репрезентованої суцільним потоком гастрономічних образів і маркерів, є опис бенкету в родині Халевських. Це своєрідна кульмінація містерії їжі, її приготування та поглинання. Виписаний в усіх ритуальних, густативних, соціально-історичних моментах епізод бенкету постає умовною текстовою вставкою, самостійним цілим зі своєю драматургією та системою дійових осіб.

Бенкет у “Пані Халевському” змальований у площині гротеску, або, точніше, гротескного реалізму. Побутові реалії та весь антураж старосвітського життя подаються на дистанційній відстані від повсякдення й усяляко гіперболізуються, співвідносяться із життєвими універсальними, протоформами. “Побутовість набуває гротескних розмірів, отже, письменник наслідував (звісно, в нових історико-літературних реаліях) естетичну концепцію буття народної сміхової культури...” (Чик 2009, 413), – зазначає Д. Чик. Їжа й усі пов'язані з нею акти та дії в цій сцені наближаються до “прототипу”, що лежить в основі універсалії. А. Вежицька формулює інваріант бенкету з огляду на його первинну прототипічну форму: “Бог хоче робити добрі речі для усіх людей (як господар бенкету – для свого гостя), усі люди можуть жити з Богом (так само як гості можуть брати участь у бенкеті разом з господарем), Бог бажає цього і задля цього багато робить (як господар, який декілька разів



посилає своїх слуг привести гостей до нього на бенкет)...” (Вежбицкая 2011, 529).

Наявність цієї схеми у творі не викликає сумнівів. Подальші культурно-історичні та фольклорні нашарування хоч і змінили її вигляд, проте продовжували слугувати опертям для універсалізації. Привертає увагу масштабність тієї урочистої акції, яку влаштував у своєму маєтку Мирон Йосипович Халявський. Демонстрація матеріалу й технологій приготування за допомогою кількісно-обчислювального критерію, справді, сягає гротескової відмітки, вражаючи своїми обсягами. Фекла Зинівівна тільки зітхала і плакала при цьому, адже “для одного банкету требовалось курей 50, уток 20, гусей столько же, поросят 10. Кабана непременно должно было убить, несколько баранов зарезать и убить целую яловицу”. Однак кількість не може впоратися із завданнями художньо всебічного висвітлення теми і є лише підґрунтям для соковитих гастрономічних подробиць. М. Бахтін писав, що гротескний світ, збудований лише на кількісному збільшенні, нарощуванні, є бідним та однобоким. У ньому немає нічого спільного з “веселим та багатющим світом Рабле” (Бахтін 1990, 342). Світ карнавалу, бенкету не обходиться без ознак якості. Тому відбувається найретельніша деталізація бенкетних інгредієнтів і господарчих дій навколо них: “Все же это откормленное, упитанное зерном отборным. Ах, какие маменька были мастерицы выкармливать птицу или в особенности кабанов!.. Поверьте моему слову, что когда, было, убьют кабана, так у него, каналы, сала на целую ладонь, кроме что все мясо поросло салом! А птица! Пальцем можно было разделять, а жир с нее во рту не помещается, так и течет!” (Квітка-Основ’яненко 1979, 14).

Гастрономічні пріоритети віддаються жирній їжі, яка наділяється тут найбільшими вартісними якостями. Недарма вибір кухарем найжирнішого з птахів для приготування страв викликає в матінки сльози. Утім запаси живності відразу поповнюються, адже господиня “любили, чтоб всего было много в запасе и чтобы все было лучше”. Витрачання і відновлення запасів у домашньому господарстві – це вагомий аспект гастрономічного ритуалу, генетично пов’язаний з такими бенкетними конотаціями, як рід достатку, надмірність, гротескна ненажерливість. Текстові паралелі до мотиву збирання й накопичення різного ґатунку продуктів харчування знаходимо у Ф. Рабле, М. Гоголя, І. Гончарова та ін. На відміну від епічних завдань змальованих із широким розмахом та дещо опоетизованих картин у цих письменників, Квітка-Основ’яненко постійно має у своєму видноколі сатиричну складову. У “Пані Халявському” вона є домінуючою. Тому витрачання всього заготовленого викликає обурення передусім з економічних міркувань: “Какую пропасть требует масла! рыжу! родзынков? Видимо-невидимо! Шутка ли? четыре раза в год! Не припасешься ни с чем; того и смотри, что разоримся вовсе” (Квітка-Основ’яненко 1979, 16). Проте такі емоційні випадки матінки не заважали влаштувати розкішні бенкети.

Символіка цього заходу в побуті українських старосвітських поміщиків ґрунтується на двох невід’ємних, узасмопов’язаних зустрічних лініях – карнавално-бенкетній, урочистій, матеріально-тілесній і соціально обумовленій, продиктованій певною суспільною необхідністю підтримання свого авторитету та статусу. Окрім того, що бенкет сприяв “реалізації патріархальної функції господаря”, він ще й впливав на “зміцнення соціальних зв’язків та внутрішньостанової солідарності”, що зумовлене закладеними в їжі смислами “семіотики влади” (Лескінен 2011, 186). Цілком зрозуміло, що “феноменологія святкового застілля може розкриватися як інститут архетипічної організації влади та перерозподілу соціальних відносин”. Зв’язок між достатком, надмірністю та владою наявний у семантиці бенкету, де має місце “не просто святкова урочистість з надмірним та розкішним частуванням, але демонстрація субстанціонального статусу влади як джерела достатку і життєвих сил, виражених із відвертою безпосередністю” (Мауль 2011, 207).

Опікування хорольського розпорядника бенкету соціальною корисністю та підтримання ним дворянської родової тяглості, солідарності зі спорідненою спільнотою весь час акцентується в тексті. Мирон Йосипович запрошує до себе якнайбільше гостей. “А кого тільки батенька не звали на банкет к себе? Верст за пятьдесят посылали, никого не пропустили, да все же и собрались. Неприлично же было такую персону, как был в то время его ясновельможность пан полковник, угощать при двадцати только человеках; следовало и звать, чести ради гостя, хоть сотню; следовало же всем и приехать из уважения к такому лицу, и сделать честь батеньке, не маленькому пану по достатку и знатности древнего рода. Кто не имел на чем приехать, тот пешком пришел с семейством...” (Квітка-Основ’яненко 1979, 16). Як бачимо, кількісний фактор задля показу масштабів бенкету спрацьовує і тут, проте знову потребує уточнення в якісних параметрах. З усієї цієї збірної групи гостей більшменш скульптурну форму отримує головна персона “ясновельможного пана полковника”, заради якого Халявський і жертвує багатьма істивними запасами й домашніми речами. Докладно й послідовно простежено його поведінку впродовж усього бенкету, уся його світська “політика”, на яку рівняються інші.

Соціальна роль із відповідною поведінкою породжує адекватну модель міжособистісної комунікації, збудовану на суворому дотриманні принципу ієрархічності. Усе другорядне в цьому середовищі підпорядковане головному, дії більшості бенкетуючих гостей чітко узгоджені з майже сакральними рухами та жестами пана полковника. Дещо театралізована поведінка персонажів зумовлена прагненням відповідати своїй ролі, становому й майновому цензу й доходить подеколи до мавпування. Так, зустріч його “ясновельможності” поміщиками Халявськими до смішного абсурдна, бо ілюструє запобігання нижчої соціальної касті перед вищою у гротескно ритуалізованих формах: улесливих поцілунках і поклонах,

непотрібних розшаркуваннях та шаблонних словесно-етикетних формулах. Церемонія потрійного поглинання горілки полковником та догідливо і покірно зверненими до нього гостями теж нагадує беззаперечне дублювання та сухий автоматизм дій неживих істот. За жорстко регламентованими приписами та звичаєвими правилами відбувається й розсадження гостей. Звісно, на чолі столу сідав пан полковник, за яким по старшині розмішалися жінки відповідно до чинів своїх чоловіків, дівчата – відповідно до батьківських регалій; мужчини, залежно від рангу, – напроти жінок. Ця архітектоніка бенкету є зовнішнім вираженням моделі комунікації певної культурно-історичної епохи, це “каркас, на якому кріпляться різні формати міжособистісних, гендерних, суспільних відносин...” (Ніколенко 2016, 76). Звісно, такі урочисті зібрання мали на меті передусім самоствердження: “Представники еліти, які здебільшого були зайняті престижними видами діяльності, потребували виразних ідентитетів, щоб наголосити на власному панівному положенні” (Ніколенко 2016, 77).

Принцип ієрархічного ставлення до приїжджаючих гостей повністю реалізовано у сцені приготувань до бенкету. Їстівні запаси розподіляються також у зв’язку з ранговою та становою приналежністю. Тому образи їжі та напоїв представлені тут у градаційно-видовій нараці: “...кухарка в другій кухні с поміщицями также управляется с птицею, выданною ей, но уже не кормленною, а из числа гуляющих на свободе, и приготовляет в больших горшках обед особо для конюхов гостинных, для казаков, препровождающих пана полковника и прочих панов; особо и повкуснее для мелкой шляхты, которые приедут за панами: им не дозволено находится за общим столом с важными особами” (Квітка-Основ’яненко 1979, 15). Напої також заслуговують на свого поціновувача: одні бочки з пивом та медом призначалися для панів, інші – для шляхти та слуг. Прикладів такого сегментного підходу до розподілу харчів та організації цієї урочистої події можна навести ще багато, проте вони нас повинні цікавити лише з точки зору основного культу їжі, який перетворюється в гіперболізовані по-раблезіанські картини поглинання й ненажерливості.

Застілля в українських Гаргантюа-Пантагрюєлів-Халевських має свою чітко окреслену драматургію, яка складається з чотирьох основних актів, тривалого антракту й факультативної п’ятої дії на кшталт “театрального роз’їзду”. Усі структурні елементи цієї “тілесної драми” об’єднані дифірамбічним прославлянням різноманітних страв і напоїв “блаженної старини”. Демонстрація достатку досягає своєї точки максимуму за допомогою перелічувальної інтонації. Відкривався бенкет традиційним українським борщем. Оповідач вибудовує справжню борщову парадигму, вдаючись до невеличкого історичного екскурсу і простежуючи типологію та різновиди цієї страви. “По окончании одного борща подавали другого сорта. И скольких сортов бывали борщи – так на удивление! Борщ с говядиною – или, по-тогдашнему, с яловичиною; борщ с гусем, прежирно

выкормленным; борщ со свининой; борщ Собиеского (бывшего в Польше королем); борщ Скоропадского (гетмана малороссийского). Опять должен сделать ученое замечание: по истории нашей известно, что эти особы сами составили особого рода борщи, и благодарное потомство придало этим блюдам имена изобретателей. Рыбный борщ печерский, бикус, борщ с кормленою уткою... да уже и не вспомню всех названий борщей, какие, было, подают!" (Квітка-Основ'яненко 1979, 22). Борщ у вступній частині бенкетної церемонії не випадковий, він постає певним маркером національної ідентичності, візитівкою єднання і соборності. Це і збірне, і цілісне водночас: "Для нас борщ не просто страва, а справжній символ народу, такий собі маркер, який вирізняє нас серед інших і об'єднує в одне ціле" (Бурдейна 2014, 43).

Переліки страв чергуються із влучними, прискіпливими зауваженнями щодо різноманітних проявів тілесної поведінки бенкетуючих. Вони знімають пояси, потіють, пихкають, крекчуть, тяжко дихають, щоки в них рум'яняться, а чуби нагріваються. Зв'язок цих фізіологічних моментів із кількістю з'їденого та випитого фіксується в словесних формулах і свідчить про особливий тип організації мовлення. Їжа виконує функції наративні, стає будівельним матеріалом та одиницею тексту, візуалізує словесну оболонку. Обсяги їстівного, справді, нагадують раблезіанські, ілюструючи ідею "бенкетної обжерливості", яка є "гротеском" у стосунку до типового "харчового коду" (Мауль 2011, 208). Гості стараються з усіх сил їсти, щоб не образити господаря, вони п'ють великими порціями з "кубків" і "стоп". Харчі "горами навалены были на блюда и поставлены на стол", а розпорядник цього зібрання впрошував "побольше кушать и пить", "добирать все и оставит посуду в чистоте".

У гротескному змалюванні бенкету наявна не лише "закладена у народно-бенкетному образі тенденція достатку" (Бахтін 1990, 322), але й національно маркована семантика надмірності з "ніщинських віршів-орацій, різдвяних та великодніх віршів XVIII ст., в яких спостерігається культ плотських розваг, утіх і насолод" (Лімборський 2007, 79). В українській культурній традиції надмірність і достаток органічно впливають з характерологічних ознак людини й національної кухні з її різноманітними стравами, напоями, закусками. Поетизація та возвеличення їжі безпосередньо пов'язані з вартісністю матеріально-тілесного в певну епоху та заґрунтованою на ній "«профанній» сфері об'їдання" (Павличко 2002, 505).

Через універсальну їжі, вдаючись до дискурсу гастрономічного, Квітка-Основ'яненко створює потужний образ української старосвіччини. Його культурно-історичні потенції обертаються навколо центральної у творі бенкетної теми, яка має розгалужену парадигматику. Автора цікавлять технології, структура, семантика бенкету й окремих гастрономічно-харчових образів. Зібрані в одному текстовому вузлі та розсіяні по всій оповідній тканині, вони ілюструють на предметно-уречевленому рівні

своєрідний національний канон харчування, традиції щирої гостинності й особливості міжсуб'єктної комунікації в середовищі старосвітських людей у цілому.

Барт, Р. (2003): *Система моди. Статті по семиотике культури*. Москва.

Бахтин, М. М. (1990): *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва.

Богданець, С. (2015): *Їжа та ідентичність (на матеріалі “Роксоланії” С. Кленовича)*. Київ.

Богданець, С. (2016): *Семантика їжі у Києво-Печерському патерику*. Український медієвістичний журнал. Вип 1, 21-31.

Борзенко, О. І. (2006): *Сентиментальна провінція (Нова українська література на етапі становлення)*. Харків.

Бурдейна, Т. Л. (2014): *Трансляція етнокультурних сенсів через національну кухню*. Грані № 6, 40-48.

Вежицкая, А. (2011): *Семантические универсалии и базисные концепты*. Москва.

Войводич, Я. (2005): *О физиологических жестах: плевание (XIX век и Н. В. Гоголь)*. В кн.: *Телесный код в славянских культурах*. Москва.

Войводич, Я. (2005): *Мясо и мясные блюда (на примере русской литературы XIX века)*. В кн.: *Телесный код в славянских культурах*. Москва, 346-364.

Галкіна, Я. (2008): *Тілесність в “новій українській літературі” (“відчутність” художніх світів І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка*. Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. *Studia methodologica*. Вип. 25, 294-297.

Гачев, Г. (1995): *Национальные образы мира*. Москва.

Донченко, О., Романенко, Ю. (2001): *Архетипи національного життя і політика: глибинні регулятиви психополітичного повсякдення*. Київ.

Задорожна, Л. М. (2015): *Семіотизація минулого в романі Г. Квітки-Основ'яненка “Пан Халаявський”*. Літературознавчі студії, Вип. 1 (1), 129-153.

Зиммель, Г. (2010): *Социология трапезы*. *Социология: теория, методы, маркетинг* № 4, 186-192.

Ковпик, С. І. (2013): *Поетика сапористичного в оповіданнях Г. Ф. Квітки-Основ'яненка*. Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 4 (263). Ч. I, 59-66.

Квітка-Основ'яненко, Г. Ф. (1979): *Зібрання творів у 7 т. Т. 4*. Київ.

Квітка-Основ'яненко, Г. Ф. (1981): *Зібрання творів у 7 т. Т. 7*. Київ.

Леви-Стросс, К. (2001): *Структурная антропология*. Москва.

Лескинен, М. (2011): *Изобилие и обжорство в национальной культуре. Об интерпретации сарматских пиров*. В кн.: *Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда*. Санкт-Петербург, 180-189.

Лімборський, І. В. (2007): *Творчість Григорія Квітки-Основ'яненка: Генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика*. Черкаси.

Маслій, І. А. (2012): *Образи еди в романе Г. Ф. Квітки-Основ'яненко "Пан Халявський"*. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. № 1–69. Т. 1, 116–123.

Мауль, В. Я. (2011): *Пир и обжорство на свадьбе самозванцев*. В кн.: *Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда*. Санкт-Петербург, 203–212.

Набруско, І. (2016): *Імперативний характер гастрономічних практик в рамках соціального простору сучасної людини*. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Соціологія. Вип. 1, 10–14.

Ніколасв, Б. (2012): *Парадигма наукової рецепції проблеми смаків в античному світі*. Сучасні літературознавчі студії. Дискурс смаку в літературі і культурі. Вип. 9, 327–337.

Ніколенко, В. В. (2016): *Українська гастрономічна культура як соціальний феномен*. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Вип. 36, 75–81.

Павличко, С. (2002): *Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського*. У кн.: *Теорія літератури*. Київ, 505–524.

Папуша, І. (2008): *До антропології чаювання в наративі української реалістичної прози*. Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. *Studia methodologica*. Вип. 24, 214–220

Подорога В. (1995): *Феноменологія тела*. Москва.

Слюсарь, А. А. (2009): *Сатира в руской и украинской прозе 30-х гг. XIX в. ("Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" Н. Гоголя и "Пан Халявський" Г. Квітки-Основ'яненко)*. В кн.: *Слюсарь Арнольд Алексеевич: Методія*. Одеса, 331–342.

Тарнашинська, Л. (2012): *Ієрархія влади: кореляція естетичних понять смаку/моди (філософсько-літературознавчий аспект)*. Сучасні літературознавчі студії. Дискурс смаку в літературі і культурі. Вип. 9. 402–412.

Фарино, Е. (2004): *Введение в литературоведение*. Санкт-Петербург.

Чик, Д. (2009): *"Світ навпаки": поетика карнавалізованої романістики Г. Квітки-Основ'яненка*. Література. Фольклор. Проблеми поетики. Вип. 33. Ч. 2, 409–416.

Шивельбуш, В. (2017): *Смаки раю. Соціальна історія прянощів, збудників та дурманів*. Київ.

Яворницький, Д. І. *Історія запорізьких козаків у 3-х т.* Т. 1. Львів, 1990, 183–184.

Яценко, С. А. (2006): *Традиційна народна їжа як предмет етнографічного дослідження*. Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. Вип. 28, 233–236.

**ПАМ'ЯТЬ ЯК ЕЛЕМЕНТ МІФОЛОГІЧНОГО КОДУ  
У ВІДОБРАЖЕННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ  
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ НАТАЛІЇ ДЕВ'ЯТКО  
“ЗЛАТО СОНЦЯ, СИНЬ ВОДИ”)**

*Алла Мартинець*

(Україна)

*У статті зроблено спробу аналізу сучасного тексту української літератури з точки зору наявності у ньому елементів кодів, які у своїй сукупності представляють національну картину світу, відтак є складовою моделі світу. Особлива увага приділена пам'яті, яка дозволяє у часовому проміжку акумулювати і ретранслювати архаїчні форми мислення та сенси життя, а також встановлювати смислові єдності, взаємозв'язки та переходи у цих єдностях на основі глибоких заміщень і ототожнень архаїчних перетворень із сучасними викликами.*

*Ключові слова: картина світу, історична пам'ять, роман, символ, модель світу.*

**MEMORY AS AN ELEMENT OF THE MYTHOLOGICAL CODE  
IN REPRESENTATION OF NATIONAL IDENTITY  
(ON THE MATERIAL OF THE NOVEL “THE GOLD OF THE SUN,  
THE BLUE OF WATER” BY NATALIJA DEV’JATKO)**

*Alla Martynec'*

*In the article there was made an attempt to analyze the modern text of Ukrainian literature from the point of view of the presence of code elements in it, which, in their totality, represent the national picture of the world, is thus an integral part of the model of the world. Particular attention is paid to memory, which allows to accumulate and retransmit archaic forms of thinking and life sense in the time interval, as well as to establish the semantic unities, interconnections and transitions in these unions on the basis of deep substitutions and identifications of archaic transformations with contemporary challenges.*

*Ключові слова: picture of the world, historical memory, novel, symbol, model of the world.*

У культурі народів світу існують поняття, які залишаються поза модами й тенденціями. До їх числа, на нашу думку, належать одиниці, які представляють різнохарактерні коди моделі світу в цілому чи її частини, визначеної як національна картина світу. На думку Т. Цив'ян, “універсальні знакові комплекси моделі світу реалізуються в різних

кодових системах. Різні фрагменти, персонажі, об'єкти світу можуть служити основою різних кодів, так формується [коди] астральний, вегетативний, зооморфний, антропоморфний, гастрономічний, одоростичний, кольористичний, числовий, музичний та ін.” (Цив'ян 2009, 6). Саме на їхній основі вибудовуються іманентні риси окремої нації, вкарбовуючи їх у сталу цілісність, яку прийнято називати національними кодами. Стосовно цього І. Швед цитує міркування К. Леві-Стросса: “...сукупність прийнятих у певній культурі кодів у зв'язку з її уявленнями про простір і час складає так звану модель світу цієї культури” (Швед 2008, 49).

Проаналізувавши низку досліджень, дозволимо собі стверджувати, що до числа фрагментів, які мають повне право претендувати на важливість у формуванні національного коду і слугувати елементом національної ідентичності, належить пам'ять. І, що найголовніше, на нашу думку, саме пам'ять повертає нашого сучасника до праоснови формування нації, тобто до її міфології. Таке припущення дозволяє висунути ще одне гіпотетичне твердження: пам'ять є елементом міфологічного коду у формуванні національної ідентичності народу. Відрадно, що саме вона стає сюжетотворчим елементом сучасних українських творів, доводячи сучасному читачеві важливість минулого, й дає надію на майбутнє, формуючи його культурну пам'ять. До числа таких творів належить роман Наталії Дев'ятко “Злато сонця, синь води”, у якому, поширюючи і переказуючи національні міфи, пропонуючи читачеві власні, авторка загострює не тільки проблеми сучасності, але й делікатно утверджує ідею вільної, самобутньої, незалежної нації; презентує українця як носія пам'яті предків, а відтак утверджує його право на щасливе життя, адже всіма знана сентенція “допоки існує пам'ять про минуле, є надія на майбутнє” набуває у творі нового звучання.

Художня дійсність, змодельована письменницею завдяки пам'яті, то співвідноситься з реальністю, то їй протиставляється. Дослідниця О. Гольник проблему вивчення художньої трансформації міфологічних джерел вбачає у творенні авторської картини світу, зітканої з традиційних міфологічних мотивів і сюжетів (космогонічного, апокаліптичного й есхатологічного), утілених через систему міфопоетичних образів, знаків, символів (Гольник, 2013) У творі Н. Дев'ятко пам'ять подається наскрізним елементом, що сягає сивої давнини, пронизує століття історії й у якості елемента автентичної української міфології впливає на сучасний перебіг подій. Вона поєднує міфічний, реальний і фантастичний світи, сплітає в єдину цілісність людей давноминулих часів і сучасників, доповнює цю цілісність фантастичними фольклорними істотами, представленими через коло духовних сил і міфічних богів.

Варто зазначити, що в доволі незвичному творі Н. Дев'ятко, де в цілісність об'єднано дев'ять цілком самостійних історій різнохарактерного епічного представлення, міфологічні істоти є синтетичними. Вони не



зовсім вигадані, але наділені прадавними вміннями й можливостями. І достеменно незрозуміло, який світ ті представляють: померлих чи живих, давньої пам'яті чи надії на майбутнє, добро чи зло. Як прикладу наведемо образ дівчини з частини “Птах із барвистими крилами” – абсолютно чистої істоти. Про це свідчить її портретна характеристика: *“Висока і струнка, як тополя; волосся темне, до п'ят, у товсту косу заплетене; а очі чисті, мов вода у ставку у день ясний. <...> І любила та дівчина вбиратися у сукню білу, хоч і просту, та з любов'ю для себе зшиту...”* (Дев'ятко 2014, 9). А от у частині “Казка. «Загублена пам'ять»” перед читачем постає новий образ Панни Ночі, яка дуже нагадує дівчину з попередньої новели. Тим більше, що розійшлися люди забутої землі світами, й ніхто не може сказати, де саме вони зустрінуться наступного разу. А можливо, поява Ночі в абсолютно новій формі та реальності – це і є прояв тисячолітнього прокляття, що позбавило пам'яті тих, хто мав її берегти, що призвело до парадоксального: руйнації через співчуття. Н. Логвіненко зазначає, що коли сучасний урбаністичний світ кидає виклик людській природі, то чарівний, казковий, таємничий світ прадавньої української міфології дає змогу захистити індивідуальну й національну ідентичність особистості. Саме він представлений історією, природою, культурою як своєрідними морально-етичними й духовними величинами, що визначають рівень людяності, міру гуманізму в суспільстві (Логвіненко 2016), а це у свою чергу породжує наявність у творах містики й фантастики.

Література як складова культури народу створює своєрідну “мапу” міфологічної національної пам'яті, а це дає можливість прийдешнім поколінням ідентифікуватися в окрему групу серед національних спільнот світу і стати частинкою культури світового співтовариства. Відомо, що мистецтво слова відіграє ключову роль у творенні культурної пам'яті. В українському літературному просторі це реалізується через звернення, а відтак переказ/інтерпретацію національного міфу.

І. Швед зауважує, що зашифрованість значущої для соціуму інформації в різних символах і кодах забезпечує можливу повноту, об'ємність і збереження та відновлення, багатоглибкість точок зору (Швед 2008, 49). Потвердженням тут слугує образ пам'яті, створений у тексті Н. Дев'ятко.

Пам'ять є наскрізним образом, пронизує всі новели, декларує ідею твору і звиятно підносить дух нації. Вона репрезентована письменницею у двох площинах: з одного боку, це елемент, що бере свої витoki із сивої давнини; сягаючи міфології, ретранслює в сучасний час усі найпотаємніші “табу” та здобутки української нації. З іншого – це персоніфікований образ хранителя пам'яті. Саме на хранителів покладається у творі відповідальність за буття нації. Цей образ у творі як цілісність представлений у мозаїчному форматі і складається впродовж багатьох епох на різних територіях, декларуючи ідею, яку дослідниками визначено як жертву в ім'я “спасіння свого народу”, тобто в ім'я порятунку людей від духовного виродження, падіння (Плачинда 2013, 13).

Пам'ять, як і її хранитель, належить різним часово-просторовим площинам. Запозичені з міфології, творячи в давні часи своєрідну модель національної картини світу, вони перетинають майже всі надважливі періоди українського державотворення і відновлюються в сьогоденні, вибираючи цілком новий формат представлення.

Н. Дев'ятко розпочинає оповідь із часів правління князя Володимира й низки історій, пов'язаних із ним: *“Жив тоді на Русі Володимир <...>. Мріяв він про те, щоб усі голови перед ним схилили, як перед божеством, бажав влади і над людськими життями, і над серцями, і над минулим, і над майбутнім, і над людською пам'яттю”* (Дев'ятко 2014, 4).

І як наслідок такого прагнення: *“...Забулася та провина, звичай зверхнього ставлення до молоді на всі віки залишися”* (Дев'ятко 2014, 4); волхви, яким долею було призначено *“боронити життя і народи вести, від безумства і сірості оберігаючи”* (Дев'ятко 2014, 4), мали або ж підкоритися, або ж *“знищені будуть і навіть пам'ять про них на землі не залишиться”* (Дев'ятко 2014, 5). Десять із дванадцяти *“нахаб, що дозволили собі просити золоте сонце не зраджувати”* (Дев'ятко 2014, 5), князь стратив, почувши страшні прокльони: *“Прокляли вони свою землю, що їх від смерті не врятувала, кожен на сто років. <...>: не знатиме зрадлива земля щастя і волі. Потерпатиме від чужих забаганок, розмінною монетою для інших стане, а все, чого люди прагнути будуть й у що віритимуть від щирого серця, на смерть і зло обернеться. Кожен на сто років... Разом вийшло – тисяча літ”* (Дев'ятко 2014, 5).

Та разом із прокляттям землі на її мешканців накопилася ще одна біда. Люди втратили пам'ять: *“Збіднілі люди, забули споконвічну владу слова, скорившись забобонам, за їхнім законом життя своє будуючи, і звичай прадавні берегли з кожним поколінням дедалі менше і менше”* (Дев'ятко 2014, 6).

Міфологізуючи художній простір, надаючи йому посередництвом окремих історій сакрального значення, авторка актуалізує все, що в тому просторі опиняється, надаючи особливої ваги всім чинникам, що призвели до нього.

А далі ще складніше: надії на козацтво й руйнація чужими царями Січі, викорінення мови й пісні, через які прадавнє знання волховських учнів розтікалося, мов кров по венах, землею українською: *“Нікого не минула кара, всіх занастила чужа воля, про всіх викривила пам'ять, поділивши її на історію і легенди, які усе ще намагався берегти народ, мов свої мелодійні пісні, сумні і звитязні, що для кожного століття свої”* (Дев'ятко 2014, 7). Усе робилося для того, *“щоб народ свою пам'ять не міг зберегти”* (Дев'ятко 2014, 7), а відтак не міг себе ідентифікувати як цілком іманентну, неповторну, прекрасну націю. Саме тому – *“Запанувала тоді на сім десятків років сірість, стерла відмінності між народами і народну пам'ять...”* (Дев'ятко 2014, 7).

І як реквієм звучать слова письменниці наприкінці першої новели твору – “Зачин «Тисячолітнє покляття»”: *“Розгубилися прадавні знання, забулася історія роду”, “Блискавиці творили долю, бо вірили, що у народі, який народжує характерників і мольфарів, є омріяна воля яку відібрати ні своєму, ні чужому не до снаги. І вільнолюбний вітер буде тим відчайдушам побратимом і в козацькому степу, і серед Карпатських гір. І наповнить той вітер вітрила чайки і на Дніпрі, і на Чорному морі, і в серці гарячому не згасить вогню, а роздмухає святим багаттям. І піде той вогонь по всій землі, прадавнім полум’ям душі людські очищаючи і шлях у майбутнє славою і випробуваннями стелячи. Заради нинішніх і прийдешніх, заради кожного, хто на заклик крові і народу свого відегукнеться”* (Дев’ятко 2014, 38).

Утративши пам’ять, люди втрачають усе, і себе з-поміж іншого, зникають як окремішня нація. Тільки вибудовуючи системні зв’язки між різними елементами національних кодів пам’ять об’єднує, структурує доволі широкий спектр уявлень про взаємини світу, його закони й людину у світі, актуалізує глибинні сакральні сенси й цінності культури, визначає рамки просторової реалізації сенсів, запозичених із прадавніх міфологічних часів. Українська авторка для цього використовує епізод “Птах із барвистими крилами”.

Згідно з міфологічними історіями, Птах – один із центральних і найпоетичніших образів давнини. Це світла, безсмертна істота, позбавлена хиб, утілення досконалості. Саме завдяки їй світ зберіг у пам’яті минуле й тому спроможний відроджуватися, переживши трагічні часи. У такому форматі зображено Птаха в переважній більшості сучасних українських фентезі. У Н. Дев’ятко Птах інший. Він приносить забуття й символізує потойбічне лихо, яке стало наслідком милосердя. Таким інтерпретуванням образу, за Х. Альварес, “презлим відплачено за предобре”. Руйнація, яка наступила разом із забуттям: *“Одного дня усі вони залишили свої домівки, бо так мали зробити, і розійшлися світом. < ... > А на землі тієї колись багаті країни все заросло полином, здичавіли сади і поля, зруйнувалися будинки, і їх поглинула земля, не залишилося навіть згадки про тих, хто тут жив колись”* (Дев’ятко 2014, 14-15), – принесла людям і втрату самих себе. Реальне й вигадне так щільно накладаються одне на одне, що відчутти межу між ними практично неможливо. Формується зовсім нова реальність, зловісно пророкуючи незбагненне без минулого, теперішнього і майбутнього, без спогадів і надії: *“Потім прийшов на ту землю інший красивий і гордий народ, посадив свої сади, засіяв свої поля, присвятив пісні своїм коханам.*

*Та не було більше миру і спокою у тій землі”* (Дев’ятко 2014, 15).

У цьому контексті слухна думка А. Соколовой: “Серед розмаїття творів постмодерної доби яскраво вирізняються тексти, написані в традиційній естетиці магічної прози XIX та XX ст., де співвідношення площин реального та фантастичного зазнають змін, оскільки перестають лише

співіснувати, перетинатися чи взаємовпливати – їхні межі розмиваються й відбувається злиття двох площин. Незмінним залишається міфічне сприйняття світу, відображення традиційних вірувань та звичаїв, своєрідності національного фольклору” (Соколова 2012).

Та пам'ять сама по собі існувати не може. Вона у творі реалізується через персоніфікацію природних явищ і досягає повноти посередництвом образів хранителів.

В інтерпретації Н. Дев'ятко хранитель пам'яті багатолікий. Беручи початок із дохристиянського часу, його образ увесь час змінюється. Хранитель пам'яті – це і волхви, котрі жили в сиву давнину, і співчутлива дівчина без імені, ідентичність якої визначена білою сорочкою з червоною вишивкою (згодом юнка переродиться в панну Ніч), і Захар – хлопець із Карпатських гір, якого люди називають мольфаром. Це і Костик, і Дмитро, і його кохана Олена; а ще поетеса, і Остап – геть усі, хто був у різних куточках української землі й кого заново зібрало полум'не коло посеред широкого степу, покликано присягнутися повернути народові волю, здатність самостійно і свідомо приймати рішення та відповідати за них. Мандруючи чарівним іншосвіттям, читач посередництвом доль обраних, котрі в майбутньому стануть хранителями загубленої пам'яті, знайомиться з історією рідної землі. М. Крук слушно зазначає: “...межа між життям і смертю, буттям і небуттям дуже умовна. Мабуть, у цьому творі повністю втілений міфологічний світогляд, яким він був із давніх-давен. Втілений на рівні персонажів, образів, мови, символів, світогляду, коду...” (Крук 2015).

Хранителі пам'яті – свого роду виклик сучасній байдужості й лицемірству, меркантильності й підступності, що прилетіли на прекрасну українську землю смертоносним птахом (*“Коли у мене поцілили, я падав так довго, неначе цілу вічність, яка й надала мені такої подоби. Бо літати я можу між світами, за тіннями сутінковими слідуючи... І де кривава п'їтьма в людських серцях та очах заселяється, там і на мене чекає недовго...”* (Дев'ятко 2014, 12)) у вигляді “чужих людей”, котрі нищать карпатські ліси заради власної вигоди, прирікаючи гірські поселення на зникнення: *“Люди байдужі – це їхня природа. Вони йдуть по життю, лише зрідка озираючись навколо. Людей полонаять високі цілі і мрії, і раптом вони помічають, що йшли до мети по кістках і зламанних долях. Але і те їм байдуже. Лише б їх не зачепило, лише б буревії народного гніву і горя пройшли стороною, а вони мали щастя, коханих, друзів, купили дім, отримали гарну роботу, завжди знаходили нові розваги. А зазирни в очі – порожнеча. Вони тіні, хоч не померли, і не живе в їхніх серцях пам'ять народу, а майбутнє вони будують лише для себе”* (Дев'ятко 2014, 35).

Хранителі всім єством протистоять сірості, зневірі, байдужості, яка, набуваючи сили, проступає різноманітними страхітливими подобами.

Своїми необдуманими діями люди не просто нищать те, що дає їм можливість жити, – вони нищать душу землі, яка проявляється у всьому живому. Тож змарніла від невдячних мешканців земля потребує особливої

когорти людей, які б оберігали її від “кривавої п'їтми і порожнечі”. Скривджені князем волхви прокляли край, який мали охороняти: *“Страшним було їхнє прокляття: не знатиме зрадлива земля щастя і волі, потерпатиме від чужих забіганок, розмінною монетою для інших стане, а все, чого люди прагнуть будуть й у що віритимуть від щирого серця, на смерть і зло обернеться. Кожен на сто років... Разом вийшло – тисяча літ”* (Дев’ятко 2014, 5).

Тисячолітнє прокляття по смерті волхвів почало справджуватися. На українській землі запанувала чужа воля, чужа мова, бо двоє волхвів, котрі залишилися, не змогли втримати баланс і порятувати світ, зберігаючи пам’ять поколінь і передаючи її новим хранителям.

Українська земля занурилася в темряву. Ніч, Сонце, Зірки, Вітер, Вода, Смерть, Загублена пам’ять, Страх, Сірість, Зневіра – весь світ постав проти людей. Щоб порятуватися, ті мали навчитися слухати й розуміти. І хранителі пам’яті, мандруючи в часі, мусять передавати з покоління в покоління надважливі цінності, які ідентифікують українську націю як окрему, вільну і потужну народну спільноту.

Так, у новелі “Казка. «Загублена пам’ять»” пройти випробування випадає Остапові. Стикаючись із пам’яттю, що була втрачена, викинена на маргінеси, викреслена з масової свідомості, замінена в підручниках на цифри, які нічого не означають, він ніби перебирає на себе давнє прокляття: *“Царська Росія і радянська, Польща, Румунія, Литва, Угорщина, Німеччина...”*

*Скільки їх було, тих, хто ласував долями мешканців цієї землі?.. А в підручнику – тільки дати, які так важко запам’ятовуються, які так легко губляться в пам’яті...*

*Друковані дати у підручнику – не блискучі леза під ногами... ”* (Дев’ятко 2014, 105-106).

Разом ці відчуття переживає і читач, стаючи співучасником подій, бо щодня стикається із подібним у своєму реальному житті. Остап мусить зробити вибір: бути творцем долі України чи просто “плисти за течією” долі. Щоб усе змінити, відновити важливість слів і подій, що стоять за ними, вернути втрачену пам’ять і вкрадену правду, Остап мусить за короткий проміжок часу пережити низку знакових подій, помандрувати часом і долями інших людей, побачити їхню сутність ізсередини, зустрітися віч-на-віч зі злом у тисячі подобах – політиків і властолюбців, а врешті вродливого яничара, який забув, чийого племені він син, і зрадив рідну землю, “відчути на власній шкірі тисячолітнє прокляття” (Хаген 2015). Він мусить не тільки зустрітися зі злом, а перемогти у протистоянні, “мусить зробити вибір: опиратися – чи здатися на поталу чужій волі, делегувати відповідальність третій стороні, щоб потім, коли стане геть скрутно, сказати: моя хата – скраю, це все ВОНИ <...>, а я взагалі ні до чого. Це непростий вибір: чи бути причетним, але зробити його мусить кожен” (Хаген 2015). Остап робити його буде, крім усього іншого, й заради

порятунку коханої – навіть ціною власного життя. І тільки тоді, пройшовши горнило випробувань, він зможе стати обраним. Лише тоді йому, як і іншим хранителям пам'яті, відкривається рідна земля в трьох подобах: дівочій, материнській і чаклунській. Це лячно, сильно і правдиво водночас, бо Україну як живу істоту можна зрадити, врятувати і просто щиро їй віддано любити. Тільки людині, котра присвятила своє життя служінню рідному краю, вдається почути звуки бандури без струн, яка грає так, що чує її кожне відважне серце, бо її струнами є струни душі української. І тільки той хранителем стане, хто чітко визначить для себе, що стане струною в такій бандурі чи опанує таким інструментом і буде справжнім лицарем рідної землі, доносячи до кожного свій вільний, сильний, нескорений спів.

Покличе таких людей вогнище, запалене чаклуном. Прадавній вогонь знову збере дванадцять могутніх лицарів з усіх куточків країни, які служитимуть своєму народу й рідній землі. Але вони будуть лише тими першими, хто почує заклик і прийде до чарівного вогнища. Навколо нього збереться весь народ, уся країна, що прагне змін, прагне скинути із себе кайдани поневолення чужою волею. “Лише тоді, – пише М. Крук, – злато Сонця буде справжнім, а небо на наших державних прапорах стане синню Води, як це і має бути споконвіку” (Крук 2015).

Образ хранителів пам'яті є своєрідним ключем до величезного світу пам'яті людства. І його буття є передумовою нашого існування.

У творі, звернувшись до пам'яті та її хранителів, авторка не тільки відтворює світогляд, звичаї, духовний світ наших пращурів, а й актуалізує проблему пошуку молодими читачами національної ідентичності. Щоб зрозуміти мову оповіді про вічні моральні й культурні цінності, сучасне покоління мусить зануритися в багатющий міжпоколіннєвий досвід людей, їхні вікові прагнення, відбиті в міфологічних уявленнях, магічних обрядах і ритуалах, віруваннях і повір'ях, а це можливо тільки за умови збереження пам'яті як елемента міфологічного коду, що зберігає національну ідентичність народу.

Гольник, О. О. (2013): *Міф у художньому світі Євгена Маланюка*. Монографія. Кіровоград.

Дев'ятко, Н. (2009): *Можливості впливу сучасних жанрів: фантастика, фентезі, казка*. Український фантастичний оглядач. № 1 (7), 59-66.

Дев'ятко, Н. (2014): *Злато сонця, синь води*. Луцьк.

Крук, М. (2015): *Рецензія : [Н. Дев'ятко “Злато Сонця, синь Води”]* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://ukrainka.org.ua/devyatko-nataliia>

Логвіненко, Н. (2014): *Фентезі як вид фантастичної прози* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ulvzsh>

Логвіненко, Н. (2016): *Міфологічний світ прози сучасного українського фентезі*. Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (Літературознавство). № 1, 139-144.

Плачинда, С. (2013): *Міфи і легенди Давньої України*. Київ.

Соколова, А. (2012): *Містичний міфологізм прози Галини Пагутяк* [Електронний ресурс], режим доступу: [http://library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/lfpp/lfpp\\_2012\\_36.pdf](http://library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/lfpp/lfpp_2012_36.pdf).

Хаген, А. (2015): *“Злато Сонця, синь Води: Спроба епосу”* [Електронний ресурс], режим доступу: [http://samlib.ru/h/hagen\\_a/sonneguld.shtml](http://samlib.ru/h/hagen_a/sonneguld.shtml)

Цивьян, Т. (2009): *Модель мира и ее лингвистические основы*. Москва.

Швед, І. (2008): *Коди й архаїчна міфопоетична модель світу слов'ян*. Міфологія і фольклор: загальноукраїнський науково-освітній журнал. № 1, 47-53.

## ЕТНОПСИХОЛОГІЯ ТА УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА: ПОШУК СПІЛЬНОГО ПРОСТОРУ ДОСЛІДЖЕНЬ

*Igor Nabytovich*

(Польща)

*У статті розглянуто проблему взаємин між художньою літературою та етнопсихологією й національним менталітетом – на прикладі української літератури. Продемонстровано, як етнопсихологія може бути джерелом контекстуальних фактів для дослідження історії літератури та як література може стати важливим джерелом для досліджень етнопсихології та національного менталітету.*

*Ключові слова: художня література, українська література, етнопсихологія, ментальність*

## ETNOPSYCHOLOGY AND UKRAINIAN LITERATURE: SEARCH FOR COMMON RESEARCH GROUND

*Ihor Nabytovyč*

*In the article the problem of the relationship between general fiction, etnopsychology and ethnic mentality (on the example of Ukrainian literature) is reviewed. It is demonstrated how the etnopsychology can be a source of contextual facts for the study of history of literature, and how the literature can be an important source for research of the etnopsychology and ethnic mentality.*

*Key words: general fiction, Ukrainian literature, etnopsychology, mentality.*

У пошуку сучасним літературознавством нових підходів до досліджень не тільки глибин красного письменства, психології творчості міждисциплінарні підходи стають усе важливішим засобом пошуку нових просторів для наукових студій, дозволяють методологічні підходи й методи кожної з таких дисциплін застосовувати в інших дослідницьких напрямках, збагачуючи тим самим не тільки науковий інструментарій, але й дозволяючи побачити не зауважувані дотепер ідеологічні, ідейно-естетичні, аксіологічні аспекти об'єктів досліджень.

Запропонована стаття є лише короткою спробою узагальнення власне таких спільних полів досліджень для двох гуманітарних дисциплін: літературознавства та етнопсихології, намаганням “розчищати путь і мости мостити”, як казав великий князь київський Володимир Великий.

Очевидно, що сформульовані в цій статті методологічні стратегії можуть мати універсальний характер, однак об'єктом тут є українська література. Одночасно запропоновані пошуки спільного простору



досліджень для етнопсихології та літератури є лише начерком каркасу можливих напрямків наукового пошуку.

Етнопсихологія як наука, покликана досліджувати особливості характеру окремих спільнот, котрі мислять себе народом, виформувалася півтора століття тому.

У німецькій культурі її проблематика почала розглядатися вже штюмерами – письменниками “Бурі і натиску” Й.-Г. Гердером і Й.-В. Гете – у маніфесті “Про німецький характер у мистецтві”. Жан Жак Руссо першим у європейській культурі сформулював концепцію категорії національного характеру.

Термін ‘етнопсихологія’ я розглядаю у двох значеннях.

По-перше, це – визначальні риси (патерни) народів, які сформовані під впливом географічних факторів та підсоння (кліматичних факторів), історичних, політичних і культурних чинників, які є достатньо константними в перспективі ‘великого часу’. Менталітети – це динамічні структури, утворені в певні достатньо великі проміжки часу під впливом тих же формотворчих факторів, що й етнопсихологія. Метафорично можна було б означити менталітети як певні узори, що під впливом історико-культурних, суспільно-політичних факторів мережаться на рушникові етнопсихології етнічної групи (народу). Менталітети є динамічними структурами, які несуть на собі печать динаміки діахронії звичаїв і звичок, традицій, особливостей світобачення та світовідображення. Одночасно вони на синхронному рівні є етноментальними картинками світу етнічних груп (народів) тут-і-тепер.

На перетині етнопсихології (достатньо тривкої та консервативної структури) та ментальностей (нестійких і динамічних структур) проявляється структура, котра і є тим спільним у теперішньому темпоральному відрізу, їх етнопсихічна маґма – національний характер.

По-друге, етнопсихологія – це наука, яка вивчає психологічні особливості різних народів та етнічних груп.

Оскільки етнопсихологія народжувалася у XIX столітті під впливом ідей Романтизму в полі етнографії, фольклористики, лінгвістики, історії, то всі ці дисципліни можна розглядати як додаткові поля етнопсихологічних досліджень, і тому “така органічна міждисциплінарність етнопсихології” є сьогодні “не лише історично, але й безперечно епістемологічно та методологічно важливою” (Балагутрак 2007, 9). Вивчення ж літературних текстів у контексті етнопсихологічних студій, разом з усім, мало б ураховувати здобутки етнології, історичної антропології, соціальної психології, етнопедагогіки, етнолінгвістики.

Перспективою досліджень на осі *етнопсихологія/література* є – через призму досягнень етнопсихології та історії ментальностей або навіть історії повсякдення (як спеціальної історичної дисципліни) – верифікація художнього світу прозового, драматичного й, частково, поетичного твору щодо його відповідності науковим уявленням про певний історичний

період, зображений у творі, та етнічні типи, представлені там у художньому вираженні.

Загалом у такому ракурсі в найширшому плані дослідницьких стратегій ідеться про студії над “національною картиною світу” (що особливо цікавило, зокрема, істориків французької школи “Анналів”), представленою в художньому творі, й характерні особливості психології етнічної групи чи певні її характерні етноментальні характеристики.

Яскравим прикладом того, як етнопсихологія може стати підтвердженням національної приналежності того чи того твору літератури, стати певним аргументом у літературознавчих та історичних дискусіях, є, на моє переконання, “Слово о полку Ігоревім”. Цю поему з погляду етнопсихології однозначно можна ідентифікувати як пам’ятку українську та білоруську – і ніяк не російську. Якщо виходити з поведінкових доміант її героїв, то можна їх ідентифікувати як *інтровертів*. Князь Ігор і його соратники йдуть у похід проти половців, повідомляючи про це великого князя київського Святослава. Давня українська література є безперечним джерелом для компаративістичних зіставлень етноментальних характеристик, наприклад, східних слов’ян, демонструє їхні різочу різницю. Так, на відміну від українців і білорусів, росіяни є яскраво вираженими *екстравертами*, й тому загальні патерни їхніх поведінкових характеристик у такій ситуації були б цілком іншими. Ішлося б про єдиного вождя (князя, царя, хана), який веде в похід злотовану масу, й усі, зокрема дрібніші князьки, царьки, паненята, підкоряються його наказам і побажанням.

Іншим напрямком застосування етнопсихологічного інструментарію є літературознавчі дослідження красеного письменства (зокрема історичної прози), які дозволяють побачити, як не тільки історична канва твору відповідає уявленням історичної науки про розвиток історичних, політичних, економічних подій епохи, а й як представлені у творі образи окремих постатей етнічних груп (народів) відповідають науковим уявленням про той історичний період етнопсихологічним, ментальним характеристикам представленої у творі епохи.

Літературознавчі дослідження художнього твору на осі етнопсихологія/література (як і оберненої перспективи студій у перспективі література/етнопсихологія) асимптотично наближаються до однієї з галузей літературознавчої компаративістики – літературної імагології, безпосереднім предметом зацікавлень якої є літературні образи інших народів і країн, іноземців, що “створюються у певній національній чи регіональній свідомості й відбиваються в літературі” (Наливайко 2006, 91), яка, як і етнопсихологія, є міждисциплінарно галуззю гуманітарних студій. Характерним для літературної імагології є те, що у філософсько-етичних студіях Свого та Іншого, Свого та Чужого “з усіх корелятивів Іншого імагологію найбільше цікавить Інше як етнокультурне. Відповідно, в ній на передній план виходять проблеми відносин з етнокультурними

спільнотами, своїми й чужими, образи (іміджі цих спільнот)” (Наливайко 2006, 93). Літературна імагологія черпає свої ідеї й із історії ментальностей, історії ідей та, як і етнопсихологія, – це напрямок досліджень, яким займається етнологія та антропологія, соціологія та культурологія.

Як приклад оцінювання в літературній імагології Іншого – навіть однією фразою, можна навести репліку, що її кидає один із героїв історичної драми Грицька Коваленка, сотник Ященко, котрий, недовго побувши на Січі, їздив у Москву за грамотою на свої маєтки: “В Московщині люди вбогі, живуть як у хлівах, немає їм ні волі, ні просвіти”. І додає: “Москва на злиднях збудована і злиднями годована. Та сила їх у тому, що всі вони раби покірні. Там усі гурту тримаються. Там – єдність, хоч і рабська – тим вони й могуті” (Г. К. 1931, 9, 10).

Ще одним із прикладів того, як певні етноментальні риси одного народу можуть бути задекларовані та представлені автором іншої національності, виходячи з власних уявлень про етнопсихологію цього Іншого, є дослідження Івана Франка “Поет зради” (стаття українського автора написана німецькою мовою про польську літературу). У своєрідній авторефлексії цього дослідження – листі польською мовою до Яна Бодуена де Куртене (лютий 1898 р.) – І. Франко писав: “Приводом, який спонукав мене написати статтю про Міцкевича, були ті явища морального розтління, які проявилися у польському суспільстві Галичини під час виборчої компанії, при виборах до сейму 1896 року і до парламенту 1897. Гнобили український народ найбільш брутально, а одночасно піднімали крик у пресі, проголошували з міністерських лав, що це українці (народовці) гноблять і допускають зловживань. Ламали і топтали всі можливі закони, а одночасно запевняли, що це українці (народовці) гноблять і допускають зловживань <...>. В усьому цьому мене цікавило лише одне питання – психічна організація тієї нації, яка є такою вразливою на найменшу власну кривду, а одночасно може кривдити з таким виглядом, немов би це найприродніша річ у світі. <...> Я зацікавився джерелом цього особливого «національного виховання» і знайшов його (може, помилково) у таких геніїв, як Міцкевич і Красінський...” (Франко 1986, 104-105). І. Франко у статті намагався окреслити, як психокультурні патерни й менталітет упливають на аксіологічні й ціннісно-поведінкові характеристики героїв художніх творів.

В імагологічній перспективі творення літературного образу Чужого присутньо зазначити, що такий образ реалізується не тільки через вивчення етнопсихологічних рис цього Іншого, його історичних традицій, етноментальних парадигм епохи. Такий образ є “ансамблем уявлень та ідей про Іншого, не-свій світ і культуру, що неминуче виводить цей образ на перехрестя проблем ідеологічних та культурологічних, нерідко й політичних”. До того ж цей образ “аж ніяк не є фотографічним відбиттям Іншого/Чужого, за ним стоїть і в нього інкорпорується автор зі своєю

суб'єктивністю, зі своєю культурою й ментальністю, своєю ідеологією й ангажованістю, який не просто розгортає образ, а й експлікує його, цілеспрямовано та імпліцитно, в параметрах, що визначаються зазначеними чинниками” (Наливайко 2006, 95). Драма “Боярина” Лесі Українки могла би стати класичним прикладом того, як реалізовується подібна дослідницька стратегія автора для створення образу Іншого/Чужого/Інакшого, де студії над художнім моделюванням національних образів та протиставлення детермінант гендерних і етнічних особливостей українців та москвитів, їхніх психокультур стають однією з ключових проблем художнього дослідження (Набитович 2013).

Творчість письменника може глибоко відображати етнопсихологічні константи того чи того народу, зачіпати їхні найголовніші архетипні глибинні структури. Найяскравішими прикладами таких творів може бути поєднання поетичного твору з музикою, побудованою на національних традиціях. Тоді така пісня входить у національний культурний простір як органічне утворення й у колективній свідомості стає народною. Прикладів є чимало, й серед них можна було б, наприклад, назвати кілька українських літературних романсів: “Виклик” (“Ніч яка, Господи, місячна, ясна...”) (слова Михайла Старицького, музика Миколи Лисенка), “Тихо над річкою” (слова Спиридона Черкасенка, музика Порфирія Батюка).

Разом із тим простір досліджень у перспективі *етнопсихологія/література* безпосередньо пов'язаний зі студіями над психологією творчості, яка закорінена й у психологію творчої особистості, й у літературознавство. Ідеться про вивчення автором цілого масиву знань з етнопсихології й етноментальних характеристик певної епохи чи сучасності, й реалізацію їх у розбудові образної системи твору, художнього світу як цілісної системи, що її цей автор у мистецькій формі реалізує в художньому чи, беручи ширше, інших творах нематеріальної та матеріальної культури.

Значно ширшим полем досліджень із перспективи літературознавства, фольклористики та мовознавства є обернена симетрія: на осі *література/етнопсихологія*.

У цьому просторі досліджень ідеться про вивчення проявів етнопсихології, етноментальних патернів на різних рівнях художнього чи фольклорного твору. Один із рівнів таких досліджень – створення цілісної концепції етнопсихологічних рис певного народу на основі його фольклору та художньої літератури. Власне перші дослідження, які лягли в основу української етнопсихології як науки, є студіями в такій перспективі: “Дві руські народності” Миколи Костомарова (у якій на основі аналізу українського та російського фольклору, поезії, міфологічних уявлень уперше продемонстровано дві цілком різні системи світоуявлення і світовідображення українців та росіян і доведено – з перспективи етнопсихології, що це цілком різні народи) та “Три національні типи народні” Володимира Антоновича (тут було зроблено компаративістичне

зіставлення відмінних психотипів українців, поляків і росіян). Прикладом цілісного дослідження, у якому, власне, крізь призму етнопсихології проведена дескрипція й аналіз українського фольклору та художньої літератури, є збірник праць Володимира Яніва “Нариси до історії української етнопсихології” (Янів 1993).

Дослідження етнопсихологічних констант і ментальних проявів у літературі, як видається, можна реалізовувати на різних рівнях художнього твору:

1. На *тенологічному* (родів, жанрів) та *морфологічному* (структури твору, архітектоніки, її трансформації, інтертекстуальності). Обмеженість таких студій на цьому рівні пов’язана з не надто великою кількістю, наприклад, жанрових утворень, які мають суто національний характер. В українській літературі таким жанровим утворенням є, наприклад, думи чи коломийки, частково (оскільки вона характерна й для білоруської та польської культури) – вертепна драма.

2. На *тематологічному* (тем, сюжетів, мотивів, фабул, образної системи).

На першому підрівні таких досліджень мова може йти про реалізацію в тематичному плані проявів етнопсихології, характерних параметрів національного характеру чи етноментальних проявів епохи. Саме такі дослідження видаються найпродуктивнішими в художній літературі, фольклорі.

На другому підрівні студії мали б концентруватися на переході від вивчення наповнення загальнолюдських мотивів чи вічних образів національними рисами, ментальними проявами, тобто процесу художнього збагачення мотивів і образів етнопсихологічними виявами, характерними для тієї чи тієї національно-культурної парадигми.

Наступний ідейно-тематичний підрівень мав би присвячуватися студіям аксіологічних, морально-етичних проблем як важливої складової ментальних та етнопсихологічних рис, у яких проявляється вся глибинність і складність людського ества – як явища універсального й разом із тим виразно індивідуального.

На цих трьох підрівнях мали б студіюватися, зокрема, етнопсихологічні характеристики образної системи художніх творів, етнічних груп чи народів – на основі аксіологічних, поведінкових характеристик у художньому світі окремого твору чи, наприклад, окремої культурної епохи. І тут цікавим залишається те, як ментальні структури трансформуються в окремих просторах історичного часу чи культурно-історичної епохи.

Четвертим підрівнем таких студій мала б бути рецептивна естетика етнопсихологічної проблематики, ментальних виявів національного характеру в художньому творі. Тобто йдеться про дослідження позиції реципієнта, оскільки рецепція твору, безсумнівно, залежить і від

національного досвіду читача, етноментальної парадигми його культурної епохи.

### 3. На рівні *літературних епох, течій, стилів та ідіостилів, поетики*.

Методологічні підходи, які застосовуються сьогодні у вивченні історії ментальностей та історії повсякденності (*Alltagsgeschichte*) (зокрема під впливом наукових студій Марка Блока, Люсьєна Севра, Жака Ле Гоффа), дозволяють зробити вкрай цікаві спостереження про те, як ментальні характеристики тих чи тих народів тривають у віках – у просторі “великого часу”, творячи засади їхніх поведінкових патернів і світоглядні основи їхньої сучасної культури.

Застосування цих ідей можна продемонструвати на прикладі монографії українського медієвіста Юрія Пелешенка “Українська література пізнього Середньовіччя (Друга половина XIII–XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. Постаті”. У студіях цього автора важливим фактором новизни є намагання поєднати в історії літератури Середньовіччя й історію інтелектуальних ідей, які стосуються ідеології, теології, філософії, але й одночасно намагання побачити кризь призму цієї літератури й історію ментальностей, а разом – й елементи історії повсякденності середньовічної Русі-України, Білорусі, Речі Посполитої, Великого князівства Литовського, їхніх відмінностей із ментальними (етноментальними) характеристиками сусідів, наприклад, московитів та історії повсякденності Московської держави. Ю. Пелешенко показує, як художній текст може демонструвати певні константні етнопсихологічні характеристики, що свідчать, зокрема, про надуманість і необґрунтованість квазінаукових фантазій про нібито якусь спільність етнопсихологічних характеристик, з одного боку, українців і білорусів та, з іншого – частково слов’янізованих угро-фінських племен, які свого часу стануть субстратом для формування московитів як окремого етносу. Ці літературознавчі дослідження є важливим доповненням фундаментальних студій у сфері фонології Юрія Шевельова та компаративного мовознавства Юрія Тищенка, вони стають ще одним цвяхом у домовину концепції нібито існування “древнерусской народності”. Аналізуючи, до прикладу, твори київського митрополита святителя Олексія (який походив із чернігівської шляхти Б’яконтів), Ю. Пелешенко зауважує: “Твори святителя Олексія дуже мало дають відомостей про тодішнє духовне чи світське життя східних слов’ян. Можемо лише припускати, що у той час на території російських (*sic!*) (московських – *I. H.*) князівств, де майже усе життя перебував святий <...>, велике занепокоєння, порівняно з іншими гріхами, у владики Олексія викликає пияцтво, що, напевне, було доволі поширеним на той час явищем у Нижегородському та Городецькому князівствах на Волзі” (Пелешенко 2012, 137).

У дослідженні долі і творчості того чи того середньовічного автора дослідник акцентує й на їхньому впливові на розвиток культури як української, так і сусідніх народів. Цікавою в такому плані наукових студій

є заувага вченого про вплив київського митрополита святого Петра Ратенського (походив із Волині або Галичини) на культуру сусіднього народу та його етноментальні домінанти: йдеться про те, що святий Петро Ратенський був малярем, який ще на початку XIV століття став “*основоположником московської школи іконопису* (письмівка моя. – *І. Н.*)”. Це означає, що українці не тільки створили у XVIII віці для Московії-Росії (який я б назвав *віком української культури в російській історії* (Див. про це: Харлампович 1914)) духовну музику (йдеться про твори майстрів так званої глухівської музичної школи Артемія Веделя, Максима Березовського, Дмитра Бортнянського), але за чотири століття до того *принесли московитам мистецтво іконопису та малярства!* Твори іконопису та музики, створені українцями, стали, таким чином, основою того, що вважається російською духовною культурою – однією з підвалин національного характеру росіян.

Важливою складовою дослідження Ю. Пелешенка є й те, що він розглядає українську літературу пізніх Середніх віків як у ракурсі давньоукраїнської та давньобілоруської міфології (наголошуючи, що ця література “мала певну подібність із фольклором”, а “нові редакції тих самих творів укладалися книжниками-переписувачами часто з певними змінами тексту, що відповідало змінам світогляду, літературних стилів і смаків тієї епохи, у якій переписувався-перероблявся той чи інший твір” (Пелешенко 2012, 6)), так і демонструє, як світова міфологічна традиція знаходить своє вираження і в українських та білоруських міфологічних уявленнях: “Регулярне повторення описів різних бід і нещастя, котрі мають статися в «останні часи», у вітчизняних (тобто українських та білоруських – *І. Н.*) та іноземних християнських середньовічних авторів свідчить, що символ кінця світу з усіма його атрибутами ставав у тодішньому письменстві значним для риторичного типу мислення широко розгалуженим загальним місцем – своєрідним макротопосом, який займав свою нішу також і в колективній ментальності християнського, у тому числі й українського, суспільства *Media Aetas*” (Пелешенко 2012, 197). Саме такий підхід, на моє переконання, подає для наступних дослідників (не тільки літературознавців, а й істориків, культурологів) розгалужену (хоч і вкрай складну) перспективу дослідження становлення, константних і змінних ознак ментальності й етнопсихології українців та білорусів.

Міфологічні уявлення є вираженням міфологічних структур певної етнічної групи; ці міфологічні структури, на переконання Кльода Леві-Стросса, є безпосереднім підложжям, засобом формування їхніх етнопсихологічних характеристик. Тому проблема дослідження міфу як конструктора етнопсихологічних патернів є одним із продуктивних напрямків сучасного літературознавства. Можна зауважити, до прикладу, що в повісті “Захар Беркут” І. Франка чи не вперше в українському письменстві було зроблено спробу художніми засобами провести

реконструкцію міфологічного світоуявлення русинів-бойків пізнього Середньовіччя (Набитович 2015).

Одним із рівнів вивчення взаємних проєкцій етнопсихології та літератури є дослідження відображення в мовних картинах світу проявів етнопсихологічних цілісних константних характеристик і ментальних проявів епохи як окремих героїв, так і етнічних груп чи певних збірних образів. Основи таких підходів заклали праці українського вченого Олександра Потєбні (“Мова і народність”, “Думка й мова” та ін.).

Як ілюстрацію такого підходу наведу зауваження Леоніда Рудницького про те, що І. Франко у художніх творах інколи використовує німецьку мову, “щоб посилити характеристику дійових осіб або щоб точніше чи гостріше висловити думку, а також для надання певній ситуації реалістичного, комічного або глумливого забарвлення. Цю категорію висловів чи не найкраще репрезентує поема «Панські жарти», де українська мова відповідно «знімчена» і вміло переплетена з німецькою”. Тут часто “німецька мова переплетена з українською”, й такі місця, продовжує дослідник, “яскраво висвітлюють характер постаті комісара та, попри трагічні моменти, підтримують гумористичні нотки твору” (Рудницький 2010, 17-18).

Д. Наливайко наводить цікавий приклад того, як література може формувати ще одну, розширену, перспективу науково-мистецького дослідження етнопсихології, розпросторюючи студії реляцій між етнопсихологією та літературою в довший ланцюжок: *література/етнопсихологія/література*: Жермен де Сталь писала свою книгу “Про Німеччину”, будуючи образ цієї країни на основі студій німецької філософії та літератури (Наливайко 2006, 100).

Особливої уваги заслуговує проблема формування *наукового тезаурусу* міждисциплінарних досліджень між літературою та етнопсихологією.

Оскільки в такому дискурсному полі з’являються концепти й терміни, які інколи мають різне семіотико-семантичне наповнення в різних напрямках гуманітарних досліджень, необхідне дескриптивне тезаурусне регулювання – у межах як окремого дослідницького проєкту, так і міждисциплінарного дослідницького діалогу. Приклад такого наукового проєкту – збірник “Українська душа”, що демонструє, як етнопсихологічні студії на основі фольклору й літературних текстів дуже часто вимагають відходу від строгих і сухих наукових дефініцій у простір художньо-експресивної лексики.

Взірцем переходу задля “затирання” міждисциплінарної дефінітивної межі є дослідження Олександра Кульчицького. Студіюючи проблеми українського світовідчуження, він демонструє, як науковий текст може реалізовувати дослідницьке завдання, послуговуючись, власне, елементами художньо-експресивної лексики. Учений наголошує, наприклад, що “в історичному аспекті формації української психіки притягують увагу «межові ситуації» (в екзистенціальному розумінні) – «загрози смерті»,



«випадковості», «терпіння», що їх витворила геополітична ситуація України, «окраїнної», плодючої, багатой межевої смуги поміж Заходом та Сходом. У цій екзистенціально-межевої ситуації були можливі два роди реакції мешканців подвійно і постійно загроженої смуги: «*vita maxima et heroica*» авантюрично-козацького життєвого стилю, і «*vita minima*» – поведінка «анабіотичного» стилю притасеного існування... Перша із них вела в своєму ідеальному продовженні до «ентузіастичної компоненти», друга до «стилю прихованости», до звуження сфери життєвих контактів зі світом, придушення життєвих уназверхень, до «відступу в себе», до обсягу власної інтимности й, тим самим, до тих світосприймальних скерувань, що таким реакціям відповідають» (Кульчицький 1956, 16-17).

Узаємні реляції між літературою й етнопсихологією мають безпосередній зв'язок з етнопедогогікою. Цілісно ця проблема й напрямки для можливих досліджень сформульовані в студіях Григорія Ващенко. Розглядаючи різні типи виховних ідеалів (більшовицький, християнський, загальноєвропейський, націонал-соціалістичний), характерні для Європи в першій половині ХХ століття, Г. Ващенко демонструє, як український виховний ідеал корелює, зокрема, із християнським та загальноєвропейським. Разом із тим він детально аналізує всі етапи формування традиційного українського ідеалу людини – від дохристиянського періоду до сучасності. При цьому відомий педагог наголошує, що «нація може шанувати й зберігати свої традиції, але не зупинятись на них, а йти вперед, не замикаючись у вузькі рамці своєї традиційної культури, а брати від інших народів їх кращі здобутки, органічно перероблюючи їх, відповідно до інтересів і психології свого народу». І саме такий шлях «забезпечує нормальний розвиток народу та його високі здобутки в галузі культури» (Ващенко 1994, 102).

Цей учений демонструє, як у літературних пам'ятках відображаються етнопсихологічні константи українців. Він, наприклад, зауважує, що «матріархат і екзогамія сприяли розвитку серед українців розпорощення»: вони «після одруження звичайно відділяються від батьків і живуть своїм окремим господарством. Із цією рисою зв'язана любов до волі», а також «взаємні непорозуміння і сварки, що часто призводили до внутрішньої боротьби». Тут-таки цитує дещо перебільшене узагальнення візантійського імператора Маврія про предків українців: «Коли посваряться між собою, ніколи не погодяться, ніколи не тримаються спільного рішення» (Ващенко 1994, 106). Цей дещо гіперболізований вияв української інтровертності знайшов своє яскраво гумористичне представлення в «Кайдашевій сім'ї» Івана Нечуя-Левицького.

Загалом же дослідницькі підходи до вивчення ідеалу в художніх творах від княжих часів аж до сучасності, а разом із тим – і у фольклорі, залишаються потужним джерелом формулювання концепцій побудови сучасного виховного ідеалу для української педагогіки.

Загалом же міждисциплінарні студії на осі взаємин художньої літератури й етнопсихології та національних менталітетів мають, безсумнівно, широку перспективу для наукового пошуку, оскільки етнопсихологія є багатим джерелом для вивчення красного письменства та фольклору, а художня література може бути важливим простором для досліджень етнопсихології та національного менталітету.

Балагутрак, М. (2007): *Гене́за етнопсихології в Україні XIX століття: історико-етнологічний аспект*. Львів.

Ващенко, Г. (1994): *Виховний ідеал*. Полтава.

Г. К. [Коваленко Г.]. (1931): *Зрада: Історична драма на три дії з часів гетьмана Мазепи*. Коломия.

Кульчицький, О. (1956): *Світовідчужання українця*. У кн.: *Українська душа*. Нью-Йорк–Торонто.

Набитович, І. (2013): *Протиставлення психокультур українців та росіян у драмі Лесі Українки “Бояриня”*. Roczniki Humanistyczne KUL. Seria Słowianoznawstwo. T. 61, z. 7. Lublin, 51-73.

Набитович, І. (2015): *Мітологічно-ритуальна структура й тваринний епос як архітектонічний ключ до історичної повісті І. Франка “Захар Беркут”: передчуття модерністського sacrum*. У кн.: *У пошуках Істини. Зб. на пошану професора Володимира Антофійчука / ред. І. Набитович*. Чернівці-Дрогобич, 326-339.

Наливайко, Д. (2006): *Літературна імагологія: предмет і стратегії*. У кн.: *Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика*. Київ, 91-103.

Пелешенко, Ю. (2012): *Українська література пізнього Середньовіччя (Друга половина XIII–XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. Постаті*. Київ.

Рудницький, Л. (2010): *Німецька мова і література у творчості Івана Франка*. У кн.: *Світовий код українського письменства*. Івано-Франківськ.

Франко, І. (1986): *Зібрання творів. У 50 т. Т. 50*. Київ.

Франко, І. (1978): *Захар Беркут. Образ громадського життя Карпатської Русі в XIII віці*. У кн.: *Зібрання творів. У 50 т. Т. 16*. Київ, 7-154.

Харламповичъ, К. (1914): *Малоросійское вліяние на великорусскую церковную жизнь*. Казань.

Янів, В. (1993): *Нариси до історії української етнопсихології*. Мюнхен.

## ЕСТЕТИКА ТА ПОЕТИКА ГЕРОЇЧНОГО В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ

*Марина Набок*

(Україна)

*В статті зроблена спроба аналізу національної специфіки естетики та поетики героїчного в українських народних думах. Простежено трансформацію образів-символів, художньо-естетичних уявлень про красу, визначено основні напрямки естетизації дії та вчинків воїна-захисника.*

*Ключові слова: дума, героїчне, національна самобутність, естетика, поетика, світосприйняття.*

## AESTHETICS AND THE HEROIC POETRY IN UKRAINIAN FOLK DUMAS

*Maryna Nabok*

*The article analyzes the aesthetical and poetical features of heroism in the Ukrainian folk dumas. The evolution of image-symbols and the artistic-aesthetic notions of beauty are investigated, and the basic directions for the aesthetic actions and deeds of the soldier-protector are defined.*

*Keywords: дума, heroic, national identity, aesthetics, poetics, world perception.*

Невід'ємною частиною розвитку людського буття є духовні цінності, джерело яких – національні традиції, релігійність, внутрішньо-психологічний склад людини, сформований упродовж життя. У фольклорі, генетичній пам'яті кожного народу, закарбовані архетипні 'первообрази', 'прасимволи', що сформувалися на 'рідному ґрунті' й були виразником природи народу. Так, наприклад, для наших предків, важливу роль у процесі ритуальної діяльності відігравав естетичний момент, який був внутрішнім проявом чуттєвого зв'язку людини і природи, що впорядковував її хаотичні на той час емоції. У найдавніших жанрах українського фольклору – колядках, щедрівках, голосіннях, замовляннях, обрядових піснях – простежуємо естетичну силу в мові, ритмі, рухах. Зокрема, у протяжній мові голосінь закладено емоції співпереживання за померлим, у замовляннях, обрядових піснях і танцях – обоження духів природи, до яких зверталися як до живої істоти й просили дощу для врожаю, сонця для його дозрівання. Наші предки вірили, що саме ритмізована мова, гармонія в рухах краще сприймалися богами, і тому

сподівалися на милість вищих сил (Грушевський 1993, 392). Тобто практичні, побутові складові поєднувалися з естетичними, заснованими не на злі, ненависті, а на ширості, ніжному, гармонійному поєднанні людини з довкіллям. У природі людина шукала співзвучне своєму внутрішньому прагненню, своїм настроям. Це своєрідний ‘генетичний код’, що обумовлювався особливостями світосприйняття і світорозуміння наших пращурів, народним світоглядом і включав у себе явища як естетичного, психологічного, соціального, так і філософського характеру.

На сьогодні в питанні формування первісних естетичних категорій Т. Орловою був уведений термін ‘етноестетика’ (Орлова 1996, 16). Дослідниця зазначала, що праестетичні уявлення вплинули на формування та становлення етносвідомості. Якщо початковими формами естетичних уявлень були тотемні символи, знаки роду, образи вужа-охоронця, абстрактні форми трикутника, зерна, то пізніше вони трансформувалися в образ степу, козака, коня, домівки тощо. Прикладом такого естетично-художнього перевтілення є українські народні думи. Як стверджує Т. Орлова, праестетичні уявлення не є домінуючими у формуванні свідомості, адже впродовж багатьох років народ нагромаджував досвід, формував свої національні традиції, культуру. Сучасний дослідник Я. Гарасим у монографії “Національна самотність естетики українського пісенного фольклору” (Львів, 2010) простежив генезу етноестетичних уявлень і критеріїв народнопісенних творів, виокремив ментальну категорію ‘добропрекрасного’, у якій простежив “органічний синтез морально-етичних настанов (ідея) та естетичних світовідчужань (форма), що визначає характер взаємовпливів між морально-етичним досвідом та високим естетичним” (Гарасим 2010, 199). Але питання естетики та поезики героїчного в думовому епосі залишається поза увагою дослідників. У зв’язку з цим виникає потреба аналізу естетики героїчного на основі дій та вчинків, своєрідності світовідчужтя і світорозуміння героїв дум. Слід наголосити на тому, що “естетичне в природі, суспільстві і в життєдіяльності людей, закономірності естетично-художнього осмислення і створення продуктів, здатних задовольнити специфічну потребу людини в функціональній цілісності, гармонізації її внутрішнього світу і її взаємин із середовищем в творчому житті і в духовній свободі” (Сморж, 2005, 14), найбільш проявляється саме в людській особистості, сприяє формуванню смаків і вподобань.

В основу змісту естетичної ознаки ‘героїчне’ покладено принцип співвідношення реальності й ідеалу. Нашим предкам було властиве мужнє сприйняття життя, що синтезувало в собі внутрішню гармонію і героїчний дух. Відчужтя спільної волі, належності до окремої нації із спільними віруваннями, традиціями, думками виражено в ідеї патріотизму, вшанування предків, слави. Як зауважують дослідники усної поетичної творчості, героїчне властиве саме жанру українських народних дум. Крім

того, зміст ознаки ‘героїчне’ засвідчує й ставлення суспільства до життєвих цінностей та ідеалів.

Якщо порівнювати категорію ‘героїчне’ в жанрах українського фольклору з героїчним епосом інших народів світу, то подібність виявляється в зовнішній формі, внутрішня ж форма співвіднесена з конкретним етносом, певними етнічними, етнорегіональними культурними особливостями. Так, наприклад, головний герой усіх творів героїчного епосу народів світу – це воїн із надможливостями, має чудесне народження, свій перший героїчний учинок здійснює в дуже молодому віці. Зокрема, у вірменському народному епосі “Давид Сасунський” герої-близнюки Санасар і Багдасар народилися від того, як їхня мати вмилася чарівною джерельною водою; Вяйнямьойнен, герой карело-фінського епосу “Калевала”, народився від дочки повітряного простору Ільматар; в ісландській “Сазі про Карла Великого” немовля Роланд настільки міцне та швидко росте, що його годують багато жінок; Джангар, герой монгольського епосу, вже у три роки сів на коня та розбив три мури і т. ін.

В українських легендах та переказах, козаки також наділені надзвичайною силою та можливостями: “Запорожці богатирі були – земля не держала! <...> Коли треба, вміли на людей і сон насилати, й туман напускати, вміли й у річки перевтілюватися”, були довгожителлями та освіченими людьми: “...дідові, кажуть, було сто тридцять, синові його сто десять, а внукові під дев’яносто літ”, “запорожці дванадцятьма мовами вміли говорити” (Савур-могила 1990, 59-60). Тож, герої українського епосу наділені гострим розумом. Про цю прикметну козаків писав О. Губко у книзі “Психологія українського народу”: “Багато істориків, аналітиків військової майстерності козаків відзначають виняткову роль їхнього розуму, військових хитрощів” (Губко 2013, 274).

Якщо в українських легендах та переказах зображено козака-запорожця та козака-грекочія, то в українських народних думках витворений новий тип героя – епічно-героїчний, тип героя-лицаря з яскраво вираженою державотворчою позицією, для якого свобода – це стиль життя, своєрідне ‘Я-буття’. Це герої народних дум “Козак Голота”, “Іван Коновченко”, “Іван Богун”, “Про Сулиму, Павлюка ще й про Яцька Острияницю”, “Отаман Матяш”, “Федір Безрідний”, “Хвесько Ганжа Андибер”, “Сірчиха і Сірченки”, “Хмельницький та Барабаш”, “Про Молдавський похід Хмельницького”, “Про Білоцерківщину”, “Корсунська перемога”, “Оренди”, “Смерть Богдана Хмельницького”. Оповідач, творець і виконавець зображує епічних героїв дум конкретно в добу козаччини. Тому художній час “протікає” в таких буттєвих топосах, як ‘Поле’, ‘Шлях’, ‘Річка’, в яких “нероздільно поєднані аспект поетичний та аспект духовний”, а відтак можемо говорити не просто про топос, а про “національну аксіоматику” (Панченко 1986, 246). Тобто такі топоси – універсальні, надчасові, статичні структури, які включають у себе й різного типу емоції – прекрасне й потворне, героїчне й комічне, трагічне,

етико-філософські проблеми добра і зла, життя і смерті. Так, герой думи “Козак Голота” (записав В. Білозерський від кобзаря І. Романенка) – “Не боїтця ні огня, ні меча, ні третєго болота” (Українські народні думи 1931, 9), бо перебуває в рідних для нього топосах – ‘Полі Килиїмськимь’ та ‘Шляху Гординськимь’. У думі “Про Хвеська Ганджу Андибера” (варіант А. Метлинського, текст зведений із двох варіантів, записаних від кобзарів А. Шута та А. Бешка) козак теж гуляє – “Ой полем, полем Килиїнським / Бітим шляхом Ординським” (Українські народні думи 1931, 135). Тут уже художній час і простір розширені, бо ж гуляв там козак Андибер “сим год и чотыри / Да потеряв з-пид себе тры кони вороныи” (Українські народні думи 1931, 135). Тобто поле, шлях – це не тільки поле битви, де воїн отримує перемогу, але й поле втрат. Для козака Голоти такі топоси вподібнені до образу товариша, побратима, бо ж звертається і дякує він їм, як живим істотам: “Ой поле Килиїмське! / Бодай же ти літо й зіму зеленіло / Якъ ти мене при нещасливій годині сподобило!” (Українські народні думи 1931, 10).

Джерелом такого світосприйняття є прадавні часи, коли людина і природа були єдиним цілим, а їхній зв’язок обумовлювався божественним сприйняттям навколишнього світу, його ідеалізацією. Оповідач, творець і виконавець думи поетизує природність таких зв’язків, відтак часопростори зливаються, і перед читачами та слухачами постає образ героя з яскраво вираженим питомо національним характером.

Для Ганджі Андибера, як керівника козацького війська, поле, шлях – це арена бою, своєрідна військова домівка, де він був удостоєний слави: “Тогди-то Хвесько Кганджа Андибер / Гетьман запорозький / Хоча помер / Дак слава його козацька не вмре, не поляже!” (Українські народні думи 1931, 137).

Таким чином, у думках “Козак Готота“, “Про Хвеська Ганджу Андибера” ідеалізується краса не поля, шляху, а краса внутрішнього пориву героїв дум до утвердження козацької слави, краса їхніх романтично-піднесених емоцій, здатних створювати атмосферу прагнень до героїчного. Козак Голота, Ганджа Андибер – сповідувачі козацьких звичаїв:

То козацьк Голота добре козацький звичай знає, –  
Ой на Татарина скрива, якъ вовкъ, поглядає  
(Українські народні думи 1931, 137), –

читаємо в думі “Козак Голота”. Естетизація лицарської вдачі козака здійснюється через ідеалізацію його дій та вчинків, образів його ‘ясенької зброї’, ‘коня вороного’, ‘чистого поля’ та ‘дорогого’ одягу. Такий етнічний синкретизм витворює бінарність поняття ‘краса’. Епітети *ясенька*, *вороний*, *чистеньке* підкреслюють красу зброї, коня, поля. Проте одяг у козака Голоти прямо протилежний поняттю ‘краси’, бо ж одягнений він в

“унучи китайчані – щирі жіноцькі рядняні”, у нього “шапка бирка / Зверху дірка / Травою пошита / Вітромъ підбита / Куди віє, туди й провіає / Козака молодого прохоложає” (Українські народні думи 1931, 9). У думі “Про Хвеська Ганджу Андибера” на козакові “тры семирязи / Опанчына рогожовая / Поясына хмеловая”, “сапьянци – выдны пяты и палцы / Де ступыть – босои ноги слид пыше” (Українські народні думи 1931, 135). Кобзар виспіває красу дій та вчинків козаків, красу перемоги, показує їхню лицарську вдачу, естетизуючи потяг героїв не до матеріального збагачення, а до здобуття честі, гідності, свободи. Відтак, у думі естетично вивершений не зовнішній вигляд героїв, як у народних піснях, легендах (шовкові брови у дівчини, красний парубок), не народний побут, звичаї (чиста, красива оселя, розмальована піч, що розвивали естетичний смак), а образ воїна-переможця. Естетизований образ гарної оселі в думі трансформувався в образ чистого поля, битого шляху, Савур-Могили (варіант думи, записаний П. Лукашевичем), чарівної вроди парубка й дівчини – в образ бідного одягу козаків. Використання художнього засобу протиставлення –Голоти, який вільно гуляє “чистим полем Килимським”, бородатому татарині, який “по гірницяхъ походжає”, Ганджі Андибера – дукам-сребранникам, які гуляють у корчмі та “мед да оковиту горилку попивають”, тощо увиразнюють характер героїв дум. Такі різні ментальні топоси для кожного з них є сакральними. Поле для козаків Голоти й Андибера вивершується з хліборобської площини (там не сіють вже пшеницю, не співають обрядові пісні) у площину священну для них як воїнів. Воно для них вільне для бою та перемоги, тому й викликає в козаків піднесені емоції, які виконавець думи прагне передати слухачам. Ментальний простір татарина закритий, обмежений від зовнішнього світу стінами будівель. Замкнутість такого простору поширена й на його внутрішній світ. На протигагу молодому Голоті, татарин поважного віку, він “сідий, бородатий”, та “на розумъ небагатий”. Таке паралельне зображення двох протилежностей естетично вивершує внутрішній світ козака Голоти як представника козацької спільноти, підкреслює його розум, стратегічне мислення, поєднане з гумористичним ставленням до ворога, та підкреслює недалекоглядність, дріб'язковість татарина. Послугуючись напрацюваннями М. Драгоманова та інших вчених у питанні моделювання етнопсихологічного портрета українця, Я. Гарасим зазначав, що в етнічному характері українця важливе місце посідає реально-сатиричне ставлення до життя (Гарасим 2010, 268). Козак Голота, наприклад, на татарина “скрива, якъ вовкъ, поглядає” та жартівливо звертається:

Татарине, Татарине!  
 На віщо жь ти важишь:  
 Чи на мою ясененькую зброю,  
 Чи на мого коня вороного,

Чи на мене, козака молодого?

(Українські народні думи 1931, 9).

Ідейно-естетичне сприйняття козаком дійсності, сформоване на основі козацьких звичаїв, прямо протиставлене морально здрібнілому татарині. Діалогічна форма викладу увиразнює цю полярність світосприйняття, світорозуміння епічних героїв. Зокрема, на запитання Голоти, татарин відповідає:

Я важу на твою ясененькую зброю,

А ще лучче на твого коня вороного,

А ще лучче на тебе, козака молодого

(Українські народні думи 1931, 9).

Почувши відповідь татарина та його плани взяти його живцем і “перед великими панами башами вихвалити”, козак продовжує кепкувати з ворога:

Ой, Татарине, ой сідий же ти, бородатий!

Либонь же ти на розумь небагатий:

Ще ти козака у руки не взявъ,

А вже за ёго й гроші пощитавъ.

А ще ж ти між козаками не бувавъ,

Козацької каші не їдавъ

И козацькихъ звичаївъ не знаешъ

(Українські народні думи 1931, 9-10).

Протиставляється в думі й бідний одяг козака Голоти багатим шатам татарина:

...дороге платте надіває,

Чоботи обуває,

Шликъ бархотний на свою голову надіває,

На коня сідає,

Безпечно за козакомъ Голотою ганяє

(Українські народні думи 1931, 9).

Уживання чужоземних для козацького середовища назв одягу як *плаття*, *шлик бархатний* увиразнює, естетично вивершує бідний одяг козака Голоти. Тому образ козака постає перед нами як образ духовно багатішої особистості, естетично привабливої як зовнішньо, так і внутрішньо.

У думі “Про Хвеська Ганджу Андибера” дукам-сребряникам рідним ментальним простором є корчма. Рівними собі вони вважають людей багатих, отож і насміхаються над убого вдягненим козаком. Їхній життєвий



простір обмежений грошима, а отже, він мінливий, нестійкий, і за будь-якої нагоди така людина може зрадити. Зокрема в думі читаємо:

Тогда дуки сребреникы,  
 Як стали в нього червинци зоглядаты,  
 Тогда стали його вытаты  
 Медом склянкою  
 И горилкы чаркою

(Українські народні думи 1931, 136).

Ганджа Андибер перебуває в чужорідному для нього просторі (корчмі) не задля розваг. Козак проводив розвідку та дослухався, “чы не радзьтсья хто на славне Запорожье гуляты”. Тож ‘чуже’ символічно зображено в образі корчми, шинку, а ‘своє’ розширене за рамки просторово-символічних образів поля, шляху в більшу за обсягу просторово-часову модель, як *поле, шлях – теперішня Україна*: “Дақ слава його козацька не вмре, не поляже / Теперішнього часу” (Українські народні думи 1931, 137). Це естетично довершує образи козаків як єдину спільноту, касту відважних, непереможних, духовно багатих воїнів. У такому разі красиве й піднесене в думі зображено не через ідеалізацію, а передусім через досконалість художньої форми, таких її складових, як композиція, сюжет, діалоги, художня мова. За словами Л. Смерж, саме завдяки вдалій художній формі “чуттєво-предметне виступає змістовним боком художнього твору, хвилює і духовно збагачує, гармонізує, руйнує і устанавлює на активний опір усьому тому, що знелюднює і принижує людину” (Смерж 2005, 90).

У думі “Іван Коновченко” (запис М. Цертелева 1814 року від невідомого кобзаря на Миргородщині) головний герой не протиставляється ворогові. Добір життєвого матеріалу заснований на показі лицарської вдачі козака, козацьких звичаїв узагалі. Молодий козак Іван Коновченко, єдиний син у матері, залишає домівку, щоб “славы рыцарства козацькому війську доставаты” (Українські народні думи 1931, 28). Витворюючи художній образ Івана Коновченка, оповідач, творець і виконавець думи втілює у ньому ознаки типового лицаря-характерника. Українська народна творчість багата розповідями, легендами, піснями про таких козаків. Зокрема, в легендах “Куля їх не брала”, “Погоні вони не боялися”, “Кошовий Сірко”, “Превеликий характерник” тощо мовиться про надзвичайні здібності козаків: “Запорожці були лицарі і великі галдовники (чаклуни, характерники). Куля їх не брала. На Дніпрі, було, простелять повсть і йдуть” (легенда “Куля їх не брала”); “Кошовий Сірко був превеликий характерник! Було, хто б не задумав воювати з ним – він уже й знає: зараз і військо збирає, і списи точить, і ратища готує. Недаром його турки прозвали шайтаном”, – читаємо в легенді “Превеликий характерник” (Савур-могила 1990, 60, 115).

У думі “Іван Коновченко” естетизуються й такі індивідуально-особистісні ознаки характеру молодого козака, як надзвичайна хоробрість, відвага, нехтування небезпекою, байдужість до матеріального, цілеспрямованість, наполегливість у досягненні цілі, що й обумовлюють вольову складову його духовного світу. Так, наприклад, на заклик полковника Філоненка збиратися в похід, Іван Коновченко налаштований іти з ним, а не відсиджуватися вдома. Незважаючи на заборону матері, козак наполегливо домагався свого, просив у матері продати господарство та купити доброго коня. Така цілеспрямованість, сила волі залежать від щирості прагнень Івана Коновченка в досягненні своєї мети, природа яких закорінені в козацько-звичаєвих традиціях виховання молодого лицаря на Запорозькій Січі. Почуттєво-емоційна складова характеру Івана розкривається в усвідомленні сенсу свого існування, що викликає емоції переживання за нездійснення своїх вищих бажань, прагнень на благо батьківщини і визначає суть буття козака Коновченка. До почуттів буття належать – совість, провина, любов, віра, каяття. Тому-то для молодого Івася, наприклад, не по совісті залишитися вдома:

Будуть мене козаки за хлибь за силі поважаты,  
Тільки будуть мене маты,  
На пидпытку, Гречкосіємь, домонтаремь величаты,  
Коня мого прибудую называты.  
Евже мини нечесть не подоба по рильямь спотыкаты  
(Українські народні думи 1931, 28), –

так відповідає козак на прохання матері залишитися вдома.

У діалогах між матір'ю та сином розкриваються два полярні світоглядні типи – хліборобський та героїчний. Внутрішні поривання Івана Коновченка глибоко споріднені із засадами козацько-лицарського звичаю на Січі. Ступеневе зображення образів *славна Україна – славний город Корсунь – славне військо – славний Іван Коновченко* їх об'єднує в ціле, естетично вивершуючи образ головного героя як представника військової касті. Таким чином, оповідач, творець і виконавець думи ненав'язливо вказує на те, що військо сприймалося як сукупність індивідуальних характерів вояків, які мають спільну мету та об'єднані усталеними козацькими традиціями. Очолоє таке військо козацька старшина, в думі “Іван Коновченко” – це полковник Філоненко.

На Січі з повагою ставилися до старших, заслужених воїнів усіх військових ступенів. Особлива повага до старшого званням воїна закорінені в прадавній історії українців. Так, наприклад, О. Братко-Кутинський у книзі “Феномен України” на багатому фактичному матеріалі простежив походження слів ‘гетьман’, ‘отаман’, ‘хорунжий’, разом указавши на своєрідність праукраїнської мови, а отже, й на унікальність української нації. Учений доводить, що слово ‘гетьман’ буквально

означало 'Божа людина', бо ще "в глибоку давнину наші предки називали свого бога Гет або Гот, а себе гетами, або готами" (Братко-Кутинський 1996, 86). В образі гетьмана постають герої дум "Про Хвеська Кганджу Андибера", "Хмельницький та Барабаш", "Про Молдавський похід Хмельницького", "Про Білоцерківщину", "Корсунська перемога", "Оренди", "Смерть Богдана Хмельницького", "Іван Богун". Слово 'отаман' сягає того етапу в розвитку українського етносу, коли в ньому панував родовий лад. Як пояснює дослідник, ще з часів патріархату існувала традиція звертатися до командира загону поштивим словом 'батько'. Виникла така традиція на соціальному ґрунті, коли загони війська склалися з родичів, як правило, з братів – синів одного батька, патріарха, який очолював загін. "В праукраїнській мові, – пише О. Братко-Кутинський, – як і в шумерській, поряд зі словом «бат», яке утворило слово «батько», існувало слово «ада» «ата», «тато» яке, очевидно, утворило слово «тато». Отже, поряд зі словом «батько» командир загону міг зватися «ата»" (Братко-Кутинський 1996, 85). В образах отаманів козацького війська постають герої дум "Отаман Матяш", "Федір Безрідний".

Т. Орлова зауважувала, що категорія героїчного не існувала в тотемному світогляді, а виникає лише з постанням народностей, проте "в образах епічних героїв виразно проступають риси трудової свідомості тотемізму. Легенди про їх походження й атрибутика підтверджують зв'язок з уявленнями про тотемних деміургів-першопредків певних племен, їхнє прагнення збігаються з общинними емоціями та інтересами, а надлюдськість сил уособлює можливості родоплемінних колективів" (Орлова 1996, 16). Тож унаслідок історичної динаміки, духовного поступу нації загалом архетипні символи (знаки приналежності до роду) видозмінюються і переходять в думовий епос в конкретні образи історичних осіб із притаманним їм вільнолюбним характером воїна-захисника, воїна-керівника. Відзначалися такі воїни й надзвичайною хоробрістю, розумом, хитрістю, вмінням заманити та несподівано напасти на ворога, дивовижною здатністю терпіти муки смерті, а головне, епічні герої дум мали чітку державотворчу позицію. Саме такий внутрішній світ героїв виспіває кобзар, пробуджуючи й утворюючи в слухачів почуття відданості Україні та громадянського обов'язку перед нею, естетично вивершуючи високі моральні якості українського народу. Звідси, козацькі ватажки – це взірці моральної і фізичної досконалості.

Добір життєвого матеріалу в зачині дум, композиційний принцип послідовності, заснований на ступеневому звуженні образу, ставлять образи цих козацьких ватажків у центр уваги: "У Вінниці на границі / Під могилою над Бугом-рікою – / Там стояв Іван Богун вільницький" (дума "Іван Богун"); "Як из нyzу из Днистра тыхий витер повивае, / Бог святый знае, Бог святый и видае, / Що Хмельницький думае-гадае" ("Про Хмельницького та Василя Молдавського"); "Тамь пробувало 12 козаковъ

бравославцевъ-небувальцовъ. / Межъ ними былъ Атаманъ Матяшъ старенькій” (“Отаман Матяш”).

Естетично вивершеними в думках є краса і героїка побратимства між козаками та засуджена зрада й підступність старшини. Зокрема, в думі “Федір Безвідний” курінний отаман просить свого слугу сповістити про його неминучу смерть не батькові і не матері, ані сестрі з братом, а “війську дніпровому, або отаману кошевому”; “Як Хмельницький це зачуває / До Вінниці за штири доби прибуває... / Богуна з козаками з неволі визволяє” (дума “Іван Богун”); “Куму своєму Барабашеви, гетьману молодому / З пліч головою як галку зняв / Жону його и дітей живцем забрав / Турецькому салтану у подарунок одослав” (дума “Хмельницький та Барабаш”).

У думі “Про Сулиму, Павлюка ще й про Яцька Остряницю” різко засуджуються дії козацької старшини, її прислужництво перед царем, натомість естетично вивершено образи безстрашних лицарів – курінного Сулими, хорунжого Павлюка та його побратима Остряниці. Як зазначає О. Братко-Кутинський, ‘хорунжий’ – це той, хто несе хоругву. Первісно хоругва була культовим знаком сонячного бога наших предків – Хора (Хорса, Гора). “Не випадково ж на козацьких прапорах одним з найпоширеніших є солярний знак, знак Сонця. Сонце й світло шанували наші предки споконвіку, бо саме воно було для них – хліборобів – джерелом життя. Різні аспекти Сонця (Світло, Вогонь, Енергія і т. п.) мали свої назви «Ур», «Пал», «Сур», «Кол» і т. д. Ці назви стали корінними для козацьких термінів і цілих куців загальноукраїнських слів. Ім’я сонячного світла – Ур (Кур) лягло в основу козацьких термінів «курінь» (осередок шанувальників світла) і «курінний» (голова куреня, первісно сонячний жрець). В загальноукраїнських словах це ім’я збереглося у словах «кур», «курка» (провісник світанку), «курити» (первісно світитися, горіти), «урочистості» (вшанування Ура), «урок» (наочне, тобто з допомогою світла (Зору), навчання, а також світлове насилання – «зурочити», «урем’я» (світловий час) та багато інших”, – пояснює дослідник (Братко-Кутинський 1996, 86–87). Справді, думі властива яскрава звукова й асоціативна кольористика, як-от: “Добре Павлюк та Сулима / Ляхів частували / Ляхів вибили дощенту / Кодак зруйнували”, “Знайшов Павлюк побратима / Орла Остряницю / Що не раз пускав із ляхів / Шляхетську кровіцу” (Українські народні думи 1972, 259–260).

Кольоровий аспект у думі певною мірою допомагає читачеві та слухачеві ‘дізнатися’ настроїв художнього твору (у думі він піднесений), емоційно разом із героями думи ‘прожити’ їхні перемоги. Таким чином, відбувається певне вподібнення героя зі своїм ‘я’. Коли ж таке вподібнення цілісне, близьке слухачеві, то герої думи для нього естетично вивершуються над буденністю, стають уособленням героїзму, духовної величі нації. На цьому наголошував і О. Потебня: “... хоч би і похитнулася й зникла віра в чудову силу слова, але коли героїчні образи пісні такі, що

слухачі застосовують їх до себе, то практично мета величання досягається” (Потебня 1985, 283).

Прикладом такого художнього сприйняття дум, єдності з їхніми героями стали відгуки слухачів. Зокрема, прослухавши думи у виконанні бандуриста Віктора Мішалова з Канади, пенсіонерка Ганна Дмитренко із села Семенівка Липоводолинського району Сумської області зазначила, що все почуте якимось глибоко запало їй в душу, тривожило її, “бо то усе наше, старовинне. Ним жили наші і діди, і прадіди, і прапрадіди. А тепер? Один телевізор, бари та якісь дискотеки” (Вертій, 31); “Особливо тоді запала мені в душу музична картинка «Гомін степів». Широкий степ, символ козацької звитяги і долі, ковила, десь перебігають з місця на місце дрофи. Усе так просто, але зворушливо, бентежно”, – ділиться своїми враженнями співробітник управління культури і туризму виконкому Охтирської районної Ради Сумської області Лідія Чернуха від концерту Віктора Мішалова (Вертій, 33). Прослухавши аудіозапис думи “Козак Голота”, іноземний студент Сумського державного університету Ридван (Туреччина, 916 група), пише у відгуку: “Земля допомогла козакові тільки тому, що цей лицар народився на цій землі, ріс і увібрав її силу, що й стало джерелом його до перемоги” (Набок 2012, 165). Студент Інносент із Танзанії (712 група) відчув у думках красу внутрішнього світу українців, на основі якої формується та розвивається здатність людини до естетичного сприйняття світу, її естетичний смак та уявлення про ідеал. На думку Інносента, таке поєднання слова й музики в думках “робить їх своєрідними і, певно, традиційними для українців” (Набок 2012, 166). В естетиці художнього сприйняття взаємодію зору, слуху та інших відчуттів у процесі сприйняття мистецького твору називають *синестезією* (Борев 1988, 270). Музичні слухові образи мають і зоровий аспект художнього впливу. У такому разі високопоетичне зображення героїв, історичної дійсності впливає на психофізичну складову слухача думи, витворюючи перед ним реалії того часу та образи конкретних історичних осіб.

Отже, найвищим рівнем естетизації героїчного в українських народних думках позначене зображення воїна-захисника, світосприйняття, світорозуміння якого сформоване на засадах козацько-лицарського звичаю на Запорозькій Січі. В образі славного лицаря простежено і трансформацію архаїчного світогляду наших предків, що впливає на розуміння природи героїчного та суттєво розширює рамки сприйняття слухачами й читачами дій і вчинків епічного героя народних дум. Композиційні принципи, художній простір і час, ідеалізація героя, звукова і слухова кольористика тощо увиразнюють героїчну складову характеру козака, таким чином естетично вивершуючи його образ над буденністю як представника вищої касті державотворців.

Братко-Кутинський, О. (1996): *Феномен України*. Київ.

Борев, Ю. (1988): *Эстетика*. Москва.

Вертій, О. *Розбудив українське єство*. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.ukrcenter.com>

Грушевський, М. (1993): *Історія української літератури*: У 6 т., 9 кн. Київ.

Гарасим, Я. (2010): *Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору*. Львів.

Губко, О. (2013): *Психологія українського народу: наукове видання у 2-х кн. Кн. 2: Психологічні особливості наших краян у міжчассі Трипілля – сучасна Україна*. Київ.

Кирдан, Б. (1972): *Украинские народные думы*. Москва.

Набок, М. (2012): *Сприйняття іноземними студентами українських народних дум, пісень та кобзарства*. У зб.: *Українська мова у світі*. Львів.

Орлова, Т. (1996). *Етнoестетика в поняттєвому контексті сучасного мистецтвознавства*. У зб.: *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології*. Київ, 13-18.

Панченко, О. (1986): *Топика и культурная дистанция*. У кн.: *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*. Москва. 243-249.

Потебня, О. (1985): *Естетика і поетика*. Київ.

*Савур-могила. Легенди та перекази Нижньої Наддніпряниці* (1990): Упоряд. і авт. прим. В. А. Чабаненко. Київ.

Сморж, Л. (2005): *Естетика: навч. посібн.* Київ.

*Українські народні думи* (1931): *Том другий корпусу Тексти № № 14–33 і вступ Катерини Грушевської*. Харків, Київ.

## ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ АНТИТОТАЛІТАРНОЇ ПРОЗИ І. БАГРЯНОГО І Б. ПІЛЬНЯКА

*Інна Подгурська*

(Україна)

*У статті розглянуто анти тоталітарний пафос прози І. Багряного і Б. Пільняка, здійснено порівняльний аналіз основних методологічних засобів реалізації авторської позиції щодо реалій тоталітарного суспільства, виявлено як схожі риси, так і їх відмінності у створенні художнього образу тоталітаризму в творчості письменників, показано їх значення у формуванні опозиційно-гуманістичного напрямку в радянській та світовій літературі першої половини ХХ століття.*

*Ключові слова: тоталітаризм, опозиційно-гуманістичний напрям літератури, проблематика, хронотоп.*

## THE COMPARATIVE ANALYSIS OF THE ANTI-TOTALITARIAN PROSE OF I. BAHRJANYJ AND B. PIL'NJAK

*Inna Podhurs'ka*

*The article reviews the anti-totalitarian pathos of the prose written by I. Bahrjanyj and B. Pil'njak, and offers a comparative analysis of the main methods of expressing the authors' attitude to the realities of the totalitarian society. It outlines both similarities and differences in the image of totalitarianism in the writers' works and shows their contribution to the formation of the oppositional-humanistic genre in the Soviet and world literature of the first half of the 20<sup>th</sup> century.*

*Keywords: totalitarianism, oppositional-humanistic literature, problematics, chronotope.*

ХХ століття було нелегким і багато в чому трагічним для радянської історії та культури. Саме в цей час в країні утвердився новий соціально-історичний феномен, що отримав назву “тоталітарного режиму”, який кардинально вплинув на всі сфери суспільного життя. Здійснюючи спробу реалізувати соціальну утопію за допомогою тотального контролю над життям людини та суспільства, тоталітарний режим проголосив безумовний пріоритет державних інтересів над інтересами особистості. При цьому тоталітарна держава претендувала на людину цілком, на весь її внутрішній світ.

Реакцією на таку внутрішню державну політику стала “інакомисляча” література, яка правдиво змальовувала й осмислювала драматичні стосунки між тоталітарним суспільством і людиною, що, зазвичай, носили

характер прихованого конфлікту. Духовний стан людини тієї пори дуже точно відтворили у своїх творах Б. Пільняк та І. Багрянний, які не могли мовчати про жорстоку правду радянської дійсності і відверто зображували її, оголюючи хаос, руїну й аморальність, що панували в країні. Через це обидва письменника були репресовані: Б. Пільняка розстріляно, а І. Багрянний вимушено емігрував до Німеччини. Зрозуміло, що їхня художня спадщина була вилучена з літературного процесу і штучно “забута”. Протягом багатьох десятиліть до неї практично не мали доступу ні читачі, ні літературознавці.

У цьому дослідженні ставимо за мету здійснити аналіз повістей “Червоне дерево” та “Повісті непогаслого місяця” Б. Пільняка й романів “Тигролови”, “Сад Гетсиманський” І. Багряного як цілісних художніх систем, з’ясувати основні методологічні засоби реалізації авторської позиції стосовно реалій тоталітарного суспільства й розкрити їхній антитоталітарний пафос і прогностичний характер. У підсумку досягнемо головної мети – здійснимо порівняльний аналіз творів цих письменників та виявимо схожі й відмінні риси у змалюванні художнього образу тоталітаризму. Це також дозволить визначити місце і значення цих творів у доробку письменників та в літературному процесі 1920-х років у цілому, окреслити їхнє значення у формуванні опозиційно-гуманістичного напрямку в радянській та світовій літературі першої половини ХХ століття. Цим зумовлена актуальність обраної теми дослідження.

Б. Пільняк був одним із перших, хто в період безпосереднього утвердження тоталітаризму найбільш прозорливо артикулював симптоми культу особи, що насувався на країну. 1925 року він публікує “Повість непогаслого місяця” – про смерть командарма на операційному столі, куди той ліг за наказом вождя, а саме “людини, що не горбить”. Одразу після публікації у критиці вибухнув справжній скандал. В образах головних героїв сучасники впізнали Й. Сталіна та М. Фрунзе, а в описаних подіях – пряму алюзію на таємничі обставини загибелі командарма. Б. Пільняк уперше в підцензурній літературі відкрито заговорив про механізм роботи бездушної сталінської партійної системи, яка постійно потребувала нових жертв і руйнувала все, що століттями створювалося народом. Автор показав нікчемність і знеціненість людського життя – як простої людини, так і видного партійно-державного діяча, соратника і друга – для тих, хто вершив долями людей. Навіть будучи частиною цієї системи, не можеш знати, що ти не станеш її жертвою, адже вона нещадна до всіх, хто їй “заважає”.

Потрібно відзначити, що Б. Пільняк був одним з перших, хто прозорливо помітив насильницький, антигуманний характер постреволуційних змін та, продовжуючи традиції Замятіна (роман “Ми”, 1920) і Булгакова (повісті “Дияволиада” і “Фатальні яйці”, 1924) зробив чималий вклад у формування соціально-критичної концепції сучасної дійсності в ранній радянській літературі. Але стійка тенденція до завчасної



діагностики й соціальної прогностики радянського суспільства вперше виявляється в Пільняка навіть не в “Повісті непогаслого місяця”, як прийнято вважати, а ще раніше – в малопоміченій розповіді “Це не казка” (1925). У ній письменник відтворив метафорично-фантастичну модель тоталітарної держави-монстра у вигляді гігантського мурашника. Перед нами з’являється безособовий деспотичний соціум, що існує в підземеллі й засновується на бездумному підпорядкуванні всіх членів суспільства їхнім Батькові й Матері, і де в досконалому мороці “за лабіринтами підземних ходів, зал, комор, спальень, була кімната Матері”. Мати і Батько – це деспотичні правителі держави. У їхньому описі відчувається авторська оцінка: “...чудовисько лежало посеред залу, настільки товста, що спина її торкалася стелі, нерухома, сліпа, зелено-білогіла, сира, пітна” (Пільняк 2003, т. 3, 207). Усередині держави очевидна стратифікація – Мати/Батько; інженери; солдати, робітники; люди-солдати, люди-робітники, каліки, раби. І “осторонь од великих доріг і провулків – на бійнях – солдати вбивають” представників останньої групи. Поряд із цими злочинами панують “грандіозні будівництва”, “нові і нові споруди”. Існування держави обривається раптовою смертю Матері й подальшим взаємним знищенням термітів.

Через півроку антиутопічний пафос цієї розповіді був перенесений у реальний простір, на правдиві події та осіб, коли перші симптоми культу особи, пов’язані зі знищенням Сталіним значних державних діячів, своїх партійних соратників, письменник відобразив у творі про смерть командарма на операційному столі.

Якщо твори Пільняка є творчим осмисленням сучасної йому дійсності, то твори Багряного – багато в чому автобіографічні, і зображені в них події митець відчув на собі. 1932 року його заарештували та звинуватили “в проведенні контрреволюційної агітації” за допомогою літературних творів (поема “Ave Maria”, 1929, історичний роман “Скелька”, 1930, соціальна сатира “Батіг”, 1928–1930 та ін.). Автобіографічні подробиці п’яти років ув’язнення й заслання на спецпоселення на Далекий Схід – арешт, тортури, втечу із заслання й повернення на батьківщину – письменник відобразив у романах “Тигролови” (1944) і “Сад Гетсиманський” (1948–1950).

У романах спостерігаємо нелюдські умови, у яких змушені існувати в’язні, котрі без вини, а іноді й слідства потрапили до катівень НКВС і виправно-трудова таборів. Із глибокою психологічною правдивістю митець відтворює ті моральні та психологічні приниження, яких зазнавали люди під час допитів, пише про жорстокість і підступність працівників каральних органів, які не вважають в’язнів за людей і для яких саме людське життя нічого не варте. За словами Ю. Шевельова, Багрянний одним із перших у світовому письменстві, ще до “Архіпелагу ГУЛАГу” (1970) О. Солженіцина, розповів правду про ленінсько-сталінський терор та нелюдські умови радянського тоталітарного режиму. Роман “Сад Гетсиманський” (невипадково таку саму назву в Біблії має місце

передсмертних мук і молитов Ісуса Христа) стоїть в одному ряду творів на “гулагівську” тематику з “Ніч ополудні” (1940) А. Кестлера, “Я обираю волю” (1946) В. Кравченка й “Архіпелаг ГУЛАГ” (1970) О. Солженіцина. Ю. Шевельов назвав його “справжньою енциклопедією радянської політичної в’язниці” (Шевельов 2008, 613).

Інший, не менш популярний, роман Багряного “Тигролови” розповідає про втечу під час етапу до Сибіру волелюбного українця, не прирученого тоталітарним режимом. Назва твору зумовлена тим, що головного героя, наче дикого, нескореного звіра, намагаються впіймати новітні радянські тигролови, працівники НКВС. Дія роману розпочинається з опису двох експресів, які мчаться сибірськими просторами. Одного з них автор порівнює із драконом, а його вагони – з домовинами, де “повно проглинених живих жертв, повно живих мертвяків” (Багрянний 2014, 8). Це ‘ешелон смерті’, етапний ешелон ОГПУ–НКВД, яким везуть на каторжні роботи в’язнів, худих, як скелети, старих, згорблених людей. “І хоч серед них багатьом по 20–25 років лише, але всі вони гейби діди. Тисячі завинених в дрантя, напівголих, викинутих з вітчизни, з родини, з спільноти <...> приречених на загин” (Багрянний 2014, 14). Там перебуває і Григорій Многогрішний, який, проте, на ходу вистрибує з вагона і цим зухвалим учинком дарує надію тисячам погноблених, безправних жертв сталінського режиму, що йому можна й потрібно чинити опір.

Другий ешелон – комфортабельний експрес – віз партійну еліту, інженерів, ударників праці, авіаторів та представників пануючої влади, які видерлися “з нудьги і прози всесоюзних буднів соцзмагання та, одтявши все те одним махом, <...> ніби наново почали жити” (Багрянний 2014, 25). Люди в цьому потязі роздивлялися краєвиди, пили вино, любили, грали в карти, купували різні дрібнички й плиткували. Це був “світ ідеальної свободи і повної відсутності диктатури <...> світ пригод і романтики, світ поцілунків і преферансу, фантастичних історій, небувалих подій, трансформованих призмою екзальтованої фантазії. Світ благословенної свободи, купленої за готівку” (Багрянний 2014, 21). Отже, в рамках однієї держави існує два світи – світ репресій, пекельних страждань, страху і світ примарного раю, оманливого вільного життя. Із цих двох світів у романі складається антилюдяний образ тоталітарної радянської імперії, де поряд знаходяться розкіш і зубожіння, слава та знеславлення, насолода та страждання. І дуже легко потрапити з першого, ідеального, світу до другого і впасти на самісіньке дно.

Так і трапилося з головним героєм “Повісті непогаслого місяця” Б. Пільняка – командармом Гавриловим. Він приїхав до Москви також на потязі в розкішному салоні-вагоні з опущеними порт’єрами, шкіряними кріслами й телефонним зв’язком. У салоні приємно пахло добрим тютюном, фруктами, вином. Усі люди в цьому потязі одягнені у форму з армійськими нашивками, а біля состава – посилені наряди міліції. Охороняють вони єдиного пасажира – головнокомандуючого Червоної

армії Гаврилова. “Це була людина, ім’я якої обросло легендами війни, полководницької доблесті, безмірної хоробрості, відваги, стійкості” (Пільняк 2003, т. 2, 442). Та приємне, на перший погляд, враження затьмарене смертями безлічі людей, у яких був винний Гаврилов: “Це була людина, яка мала право і волю посилати людей вбивати собі подібних і вмирати”. Та як бачимо, безсилий він перед власною смертю. Із розвитком дії читач розуміє, що комфортабельний потяг не дуже відрізняється від “ешелону смерті” в Багряного, бо також везе Гаврилова на вірну смерть, а вартові, наряди міліції – ніщо інше, як конвой, що супроводжує його до місця страти.

І Гаврилов усвідомлює близькість кінця. Ще на початку повісті під час зустрічі з другом він говорить про свої підозри. “Здоров’я моє – як слід, зовсім налагодилося, здоровий, – а ось, чого доброго, доведеться тобі стояти біля моєї труни в почесній варті” (Пільняк 2003, т. 2, 459). Ці підозри в нього викликала зустріч із Першим: той переконував прооперувати виразку, якось “підозріло переконував”. Але тут постає питання, чому, знаючи про наміри Першого, командарм безсилий протистояти наказові. По-перше, Гаврилов, на відміну від в’язнів у романі Багряного, яких силоміць везуть на заслання, є частиною цієї політичної системи і, як ніхто інший, знає, що “запрошення на страту відхилити просто неможливо” (Малухін 1988, 198). Він сам, по суті, присвятив своє життя і пожертвував життями багатьох, щоб настало панування людини, яка вершить судьби мільйонів. Колись вони були друзями та соратниками. А зараз герой сам став заручником створеного ним ірраціонального нового світу, де немає місця щирості й довірі, дружбі та любові. Тому і розуміє, що будь-які спроби відвернути неминуче безглузді.

Але Гаврилов, не бажаючи смерті, безмовно йде на страту не лише через свою причетність до цієї системи, а передусім тому, що вбачає справедливу розплату за власні діяння. У мотивну структуру твору доволі закономірно введено мотив відплати. Смерть командарма не випадкова – він покараний за проявлену ним-таки жорстокість стосовно інших людей, за недотримання споконвічних природних законів, коли людина, вважаючи себе вищою істотою, йде проти природи і “пожирає” собі подібного. “Пожирає” свого соратника. І не для того, щоб вжити, як це буває у тваринному світі, а заради досягнення ще більшої влади. Письменник підкреслює: тому, хто позбавляє людей життя і виправдує вбивство нібито гуманною концепцією, не минути розплати. Будучи головними винуватцями тисяч і тисяч смертей, Гаврилов і “Перший” однаково відповідальні перед судом природи і судом совісті. “Не мені тобі казати про смерть і кров”, – нагадує “Перший” Гаврилову про одну з подій громадянської війни, коли той відправив на вірну загибель чотири тисячі осіб. Хоч Гаврилов і викликає жалість, співчуття, утім він ідентичний Першому. Імовірно, саме розуміння цього і змусило героя усвідомити логіку своєї подальшої долі й не опиратися плину подій.

Треба відзначити, що в “Повісті непогаслого місяця” ми також, як і в Багряного, бачимо реалізацію принципу дихотомії, тобто існування двох світів у рамках однієї держави. За задумом автора, світ людей у творі зображено дуже уривчасто, але ми бачимо, як старанно ховаються від цього світу за глухими завісами Гаврилов і Перший. Автор неодноразово акцентує на цьому. Вікна у потязі та в будинку Першого завжди “глухо завішані”, а в кімнатах удень і вночі горить лампочка. Люди, що мають владу “глухо” відгороджуються від природного світла, неначе не хочуть ні бачити, ані чути реальних проблем людського життя. Думається, не випадковий тут і мотив електричного світла, що став після відомого вислову В. Леніна (“Комунізм, – це є Радянська влада плюс електрифікація всієї країни”) символом нового життя, а по суті – символом штучності, безликості, байдужості антигуманної епохи, що постала.

Натомість справжній світ простих людей з усіма їхніми бідами і зубожінням письменник зображує в повісті “Червоне дерево”. І в ній перед нами розгортаються два просторові плани: столиця та провінція, протиставлені одна одній. Москва, де почалася подорож головних героїв братів-червонодеревників, виглядала більш привабливо: гуркотіла автомобілями, кипіла діяльністю, квапилася й оновлювалася. На відміну від столиці, у провінції панує розруха, безгосподарність, безкультурність, жорстокість, розкрадання майна – результат неефективного функціонування нової бюрократичної системи. Негативна авторська позиція висловлена відкрито, гостро публіцистично. Одвічна для світової літератури проблема столиці та провінції розкривається в повісті в особливий спосіб: час і простір існують у тексті в конкретному нерозривному зв’язку, так що будь-які зміни “на осі” простору пропорційно відбиваються “на осі” часу. Подорож у просторі (головні герої потягом їдуть країною) стає для братів Бездітових ще й подорожжю в часі. У міру того, як вони віддаляються від адміністративного центру, вони опиняються все далі й далі від ХХ століття: “У сірій млі ранку з’являлися пейзажі – не чотирнадцятого, а будь-якого доісторичного століття, – не займані людиною береги, сосни, ялини, берези, валуни, глина, вода, – чотирнадцяте століття за європейським численням являлося плотами, поромами, селами. Ополудні пароплав прибув до сімнадцятого-вісімнадцятого століття російського Брюгге” (Пільняк 2003, т. 4, 118). Така мозаїчність, фрагментарність просторово-часового континууму, контрастне зіставлення різної просторової площини служать для того, щоб підкреслити, наскільки різним було життя столиці й периферії, створити враження архаїчності й хаотичності існування другої. Автор підкреслює, що всі ‘починання’ і ‘звершення’, зроблені в Москві, ніяк не торкнулися більшої частини Росії: побут людей залишився тим самим – вони живуть так, “як жили люди до Катерини, навіть до Петра”. Від індустрії в будинках були лише сірники, гас і сіль. Усе існування людей, підкреслює оповідач, було таким, як “у п’ятнадцятому і сімнадцятому столітті”.

Багрянний також активно використовує хронотоп дороги як один із найважливіших сюжетно-композиційних вимірів роману “Тигролови”. Аналіз мотиву дороги цікавий не тільки з огляду на просторово-модулюючі характеристики, а й через увиразнення екзистенційної складової, адже основне смислове ядро твору складають поневіряння Григорія Многогрішного, який намагається втекти з ув’язнення. Його життя, як і життя багатьох співвітчизників, – на колесах. А брудна, розбита, розмішана, безнадійно безкрая дорога є лише бляклого матеріальною репрезентацією того мученицького і тернистого життєвого шляху, який усі вони змушені пройти: “Вся та валка вагонів була натоптана пасажирами до отказу, так що людські руки і голови, навіть ноги випиналися з вікон і з тамбурів. Темний і неосвітлений, «експрес» той гомонів, ні, гудів, як вулик, – зойкав, співав, кашляв простуджено <...> лементував дитячим плачем... Експрес!.. Не експрес, а ціла республіка на колесах” (Багрянний 2014, 485).

Ще один спільний мотив в обох письменників – мотив крові. Представлений у творах митців у різних контекстах і реалізований у значенні кровопролиття, він утілює авторський погляд на проблему насилля, породжуваного антигуманним тоталітарним радянським режимом. Мотив крові в Багряного пов’язаний з описом “ешелону смерті”, за яким “тягнуться дві *криваві*, дві безконечні смужки” (Багрянний 2014, 12). Ці криваві жилки снуються за потягом упродовж усього шляху етапом і ведуть, за словами автора, від утраченої вітчизни до самісінького серця ув’язнених. Так автор зображує біль і тугу, яку відчують люди, котрих силоміць вирвали з батьківщини, з обіймів рідних, у яких одібрали все, що в них було, і вивезли до Сибіру. Але не можна одібрати в людини спогади, думки й почуття. Тому лине за потягом кривавий слід із людських сердець і тиха, зажурена українська пісня.

Мотив крові в Пільняка теж має алегоричний характер. Він пов’язаний із смертю командарма Гаврилова й метафорично втілений в образі місяцю. Захід сонця часто тлумачиться як умирання, а червоний, кривавий відтінок, що ним наділяє небесні світила автор, підсилює цю конотацію, надає їй пророчої символіки: “...вікна будинку догорали останньою лучиною заходу, і ця лучина спливала ліловою кров’ю, що запеклася” (Пільняк 2003, т. 2, 350). При цьому “криваві” епітети помічаємо лише у сценах, безпосередньо пов’язаних зі смертю. Спочатку кров з’являється в розмовах про хворобу, майбутню операцію, і тоді в червоний колір забарвлюється предметний світ (згадуваний автором кілька разів червоний олівець у руках в Першого). Потім кров уже безпосередньо у сценах, де місцем дії стає лікарня, де гине командарм: уперше під час консилиуму лікарів щодо необхідності проведення операції (“сукровиця заходу”, “рана заходу”, “кривавий місяць”), удруге – вже в прямому значенні – під час самої операції (“Бризнула кров, шкіра розповзлася врізнобіч”, “Кокосов управно затискав судини, що кровоточили”). Таким чином, бачимо, що у

творі кров символізує смерть, а разом із тим – кривавий характер і нікчемність пануючого режиму.

Здійснивши порівняльний аналіз антитоталітарної прози українського письменника-емігранта І. Багряного та російського знищеного літератора Б. Пільняка, доходимо висновку про спільні методологічні засоби реалізації авторської позиції щодо реалій тоталітарного суспільства у творах, споріднений підхід до побудови художнього образу тоталітаризму. Письменники використали образ потяга як символу прогресу, нового життя, що його принесла революція, кожному виокремивши його місце: “комфортабельний вагон” чи “душну коробку”. Але, зазначають автори, це нове механізоване життя є відмовою від закону природовідповідності й від етичних норм. Обидва письменники відзначають занепад гуманістичних цінностей. Такі вічні ідеали людства, як свобода, демократія, справедливість, гуманізм, зазнали девальвації. На зміну їм прийшли безпринципність, жорстокість і розбещеність.

Обидва митці приходять до висновку про те, що колишні революціонери, долучившись свого часу до побудови антигуманного суспільства, згодом самі стають жертвами сталінського режиму. Як “хлам”, що вже відслужив своє, вони забуті й покинуті на задвірках революції, а багато хто і загинув в таборах, був розстріляний. “Я проклинаю той день і час... Коли я підпорядкувався приказові Льва Троцького... а не пішов з Симоном Петлюрою... Може б, ця мерзость не панувала...” (Багряний 2014, 471), – каже герой Багряного комбриг Васильченко з роману “Сад Гетсиманський”.

Таким чином, обидва письменники продемонстрували у творах дивовижну здібність до соціальної прогностики і вміння виявити провідну тенденцію історичного розвитку доби, що доводить масштабність їхнього таланту. Вони були одними з небагатьох, хто посмів відкрито заговорити про механізм роботи сталінської партійної системи та її каральних органів. Створені митцями сюжетно-композиційні лінії продемонстрували, що, ані будучи гвинтиком цієї системи, ані знаходячись поза нею, ти не можеш бути впевнений, що не станеш її жертвою, тому що вона нещадна до всіх, хто їй непотрібний. Багряний і Пільняк вигадливі в мистецтві розповідання й сюжетобудування і сміливо застосовують різноманітні засоби моделювання дійсності – реалістичну подробицю, образ-символ, біблійні й історичні алюзії, іронію та гротеск.

Але, не зважаючи на схожість творчого здобутку письменників, між ними є одна принципова різниця: морально-етичний імператив цих творів. Якщо герої Пільняка скорені й навіть зламані жорстокістю і всемогутністю тоталітарної державної машини й ніяк не намагаються протистояти їй, захистити свою гідність і життя, то в центрі творів Багряного постає сильна й горда особистість, яка чинить гідний опір тоталітаризму і яку він не спроможний духовно зламати. У трагічних ситуаціях герої Багряного протистоять антигуманному режимові, як це робили їхні діди та прадіди.

Тим самим митець підкреслює спадкоємність волелюбних ідей українців та надає своїм творам оптимістичного звучання.

Багрянний, І. (2014): *Тигролови. Сад Гетсиманський*. Київ.

Малухин, В. (1988): Убийство командарма. *Октябрь*. № 9, 196-198.

Пильняк, Б. А. (2003): *Собр. сочинений*: в 6 т. Москва.

Шевельов, Ю. (2008): *Стили сучасної української літератури на еміграції*. У кн.: Шевельов Ю. *Вибрані праці*. Т. 2. Київ. 593-632 ????

## **“ЛЮДИ НЕ ЗІ СТРАХУ” СВІТЛАНИ КИРИЧЕНКО ЯК ДОКУМЕНТ І ОБРАЗ ЕПОХИ**

*Валентина Саєнко*

(Україна)

*Ідея системного дослідження естетичних інновацій у книзі “Люди не зі страху” активної правозахисниці й учасниці тиражування і поширення самвидаву Світлани Кириченко (1935–2016) зреалізована у спеціальному вивченні поєднання літературних і документальних інтенцій, що далися взнаки у відтворенні фрагменту української історії у форматі однієї долі. Долі непересічної, складної і правдивої як органічної частки не тільки покоління шістдесятників, але й часів незалежності, що знаходилося на вістрі подій історичного значення і пройшло чи не всі дантові кола радянського пекла, значачи роки не інтелектуальною, не професійною, але вкрай виснажливою працею, а концтаборами, поселенням у Якутії, як це мало місце в житті родини правозахисників Світлани Кириченко, її чоловіка філософа і літературознавця Юрія Бадзя та їх дітей. Входження книги “Люди не зі страху” у русло non-fiction сучасної української літератури (походженням із покоління шістдесятників), серед яких “Ното feriens” Ірини Жиленко, “Рубали ліс” Лариси Крушельницької, “Мемуари, писані для сина” Наталі Кузякіної, “Найбільше диво – життя” Миколи Руденка та інші, вирізьбило у контексті не тільки вітчизняної, але й європейської літератури питомий пласт творів-симбіонтів, що є достеменним документом і водночас образом епохи.*

*Ключові слова: шістдесятництво; Світлана Кириченко, Юрій Бадзьо, постаті і творчість; специфіка літератури non-fiction; головні аспекти проблематики; поетикальні особливості твору.*

## **“LJUDY NE ZI STRACHU” (“PEOPLE WITHOUT FEAR”) BY SVITLANA KYRYČENKO AS A DOCUMENT AND IMAGE OF AN EPOCH**

*Valentyna Sajenko*

*The idea of systematic investigation of aesthetic innovations in the book “Ljudy ne zi strachu” (“People without fear”) written by an active advocate for human rights and a participant for publishing and popularization of samvydav (“Samizdat”) Svitlana Kyryčenko (1935–2016) is realized in special study of combining literary and documentary intentions, which influenced the reflection of History of Ukraine in the format of one destiny. Unique, difficult and true destiny was as an essential part not only of 60’s generation, but of Independence*



period as well, that was in the center of significant historic events and passed almost all Dante's circles of hell in the USSR. This period was characterized neither by intellectual nor professional work, but by concentration camps and settlement in Jakutija, as it was in the life of the family of advocates for human rights Svitlana Kyryčenko and her husband, a philosopher, Jurij Badz'o and their children. The book "Ljudy ne zi strachu" ("People without fear") entered into non-fiction modern Ukrainian literature, among which there are "Homo Feriens" by Iryna Žylenko, "Rubaly lis" ("They felled the forest") by Larisa Krušelnic'ka, "Memoirs written for a son" by Natalija Kuzjakina, "Najbil'se dyvo – žyttja" ("The greatest wonder is life") by Mykola Rudenko. Svitlana Kyryčenko's book caused a nascence of works-symbionts not only in native, but in European literature as well. They are objective documents and the images of an epoch.

*Key words: the Sixtiers, Svitlana Kyryčenko, Jurij Badzio, personalities and works; the specific of non-fiction literature; the main elements of the problem; poetical peculiarities of the work.*

Покоління шістдесятників в українській культурі ХХ ст. успадкувало долю і славу митців з епохи Розстріляного Відродження, посівши таким чином достойне місце в "мірили загальноєвропейським (отже – світовим)", користуючись виразом Євгена Маланюка. Прикметно і те, що шістдесятники на чолі з такими постатями, як В. Стус, Ліна Костенко, М. Вінграновський, Д. Павличко, І. Драч, В. Базилевський, Ірина Жиленко – у поезії; Гр. Тютюнник, О. Гончар, Ю. Мушкетик, Р. Іваничук, Є. Гуцало, В. Дрозд – у прозі, не залишилися на периферії сучасності. І ті з них, хто вижив після жорстоких репресій, не піддалися корозії часу, продовжують продукувати "довгі хвилі культури" (Л. Андреев), що характеризують рух мистецьких явищ у нових духовних координатах. Це означає, що, не тільки не вичерпавши своїх інтелектуальних і творчих ресурсів, а своєрідно примноживши їх, це знакове покоління лишається *літературно чинним* донині, інтенсивно працюючи в мистецтві Слова уже ХХІ століття, продовжуючи бути продуцентом вершинних досягнень нації на теренах культури.

Яскравим свідченням цього процесу є сучасна творчість Ліни Костенко, котра подарувала вітчизняній літературі як роман "Записки українського самашедшого", так і низку нових поетичних книг – "Річка Геракліта", "Мадонна Перехресть", та гострих публіцистичних виступів (наприклад, "Равненіє на трибуну!"). Не менш виразним є цілий пласт літератури non-fiction зі скромно названим, і все ж не містким підзаголовком "Спогади", зразки яких, однак, не вкладаються в це завузьке жанрове визначення.

Написані на документальній, часто-густо автобіографічній основі, такі твори є справжнім образом радянської епохи, в якій довелося виживати українській інтелігенції, що не мирилася з тоталітарним режимом і чинила

не тільки духовний, але й фізичний опір. Саме тому з поколінням шістдесятників пов'язаний другий у ХХ ст. етап Руху Опору антигуманній системі, відбитий у таких книгах, як “Номо Feriens” поетеси Ірини Жиленко, “Люди не зі страху” науковця і правозахисниці Світлани Кириченко, “Найбільше диво – життя” прозаїка, поета, учасника Української Гельсінської Групи Миколи Руденка, “Мемуари, писані для сина” літературознавця і мистецтвознавця Наталі Кузякіної, “Рубали ліс” Лариси Крушельницької зі знаменитої і трагічно вигиблої родини західноукраїнських інтелігентів, “зачарованих на Схід”, які повірили в радянську пропаганду, а тому пройшли через усі кола дантового пекла.

І хоч дебют названих і неназваних діячів культури припав на час наелектризованої атмосфери українських шістдесятних, вони створили епос своєї епохи в талановитих книгах 1990-х років – роман “Юнаки з вогненної печі” і серія мемуарних книг (“Мій Житомир”, “Мій Київ”, “На березі часу” тощо) В. Шевчука, триптих “Прожити й розповісти” А. Дімарова, “Ми зустрічались очима на сонці” В. Дрозда, які своїми культурологічними й історичними пластами, духовною пасіонарністю й естетичною талановитістю гідні десятка найкращих світових романів. У них пульсує час біографічний і філософський, відкриваються горизонти душі, що здатні передати гуманітарну ауру нації. Усе викликає цікавість: і конкретика художніх деталей, опертих передусім на життєву основу, але і правдиво відтворених індивідуальних почуттів; і характери найбільших репрезентантів славного літературного покоління.

Названі твори – це тільки частка нової хвилі діяльності шістдесятників, що у своїх текстах із понад 50-літньої відстані до описаних подій, уже на межі тисячоліть, опанували ще одну творчу висоту. Ці зразки нефікційної літератури – правдиві й естетично довершені фрагменти вітчизняної історії у форматі однієї долі.

Саме такою є 920-сторінкова книга “Люди не зі страху” Світлани Кириченко, спершу опублікована невеликими порціями в журналі “Кур’єр Кривбасу”, а 2013 року – видавництвом “Смолоскип”, яка і стала вперше об’єктом спеціального аналізу в цій статті. Бо, крім короткої передмови Юрія Бадзя – чоловіка автобіографічної героїні й наратора, відомого дисидента, правозахисника, автора філософської праці “Право жити” і поширювача самвидавівської літератури, багаторічного в’язня ГУЛАГу, – до книги немає науково-критичних матеріалів: вона згадується петитом в оглядових статтях. Тим часом художньо-документальне полотно Світлани Кириченко – блискуче написаний документ епохи, що дає багатоаспектне уявлення про заборону на духовні цінності, якою радянська влада пригнічувала і знищувала творчу інтелігенцію, змушуючи її заради виживання ставати на рейки соціалістичного реалізму або терпіти злидні, рабську працю, знищення здоров’я (як це сталося з письменницею, котра опинилася після всіх митарств в інвалідному візку) й елементарного права жити. Авторка не тільки на собі та своїй родині пізнала, що таке

радянський тоталітаризм у всій повноті антигуманізму, як він гнітить людину, позбавляючи її права на свободу думки, почуття і дії, під ідеологічним тиском якого перебувало покоління шістдесятників, котре повстало проти системи та її гуманітарної політики. Книга “Люди не зі страху” – ще й достеменно свідчення знищення всього українського, що мало місце не лише у 60–80-х роках, а й у всьому ХХ столітті. Це посутній додаток до мистецької версії епохи шістдесятництва, як і підтвердження тих тортур, яких зазнали українські митці, науковці широкого профілю, перебуваючи в радянських концтаборах (Юрій Бадзьо, Василь Стус, Іван Світличний і багато інших).

Доба шістдесятників – це час духовних і творчих пошуків, інтелектуального та мистецького самовияву української еліти. І це добре видно з книги Світлани Кириченко, що має таку промовисту назву, в якій підкреслено осердя головної ідеї – безстрашність і непокора української інтелектуальної молоді в системі знищення національного духу і вільної культури мислення та свідомого відчуття і знання вітчизняної історії, а тому – повернення її народові не спотвореною і не згнаною імперськими шовіністичними викрутасами.

“Література не повинна боятися сміливого вторгнення в сучасну дійсність, а має обороняти історичну, культурну, мовну та екологічну спадщину і розмаскувати злочини та зловживання минулого і сучасного” (Павлишин 1997, 29), – такою є логіка книги «Люди не зі страху». Авторка неодноразово підкреслює думку М.Павлишина, що “література не повинна бути, як колись, блідою і приборканою, уникати контрверсійних питань (гострих тем), беззастережно хвалити існуючий стан” (Павлишин 1997, 30).

На слухну думку Людмили Тарнашинської, дослідниці, який наважується на аналітичні “мандри” у проблематику шістдесятництва, “належить повною мірою подолати загадкову нечуйність щодо привабливості й магії шістдесятництва як наративу, узгодити та осмислити спонтанне розуміння великої пригоди шістдесятництва – предтечі наступних літературних поколінь, – яке досі резонує в житті і літературознавстві. Адже попри широкий інтерес до нього наукової громадськості, воно й понині залишається «terra incognita», якщо мати на увазі дослідження його в усіх взаємозв’язках” (Тарнашинська 2010, 35).

Щодо предмета дослідження, то він настільки широкий і багатогранний, як і сама книга, що створювалася в неймовірно складних умовах упродовж багатьох років підневільного життя українських інтелігентів за ґратами радянських концтаборів чи у великій зоні – Радянському Союзі. Як твір поліфонічний за розгалуженою системою тем, підтем, жанровою специфікою, поліморфний за структурою, що дається взнаки в його зовнішній і внутрішній композиції, він становить широкий простір для комплексного дослідження. Адже кожна грань таланту

художньої документалістики заслуговує не тільки на увагу й повагу, але й на актуальне та самостійне вивчення.

Першим образом, який несе інформацію про весь твір (спершу застосуємо таке робоче визначення для книги-симбіонта!), є семантично навантажені заголовок і два підзаголовки. Назва – “Люди не зі страху” – дзеркальне відображення заголовкової моделі роману “Люди зі страху” Романа Андріяшика, знакової алюзії, що одразу ж уводить у вир подій 1972 року, другий за хронологією і жорстокістю (після сталінських репресій 1930-х років) виток знищення української творчої та наукової еліти, як і чергової колонізації України за умов комуністичного раю. І водночас це лаконічна експозиція розлогої оповіді, де зав’язуються дві сюжетні лінії, перша з яких – фрагмент суспільної історії часів відлиги/заморозків у контексті найголовніших подій життя “людей, що виривались із обмежень звичності” (М. Жулинський), і чи не всієї української історії за радянського режиму; а друга – особиста доля автобіографічної героїні на тлі національної історії.

Авторка книги тісно сплітає ці сюжетні лінії, відразу занурюючи читача в головні мотиви оповіді й логічно аргументуючи її заголовок: “У пореволюційні радянські десятиліття найперше – під корінь – було винищено тих, що трималися незалежно або хоч прагнули того. А далі пішли на погибель і мільйони інших, перед ким така дилема не встигла й виникнути. Чи мали страх і ладні були зігнутися, чи ні – їх ніхто не питає: в ОСО (Особое Совецание (НКВС). – В. С.) друкували довжелезні списки на розстріл і не мали часу й потреби на індивідуальне приглядання. Так ішла селекція, виводили нову породу ‘ускомчела’ (скорочені слова, як і скорочені на голову, на власну думку – люди були в моді: ‘усовершенствованный коммунистический человек’)...” (Кириченко 2013, 9).

Закінчується цей короткий екскурс в історію заявкою на контроверсійність заголовків двох українських творів і підтекстовим наголошенням на авторському виборі інших головних героїв повіствування – з ментальністю неупокорених, отже, борців за власну та національну свободу: “1966 року в Києві вийшов перший роман Романа Андріяшика. Він називався «Люди зі страху»” (Кириченко 2013, 9). Заперечна частка НЕ ставить крапку в розмежуванні двох назв, при цьому викликаючи інтерес у читачів: які ж вони – люди не зі страху? І прокладає місток до другої назви, ключовим словом ‘сага’ підкреслюючи героїчний характер оповіді за негероїчних обставин буття персонажів твору.

Не менш важливі підзаголовки, які не тільки корелюють із назвою, але й надають нових відтінків закладеному в ній сенсові. Перший із них – *українська сага* – з одного боку, розширює формат однієї людської долі (якою б вагомою вона не була!) до рівня загальнонаціонального, а з іншого, – містить указівку на характер оповіді – не тільки не обмеженої в часі і просторі, але й формалізованої за ознаками одного з основних

жанрів епосу – таких, як “особлива реалістичність, відсутність елементів фантастики, особливі композиційні кліше та композиційна відкритість” (Абрамова 2001, 921).

Третій підзаголовок – *спогади* – наголошує теперішній час оповіді про минулі події та вибудовує своєрідну субординацію між трьома назвами, як і їх семантичним навантаженням.

Отже, книга Світлани Кириченко цілком закроена за параметрами художності у сфері тричленної номінації. А як же щодо особливої реалістичності, цебто документальної основи? До честі авторки книги, їй вдалося досягти органічної єдності двох вагомих начал, кожне з яких відіграє як свою посутню роль, так і взаємодоповнюючу. Характер узасмодії та сполучуваності естетичного й нефікційного в книзі доволі складний, а механізм його не скрізь відкритий – він завуальованим не тільки авторськими коментарями, ліричними відступами, хронотопом та своєрідною композицією, а й жанровою природою твору-симбіонта.

Слушною є така характеристика з короткої передмови Юрія Бадзя: “Автор – людина багатого інтелекту, органічного історизму у сприйнятті подій та явищ, непохитної внутрішньої свободи, широких і глибоких духовних запитів, ідейно насажена, як громадянин активна, цікава до життя і людської особистості. Вона діє невтомно й цілеспрямовано, сприймає світ у всьому його багатстві й різноманітності, відтворює переживане й пережите у всій конкретності й цілісності процесу, ситуацій, осмислення і почувань. Не тільки власних, а й інших людей не зі страху – і страху також, і тих, хто творив цей страх чи підживлював його. Поряд із відомими персонажами доби бачимо десятки рядових її творців, виписаних як індивідуальності колоритно, без ідеологічних утверджень.

Тобто перед нами справжній художній твір. Широкого епічного засягу, з яскравим епічним образом у центрі. Твір без жодного домислу і водночас пластичний, змістом і композиційно цілісний. Лаконічний у слові і просторий смислом і стилем” (Бадзьо 2013, 6).

Прикметно, наприклад, те, як із документальної основи – цілої галереї людей не зі страху, з якими зводила родину Кириченко-Бадзя добра і зла доля, що змушені були як переслідувані українські інтелігенти зазнати лиха у великій і малій зоні, переміщаючись не з власної волі широкими просторами “необъятной родины своей, где так вольно дышит человек”, – виростає ускладненість композиції, у якій органічно з’єднані в ціле чотири розлогі частини з розділами і суброзділами, остання з яких значиться під заголовком “Додатки” із семи розрізнених публікацій, пов’язаних із попереднім текстом хоч і опосередковано, але взаємодоповнювально.

“Частина 1. Випробування” складена з шести розділів, поєднаних хронологічним принципом, п’ять із яких фіксують події трагічного 1972 року, коли розпочався масштабний етап знищення національно свідомої української еліти, унаочнений конкретними переживаннями близького і віддаленішого київського оточення автобіографічної героїні, доля якої

різко змінилася з розгортанням кадебістського процесу знищення мислячих, опозиційно налаштованих до системи інтелігентів. Ця частина, хоч і не найбільша за обсягом, прикметна деталізованими в заголовках періодами й мікроперіодами того, як назривала, масштабнішала катастрофа морального, ідеологічного, політичного, фізичного закручування гайок, спрямованого на чергове занесення дамоклового меча над українським духом. Застосований у цьому розділі кінематографічний прийом ‘крупного плану’, сполучений із ретардацією, дав змогу авторці з документальною чіткістю і водночас психологічно переконливо виписати кардіограму людської душі в контексті дисгармонійного стану світу, створивши таким чином достеменну картину буття покоління шістдесятників, на тлі трагічних поворотів власної долі на грані між життям і смертю. Заголовки розділів, як, наприклад, “Січень. Дзвінок” чи “Квітень – травень. В орбіті КГБ. Лист до ЦК”, що входять до частини 1, маніфестують ключові моменти в далеко не приватній історії екзистенційного вибору гідного Людини шляху в умовах абсурдного часу, який Світлана Кириченко означила афористичною алюзійною за характером назвою “І довше віку триває рік”, запозиченою з моделі номінації славнозвісного роману Чингіза Айтматова “І понад вік триває день”. Щоправда, якщо дія в популярному романі киргизького письменника відбувається впродовж одного дня, то в книзі “Люди не зі страху” поле обсервації випробувань, через які проходять шістдесятники й українські національно свідомі громадяни в жорнах репресивної машини, не обмежується однорічною тривалістю, бо охоплює події 1973, 1974, 1975, 1976, 1977 років, що мали місце в житті України на грані остаточного понищення всіх національних цінностей і свобод. І це тільки впродовж початкової частини твору.

У підтексті твору постає асоціація ще з однією кривавою п’ятирічкою, на яку був запрограмований тоталітарний сталінський режим, що не закінчився зі смертю диктатора. І це лише перша п’ятирічка, представлена у “Випробуванні”, частині першої тексту Світлани Кириченко.

Прикметно й те, що на авансцені кожної з частин твору діє свій центральний герой: у *першій* першорядне місце посідає Я і МІЙ ЖИТТЄВИЙ ПРОСТІР та РОДИННИЙ і ПРОФЕСІЙНИЙ КОНТЕКСТ, пов’язаний з автобіографічною героїнею. У *другій* – увага переноситься на часовий відрізок 1979–1985 (першу половину 1986) років із головним героєм Юрієм Бадзьом, котрий, будучи в сітях КДБ, потайки працює над філософським трактатом “Право жити” – про долю не тільки свою, але й українського народу в радянській імперії. Як фаховий спеціаліст, Світлана Кириченко аналізує не лише основне коло ідей “Права жити”, таким чином проливаючи світло на духовний образ автора трактату, але й висвітлює особливості індивідуального стилю його обдумування й написання: “Юрко розмірковував уголос, вивіряв на мені – єдиному своєму слухачеві – логічні ходи, думки, висновки, сумніви. Хотів бути максимально чесним і об’єктивним перед історією, прагнув писати якнайщільніше, не

полишаючи обірваною жодної смислової нитки, яка раптом відгалужувалася від основного клубка в ході його міркувань, – кожна має бути теж дослідженою, уплетеною в цупку тканину тексту” (Кириченко 2013, 241). Так, наводячи зачин до праці Юрія Бадзя, документалістка послідовно акцентує порядок дефініцій, за якими відкривається стан душі героя: “Що передати від тебе «людству», Юрку? – Запам’ятай, як я сам себе визначаю, саме такий порядок моїх дефініцій: гуманіст, патріот, демократ, соціаліст” (Кириченко 2013, 240).

Завдяки цьому особиста історія в інтерпретації авторки книги проливає яскраве світло на задушливу суспільну атмосферу, в якій розростає рух опору шістдесятників. Розкриваючи його в персоналіях і фактах, Світлана Кириченко вибудовує композиційно чітко всі складники приватного й індивідуального життя героїв того часу, що символізували характери стійкі, чесні, одержимі ідеєю національного і суспільного розвитку України. Книга “Люди не зі страху”, хоч і описує трагічні та жорстокі події, у вирі яких доводиться, не ламаючись, жити, не залишає враження повної безнадії і песимізму. Бо її персонажі, названі своїми іменами й охарактеризовані різнопланово, постають зримими постатями історії й уособлюють епоху шістдесятництва, якій авторка “Української саги” надає кілька влучних дефініцій. Герої книги живуть повнокровним життям, використовуючи всі можливості мистецтва. А тому, окрім читання новинок літератури, вони активно відвідують (поки це було можливо!) філармонію, київські театри, переглядають кінофільми. Прикметними є низка міркувань про акторську гру франківців, про кінофільми: “Не пропускаємо й театральних прем’єр, особливо у франківців. Проте штучність української вимови, самого стилю акторської поведінки на сцені, слабкість постановок, ходульність сучасних п’єс, – усе це естетичного задоволення не дарує. Більше отримаємо вітих від кіно, дивимося переважно зарубіжні кінофільми («Загнаних коней пристрілюють, чи не так?»). Актори набагато природніше поведуться, і сюжети не так дубово сконструйовані, як у багатьох радянських, ще й цей обов’язковий ідеологічний каркас... Але й кращими радянськими не нехтуємо. Вишукувати їх треба на великих екранах... Знаємо режисерів, фільми яких не можна пропустити, стежимо за «Ленфільмом», грузинським кіно... Та Хейфецеві липневі дощі на наші спрагли душі проливаються надто рідко. Як і фільми рівня «Нюрнберзького процесу» Стенлі Кремера. Українське кіно взагалі завмерло” (Кириченко 2013, 252). І таких мінірецензій або коротких наукових досліджень чимало в тексті. І хіба це не яскраве свідчення високого духовного потенціалу, що є ознакою не тільки спарених героїв, що перебувають у центрі оповіді, але й усього покоління шістдесятників.

У заключній (третій) частині, яка охоплює другу половину 1986, 1987, 1988 років – аж до звільнення з якутського заслання, діють два спарені герої, окреслені достеменно яскравими штрихами, що дають змогу читачеві пізнати українську ментальність на теренах Якутії. Навіть в умовах вічної

мерзлоти, за Полярним колом, у страшній нужді та приниженні вони зберігають смак до життя й усіляко прикрашають його, дбаючи про естетику тимчасового житла, вирощуючи овочі й знакову квітку України – чорнобривці, наповнюючи красою не тільки житло, але й духовне спілкування з книжками й новітніми журналами, які їм надсилають дисиденти й закордонні однодумці з материка. Унаслідок цього вони не занепадають духом, а вихідні дні наповнюють радістю від церемонії чаювання, листування з “волею”, уважного вивчення суспільних змін в Україні і світі, постійному підтриманні надії та оптимізму.

Спарені герої, наділені високим потенціалом IQ і професійним науковим рівнем літературознавців із доброю філософською підготовкою, що виробили в середовищі однодумців тверезий погляд на події в історичній перспективі, як і аналітичний підхід до соціології буття в усіх його вимірах, приваблюють багатьма своїми гарними рисами характеру і поведінки, що дається взнаки в буденних і випробувальних ситуаціях. Так проявляються Юрків альтруїзм і міцний заряд порядності, доброти, довірливості, висока потреба добросовісної праці на благо людське, “відсутність егоїзму, корисливості, тобто тих якостей, які б мали забезпечувати можливість і ефективність злагодженої праці людського колективу” (Кириченко 2013, 241).

Авторка книги переконливо виписала, як формувалося покоління шістдесятників, долаючи стереотипи комуністичних догматів, виробляючи в умовах шаленої пропаганди чітку патріотичну позицію та активність чину, спрямовані на захист національних і загальнолюдських цінностей. І це позначилося на якості книги, позбавленої декларативності, насиченої виразними деталями й узагальненнями, що проливають світло на знакові і другорядні події, в яких проявляють себе герої.

Завдяки цьому постає вагомий естетичний ефект від єдності частини і цілого, продуманої композиції, повістувальної манери, властивої авторці книги як досвідченому науковому редакторові, літературознавцю, наділеному ще й письменницьким талантом. Органічна поєднаність двох начал твору-симбіонта – як у плані точності й вивірності відтворення пережитих емоцій, особливостей мислительної сфери, мотивів поведінки, єдності слова і діла, цілеспрямованості на чин, так і в плані талановитої манери письма з урівноваженим індексом нефікційності та художності, що зумовлює її питому читабельність, багато в чому заґрунтовану на широкому асоціативному полі, справляє питоме враження як від достовірності змальованих подій і характерів, так і від переконливості художнього проникнення в їхню сутність та специфіку. У книзі немає дрібниць: усе вивірене на терезах гармонії. Саме тому вона вражає асоціативністю, широтою і глибиною письма, за якими постає інтелектуальний автор, своєрідний літописець дисонансного і трагічного часу, який перемагали шістдесятники своєю волею і непоступливістю моральними і патріотичними принципами.



Так, *Частина II* уміщена під екзотичним заголовком “...І фурт-фурт ладував”, основа якого – семантично навантажена алюзія, запозичена із закарпатського фольклору. За звичкою науковця роз’яснювати топографічно прив’язаний до якоїсь місцевості вираз, крилату фразу або спеціальний термін, Світлана Кириченко вводить читача у курс справи таким поясненням: “«...І фурт-фурт ладував» – це з улюбленої Юркової пісні (як яскравого героїко-іронічного образу незламності українського духу!), що її він привіз із Карпат, з «києво-львівської мандрівки» в липні 1963 року (Київ: Іван Світличний з дружиною та Надійкою, художник-архітектор Анатолій Зубок, Галина Возна й Іван; Львів: Богдан Горинь, Іван Гречко, Марія Перів, Софія Карафа-Корбут). Пісня не загальновідома, у контексті «Спогадів» надзвичайно доречна...”

Недаремно, навівши текст пісні, авторка наголосила ключову фразу, в якій розшифрувала кожне слово, вжите не лише в прямому, але й у переносному значенні. Ось як виглядає ця аргументація:

При каноні стояв  
 І фурт-фурт ладував.  
 І фурт-фурт, і фурт-фурт,  
 І фурт-фурт ладував...

“«Канон» – гармата; «фурт-фурт» – постійно, незмінно; «ладувати» – заряджати” (Кириченко 2013, 237).

У підтексті увиразнюється домінуюча мотивація ядра шістдесятників: наводити лад у власній Хаті-Державі, господарювати по-українськи (з цим смисловим навантаженням фрагмент фрази ввійшов іще й у заголовкову модель третьої частини книги: “ЧАСТИНА III. ЛАДУЄМО ДАЛІ: ХАНДИГА, ЗАСЛАННЯ”, а по-друге – завжди, постійно стояти на сторожі національних інтересів. І за описом трудів і днів підневільного життя, переслідувань і приниження, відбування каторги та якутського заслання, при цьому не відступаючи від своєї принципової позиції, незмінно вияскравлюється патріотичний пафос книги. З метою уникнути декларативності в трактуванні зовнішнього вияву цього пафосу, Світлана Кириченко унаочнює чи не всі грані щоденного долання перешкод, тих життєвих тернів, через які проходить автор “Права жити,” підпільно працюючи впродовж семи років над трактатом, не раз починаючи з початку після чергової крадіжки / таємного вилучення органами рукопису. І хоч друга частина книги не ставить одного з центральних героїв на котурни, авторці вдається достеменно проникнути в сутність характеру людини не зі страху, яка вмє за будь-яких обставин утриматися на висоті духовності, не йдучи на компроміси з владою. Наводячи фрагменти міркувань і ключових, хоч і розрізнених, тез із “Права жити”, письменниця наголошує актуальність виробленої концепції, заґрунтованої, зокрема, на такому положенні: “І мій висновок з усебічного аналізу нашого становища:

Україну може порятувати лише вихід з СРСР, дистанціювання від Росії” (Кириченко 2013, 240).

Та, за логікою авторки книги, політична складова, що має місце в діяльності шістдесятників (праці Івана Дзюби, Юрія Бадзя), виявляється не стільки у відчутті й поборенні власних кривд, скільки в протесті проти пригніченого стану національного життя, скутого кригою інтернаціоналізму радянського зразка. Через те Світлана Кириченко кризь призму своєї долі та родинного оточення відтворила, як у краплині води, цілий океан страждань під час тотальних репресій 1970-х років аж до Перебудови і виходу України з СРСР.

Властива авторці блискуча пам'ять, її здатність утримувати в ній не тільки головне, а й деталі, прислужилися і цьому героїчному поколінню, й українській культурі в цілому відкриттям правди про нескорену Україну в умовах новітньої імперії комуністичного зразка, яким був СРСР, що скасовував генеральну потребу Людини, не біомаси, художньо осмислену Тарасом Шевченком: “В своїй хаті і воля, і правда”. Саме тому Світлана Кириченко стала сучасним бездоганим літописцем своєї епохи і водночас художником Слова, який мислить образами.

Здається, що документалістка нічого не пропустила у власних спостереженнях, як і в осмисленні долі багатьох персонажів – яскравих представників своєї епохи, – всьому дала лад, зуміла у своїй оповіді поєднати конкретність і узагальнювальні висновки, охопивши широке коло різних за вихованням, характером, рівнем культури і мислительної сфери персонажів.

Якщо була б потреба вдаватися до статистичних спостережень у справі каталогізації персоносфери, якою насичена не тільки перша частина, а й уся книга, то вийшов би довгий список знаних і незнаних осіб, названих поіменно й неназваних героїв та антигероїв із наукового академічного й університетського середовища, мистецької еліти, включаючи відомих художників і скульпторів, майстрів народних ремесел і завершуючи поетами та прозаїками, родичами й сусідами, які ставали в ряди людей не зі страху чи зраджували себе, зберігаючи власний спокій, але відрікаючись од батьківських порогів і своїх громадянських обов'язків.

Письменницький хист Світлани Кириченко виявився не стільки у відкритті широкої інформації про себе, свій рід і родину, про тих, із ким зустрічалася на життєвій дорозі у випробувальні часи, не лише в питомій стилістичній організації тексту, скільки в умінні штрихами, але переконливо індивідуалізувати характер, акцентуючи домінанти мотиваційної сфери поведінки, пропорції/диспропорції емоційного та раціонального начал, швидкість чи повільність реакції своїх персонажів у небезпечних для інстинкту самозбереження ситуаціях. Через те формальна масовість персоносфери книжкового простору не викликає в читача враження калейдоскопічності зображення. Навпаки, можна дізнатися чимало нового й цікавого про літературознавців старшого й молодшого

покоління, заляканих і не заляканих системою, як, наприклад, про Леоніда Новиченка, Леоніда Коваленка, Ліну Костенко, Наталю Кузякіну, Михайлину Коцюбинську, Елеонору Соловей, як і багатьох-багатьох інших, та сприйняття творчим середовищем залежності від марксистсько-ленінських постулатів їхніх праць і поведінки в екстремальних життєвих колізіях.

При цьому авторка книги “Люди не зі страху” не постає в ролі генерального судді. Із логіки оповіді випливає цілком інше її надзавдання – звести своєрідний пам’ятник героїчному поколінню шістдесятників і всім людям честі, які не зганьбили себе у важких випробуваннях часу, подолавши власну фізичну, моральну і духовну слабкість, – і таким чином перемогли. Цією наскрізною ідеєю перейнята книга, в якій на матеріалі однієї людської долі розкривається вельми важливий період української національної історії трагічного ХХ століття, – черговий після попереднього, названого Розстріляним Відродженням, етап Руху Опору України, що формував людей волі, сповнених почуттів національної самосвідомості й ідентичності.

Інтерпретуючи ці мотиви, Світлана Кириченко досягає успіху засобом вмілого поєднання двох первнів: документального і художнього начал. На поверхні тексту – багатогранний фактаж, переповнений інформацією про буденні й онтологічні засади життя творчої інтелігенції, як і про її орієнтації з погляду біоетики – однієї з найпопулярніших сьогодні проблем, яка “перебуває у фокусі уваги філософії, соціогуманітарних наук і художньої літератури. І це не дивно – адже йдеться про надто важливу проблемну царину. В Encyclopedia of Bioethics (т 1, с. XXI) біоетика визначається як “систематичне дослідження моральних параметрів, – включаючи моральну оцінку, рішення, поведінку, орієнтири тощо – досягнень біологічних і медичних наук“ (Грабовський, 11). І в цій царині Світлана Кириченко продовжила традицію української літератури 1920-х років, започатковану Юрієм Смоличем у трикнижжі “Прекрасні катастрофи” “буквально ж після того, як з’явився сам термін ‘біоетика’ (його впровадив 1927 року Фріц Ягр у статті «Біоетичний імператив», вживаючи як поняття, що характеризує моральні засади використання біологічних об’єктів у лабораторних дослідах” (Грабовський, 11).

В оповідному полотні Світлани Кириченко переконливо постає те, як, нехтуючи наріжним правилом біоетики, радянська система фактично зомбувала своїх громадян ідеологічним втручанням у їхню свідомість і підсвідомість, формуючи тип уніфікованої людини – ускомчела – “усовершенствованного коммунистического человека”, проводячи таким чином недозволені експерименти над природою людини, запроторюючи її в концтабори, знищуючи її тіло й душу, позбавляючи елементарного права на життя, прирікаючи на муки і смерть. Про це свідчить мартиролог знищених митців, філософів, економістів, генетиків, селян, непокірних, неординарних

громадян не тільки з епохи Розстріляного Відродження – покоління перших хоробрих.

Логікою повістування у форматі власних життєвих перипетій (буцімто цілком приватних!), розширених до правдивої історії покоління шістдесятників, а далі – до горизонтів трагедії українського народу впродовж усього ХХ століття, що пройшло під знаком біди, доведено жорстокість експериментів над людьми. І тотально відповідних фашистським антигуманним експериментам над людським організмом, які під виглядом наукоподібності чинили злочини. Паралельність і спорідненість антигуманної природи двох тоталітарних систем – радянської та фашистської – оприявнюється в тексті Світлани Кириченко як у вимірах конкретних доль зображених героїв і антигероїв, так і в прозорому підтексті.

На спеціальний аналіз заслуговує жанрова специфіка твору. Безперечно, це симбіонт (термін, поширений у зарубіжній науці, який активно запроваджує в сучасне українське й російське літературознавство професор Юрій Барабаш), у якому органічно сполучаються дві домінуючі складові: документальна основа, орнаментована художнім виписуванням знакових деталей, по-перше, а по-друге, – глибоке проникнення у психологію позитивних і негативних персонажів, естетичне занурення в духовний світ сучасників, які не піддавалися корозії внаслідок суспільних катаклізмів.

“Люди не зі страху” – невичерпне джерело вивчення української культури в широкому спектрі значень: ментальності, специфіці національного характеру, особливостях побуту. Це своєрідна енциклопедія життя українських інтелігентів другої половини минулого століття. Це достовірний документ, що розкриває духовну одержимість нескорених, затемнені та світлі плями в біографіях відомих і не дуже відомих діячів культури. Книга посідає чільне місце у вивченні історії шістдесятництва, як і системного осмислення духовних пошуків українства на шляху до волі й державної незалежності. Вона відтворює не тільки соціальні та психологічні зрушення в суспільстві того часу, а й новації, якими характеризувався літературний процес на зламі ХІХ–ХХ століть, 1920-х років і вже на порозі ХХІ віку, продовжуючи продуктивні моделі розвитку, до яких приклали свої зусилля і шістдесятники.

Таким чином, перед нами – енциклопедія епохи, книга, що відтворює повноцінну картину життєвих перипетій того покоління в контексті національної історії; книга, що дає розгорнуту відповідь на питання “Хто вони – шістдесятники?” Скільки б не змінювалося поколінь в Україні, вшановування борців проти радянського тоталітаризму – одне з актуальних завдань сучасності, щоб пам’ять про те, яких мук і страждань завдав він не лишень інтелігенції, скільки жертв зазнав наш народ у русі опору, була живильним ґрунтом для гуманітарної політики держави. “Люди не зі страху” – книга для тих, хто прагне в конкретних персоналіях побачити зсередини і зблизька явище шістдесятництва як подвиг історичної ваги.

Важливим є той факт, що їхній досвід, вичерпно і достеменно та художньо переконливо представлений у книзі Світлани Кириченко, має бути актуалізованим у подальшому розвитку незастрашеної людини, здатної на чин задля системи розбудови української держави.

Книга Світлани Кириченко досягла мети: охопити якомога об'єктивніше важливий період в історії України – рух опору 1960–1990-х років – події, процеси, явища, внесок питомих діячів у справу проголошення незалежності України. Подаючи біографії персонажів-шістдесятників – письменників, науковців, правозахисників, політв'язнів, які відіграли важливу роль у розвитку української політичної думки і в боротьбі за незалежність України, авторка досягла переконливості як у сфері правдивого відтворення документальної основи, так і в одухотвореній і талановитій манері письма, що дає право назвати цей твір художнім.

Простежуючи особливості осмислення ролі шістдесятників у контексті української літератури на матеріалі книги “Люди не зі страху” Світлани Кириченко, не можна не помітити, що за фасадом приватних історій буття окремих особистостей постають вагоміші проблеми екзистенційного й онтологічного порядку. Не за кадром у документально-художньому полотні залишаються й аксіологічні питання. Тому-то комплексно показано, до чого призводив багаторічний тиск на українську еліту, її скероване знищення в періоди розбрату та бездержавності, що сприяли певному консерватизму українського національного духу, втім, породжували стійкість та моральну витримку, свого роду “гартування”. Пригнічення українців у радянський період не могло не вплинути на становлення характеру стійкого і витривалого, на зміну його менталітету. За таких умов філософські установки світобачення, ставлення до природи, дещо змінюючись, залишалися стійкими у своїх принципових гуманістичних засадах.

Підводячи підсумок, підкреслимо, що книга Світлани Кириченко “Люди не зі страху” становить собою цілу панораму подій другої половини ХХ століття і значно розширює спектр громадянських і моральних емоцій та оцінок, інтелектуальних інтерпретацій. Розробка теми шістдесятництва стає одним із важливих плацдармів у боротьбі за повноту правди в нашій літературі, за її громадянську пристрасність, соціальну аналітичність, інтелектуальну чесність, що є виразом гомоцентричного типу культури. Книга поглиблює сукупну художню картину народного випробування. Важливо, щоб досвід того покоління переконливо навертав до нового мислення і водночас до давніх, вічних принципів людської моральності, щоб сприяв оновленню, оздоровленню суспільної свідомості сучасників, щоб повторення таких трагедій стало неможливим.

Та висловлені нами міркування – це тільки мала частка того, що можна і слід сказати про книгу Світлани Кириченко. Бо всебічне висвітлення авторкою “страсті по Вітчизні”, в біблійному і Стусовому значенні цього вислову, інтерпретовані у форматі однієї долі, – справді питомий документ і образ епохи (як назвав свою коротку передмову до книги Юрій Бадзьо),

світло від якої продовжує струменіти, запалюючи іскри духовності і творчого натхнення в серцях патріотів та людей доброї волі навіть і з інших поколінь. Бо з логіки книги випливає, що завдяки самовідданій боротьбі дисидентів у громадській свідомості поступово стверджувалася думка, що український народ аж ніяк не придатак до “великого брата”, що створення незалежної держави – реальність, а не просто мрія.

Абрамова, М. А. (2001): *Сага. Енциклопедія терминов и понятій*. Москва, 921-922.

Бадзьо, Юрій (2013): *Документ та образ епохи*. Київ.

Бажан, О. (1999): *Роль національно-культурних осередків шістдесятників у збереженні історичної та культурної спадщини українського народу в 60-х роках ХХ ст.* Сфера № 1/4, 139-142. Київ.

Бажан, О. (2001): *Дослідження проблем дисидентського руху в Україні*. З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ, № 2. Київ.

Грабовський, Сергій (2013): Людина і “наукове” пекло. Проблеми біоетики в українській літературі – очима Юрія Смолича. *День*. № 189-190, 11.

Жулинський, М. Г. (1991): *З плеяди “шістдесятників”: Іванові Дзюбі – 60*. Літературна Україна. 1 серпня, 5. Київ.

Зінкевич, О. С. (2010): *Рух опору в Україні. Енциклопедичний довідник*. Київ.

Ільницький, М. (2003): *Драма без катарсису*. Кн. 2. Львів.

Кас'янов, Г. (1995): *Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років*. Київ.

Кириченко, Світлана (2013): *Люди не зі страху. Українська сага. Спогади*. Київ.

Павлишин, М. Р. (1997): *Канон та іконостас*. Київ.

Пахльовська, О. (2000): Українські шістдесятники: Філософія бунту. *Сучасність* 4, 65-84.

Сверстюк, Є. О. (1993): *Блудні сини України*. Київ.

Світличний, І. О. (2008): *Голос доби. Кн. друга. Листи до арешту та із заслання*. Київ.

Тарнашинська Л. Б. (2010): *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (Історико-літературний та поетикальний аспекти)*. Київ.

## ГЕНДЕРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРАХ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО ДЛЯ ПІДЛІТКІВ

*Олеся Слижук*

(Україна)

*У статті розглянуто становлення гендерної ідентичності маскулінності/фемінності підлітків у повістях Ірен Роздобудько “Пригоди на острові Клаварен” та “Арсен”, здійснено аналіз авторської концепції вияву гендерних ознак у період інтенсивного дорослішання та доведено зміщення акцентів з поведінкової на емоційну сферу образів-персонажів творів, написаних для підлітків.*

*Ключові слова: гендерні стереотипи, статевая ідентифікація, пригодницька література, художня деталь.*

## GENDER IDENTITY IN THE WORKS OF IRENE ROZDOBUD'KO FOR TEENAGERS

*Olesja Slyžuk*

*The article reviews the formation of masculine and feminine gender identity in teenagers in Irene Rozdobud'ko's works “Adventures on the Klavaren island” and “Arsen”. The analysis of the author's conception of the expression of gender characteristics in the period of intensive growth is presented. The article shows the shift of emphasis from the behavioural to the emotional sphere of images of characters of works, written for teenagers.*

*Key words: gender stereotypes, gender identification, adventure literature, artistic detail.*

Творчість сучасної української письменниці Ірен Роздобудько досить різноманітна. Практично в усьому її доробку виразно простежується гендерна проблематика: у моделюванні образів-персонажів, в авторському ставленні до них, у зображенні реалій тощо. Не є винятком і повісті “Пригоди на острові Клаварен” та “Арсен”, написані для підлітків.

В обох творах спостерігаємо авторське бачення гендерних стереотипів ‘маскулінності’ й ‘фемінності’, які починають формуватись у підлітковому віці під впливом соціально зумовлених чинників. Герої повістей, поступово підростаючи, беруться ідентифікувати свої вчинки через призму розуміння чоловічого/жіночого типів поведінки в соціумі.

У зв'язку з цим В. Кизилова зазначає: “Гендерні стереотипи засвоюються ще в ранньому дитинстві, коли відбувається процес статевої

ідентифікації, сприяючи усвідомленню ролі та відповідальності, що закріплені за чоловіками й жінками.

У творах художньої літератури гендер виявляє себе на рівні автора тексту, який виступає носієм поглядів суспільства на очікувану поведінку чоловіка й жінки, персонажної сфери, що постає як втілення письменницької концепції, ідеї, й уявного читача твору, який покликаний заглибитись у духовний світ автора й відреагувати на його творчий задум” (Кизилова 2015, 170).

У повісті “Пригоди на острові Клаварен” розповідається про дівчаток-п’ятикласниць. “Любий читачу! Звісно, ти можеш мені не повірити! Але я скажу: книжку, яку ти тримаєш у руках, я почала писати разом із мою шкільною подругою Клавою, коли ми з нею вчилися в п’ятому класі! – зазначено в листі-передмові. – Усе почалося з того, що, гуляючи берегом річки, в дамбі ми знайшли схожий на печеру отвір, що вже поріс мохом. І почали думати-гадати, куди можна потрапити, якщо сісти в надувний човен і заплисти всередину цієї печери. І заходилися фантазувати... на папері! Купили зошит і нотували в ньому наші уявні дивовижні пригоди. Таким чином вийшла невеличка збілочка: сторінку писала я, а сторінку – моя подруга” (Роздобудько 2011, 2).

У центрі повісті “Пригоди на острові Клаварен” – образи дівчаток Рено і Клави. Письменниця зображує своїх героїнь цілком реалістично: вони звичайні школярки, але не бояться потрапити в незвичайну ситуацію, що й призводить до фантастичних пригод на невідомому безлюдному острові. На перший погляд, вони різні, але гармонійно доповнюють одна одну: “От саме в такий зворушливо-мирний час біля семиповерхівки з’явилася висока дівчинка в окулярах, із довгою світлою косою, в темно-синіх джинсах. На плечах – рюкзак, у руці – великий сачок на довгій палиці. Дівчинку звали Клава. На другій руці у Клави був великий батьківський годинник, яким вона дуже пишалася.

Нарешті двері балкону на п’ятому поверсі відчинилися, й визирнула друга дівчинка – стрижена “під хлопчика” й одягнута майже так само: джинси, футболка, рюкзак за плечима” (Роздобудько 2011, 6).

На початку повісті дівчатка не ідентифіковані за зовнішніми ознаками фемінності, вони більше нагадують хлопчиків. І хоч у Клави довга коса, але ця ознака нівелюється суто чоловічою деталлю – великим батьківським годинником на тендітній дівчачій руці. Та й поведінка дівчаток більше нагадує хлопчаче бешкетництво та прагнення до пригод, ніж стереотипну поведінку дівчаток цього віку – ігри з ляльками.

Дівчатка знаходять таємничий скарб, який виявився листом чоловіка, що колись потрапив на цей острів. Ця сюжетна лінія перегукується з мотивом казки Ірен Роздобудько “Місяць у слоїку” – про кохання двох братів до однієї жінки. В основі казки досить простий сюжет: два брати, один добрий, інший злий, закохалися в одну жінку, але та обрала доброго брата. Тоді сталося братовбивство, унаслідок чого нещасна жінка



“зачинилася у своєму мастку і там зістарилася на самоті” (Роздобудько 2007, 56).

Сюжет трансформується в “Пригодах на острові Клаварен” згідно із законами жанру пригодницької повісті для підлітків. Автор листа, знайденого на невідомому острові Рено і Клавою, – грішник. Він обдурих кохану, а брат через нього став піратом. Хоч про друге моряк Франсуа Андре не знає. Перед смертю він хоче спокутувати свою провину і просить передати листа, де розкриває свою таємницю хлопчиків, якого виховував як власного сина.

За задумом авторки, брат Франсуа – Бартолом’ю Андре, і хлопчик, про якого йдеться в листі, також опиняються на невідомому острові. Подруги бачать, як до острова наближається корабель, а пірати сходять на берег із трьома полоненими: капітаном, коком і юним Альбертом. Хлопчику таланить утекти, він зустрічається з Рено і Клавою, які не приховують, що народилися в зовсім іншому часі. Різниця в знаннях і вихованні стає приводом для багатьох кумедних непорозумінь і ситуацій. Спочатку Альберт не ідентифікує Рено як дівчинку, бо вона має коротке волосся, одягнена в штани і завзято вступає з ним у поєдинок з імпровізованою під рапіру палицею. Це йде врозріз із гендерними стереотипами, які існують в його епоху.

Чоловічі риси виразно проступають у поведінці та прагненнях Альберта: після зникнення батька хлопчик бере на себе всі чоловічі турботи: “Я збирав на березі устриці, щоб мати готувала їх на обід нашим завсідникам та мандрівникам. Назбирував їх по два-три кошики на день! Але згодом ніхто вже не хотів їх їсти.

Я дуже хвилювався за маму, хотів, щоб вона була щаслива. Вона в мене така красуня...” (Роздобудько 2011, 56). Піклування про жінку, про матір, яка є для Альберта ідеалом, – це вияви маскулітності, що поступово, коли хлопчик дорослішає, доповнюються новими рисами – здатністю до самопожертви, прагненням захистити й уберегти від негараздів. Тому Альберт і вирушає на пошуки батька.

Згодом діти опиняються в лабетах піратів. І зовсім не дивно, що той, кому вирішує допомогти Клава, – не просто пірат Криве Око, а Бартолом’ю Андре, і він ще остаточно не погодив для себе, що його життєвий шлях – це грабунок і вбивства. Завдяки винахідливості й “жіночності” Клави та мужності обох дівчаток діти втікають із полону й навіть переконують піратську команду не займатися розбійництвом. Клава відверто протестує проти ідентифікації її з чоловіком, “шаманом зі скельцями”. Вона заявляє: “Який я вам «шаман»! От зараз покажу вам «шамана»! Я – панянка, синьйорина, міс, фройлян, мадемуазель – чи як там ще називають дівчат” (Роздобудько 2011, 85).

Хоч фантастична подорож дівчаток на острів Клаварен є ознакою їхньої хлопчачої непосидючості та бешкетництва, усе ж вони по-жіночому надзвичайно хвилюються про своїх рідних і прагнуть повернутись додому

у звичну обстановку. Клаві зовсім не подобається перспектива жити в середньовічному селищі та збирати молюсків і хмиз, замість того щоб дізнатися багато цікавого з комп'ютера й телевізора; Рено хоч і тішить перспектива вступу до мушкетерської школи, хоч вона й хотіла б запобігти багатьом негараздам, знаючи про них наперед, але суто жіночі емоції, сум за домівкою беруть верх, і юнки в один голос заявляють, що їм треба повернутися додому

Обставини складаються так, що дівчатка стають каталізаторами змін в інших людях. Альберт знаходить свого батька, який хоче повернутися до нормального життя, бо в нього тепер є родина. Франсуа Андре отримує прощення і спокій. Команда повертає собі корабель, бо без вагажків охочі раніше до піратства змінили свої наміри. Рено і Клава вирушають додому.

Кінцівка твору – фантастичне припущення. Читач розуміє, що невідомого острова Клаварен, названого на честь головних героїнь, не існує, а доля навмисно звела біля його берегів усіх, хто зміг змінити життя на краще, незалежно від того, у якому столітті вони народилися.

У повісті “Арсен” розповідається вже про дорослішання хлопчика – Арсена Іванюка. Це хлопчик із неповної сім'ї. Батьки розлучились, і його виховує мама, яку він називає просто на ім'я – Юля, бо вважає себе відповідальним за неї як єдиний чоловік у родині, так само як і Альберт із повісті “Пригоди на острові Клаварен”.

Мама виховує Арсена на прикладах книг і фільмів про справжніх чоловіків: “Ті пісні, фільми і книги, які ми любимо, про гори, війну, справжню чоловічу дружбу, ризик, шалене кохання і красиву смерть у бою” (Роздобудько 2015, 9), бо вважає, що їх і можна побачити хіба що в кіно. В Арсена є реальні, на його думку, плани на майбутнє, що й зумовлюють певною мірою його пригоди, про які він розповідає читачеві (оповідь ведеться від імені головного героя). Гендерний аспект послідовно простежується впродовж твору, пов'язаний з особистісним становленням Арсена, його взаєминами в соціумі, ставленням до морально-етичних проблем.

Як вважає Н. Галушка, у прозі І. Роздобудько органічно синтезуються пізнавально-аналітична й естетико-творча настанови, корелюються опозиції індивідуального/загального, жіночого/чоловічого, особистого/соціального. Кожен твір письменниці – це своєрідна енциклопедія ускладнених сюжетів, духовних розмислів, глибоких переживань і цікавих історій (Галушка 2012, 26).

Кореляція опозиції жіночого/чоловічого в повісті “Арсен” здійснюється через призму сприйняття головного героя. Одного літнього дня, у час шкільних канікул, утомившись від комп'ютерних ігор, Арсен вирушає в дорогу, де його чекають і пригоди, і таємниці, і моральні випробування, і перше кохання. Залишивши записку: “Мамо! Не хвилюйся. Я скоро повернуся. Цілую. Твій син Арсен” (Роздобудько 2015, 24), він їде в село до дідуся й бабусі, а в дорогу кличе, зокрема,

нарозгадана сімейна таємниця. Авторка акцентує психологічну самооцінку підлітка, його ідентифікацію з чоловічими вчинками і пригодами.

Пригоди Арсена змальовано на тлі його психологічного становлення і своєрідного “роздвоєння”: він переживає, що “зраджує” маму, бо вирушає в гості до батьків тата, який давно не живе з ними, покинув їх; з іншого – його дуже цікавить історія роду й особистість його тезки – Арсена-старшого.

Повість поєднує в собі різні види пригодницького жанру, бо сюжет уміщує і шкільні перипетії, і сільські події, і розповіді про панцину та навіть про іспанську кориду.

Усі епізоди твору подані реалістично й умотивовано сприяють розвитку основної сюжетної лінії. У селі Арсен забуває про шкільні негаразди і страждання мами Юлі, якій він навіть не повідомив, куди поїхав. Хлопчик відразу поринає в нове життя, яке йому дуже подобається. Оскільки мріє про мобільний телефон, то вирішує сам заробити на нього. Авторка розповідає про те, як він випасає корів, доглядає коней, заготовляє сіно, збирає й переробляє абрикоси, працює на городі.

Сільські пригоди хлопця розгортаються у взаєминах із дідусем Олегом та бабусею Лідою, маленькою сестрою (молодшою донькою його батька) Нійоле, сусідом дідом Микитою, місцевим фермером Василем Петровичем і його сином Федором, мешканцями будинку родинного типу та їхніми батьками Софією Михайлівною і Яковом Степановичем, директором місцевої школи й істориком за покликанням. Саме Яків Степанович збирає історичні реліквії села в себе на горищі, мріючи відкрити краєзнавчий музей. Серед цих речей Арсен і знаходить металеву коробку з-під сигар із фотографією своїх прашурів Арсена та Нійоле і листами, написаними невідомою мовою, які й дають йому підстави для подальших пошуків.

Є в повісті й кілька любовних трикутників: узаємини Арсена, Нійоле і Яреми; стосунки мами Юлі й Арсенового тата, який пішов до іншої жінки; зародження почуттів Арсена-підлітка й Айрес та конфлікт із Федором. Усі вони виконують у творі роль своєрідних композиційних центрів, навколо яких розгортаються сюжетні лінії.

Твір має реальний драматичний підтекст, який розкривається у своєрідних екскурсах у минуле, в історію роду Іванюків. Це досить цікавий композиційний прийом, який продукує ефект таємничості та є рушієм сюжету, кличе головного героя до дії, пошуку, нових пригод. Ці історичні екскурси створюють своєрідний другий план повісті, не менш цікавий, аніж реальні пригоди Арсена.

Таємниця Арсенового роду полягає в загадковому вбивстві його прапрадіда Макара через гроші. Досі всі звинувачують у цьому злочині сина Макара, теж Арсена, на честь якого й назвали внука. Тому він і вважає за необхідне розгадати цю таємницю й береться до справи з неабияким завзяттям. Про історію роду Арсенові та його сестричці Нійоле (названа на честь прабабусі) розповідають перед сном по черзі дідуся Олег

і бабуся Ліда. Цікаві розповіді зумовлюють оніричні візії Арсена, які також є своєрідними каталізаторами його вчинків у реальному житті.

Розповіді дідуся та бабусі, які він уважно слухає, й зумовлюють основні дії та пригоди хлопчика. Арсен дізнається, що пращур Макар Іванюк розбагатів завдяки працелюбності та людяності, коли подоїв не доглянутих наймитами корів пана Островершенка, і той подарував йому хутір. Згодом Макар знайомиться з донькою пана Марусею, пізніше вони закохуються та одружуються. Було в подружжя два сина: спокійний та слухняний Ярема, прийомний, і рідний Арсен – неслухняний, сміливий шибайголова, який постійно шукав пригод. Найбільшим щастям, яке зустрів у житті Арсен-старший, була його дружина – жінка надзвичайної краси прибалтійка Нійоле. Проте вона полонила й серце Яреми, і той усе життя мріяв про неї. Як з'ясував під час свого “розслідування” Арсен-молодший, саме Ярема вбив Макара й набрехав на брата. А відтак, традиційне “шерше ля фам” у творі також додає йому гостроти й загадковості.

Але Ірен Роздобудько не просто розповідає цю історію, а й виводить психологічне підґрунтя зображеної трагедії. Як виявив Арсен-молодший, Ярема страждав через те, що, на його думку, батьки більше люблять свого рідного сина. До того ж найкрасивіша у світі жінка покохала не його, а брата. Ярема надумав одружитися з Нійоле, коли Арсен довго не повертався з війни. Але той несподівано з'явився й зруйнував ці плани. Поступово в душі Яреми виникли ненависть до брата й неприязнь до прийомних батьків. Саме в цьому мотив скоєного ним злочину, як вважає письменниця.

Гендерний компонент повісті розгортається довкола образу Арсена, його взаємин у соціумі, протесту проти несправедливості.

Хлопчик дуже любить свою матір, постійно відчуває провину перед нею за те, що вона все життя присвячує йому: “Але я не такий уже й малий, щоб не знати, як їй буває самотньо. Я не думаю, що жінка – особливо така, як моя Юля, – має жити лише піклуванням про мене і хліб насущний” (Роздобудько 2015, 15). Він переживає через розлучення батьків, усіляко приховує від однокласників цей прикрий факт і навіть починає ненавидіти вчительку математики, бо та заявила про це на весь клас. Як моральний імператив звучать слова Арсена: “Я багато думав про те, що дорослі часом можуть бути жорстокішими за дітей і одним словом вдарити набагато болючіше, ніж коли ми розбиваємо одне одному носи” (Роздобудько 2015, 18).

Поступово розкривається доброта хлопчика й у ставленні до молодшої сестрички Нійоле, з якою Арсеніві довелося провести літо. Спочатку він намагається її ігнорувати: “Отакої! Невже це вона – донька мого батька? Саме та, через яку він не зміг до нас повернутися?” (Роздобудько 2015, 41). Але поступово так звекає до дівчинки, що, не сумніваючись, захищає та

оберігає її як старший брат. Між ними запанувала справжня дружба, і мала Нійоле теж дуже рада цьому.

Повість закінчується щасливо: завдяки Арсеновому розслідуванню прадідусь реабілітований, а в селі нарешті відкрили музей; хлопчик зустрівся із сестрою і помирився з батьком, а ще виріс, змужнів за літо; у село приїхала мама. Усе ж фінал твору відкритий, бо Арсен подорослішає і, можливо, захоче продовжити свою розповідь. Але це вже буде книга для дорослих...

У повісті виведено й галерею жіночих образів, які також розкриваються у взаєминах з Арсеном і через призму його сприйняття. Так, носталгію за проминулим дитинством викликає в Арсена зустріч із бабусею Лідою. Він відчуває її любов і піклування, знає, що вона “своя”, рідна, мудра берегиня їхнього роду Іванюків. Якщо з бабусею він почуває себе дитиною, то з дідусем Олегом намагається бути дорослим, відповідальним у справах.

Найголовніша жінка в житті Арсена – його мама Юля – молода і “кльова”, ходить у джинсах і модних футболках, струнка й довгокоса. Арсен і досі сердиться на тата, який не став “справжнім” чоловіком для мами й залишив, зрадив їхню сім’ю.

По дорозі в село Арсен уперше зустрічається з Айрес, не здогадуючись, що вона дівчинка, настільки “хлопчачими” були її зовнішність і поведінка: “А це був худорлявий хлопець у тільнящі й обрізаних вище колін джинсах. На обличчі – масивні мотоциклетні окуляри, що закривали більше ніж пів обличчя. З-під бейсболки, вдягнутої козирком назад, виглядав світлий короткий «хвіст». На руках – потерті шкіряні рукавички з обрізаними пальцями, на ногах – стоптани кросівки. У вусі – майже так само, як у мене, – стирчало кілька кульчиків” (Роздобудько 2015, 30). Незважаючи на те, що Айрес має хлопчачу зовнішність, її сміливість і незалежність захоплюють Арсена, і він бачить у ній спочатку справжнього друга, а, подорослішавши за літо, мріє і про романтичні стосунки.

Жіночу зовнішність і вдачу має маленька Нійоле: “Я придивився: гарненька, білява, з великими очима і кирпатим носиком. Це робило її обличчя незвичайним і водночас дуже кумедним. Дівчинка нахилилася, підняла із землі дві пари вишень із «хвостиками» і начепила їх собі на вуха. Взялася за краї спіднички і ще раз присіла в глибокому реверансі” (Роздобудько 2015, 37). Нійоле справжня фантазерка, ідентифікує себе з принцесою ельфів і створює навколо цілий фантастичний світ. Вона подитячому наївна та добра, але має і вроджену жіночу мудрість, яка простежується в її незалежній і поміркованій поведінці, умінні допомогти бабусі у справах. Це справжня маленька леді. Дівчинка мріє подружитися зі старшим братом, тому завжди – на його боці і ніколи не видає дорослим їхніх спільних таємниць.

Отже, в повістях І. Роздобудько для підлітків виразно простежуються гендерні особливості – й на рівні авторського задуму, і в моделюванні

образів-персонажів, що актуалізує цю проблему для читача. Гендерна ідентичність персонажів-підлітків найбільше представлена у процесі їх дорослішання, розвитку, коли юні герої прагнуть поводитися як ‘справжні чоловіки’, ‘справжні жінки’, тому й обирають відповідні моделі поведінки. Поведінковий аспект доповнюється пізнавальним та оцінним – знаннями про типові маскуліні/фемінні образи та спроби зрозуміти відхилення від них під впливом соціальних чинників.

Галушка, Н. (2012): Ірен Роздобудько: творчість крізь призму душі та серця. *Вісник Чернівецького університету. Серія Філологічні науки*. Вип. 5 (218), 89-91.

Герасименко, Н. (2005): Особливості творчої манери Ірен Роздобудько. *Слово і час* № 11, 36-39.

Голобородько, Я. (2011): Художнє IQ Ірен Роздобудько. *Українська література в загальноосвітній школі* № 6, 5-8.

Кизилова, В. (2015): *Українська література для дітей та юнацтва: новітній дискурс*. Старобільськ.

Роздобудько, І. (2015): *Арсен*. Київ.

Роздобудько, І. (2007): *Коли оживають ляльки*. Київ.

Роздобудько, І. (2011): *Пригоди на острові Клаварен*. Київ.

Чередник, Л. (2013): Світ дитинства у творчості Ірен Роздобудько. *Література. Діти. Час. Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва*, Вип. 4, 179-185.

Kuzylova, V. (2013): Communicative paradigm of cape-and-dagger fiction novels for children and youth. *European Applied Sciences* 1/2, 18-21.

## **“СПОГАДИ” ДМИТРА ПАВЛИЧКА: XX СТОЛІТТЯ В ОСОБАХ І ПОДІЯХ “БЕЗ ТАБУ”**

*Ольга Стадніченко*

(Україна)

*У статті розглядається книга “Спогади” Дмитра Павличка у двох томах, опублікована 2015 року. Автор статті звертає увагу на те, що книга є синтетичним поєднанням мемуарів, де автор звертається до осмислення свого життя від найперших кроків до сьогодення. Вказується, що багато уваги приділено висвітленню стосунків власне автора спогадів з багатьма його сучасниками: письменниками і громадсько-політичними діячами за період від кінця 1940-х до наших днів. Особливо детально розглядається авторська візія української історії 1940-х років. Виписаний у спогадах образ автора вражає гармонійністю, сконденсованістю і цілісністю, і ніби підіймається над процесами, перебіг яких представлено в спогадах.*

*Ключові слова: візія, історія, мемуаристика, спогади, аспект.*

## **“MEMOIRS” OF DMYTRO PAVLYČKO: 20<sup>TH</sup> CENTURY IN PERSONALITIES AND EVENTS “WITHOUT TABOO”**

*Ol'ha Stadničenko*

*The article reviews Dmytro Pavlyčko's book “Memoirs” in two volumes, published in 2015. The author of this article pays attention for the synthetic combination of memoirs in book, in which the writer appeals to his life's comprehension from his first steps to nowadays. The book pays attention to highlight a writer's relations with his numerous contemporaries, including writers and political public figures from the end of 1940's till nowadays. The writer's vision of history of Ukraine in 1940's is especially reviewed in details. The image of the author, written in memories surprises by harmony and wholeness and seems to be rising over processes, the course of which is presented in memoirs.*

*Key words: vision, history, memoirs studies, memoirs, aspect.*

Интерес до літератури non fiction в Україні, як і в більшості країн світу, викликаний, перш за все, тим, що автори мемуарної літератури зображують життя правдиво, хоч і з деяким елементом суб'єктивності, як безпосередні свідки подій.

Художня література, в основі якої – художнє моделювання дійсності, відходить, на думку критиків, на другий план, звільняючи місце літературі документа й факту. Особливо це актуально в нинішній час, коли

документальна література стає потужним засобом розвінчання ідеологічних міфів.

Відомий дослідник в галузі мемуаристики О. Галич вказує, що “документалістика, особливо така її форма, як мемуари, набагато точніше, а ще й емоційніше, ніж донедавна вузівські та шкільні підручники, відтворює далеке й більш віддалене минуле, провідні історичні тенденції, дає оцінки реальним діячам, письменникам, акторам у різні періоди (відносно спокійні чи драматичні, а то й трагічні) нашої історії. Спогади часом називають третьою історією, маючи на увазі, що перша історія – це справжній суспільний процес, що мав місце в минулому; друга – це його бачення в офіціозі; а третя – неупереджений погляд мемуариста чи автора біографічної оповіді” (Галич 2001, 5).

На думку М. Коцюбинської, “художня документалістика, що заторкує увесь пласт українського культурного буття, може також слугувати інструментарієм і документальним матеріалом для літературознавчого дослідження, для новітнього переосмислення української мистецької спадщини. Допомогає дошукуватися невідомого чи малознаного, виборювати свій нестандартний кут зору, стимулюючи охоту до нового прочитання засоціологізованої і вихолощеної нашої класики. Оцей незужитий «людський простір», щира незаяложена інтонація допомагають нейтралізувати хрестоматійний глянець, загальникові нав’язливу патетику, канонічну сутність, що роз’їдають соцреалістичне (і не тільки) офіціозне українське «персональне» літературознавство” (Коцюбинська 2008, 33).

На підтвердження думки М. Коцюбинської, зазначимо, що мемуаристика – це реальна прикмета зрілості не тільки індивіда, а й суспільства. Вона має значно ширші можливості, ніж художня література. Для авторів мемуарів головне – як вони скористаються цими можливостями. У той же час багато залежить від здатності наратора не просто подати певний виклад подій, а піднятися над ними і викласти їхню сутність, певною мірою відсторонившись, не заглиблюючись у зайві подробиці, не втрачаючи важливих деталей.

Дослідниця М. Коцюбинська, роздумуючи над природою мемуаристики, зазначала: “Спогади, щоденники, листи – це завжди певне відсторонення, щаслива можливість подивитися на себе збоку, розповісти про себе і «навколо себе» мовби у третій особі. Можливість самоочищення сповіддю, звільнення від тягаря минулого, точніше своєрідне «обрубування», залишення його поза собою” (Коцюбинська 2008, 34).

До написання чи навіть опублікування спогадів кожен приходиться порізному і залежно від різних життєвих та суспільно-політичних обставин. На це також значною мірою впливає те, який характер мають спогади: більше особистісний чи суспільно значущий.

Серед творів, які відносимо до класики мемуарного жанру, – спогади діячів ХХ – початку ХХІ ст. З-поміж них такі відомі твори, як “Спогади і роздуми на фінішній прямій” І. Дзюби, “Лінія життя” Л. Танюка,



“Щоденник” О. Гончара, “Зустрічі й прощання” Г. Костюка, “Найбільше диво – то життя” М. Руденка, “Благослови, душе моя, Господа...” Р. Іванчука, “Рубали ліс” Л. Крушельницької, “Книга споминів” М. Коцюбинської та ін.

“Немає вразливішого жанру в літературі, ніж спогади: коли автор береться за мемуари, він постає перед читачем як на рентгені, де йому важко щось приховати чи прикрасити, і саме автор стає головною дійовою особою. Саме тому це жанр ризикований і, можливо, тому українська мемуаристика існує тільки на ембріональному рівні”, – такими роздумами почав М. Слабошпицький презентацію двокнижжя мемуарів відомого українського письменника і громадського діяча Дмитра Васильовича Павличка “Спогади”. Це синтетичне поєднання мемуарів, де автор звертається до осмислення свого життя від найперших кроків до сьогодення. Відповідно багато уваги приділено висвітленню стосунків автора спогадів з багатьма його сучасниками: письменниками і громадсько-політичними діячами за період від кінця 1940-х до наших днів.

М. Слабошпицький продовжує: “Важко сказати, чого в цих двох томах більше: літератури чи політики, однак, в даному випадку це цілком вдалий симбіоз. Книжка аж клекотить публіцистичністю і суб’єктивністю авторського бачення, і це теж дуже добре. Тут є характеристики політбондунду, й вони незрідка – нищівні. Чимало дійових осіб «Спогадів» ще живе, але ніхто з них нічого не оскаржив, – або погано читають, або все правда”.

Актуальність цієї статті зумовлена посиленою увагою науковців кінця ХХ – поч. ХХІ ст. до літератури non fiction, а також поглибленим інтересом до відтворення в ній образів доби – особливо суперечливого ХХ ст., реальних постатей, зокрема письменників і державних діячів, історії, на тлі якої все відбувалося і заручником якої були дійові особи спогадів і сам автор зокрема.

В анотації до “Спогадів” зазначено: “Видатний учень і послідовник Франка, Дмитро Павличко міг би сказати про себе ось цими геніально простими словами: “Все, що мав у життю, він віддав / Для одної ідеї, / І горів, і яснів, і страждав, / І трудився для неї». Емоційно, естетично й інформаційно насичені, його “Спогади” несуть читачеві не стільки фрагменти мінливого й неспокійного життя самого автора, скільки драматичний образ України ХХ-го й початку ХХІ століть. Серед численних мемуарних портретів, написаних автором, його вчителі і друзі, творці української культури й державності”.

Книга “Спогади” Д. Павличка має документально-публіцистичний характер. У кожному нарисі, які не пов’язані між собою, автор ніби нанизує розповіді про своє життя, про те, як відбувалося його становлення як поета й громадського діяча, які чинники були вирішальними при формуванні його непересічної особистості. Через особисте сприйняття автора проглядає трагічна історія України ХХ ст.

Відкриває “Спогади” нарис “Стопчатів”, у якому автор пише про своє дитинство, яке протікало в мальовничому селищі на Західній Україні ще за часів польської влади. Саме там і треба шукати корені такого характеру самого автора.

З особливим трепетом описує історію свого роду, пригадує, які традиції були в їхній родині, наголошуючи на тому, що в їхній сім’ї всі любили співати і знали багато українських народних пісень: “Пісні мого тата – моя перша школа історії України. Співана. З того часу я назавжди запам’ятав пісні: «Іхав козак на війноньку», «Козак від’їжджає, а дівчина плаче», «Там, де Ятрань круто в’ється», «Зажурились галичанки», «Ой у лузі червона калина» і т. д. Цікаво, що батькове товариство співало пісні Наддніпрянської України, з особливим натхненням...” (Павличко 2015, 8).

Не менш зворушливо пише Д. Павличко про те, що вдома у них був звичай щонеділі, після служби божої в церкві, читати вголос вірші Т. Шевченка та І. Франка. Цей звичай запровадила мати, що любила слухати, як читають її діти, бо сама читати не вміла, хоча мала потяг до поезії, інколи говорила, римуючи слова. Автор зауважує: “Читаючи «І мертвим, і живим...», я бачив сльози в материнських очах, і вони казали мені, що я торкаюся Шевченковими словами до чогось болящого в душі. Того болящого духу України я тоді не розумів, але сприймав його почуттями як щось найдорожче для матері, значить і для мене” (Павличко 2015, 14).

Зі спогадів Дмитра Павличка стає цілком зрозуміло, в родині була проукраїнська атмосфера, не зважаючи на те, що жили під Польщею. Деякі епізоди, про які пише автор, стали відомими лише недавно, оскільки про таке згадувати за часів радянської влади не можна було. Зокрема, і про сумнозвісні події, коли Галичину окупували радянські війська: “В тридцять дев’ятому році, коли «визволителі зі Сходу» в’їхали в село, батько повісив на смеречиною замасній брамі синьо-жовтий прапор. Прапор тут же зняли енкаведисти, що їхали разом з червоноармійцями, батько довго переживав, що його видадуть совітам як «націоналіста” (Павличко 2015, 15).

З нарису “Стопчатів” вперше дізнаємося про деякі важливі моменти з біографії Д. Павличка, зокрема про те, як його сім’я пережила найтяжче горе в січні 1944 року, коли брата Петра заарештувало гестапо: “Хтось із стопчатівських підпільників на тортурах виказав мого брата як члена ОУН. Його розстріляли в Коломиї 26 січня 1944 року. А в квітні 1945 року, коли німецькі окупанти втекли з Коломиї, а радянські ще не зайняли її, мій батько разом з батьками інших розстріляних розкопав могилу і привіз додому вбитого, колючим дротом зв’язаного брата” (Павличко 2015, 16).

Цікавим є зізнання автора про те, що саме приклад брата Петра наставив Дмитра на такий життєвий шлях. Після трагедії шістнадцятирічний Дмитро Павличко написав один із перших віршів “Клятва”, у якому обіцяв помститися за його смерть. Цей вірш був

знайдений серед паперів нещодавно і був опублікований аж 2009 року. Пізніше, згадує автор, була написана поема “Вогнище” і опублікована ще за радянського часу. У ній був образ брата Дмитра Васильовича, але без згадки про факт його перебування в ОУН. Автор зазначає, що за часів незалежної України він відредагував поему “Вогнище”: “Голос моєї совісті – це голос мого брата, а в тому голосі мені чути не просто й не тільки ненависть до ворогів-чужинців, а й дуже болісне, перемішане з жалем почуття зневаги до перевертнів, почуття ганьби за свою націю” (Павличко 2015, 16).

У “Спогадах” Д. Павличка, як і в більшості творів літератури non fiction, спостерігаємо, що виклад основних ідейних та особистісних мотивацій зумовлений як бажанням самосповідальності, так і прагненням деякого самовиправдання. Найчастіше вони мають особистісний характер, хоча мають безперечне значення для оцінки цілісної панорами епохи, історичних подій і впливу їх на конкретних осіб. У спогадах М. Богачевської-Хомяк зустрічаємо натяк про те, що Д. Павличко “ніколи не був «совєтським», але знав щілини системи і як ними просуватися” (Коцюбинська 2008, 19). Якраз оті “щілини системи” і розкриває Д. Павличко у своїх мемуарах про себе і про час. А для того, щоб це вийшло об’єктивно і правдиво, важлива, на думку М. Коцюбинської, “повнота занурення в химерну реальність, вірність історичному й особистісному контекстові, вільному від чорно-білої схеми, без огульного облуплювання й хвацького всезаперечення при гашення риторики на карб аналітики, щоб не підмальовувати, але й не демонізувати реальну ситуацію і реальну особу на догоду сьогодишній схемі” (Коцюбинська 2008, 20).

У “Спогадах” Д. Павличка проступає образ несфальшованої дійсності, у якому подається фіксація цієї дійсності у різних формах: емоційних враженнях, особистісних реакціях, суб’єктивних записках, аналітичних нотатках, переживаннях самого автора і т. д. Ці елементи є складниками образу того середовища, у якому жив автор спогадів. Таким чином створюється автопортрет автора в різних ситуаціях і образ часу, у якому він жив.

Мемуари будь-якого автора завжди якнайповніше розкривають, здавалось би, вже відому постать, додають яскравості й точності розуміння його як людини. Те ж великою мірою стосується і спогадів Дмитра Павличка. Окремі деталі створюють його багатогранний образ, особливо в юнацькі роки, проведені під час окупації. У спогаді “Яблунів” автор розповідає про те, що йому довелося навчатися у польській школі у Яблуніві через матеріальні нестатки батька. Серед учнів були поляки, євреї і він – єдиний українець у класі. Уже в першому класі малий Дмитро відмовився декламувати вірш польською мовою про те, що він є поляком: “Мені раптом прийшло в голову, що я не поляк, а тому декламувати не буду. Пані Вебер залізною лінійкою відрахувала мені на долоню тяжких десять ударів. Рука боліла. В жилах тремтіла кров. Але я вдячний

учительці за ту науку. Вона загнала залізною лінійкою в мої жили, аж до серця, відчуття моєї приналежності до українського народу” (Павличко 2015, 21). Такі спогади дають можливість зрозуміти, як формувалась особистість Дмитра Павличка.

Витоки особистості треба завжди шукати на малій батьківщині. Саме там формується світогляд, характер, особливі риси вдачі. Підтвердження цього знаходимо в аналізованому творі. У спогадах селище Яблунів, де навчався в школі Дмитро Павличко, постає як батьківщина багатьох видатних особистостей. Як зазначає автор, Яблунів увійшов у історію як місце, де енкаведисти з особливою жорстокістю проводили зачистки залишків загонів УПА. І вже за часів незалежної України “відкрили сліди тих страшних злочинів, вчинених катами-емгебистами – останки людей у криниці, що була при садибі того дому, де розміщувалось МГБ, трупи в замаскованих могилах на прилеглих до того ж дому городах. Обстеження останків показало, що ті люди були тортуровані, їм ламали кістки, виймали очі, розпорювали животи. Я добре знав катів, що залишили ці сліди в Яблунові. Їхні імена: Сукоркін, Картавець, Діденко. Це були садисти, що знущалися над пораненими воїнами УПА, над їхніми родичами. Яблунів увійшов у нашу історію як Дем’янів Лаз і Биківня – місця священної крові, пролітої за українські ідеали” (Павличко 2015, 24).

Мало кому відомо, що в біографії Дмитра Павличка були такі сторінки, про які він зміг розповісти тільки недавно, оскільки радянська влада була неприхильна до тих, хто брав участь у визвольних рухах. Нарис “В УПА і в тюрмі” досить емоційно розповідає про те, як у квітні 1945 року шістнадцятирічний Дмитро Павличко вступає до лав УПА. Ясна річ, що у нього для цього особистий мотив – прагнення помститися за брата Петра, який загинув у катівні гестапо. Дмитро Васильович говорить про те, що мати і батько виряджали його до УПА зі сльозами на очах.

Ці спогади – ніби сповідь автора, і в той же час – як оживаючі сторінки історії України, трагічної і напівспотвореної за часів Радянського Союзу. З пам’яті зовсім юного Дмитра Павличка виринають один за одним його товариші – побратими, яких називає на псевдо, командири повстанських сотень, чот і роїв, і про кожного він говорить з особливим пієтетом. Згадує і про те, що перебувати в юнацькій сотні УПА йому довелося недовго: з наближенням зачистки з боку “Червоної мітли”, керівництво прийняло рішення розпустити молодь додому, щоб не ризикувати ними. Разом зі своїми побратимами склав зброю і Павличко. Коли ж віддав командирі Сорокатому свою синю блузу і відійшов далеко від сотні, то згадав, що у кишені забув свої картку з прізвиськом, псевдо і папери з віршами.

Через деякий час, – згадує Дмитро Павличко, – його заарештували “енкадєбисти –пайдошники”: “Ти арестован! Бандеровській викормиш!” (Павличко 2015, 47). Як і інших в’язнів, його доправляють до Яблунівської пивниці, де тепер була тюрма. На сучасного читача, ясна річ, вплив таких спогадів буде безперечний і носитиме виховний характер: “В тюрмі

півниці було багато людей – космацькі, березівські, лючинські селяни. Одних узяли з дому як ніби то підпомагачів УПА, інших піймали в лісі при заготівлі дров, ще інших брали просто на дорозі. Вояків УПА не було. Але крізь вікно ми бачили у дворі трупи, привезені з сіл. Вони лежали в калюжах крові. В'язні пошепки розповідали, що декого привезли сюди після бою – то були тяжко поранені воїни УПА. Тут їх добили пострілами в голову. Моя свідомість горіла. Я був не просто у тюрмі, я був у камері, з якої було видно закатруплених людей, мені причувалось, що дехто з них стогне, просить води!” (Павличко 2015, 47).

З притаманною творчій манері Дмитра Павличка художньою майстерністю та водночас документальною достовірністю, називаючи конкретні імена, місце перебування, роль кожного присутнього в спогадах, автор розкриває жажливі сторінки свого перебування у енкадебістській в'язниці. Він пише, що після першого допиту, йому стало зрозуміло, що НКДБ нічого не знає про його перебування в сотні. Його допитували про те, чи був він у молодіжній організації, яка нібито існувала в Стопчатові й допомагала бандерівцям? Юний Павличко відкидає ці звинувачення, як вигадку слідчого і потім починаються катування: “Оперуповноважений Картавцев, заступник начальника Яблунівського райвідділу НКДБ Сукоркін і сам начальник Діденко перегнули мене на спинці крісла животом догори й почали бити шомполом по голому тілу. Я втратив свідомість. Вони холодною водою приводили мене до тями і шмагали до крові. Я не признався. Вони ж питали про те, чого в моєму житті не було!” (Павличко 2015, 47).

Ці спогади написані тільки 1999 року, коли оприлюднені були злочини комуністичного режиму при встановленні радянської влади на Галичині. Тільки тепер можна було розповісти, що причиною допитів Павличка стали брехливі свідчення Василя Баб'юка, якого заарештували раніше, і який під тортурами почав себе й інших обмовляти, лише б його не били. У його присутності допитували і Павличка, який відкидав ці звинувачення як вигадку. На очній ставці Баб'юка допитували про якусь організацію, яку самі вигадали. Д. Павличко згадує, що його знов били, що аж кров залила очі. Побили так, що не зміг дійти до камери. Він благав, щоб Василь відмовився від своїх свідчень. Били знову й знову – залізною штабою по шиї, затискали пальці дверима. Тоді вже й сам почав зізнаватись у тій неправді, яку вигадав Баб'юк. “Мабуть, нема нічого страшнішого на світі, як самообмова!” (Павличко 2015, 47).

Під тиском інших заарештованих, які кричали “Кажі правду!”, Павличко відмовляється від своїх свідчень про хлопців, і його знову б'ють, тепер за те, що відмовився від попередніх самозвинувачень і звинувачень щодо його друзів. Павличко зауважує, що дії енкадебістів були дуже підступними: “Вони прагнули через заарештовану дітвору докопатися до підпілля, дізнатися, хто з наших батьків, односельців співпрацює з ОУН та УПА, але тут вони наткнулися на непробивну стіну. Все, що вони вибили з

нас, була фальшива інформація про те, що стопчатівські, уторопські, ковалівські хлопчики збиралися вечорами, зустрічалися з воїнами УПА” (Павличко 2015, 47).

Зі спогадів Д. Павличка стає відомо про те, як його перевели до Коломийської в’язниці, а потім до Станіславської, яка містилась у підвалах приміщення відділу МДБ. Про своє перебування у тюремній камері в Станіславі автор пише, щоб розкрити жакливі реалії того часу і розвіяти міфи благих намірів радянської влади по відношенню до галичан: “Я потрапив у юрмище в’язнів, поділених на дві ворогуючі групи. З одного боку – бандити, переважно росіяни, з другого – вояки УПА, українські інтелігенти, вчителі, священики. [...] Нагорі мене чекали нові допити, а в камері – приниження і знущання від наволочі, яка встигла вже з Росії прибути до Станіслава і за грабунки та вбивства потрапити до тюрми. [...] Життя в підвальній камері (а було там нас від сорока до шістдесяти людей) вжахнуло мене. Спали всі покотом на долівці, а було тісно так, що коли один обертася, обертатися мусили інші” (Павличко 2015, 50).

У спогадах колишніх політичних в’язнів сталінських катівень натрапляємо на розповіді про принизливе ставлення до них кримінальних злочинців. Наприклад, у книзі Євгена Іванчука “Холодне небо Півночі”, про якого згадує Д. Павличко. Автор оповідає, що коли вперше після ув’язнення отримав від батька передачу, то страшенно їй зрадив. Але хліб, “який спекла мама, пахнув рідними стопчатівськими травами”, відразу відібрали прислужники Архипова. Кинув їм і масло, і сир, за що й отримав стусанів. Часто такі бійки переростали в масштабні, які закінчувались кров’ю. Кримінальники не зупинялись ні перед чим.

Не перестає дивуватись автор спогадів жорстокості слідчих та “вишуканості” їхніх методів на допитах. Кожен з них придумував свої засоби впливу. Так, слідчий Соскін, дізнавшись, що Павличко навчався в гімназії, “наказав мені скласти проект любовного листа до якоїсь галичанки, в яку начебто він був закоханим” (Павличко 2015, 51). Але очікуваної вдячності від слідчого так і не діждався. Той, навпаки, накинувся з нечуваною люттю: “Як тільки я закінчив свою розповідь, слідчий ударив мене кулаком в обличчя і заверещав: – Ти врьошь! [...] Він наступив ногою на паркетину, і вона вискочила. Схопив на льоту дубову дощечку і бив безпощадно мене куди попало, примовляючи одне й те ж: – Ти врьошь!” (Павличко 2015, 52). Автор зазначає, що слідчий таки здався. Оскільки всі хлопці, заарештовані у справі дивовижної юнацької сотні, повторювали, що вони не винні, наговорили на себе, зазнавши катувань.

Цікавою є розв’язка цієї історії. Звістка про викриту дитячу бандерівську сотню дійшла до Москви. Приїхала комісія, яка мала розібратись із цією справою. Хлопців почали допитувати. Їх били, катували, тому вони сказали те, що від них хотіли почути. “Уже згодом я дізнався, що за кожного арештанта вони діставали премію 800 карбованців” (Павличко 2015, 52). Після восьмимісячного перебування у

в'язниці, після катувань і вибитих зізнань хлопців відпустили додому навесні 1946 року.

Як стає відомо зі спогадів, цих слідчих засудили до 10 років позбавлення волі. Сам Павличко проходив як свідок у суді. Але, на думку автора, вони не розкаялися. Він згадує: “Доходила до мене згодом чутка, що хтось із них писав у ЦК КПУ, коли вийшла моя книжка «Правда кличе» (1959), що Павличко був і є ворогом народу, про що може свідчити його вірш «Коли помер кривавий Торквемада...»” (Павличко 2015, 52).

Знову повертаючись до тих днів, Д. Павличко зауважує: “Найбільшу ганьбу у своєму житті я пережив тоді, коли змушений був на очних ставках казати неправду. Мені вдалося тяжкою ціною збити з пантелику слідчих і цим самим пустити їх запланованою ними хибною дорогою, яка згодом довела їх до в'язниці. Нечувана подія – енкадебістів засудив радянський військовий трибунал за катування неповнолітніх в'язнів. Засудили, але мовчали про це радянські органи. На тому суді мені сказали: «Забудь, що тут було»” (Павличко 2015, 53).

Вражають своєю відвертістю сповідальні спогади автора про той нелегкий шлях, яким він ішов у доросле життя. Донедавна зважитися на такі зізнання було б варто уваги відповідних органів. Нині, коли українці все більше дізнаються про вразливі сторінки нашої історії, спогади Дмитра Павличка дуже доречно доповнюють те, про що говорять і пишуть дослідники української історії 1940-х років.

Тільки у 1999 році Дмитро Павличко пише ці відверті рядки, які багато пояснюють у становленні його особистості, у тому, як йому доводилося торувати свій шлях. Автор вважає, що саме в юності пройшов серйозну школу життя, наслідки якої відчувалися у подальшому: “Багато в моєму житті було епізодів повчальних і значних. Але в тюрмі за вісім місяців я навчився більше, як за цілі роки університетських студій. То була жорстока наука про падіння і піднесення людського духу, про чисту правду, яка ніколи не є видимою і яку тяжко знайти людині у своїй власній душі. То була наука про пошану і ненависть до самого себе, про співчуття до людей слабких і про любов до людей сильних” (4, 53).

У “Спогадах” Д. Павличка, як у більшості творів цього жанру, переважає морально-екзистенційна проблематика. Описуються складні ситуації морального вибору особистості, здатність і можливість протистояти ситуації, або, навпаки, підкоритися, або хоча б вийти з неї без моральних втрат. Фактично спостерігаємо, як особистість протистоїть системі, бореться у даному випадку з устоями і канонами тоталітарної системи і долає наслідки тієї боротьби.

“Спогади” Д. Павличка, пов'язані з його перебуванням в УПА, потім у в'язниці, далі – інші події, які пов'язані цим ланцюжком, вибудовуються, як пазли, кожен з яких розкриває важливий епізод із його життя і водночас вказує на цілісну картину життєвого шляху. Прикладом такої взаємопов'язаності з попередніми подіями може розглядатися спогад про

вступ Дмитра Павличка до університету. Автор згадує, як через одну четвірку в атестаті про середню освіту, що була виставлена як помста за відмову вступати до комсомолу, він не отримав золотої медалі та позбавився права вступу до вишу без екзаменів.

За порадою вчительки Анастасії Леонтіївни Корсунівської вирішив вступати до Київського університету, щоправда, після того, як у нього не прийняли документи до Чернівецького університету, бо написав у автобіографії про своє ув'язнення. Жінка з приймальної комісії тихенько порадила того не писати, а краще дістати комсомольський квиток, бо без нього не приймуть до університету. Зараз це сприймається дивно, а тоді за такими речами стояла ціла ідеологічна державна машина, яка контролювала всі процеси, включаючи доступ до вищої освіти. Далі більше: у спогадах читаємо про те, як за літр горілки Павличку видали в райкомі комсомольський квиток, щоб уже з гарантією вступити до Києва. Але ніхто не попередив його про деякі речі, які були вирішальними в його долі.

Д. Павличко пише: «Склав я іспити добре. Все на п'ять і чотири, крім німецької мови. Екзаменатор із цього предмета, поговоривши зі мною, сказав одверто: «Я бачу, що ви німецьку мову знаєте не гірше від мене, але я мушу поставити вам трійку. В наш університет західняків цього року не приймають!» «Це несправедливо! – закипів я, а викладач продовжував: «Знаю. Нічого зробити не можу. Їдьте до Львова!»» (Павличко 2015, 59). І жодних пояснень. Це прозвучало як вирок, який оскарженню не підлягає. Тепер зрозуміло, що питаннями відбору абітурієнтів опікувався КДБ і критерієм були аж ніяк не знання, а, перш за все, соціальне походження та навіть місце народження, яке впливало на майбутню кар'єру людини.

Ректор університету не прийняв Павличка, а в управлінні вищої освіти після зворушливої промови “хлопця з Галичини, сина колгоспника, який не дістав золотої медалі через єдину четвірку, яка ряхтіла вогнем жадання вчитися...” (Павличко 2015, 60), пожаліли його. “Дмитро Бухало викликав секретарку і попросив приготувати довідку: «Проректору Львовського університета ім. І. Франко проф. Леутському. Разрешается принять Д.В. Павлычко, сдавшего экзамены на философский факультет Львовского университета». Цю довідочку він підписав і сказав: «Є вказівка не приймати галичан до вищих учбових закладів Києва. Їдьте до Львова»” (Павличко 2015, 60). Важко навіть уявити, що довелося пережити авторові спогадів, коли він зазнав дискримінації на ідеологічному ґрунті. Це в той час, коли співали “Я другой такой страны не знаю, Где так вольно дышит человек...”. А в елементарному доступі до вищої освіти було відмовлено представнику Західної України. Павличко згадує, що його таки прийняли до Львівського університету, але не на історичний факультет, а на філологічний.

Утім йому довелося їхати до Львова на даху поїзда, бо квитків на потяг не було, навіть стоячих місць не було. Довелося пережити конфлікт з



міліцією, яка зняла його з поїзда за те, що їхав на даху. Зринула в пам'яті розповідь батька про австрійських солдатів, які, не вмістившись у вагонах, їхали додому на даху, не беручи до уваги залізничних мостів. “Той поїзд з батькового оповідання донині виникає в моїй уяві. Він, увесь облитий кров'ю, гримотить полями Галичини, а під мостом, де він проїхав, лежить гора трупів. То були солдати, що квапились додому з війни; коли Австро-Угорщина завалилась, вони мобілізували машиніста, змусили його їхати, приклавши йому до скроні пістолет” (Павличко 2015, 61).

З написаного у спогадах видно, що автор має свою рецепцію української історії, подає її через свою власну призму, оскільки довелося пережити, як тому герою роману “Століття Якова” В. Лиса, декілька режимів, кілька держав з відповідними ідеологіями і при цьому намагатися залишитися самим собою. Хоч у тих умовах це було і не просто.

У відповідь на закиди від сучасників, які звучать на адресу Д. Павличка з приводу його поетичної діяльності й певного пристосуванства до умов режиму, сам відповідає, неначе сповідається перед читачем у спогаді “Спочатку”: “Якщо я прийняв позу радянського поета, то зовсім не тому, що запрагнув популярності й визнання, а тільки тому, що повірив у можливість вдихнути в комуністичну фразеологію національну ідею, з якою я народився. Я перебував під впливом шевченківського та франківського струменя в нашій літературі. Я вважав своїм обов'язком боротися за українську мову, культуру, історію засобами тієї ж комуністичної мрії. Чи був я щирим тоді, коли свідомо йшов на співробітництво із радянською владою? Був, та не завжди. Я постійно сам ламав ту фальшиву лінію поведінки, що її вимагала від мене система тоталітарного невірництва, я ніколи не переставав писати поезії, які поєднані духовно і тематично з першими моїми віршами, що волею Божою віднайшлися на вісімдесятому році мого життя” (Павличко 2015, 482).

Кожен із епізодів дозволяє читачеві дати оцінку описуваному, зіставити його з уже відомим про ту чи іншу подію або людину, або постать у літературно-мистецькому просторі, суспільно-політичному житті тощо. Авторська візія пережитого й інтерпретація його у “Спогадах” має як пізнавальний, так і художньо-естетичний сенс. “Як межове явище художня документалістика у всіх своїх іпостасях жива й багатовимірна, насичена неповторними реаліями і яскравими суб'єктивними враженнями, залишає по собі відчуття автентичності і водночас не чужа художньому домислу” (Коцюбинська 2008, 57), – вказувала М. Коцюбинська.

Коли читаєш мемуари, ніби оживає весь життєвий простір автора, постають в усіх подробицях люди, які його оточували, події, що довелось пережити. Особливий інтерес викликають виписані в спогадах постаті письменників, суспільно-політичних діячів, людей, з якими на життєвих дорогах довелось перетинатися автору. Натрапляємо на досить різкі оцінки багатьох з них. Серед героїв спогадів Дмитра Павличка письменники

А. Малишко, М. Рильський, О. Гончар, О. Довженко, Ірина Вільде, М. Бажан, Г. Кочур, М. Рудницький, В. Підпалій, О. Коломієць та ін.

Багато уваги приділено зображенню політичних діячів ХХ – початку ХХІ ст., з якими був знайомий автор. Це, зокрема, П. Шелест, М. Горбачов, Е. Шеварднадзе, Ярослава Стецько, В. Дурдинець, О. Ємець, Є. Стахів та ін. Ці постаті виписані настільки рельєфно, ніби кадри документального фільму про людей та їхній час. Тут же наявне й те, що найчастіше шукають у художньому творі: людинознавчі істини, самохарактеристики, сповідальні епізоди, самомотивація.

Емоційно, з напруженням описані моменти, які є надзвичайно значущими для самого автора. Про сучасність Д. Павличко пише: “Так, мені вже в печінках сидить моя вождівська нація, розсварена, нездатна висунути із своїх рядів лідера не тому, що його нема, а тому, що кожен із моїх братів прагне бути гетьманом. Але я щасливий тим, що належу до українського народу і навіть негативні прикмети його вождів сприймаю без прокльонів, знаючи, що дорога з рабства тяжка і жертовна” (Павличко 2015, 481).

Усі спогади, уміщені в цій книзі, являють собою, ніби пазли, які потім поступово, один за одним складаються в єдину картину під назвою “Життя, як воно є”. У цій картині на передньому плані, ясна річ, образ автора: його емоції й переживання, злети і падіння, успіхи й невдачі, плани і реальність, друзі й недруги, здійснене і нездійсненне – і все це крізь призму історії та її впливу на особистість. Завершує книгу емоційне зізнання: “На початку свого шляху не був я та й не міг бути таким, як нині. Але ця моя збірка каже мені, що спочатку я, будучи, може, трохи гіршим, а, може, й кращим, як нині, – був, одначе, самим собою. Як і нині” (Павличко 2015, 483).

Є підстави відносити це двокнижжя до жанру літератури non fiction. Ці “Спогади” Д. Павличка багато в чому досягають рівня белетристики, оскільки написані професійним письменником. Останнім часом все більше читачів віддають перевагу читанню мемуарної літератури замість художньої, яка втимила їх штучними сюжетами, неприродними образами та здеформованою дійсністю.

Для “Спогадів” Д. Павличка характерні основні риси мемуарної літератури: наявність екзистенційної проблематики, сповідальність, яка зумовлює особливий настрій мемуарів, суб’єктивність, специфічний спогадовий потік свідомості, рельєфність, ‘кінематографічність’, наявність яскравих епізодів, портретних характеристик, ремінісценцій, аналіз подій, які довелося пережити, з погляду сьогодення, традиційність викладу думок і т. д.

Про “Спогади” Д. Павличка можемо говорити як про твір, що є поєднанням, своєрідним синтезом двох начал – документального й художнього; це специфічний змістовний і пізнавально-інформативний

феномен на межі пройдешнього і сьогодення, історії й сучасності, спогаду й документа, факту й узагальнення.

Галич, О. (2001): *Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи*. Луганськ.

Коцюбинська, М. (2008): *Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної літератури*. Київ.

Павличко, Д. (2015): *Спогади*. Т. 1. Київ.

## ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ АСТРАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У МІФОЛОГІЇ ЗАКАРПАТТЯ

*Оксана Тиховська*

(Україна)

*Народна уява наділяє сонце, місяць, зорі рисами божественної істоти, здатної впливати на життя особистості й цілої людської спільноти, моделює картину світотворення й співіснування людини та природних стихій в одній просторово-часовій площині. У статті аналізуються психологічні передумови перенесення ознак людини/божества на образи сонця, зірок, місяця.*

*Ключові слова: міфологія, божество, астральні образи, психоаналіз.*

## PSYCHOLOGICAL ASPEKT OF ASTRAL IMAGES IN MYTHOLOGY OF CARPATHO-UKRAINE

*Oksana Tychovs'ka*

*The imagination of people endows the Sun, the Moon and Stars with the characteristics of divine creature which can influence on the life of personality or the whole human community. It models the picture of the creation of the world and coexistence of man and nature elements in the same space-time level. This article considers psychological preconditions of transference the characteristics of man/Deity on the images of the Sun, the Moon and Stars.*

*Key words: mythology, God, astral images, psychoanalysis.*

Образи небесних світил у всіх міфологіях світу асоціювалися з певними божествами; племена й народи створювали історії, пов'язані з небом, функціями та впливом сонця, місяця та зірок на навколишнє середовище. “Слов’яни, як і всі індоєвропейці, шанували сили природи. У найдревніших пам’ятках, а також в записках арабських купців, слов’яни вважаються пошанувачами сонця, місяця та інших небесних світил. З усіх індоєвропейських народів, які зберегли арійський світогляд, найбільше культ сонця розвивався у східних слов’ян” (Потушняк 1940, 180).

Сонце, місяць і зірки наділялися дивовижними якостями й здатністю впливати на існування всесвіту та життя людей. Про семантику астральних образів у віруваннях Закарпаття писав Ф. Потушняк, вчений відзначив психологічні передумови появи таких образів у міфології: “Людина, яка дивилася на світ як на органічну істоту, наділену тими ж вітальними властивостями, що і її Я, вважала його подібним до себе. Але завдяки

властивій їй примітивній ментальності вона бачила світ зовсім іншим, ніж бачить його сучасна культурна людина. Речі навколо неї мали містичні властивості, а все реальне було другорядним” (Потушняк 1940, 180). Містичне світосприйняття цілком зумовлювало уявлення про навколишній світ, тому в примітивних культурах існують феномени, недоступні й незрозумілі людині ХХІ ст.

Першоосновою світу прапредки українців вважали небесний вогонь, який виявлявся також через світло сонця, зорі, місяця, котрі часто репрезентуються в фольклорних текстах через образи тварин. Сонце часто предки асоціювали з образами півня, орла, сокола та вепра, в деяких казках “воно перетворюється в золоту птаху, королеву і т. д.” (Потушняк 1940, 159). Символом зорі був лелека, а місяць часто порівнювався з волом та козою у текстах загадок, календарних пісень, замовлянь.

За спостереженням М. Еліаде, “Сонячні ієрофанії передають релігійні значення незалежності й сили, верховної влади, мудрості. Тому в деяких культурах ми спостерігаємо процес соляризації вищих істот. [...] Небесні боги поступово втрачають релігійну актуальність, але в деяких випадках структура і важливість цих богів зберігаються в сонячних богах; особливо це знайшло вираження у високо розвинутих цивілізаціях, що відіграли важливу роль в історії (Єгипет, елліністичний Схід, Мексика)” (Еліаде 2001, 84). Сонце ототожнювалося з божеством в багатьох світових міфах. У давньому Єгипті сонячним божеством був Ра, у греків – Геліос. У слов'янській міфології божеств, які мали стосунок до сонця, було кілька: Сварог, Дажбог, Коляда, Купало, Перун та Ярило.

Згідно з уявленнями праслов'ян, “бог Сварог живе у зоряному царстві дванадцяти зодій. Коло Свароже – найбільше його творіння, над яким йому найдовше довелося потрудитися, щоби здолати непроникний морок хаосу й п'тьми” (Куєвда 2007, 144). Сварог отожднювався з небесним життєтворчим вогнем, але, на відміну від інших богів слов'янського пантеону, він не мав антропоморфного чи будь-якого проявленого вигляду, сприймався як неосяжна духовна сутність. Лише сонце і знак сварги були символами Сварога.

Дуже часто з сонцем в українській міфології пов'язувався Дажбог. Про це згадує О. Афанасьєв, проаналізувавши уривок з грецької хроніки Малали, знайдений ним в Іпатієвському літописі, де грецький бог Геліос ототожнюється з Дажбогом: “Сонце-цар, син Сварога, він є Дажбогом”(Афанасьєв 1996, 309). О. Афанасьєв, посилаючись на давні літописи, пише, що у слов'ян Дажбог “є уособленням сонця, сином неба, подібно до того, як Аполон (Геліос) вважався сином Юпітера (Зевса); сербська пісня називає сонце дитям божим. Слово даж є прикметником від даг (готск. dags, німець, tag, санскр. ahan замість dahan) – день, світло, споріднене з санскр. коренем dah – палити і литовськ. дієсловом degu – палаю. Іншим сином Сварога-неба був вогонь-блискавка (Агні – Індра)”

(Афанасьев 1996, 309). В українській міфології цим другим сином, покровителем небесного вогню-блискавки, став Перун.

У працях вчених-психоаналітиків школи К.-Г. Юнга сонце часто асоціюється з архетипом Самості – вищої мудрості, божественного начала, яке проявляється у психіці людини як спалах інтуїції, як божественне осяяння мудрості в певні моменти життя. Роль сонця – забезпечувати можливість самого буття проявленого світу через тепло і світло; аналогічно архетип Самості дає людині духовно-моральні орієнтири (світло свідомості), формує уявлення про сенс життя, сприяє психологічній ініціації особистості (або ж індивідуації – ще один термін на означення процесу розвитку і становлення).

З процесом індивідуації особистості пов'язує образ сонця Е. Нойман, проводячи аналогію між шляхом сонця по небесній сфері протягом дня і життям людини та суспільства, які теж народжуються (як сонце вранці), проходять свій життєвий шлях (як сонце на небі протягом дня) і помирають (подібно до зникнення сонця за лінією горизонту). На думку вченого, розвиток окремого індивіда і розвиток людства має подібний сценарій: коли відбувається вихід за межі zenіту домінувальної Его-свідомості, здійснюється “метаморфоза та інтеграція особистості, котра спостерігається в процесі індивідуації. Це також виражається в міфі через архетипічний образ Осіріса. За аналогією до того, як сонце сходить і заходить, здійснюючи свій шлях по небу, так і свідомість розвивається в кожному індивіді протягом життя, й індивідуація є метою його денної дуги. Метаморфоза на стадії Гор-сонце-его перебуває під знаком Осіріса, «першого з богів Заходу». З настанням смерті в кінці сонячного шляху Осіріс, Самість, приймає і «осіріфіціює» его-Гора-сина, перетворюючи його в Самість” (Нойманн 1999, 168). На думку Е.Ноймана, в Єгипті міфологія та ритуали, пов'язані з уявленнями про фараонів (про їх божественну сутність, здатність перероджуватися і жити після смерті), базуються на метафоричному баченні “парадоксальних взаємостосунків між Его і Самістю, Гором і Осірісом. Найтаємніший з таємних висловів: «Я і Отець єдині» також панує на цій кінцевій стадії трансформації, котра називається індивідуацією, що завершується смертю его і кінцем життя” (Нойманн 1999, 169). Таким чином, Е. Нойман вважає образ Гора (сина Осіріса) проекцією Его, а Осіріса – втіленням Самості в міфах Єгипту. Сам процес “розчинення” Его людини після смерті в колективній свідомості людства метафорично передається через злиття образів Гора й Осіріса.

В українській міфології таку пару богів становлять Дажбог (син) та Сварог (батько). У народних віруваннях Закарпаття Сварог ототожнюється з Перуном (Перун вже сприймається не як син Сварога, семантика цих божеств зливається в один образ). За спостереженням Ф. Потушняка, Перун у міфології Закарпаття постає як могутній “світлобог, символ сили вогню у вигляді блискавиці, він переміг і став головним богом (як у греків Зевс, в інд. Диявс, у нім. Wuotan і Donar). Дажбог став його сином. Але як

життєдавець він був, власне, головним богом, хоч і підлеглим грізному і могутньому Перуну” (Потушняк 1940, 157), виступаючи в ролі сина. Такий розподіл ролей між двома сонячними божествами, очевидно, свідчить про існування моделі позитивної психологічної ініціації в світогляді українців: оскільки божество-син досягає рівня батька (Сварога / Перуна), це метафорично моделює ситуацію успішної індивідуації людини, яка теж у своєму розвитку може досягти рівня Самості (внутрішнього Бога), а також окреслює міфологічну схему еволюції суспільства.

У віруваннях Закарпаття сонце трактується як “жива істота, воно діє по своїй волі і завжди здатне зробити все, що завгодно, хоча й чудово знає свою дорогу і мету. З дороги воно звертає лише по добрій волі. Сонце гнівається, коли бачить зло, і тішиться, коли бачить добро. Благословляє, допомагає або карає. Воно стоїть на сторожі найвищого світового порядку. Воно є божеством...” (Потушняк 1940, 158). Отже, це небесне світило чітко постає уособленням вищої справедливості та мудрості, втіленням архетипу Самості.

Аналізуючи міфології світу, М. Еліаде спостеріг, що в багатьох героїчних міфах герой уподібнюється до сонця, оскільки він так само “бореться проти темряви, спускається в Царство смерті і виходить звідти переможцем. Тут п'ятьма не є одним із способів існування божества, як це ми бачимо у місячних міфологіях, тут вона символізує все, чим бог *не є*, тобто його головного суперника. Темрява вже не трактується як необхідна фаза космічного життя; з перспективи сонячної релігії п'ятьма протиставляється життя” (Еліаде 2001, 84).

Українські селяни уявляли собі сонце у вигляді вогняного колеса, “яке щодня пролітає зі сходу на захід небесами, котрі як великі півкулі лежать над землею. Земля як миска плаває по воді, розширюючись у безкінечність. Сонце обходить світ вночі по північній стороні «під морем», знову з'являється на сході і починає свій денний шлях” (Потушняк 1940, 158). Це уявлення знайшло відображення в купальській обрядовості слов'ян – у ніч на Купала з гір до ріки котили запалені колеса і це символізувало рух сонця по небу, а потім його поєднання зі своєю протилежністю – водою (шлюб вогню і води є основою купальської обрядовості). Ритуальне вогнище як символ сонця розпалювали під час святкування Різдва, Великодня, Св. Юрія з метою підсилення енергії сонця, коли воно “вокресає в боротьбі з темнотою” (Потушняк 1940, 158). У такий спосіб уподібнювалися земний і небесний вогонь, а посередником їх взаємозв'язку ставала людина, яка, розпалюючи вогнище в певний час року і доби, здійснювала сакральний обряд проектування образу небесного божества (сонця) на видимий світ реальності. Цікаве спостереження про зв'язок душі людини з вогняним колесом зробила М.-Л. фон Франц, зазначивши, що “серед германських народів широко розповсюджене повір'я, що душі людей, які ще не втілилися, крутяться в повітрі, як вогняні колеса” (Франц фон 1998, 162). Таким чином, образ людської душі

у вигляді вогняного колеса (мікромоделі сонця) в міфології свідчить про доцільність трактування сонця як джерела виникнення свідомості в несвідомому. А палаючі колеса, котрі українці котили з гір на свято Купала, теж, очевидно, пов'язані з уявленнями про душу людини, яка через посередництво стихій води та вогню може подолати межу між світами. Аргументи на користь такого трактування знаходимо в поховальних обрядах язичників, які тіло померлого спалювали у човні, що плив по ріці, і вода та вогонь мали “транспортувати” душу покійника в потойбіччя.

Образ сонця як уособлення справедливого бога або ж Самості можна виявити в ряді українських вірувань, у яких це світило наділене здатністю карати за порушення певних табу: “поява жінки з непокритою головою на сонці, чи взагалі голе тіло народ вважав моральним злочином. Зробити щось погане в сонячний час вважалося великим переступом і мало бути покарано вищими силами. Проклинати сонце або заклинати когось сонцем вважається гріхом перед ним же. За це сонце жорстоко мститься, хоча зазвичай в стосунках з людським родом воно виступає з благими намірами, бажає і робить людям лише добро” (Потушняк 1940, 158).

На Закарпатті довгий час зберігалось вірування про “вподобання” сонця, про його прихильність до відповідальних людей і зневагу до безвідповідальних: “любить сонце перш за все чесних, богобоязливих, працьовитих людей. Лїнєвих воно не любить. Такїй людині гріх з'явиться на сонці” (Потушняк 1940, 158).

Сприймання сонця як божества відбилося також у зверненнях-молитвах до цього світила з проханням “заступитись в нещасті”, а також у закликанні сонця як судді чи свідка на підтвердження правдивості власних слів ( «божаться», закликаючи сонце у свідки” (Потушняк 1940, 158)).

На Закарпатті ще в ХХ ст., за спостереженням Ф. Потушняка, селяни знімали капелюхи, хрестилися й промовляли молитву, коли бачили схід сонця. Вони вірили в існування неосяжної розумом ірраціональної сили, здатної коригувати сценарій їх життя. Їм не потрібно було раціональних чи наукових доводів для підтвердження міфу про всесильність сонця, воно асоціювалося з вищою чистотою і мудрістю, було тим ідеалом, образом божества, який людина шукала в самій собі як внутрішнє світло / добро. Таким чином, уявлення про внутрішнє світло / добро / мудрість проектувалося на образ небесного світила. Саме тому всі думки українського селянина були “звернені «до світлого сонечка», щоб воно завжди допомагало людині. З такою ж любов'ю, з якою він молиться до святого хреста, звертається селянин і до сонця, тому що між цими символами є якась близька спорідненість” (Потушняк 1940, 158). Така семантична спорідненість може бути пояснена існуванням однакового психологічного підґрунтя образу сонця та хреста – згідно з теорією К.-Г. Юнга, і сонце, і хрест є персоніфікованими образами архетипу Самості.



Архетипну семантику сонце має і в українських народних піснях. Зокрема, “у весільних обрядових піснях, які співають дівчата, плетучи вінки, часто згадується сонце. Воно, як основа життя, допомагає подружжю” (Потушняк 1940, 159). Ф. Потушняк наводить текст весільної пісні, де сонце й вінок з барвінку символізують єдність молодят на сакральному рівні, утверджуючи через ритуал переходу (весілля) нову соціально-психологічну сутність юнака й дівчини (“тепер у нас гаразд”):

Ой зелений барвіночку  
 Не лежи ти в заріночку,  
 Бо час би з тебе вінок вити  
 Та й Іванка сподобити.  
 Ой горі, сонечко, горі,  
 Вийтеся віночки скорі.  
 Ой пої, Боже, до нас,  
 Тепер у нас гаразд...

(Потушняк 1940, 159).

Також часто сонце згадується в українських колядках, що були створені ще в дохристиянську добу. “Наприклад, в одній старовинній колядці сонце зображено у вигляді золотого коня, який при бігові «лупає» срібною підковою білий камінь, із якого церкву мурують з трьома вікнами – символ воскреслого дня, природи, імпульс до росту світу, який дає саме сонце. В іншій колядці воно сперечається про першість з місяцем та дощем. Зазвичай перемагає сонце” (Потушняк 1940, 159). Такий сюжет колядок свідчить про їх виникнення на межі зміни релігійно-ціннісних епох, коли зникає домінування культу місяця й утверджується культ сонця. Тому колядки, в яких сонце виступає переможцем у суперечці з місяцем, мали виникнути в пізніший період, є ближчими до нас за часом створення і зберігають “слід колишнього поклоніння сонцю” (Потушняк 1940, 159).

З уявленнями про сонце, як символ божественного порядку, пов’язані вірування про причини сонячних затемнень. В Україні існували повір’я, що затемнення сонця є своєрідним попередженням про якість нещастя, яке має відбутися в недалекому майбутньому: “Коли людство загрожує великі біди, війна, голод, епідемія і т. д., сонце «міниться» (затемнюється), оскільки вболіває за наперед визначену долю людства” (Потушняк 1940, 160). Згідно з іншим повір’ям, затемнення сонця трактується як своєрідна оцінка вчинків людей – символізує осудження зла, і сонце метафорично ховається в тіні, щоб не бачити прикрих речей: “Воно затемнюється також через сум, спричинений людськими гріхами та їх наслідками. Затемнення сонця – знак до покаяння...” (Потушняк 1940, 160). Ще одне повір’я пов’язує затемнення сонця з боротьбою проти сил темряви і зла, а темний колір самого світила символізує тимчасову поразку у протистоянні з хаосом: “сонце затемнюється тому, що його затемнює «шаркань» і нечисті

духи, які нападають на нього і його розгризають. Але сонце їх завжди перемагало і все знову ставало на свої місця” (Потушняк 1940, 160). У розрізі психоаналізу таке вірування метафорично моделює шлях людини до самовдосконалення, її індивідуацію, яка передбачає можливість появи перешкод (шарканів, нечистих духів), які слід буде подолати (як уособлення архетипу негативної Тіні), щоб в майбутньому “сяяти” – наблизитися до рівня Самості. У цьому повір’ї на сонце проєктується архетип Его, що перебуває в процесі індивідуації.

Образ сонця присутній у замовляннях, зафіксованих на Закарпатті. В основному тут цьому небесному світилу приписується сила зцілення, здатність реагувати на прохання людини про допомогу. Сонце трактується як божество, наділене великою “позитивною силою, яка допомагає білому світові і його боротьбі з темним і негативним” (Потушняк 1940, 160). Ф. Потушняк описав такий лікувальний обряд: “коли дитина хворіє «під’язичницею», хресна матір перед заходом сонця у період «слабого» (спадаючого – О. Т.) місяця несе її в сад до «чорної сливи», робить на дереві хрест, роздирає кору на три сторони (схід, південь, захід), бере слину з рота дитини, кладе в ці заглибини і говорить, звертаючись до сонця: «сонечко за гірку, під’язичниця під нірку». Тричі плює і несе дитину назад не оглядаючись” (Потушняк 1940, 160). Тож сонце, що заходить за лінію горизонту, має забрати із собою хворобу, а остаточне зникнення недуги забезпечується специфікою місячного циклу – на спадаючий місяць – і хвороби слабнуть, зникають. Заборона оглядатися, очевидно, пов’язана з небезпекою побачити хворобу, яка покинула тіло дитини і прямує під землю, необачний погляд міг її притягнути назад.

Уявлення про сонце як втілення морально-етичного ідеалу, до якого слід прагнути, та уособлення світлого божества, здатного коригувати сценарії людських долі, зумовило появу багатогранної символіки – сонце-оберіг ми бачимо на українських вишивках, прикрасах, кераміці та дерев’яних виробах. Подібне вшанування сонця в міфах пов’язане з психологічним перенесенням на нього образу просвітленої свідомості (божества, Самості), відтак, це небесне світило метафорично руйнує темряву несвідомого, постає джерелом свідомості та є “активним психічним фактором, здатним викликати процес самоідентифікації” (Франц фон 1998, 194), самоусвідомлення. Отже, символ сонця у фольклорі та народному мистецтві є постійним нагадуванням людині про те, що в її душі є світло добра, подібне до сонячного світла.

Культ місяця, за спостереженням В. Ятченка, своїм корінням сягає IV–III тис. до н.е., оскільки тоді він “втільювався в обрядах поховання та архітектурі могильників. Пізніше культ цього світила посідає одне з чільних місць у замовляннях і колядках. Звідти образ перекочує в обрядові, а затим і в побутові пісні, фігурує в билинах, поемах. За тисячоліття образ місяця так міцно вкоренився у свідомість українського етносу, що перетворився на архетип, але архетип вже культурно-

історичного походження – етноархетип” (Ятченко 1998, 46). Сакральна семантика місяця виявляється в міфологічних текстах через образи кози, вужа, вола або вареника. “Роги кози і вареники нагадують традиційне зображення Місяця. Так само, як паляниця, кутя і свинина – неодмінні страви в день народження Сонця – Різдва, вареники і містерії з козою – обов’язкові учасники Щедрого вечора – свята народження Місяця” (Кувєда 2007, 145). Б. Кравців спостеріг близькість образів місяця й бика (тура) в міфології албанців, грузинів, більшості кавказьких народів, населення Месопотамії, Малої Азії та Піренейського півострова: “бик і місяць виступають як боги-плідники, божества плодючості, репрезентанти чоловічого начала в людському житті. І тому теж племена й люди почитають пізніших богів місяця, як володарів неба і всього світу, світодержців, подавців життя. Богині місяця виступають здебільша серед середземноморських народів (пор. латинська Люна, грецька Селене) і з того погляду весь античний світ можна поділити (не завжди згідно з расовими чи мовними признаками) на дві великі групи – народів, що серед них був панівний культ бога-місяця, і народів, що почитали богинь місяця” (Кравців 1952, 4). Б. Кравців пише також про подібність культу бика й місяця і в українській міфології.

У народних віруваннях українців місяць вважався володарем “сил світу темряви, ірреального, таємничого. Він володіє силами, що належать ночі, такими, як ріст в природі, розмноження й існування інших світів. Він має ті ж властивості, що і сонце, тільки іншого рівня. «Світло місяця не справжнє, не правдиве світло, то нічне світло». Місяць убуває і прибуває – слабне і повніє. Така його сутність” (Потушняк 1940, 175). Таким чином, місяцю, на відміну від сонця, властива мінливість, трансформація, періодична втрата яскравості, що сприймалося нашими давніми предками як свідчення про зв’язок із силами темряви, потойбічним світом. Важливо відзначити, що місяць сприймався не як покровитель сил зла, а навпаки – його завданням було оберігати людей від демонічних впливів потойбіччя. Згідно з народними уявленнями, місяць “не пропускав” уособлення зла в проявленій світ людей. І лише коли він втрачав силу і яскравість світла, ставав меншим (період спадаючого місяця), межа між світом людей і духів слабшала. Зокрема, на Закарпатті існувало вірування, що під час спадаючого (“слабкого”) місяця дводушники, демони та інші злі істоти отримують більшу силу, ніж в інший час. “Тоді, ніби ніщо над ними не має влади. В природі загострюються всі їхні приховані сили, тому вони діють за власною волею й імпровізовано, отримуючи велику міць. Тоді, більш за все, виявляється «нечиста сила», мучить, пригнічує і всіляко переслідує людей” (Потушняк 1940, 175).

У віруваннях Закарпаття дієвість і результат чаклунських ритуалів залежали від фази місяця та часу доби: “Всі магічні дії відбуваються опівночі і як слід проявляються тільки при слабкому місяці” (Потушняк 1940, 175). Таке уявлення, очевидно, пов’язане з отожденням місячного

світла з концептом добра та святості. Відповідно, коли місяць “спадає”, зменшується і його світло, – слабшою стає енергія добра, а це сприяє збільшенню активності сил темряви, яких у цей момент не може зупинити сила місяця. Згідно з народним віруванням, “не рекомендується починати що-небудь під час слабого місяця. Тоді можна важко поранитися, ... рана буде погано заживати – як у тварин так і в людей” (Потушняк 1940, 175). Спадаючий місяць не має сили, щоб контролювати межу між двома світами, і не може захистити людей від підступних дій та намірів демонів, які нібито здатні в цей період втручатися у хід подій.

З іншого боку, саме на спадаючий місяць українцями виконувалися різноманітні ворожіння. Очевидно, дієвість магічних актів нібито теж залежала від здатності думки / знань / бажання подолати межу між видимим і невидимим (потойбічним) світом, а спадаючий (слабкий) місяць метафорично не міг перешкодити намірам людини отримати “інформацію” з непроявленого світу духів. Відомим на Закарпатті було таке любовне ворожіння: “Коли дівчина хоче в снах побачити свого «судженого», виконує наступний магічний обряд: В понеділок «слабого місяця» цілий день вона тримає суворий піст. Зранку молиться. Впродовж дня вона повинна спекти ‘кукуц’ (маленький круглий хліб). Ввечері, коли з’являється місяць і зірки, дівчина сідає на поріг, лівою ногою опирається в ‘одвірок’, а праву протягає в будинок. Потім розплітає ліву косу, кукуц розламає на дві частини. Одну частину з’їдає, з іншою вклоняється на всі чотири сторони світу і, звертаючись до місяця, каже:

«Ти місяцю вгорі  
Та й ви зорі  
Приведіть мені мого милого на сон».

Потім, поклавши під перину частину кукуца, що залишилася, невипрані штани милого або когось іншого, повинна, помолившись, лягти на них і заснути. Це робить вона протягом трьох понеділків. Хто їй тоді присниться, той і буде її чоловіком” (Потушняк 1940, 176).

Отже, і в цьому замовлянні, і в інших “ворожіннях місяць вважається покровителем і охоронцем любовних стосунків” (Потушняк 1940, 176).

М.-Л. фон Франц, розглянувши астральні образи крізь призму психоаналізу, пропонує цікаву інтерпретацію архетипної символіки місяця, відштовхуючись від його здатності світити лише відбитим сонячним світлом. Світло, на думку дослідниці, – це персоніфікація свідомості, відповідно відбите (чуже, слабке, місячне) світло “теж є символом свідомості, але свідомості примітивної, розмитой та дифузної” (Франц фон 1998, 194). Місяць є об’єктивацією того самого принципу, що й сонце, але “в більш жіночному, менш концентрованому та менш інтенсивному варіанті; це теж світло свідомості, але більш м’яке світло” (Франц фон 1998, 195). Таким чином, образ місяця є метафоричним відображенням

душі людини, що теж “світить” “відбитим” світлом божества, на яке повинна рівнятися у процесі психологічного розвитку. Духовне становлення особистості не є лінійним явищем, воно передбачає постійну боротьбу з внутрішніми “демонами”, а трансформація місяця (молодий – повний – спадаючий) прозоро символізує злети, духовні звершення та втрату духовних орієнтирів людиною.

“В міфології місяць асоціюється зі зміями, нічними тваринами, душами померлих та богами підземного світу. В алхімії його називають «дитя Сатурна». Для Парацельса місяць – це джерело отрути [...], це дух, котрий здатен відновлюватися й знову ставати дитиною” (Франц фон 1998, 195). В українській міфології відбите місяцем світло сонця ототожнювалося з богом Хорсом: “Хорс – син Дажбога. З початку творення світу він призначений богами бути охоронцем сонячного світла вночі, і Місяць від тих часів став служивцем у Хорса” (Войтович 2016, 81). Тож Хорс сприймався слов’янами в давнину як “бог нічного небесного вогню” (Войтович 2016, 35), об’єктивуючись через образ місяця.

У деяких світових міфах місяць постає місцем перебування душ померлих предків, а також тих душ, які очікують на нове народження, оскільки сам Місяць перебуває у стані постійної трансформації – періодично зникає і воскресає знову. Щезаючи у нічній темряві, місяць оновлюється і метафорично демонструє один із законів життя: мусять померти старі покоління, щоб народилися потомки. У народних віруваннях Закарпаття, місяць теж асоціювався з місцем перебування душ померлих. “Це давнє уявлення збереглося й до сьогодні, але в зміненій формі. Наприклад: на місяці видно, як кум схопив кума на вили і несе. Адже кум украв у кума солому, за що останній і проколов його. Дорога посеред неба (Чумацький шлях), то дорога, встелена соломою, яку розгубив кум, коли її крав. За іншими розповідями – брат брата взяв на вили за те, що той, після смерті батька, не хотів справедливо поділитися з ним соломою. В наслідок цього, вони обоє опинилися на місяці. Дорога посеред неба, застелена соломою, – це одночасно дорога, по якій душі померлих мандрують на небо, «на той світ» – (уявлення, спільне для всіх індоєвропейців)” (Потушняк 1940, 175).

М. Еліаде провів вдалу паралель між символікою трансформації місяця протягом 28-ми днів та життям людини: “Завдяки місячним фазам, тобто завдяки «народженню», «смерті» і «відновленню» Місяця, люди усвідомили як свій власний спосіб буття у Космосі, так і свої шанси вижити чи віродитися. [...] Релігійне трактування місячних ритмів, ймовірно, дало поштовх першим великим антропокосмічним синтезам примітивних людей. Завдяки місячному символізму вони змогли встановити зв’язок і уподібнити гетерогенні факти, як-от: народження, становлення, смерть, воскресіння, або вода, рослини, жінка, родючість, безсмертя; космічна темрява, життя до народження і життя після смерті, за яким іде відродження місячного типу («світло, що летить з темряви»);

ткання, «нитка життя», доля, тимчасовість, смерть і т. д. Взагалі більшість ідей циклу, дуалізму, полярності, опозиції, конфлікту, але й ідеї примирення протилежностей, *coincidentia oppositorum*, були уточнені або відкриті завдяки місячному символізму. [...] Місяць розкриває людині не лише той факт, що смерть нерозривно пов'язана з життям, а й особливо те, що смерть не остаточна, що за нею завжди йде нове народження” (Еліаде 2001, 83–84). На думку М. Еліаде, місяць надає релігійного значення космічному становленню і примирює людину зі смертю. Подібне трактування семантики цього небесного світила знайшов Ф. Потушняк в народних віруваннях Закарпаття в ХХ ст.: тут місяць постає покровителем таємничих сил природи та світу мертвих. Місяць часто виступає як магічний посередник. Його ловлять в миску з водою і ворожать, кинувши туди різні магічні речі. У народній підсвідомості місяць виступає посередником між світом живих і мертвих. Як зазначає Ф. Потушняк, “місяць має стосунок до мертвих, оскільки він царює над нічним світом, коли зазвичай оживають деякі з мертвих, дводушники та демони” (Потушняк 1940, 175).

Місяць сприймався давніми українцями як божество, яке слід було поважати, а образливі слова чи дії, спрямовані на його адресу навіть випадково, вважалися великим гріхом, який важко було спокутувати. Людину “чекало велике покарання («нечиста хвороба», божевілля і т. п.) за неповагу до світила. Місяць здатен був також віщувати про майбутній розвиток подій – він змінювався, коли наближалася війна, епідемія, важкий рік...” (Потушняк 1940, 175).

Місяць часто сприймався нашими предками як уособлення божественного світла, сили, здатної подолати владу темряви та зла. Освітлюючи пільму, місяць нібито запобігав об’єктивації сил зла.

У народних віруваннях Закарпаття ще в середині ХХ ст. у гірських регіонах зірки сприймалися як одухотворені істоти. Світло зірки, як і світло Місяця, теж асоціювалося зі світлом душі, свідомістю, але вже відбувалася певна конкретизація, яка знайшла відображення ще в проукраїнських віруваннях у те, що кожна людина має свою зірку: коли дитина “народжується, на небі запалюється її зірка, а коли вона помирає, то зірка гасне. Тому зірки безпосередньо зв’язані з долею людства, як прообраз вищої духовної сутності і морального змісту” (Потушняк 1940, 177). За спостереженням Ф. Потушняка, зірки в народних віруваннях Закарпаття були відображенням моральної величі всесвіту, впорядкованості й вічності світу. Народна уява проектувала на них психологічні якості людини, моделюючи характерну для кожного індивіда ситуацію постійного вибору між добром і злом: “Тому зірки, як духовні істоти-генії, можуть грішити, і тоді падають на землю і перетворюються в бісів” (Потушняк 1940, 177). Бісами в народі називали метеорити, котрі трактувалися як грішні зірки, котрі за якусь провину були скинуті з неба богом. Крім цього, “грізність” (демонічність) метеорита, згідно з повір’ям,

передавалася землі – тому місцю, куди він падав. І відповідно до закону контагіозної магії (закону “зараження”, за Дж. Фрезером), той, “хто першим стане на місце, куди впала грішна зірка (навіть звір, птах, комаха), захворіє нечистою хворобою. Таке місце непридатне для життя” (Потушняк 1940, 177). “Нечистими” хворобами селяни називали різні психічні розлади: істерію, неврози, шизофренію.

Згідно з народними віруваннями українців Закарпаття, зірки та сузір'я здатні віщувати майбутнє. Наприклад, з планетою Венерою, яка мала дві назви – ‘вечірниця’ і ‘зірниця’ (оскільки була яскравою зіркою на вечірньому небі й перед самим світанком), були пов'язані такі вірування: якщо ‘вечірниця’ “влітку яскрава, гарна, то буде хороший врожай” (Потушняк 1940, 177), коли вранці ‘зірниця’ “яскрава і як жива на безхмарному небі, то віщує хороший врожай кукурудзи” (Потушняк 1940, 177). Яскравість зоряного світла теж була своєрідним індикатором майбутніх подій, зокрема, “небо засіяне зірками, то значить хороший час. Мерехтливі зірки віщують вітер. [...] Коли зірки червоні, ніби криваві, або сумні, це віщує нещастя. Наприклад, якщо має померти дуже важлива для народу чи держави особа, то це можна передбачити по зірках, як також і те, що загине хтось в родині” (Потушняк 1940, 178).

Сузір'я Плеяд на Закарпатті називали Курашкою або курочкою, бо “декілька зірок разом, як курчата кругом своєї матері” (Потушняк 1940, 178). Але існує ще один міф про появу сузір'я Плеяд, і пов'язаний він з образами овець: “Один вівчар прожив все життя в горах, далеко від людей, тому був безгрішним. Випадково в Світлу Неділю він зайшов у храм. Коли народ виходив із храму, в ступці вівчар побачив двох людей, котрі записували на волових шкурах гріхи тих, що проходили повз. Виявилось, що всі були грішними. Тоді вівчар засміявся, і через це теж став грішним. Коли він вернувся назад на полонину, то не знайшов там своїх овець. Вони перетворилися у вище згадану групу зірок” (Потушняк 1940, 177). Відтак, ця міфологічна оповідь, очевидно, виникла у період, коли вівчарство було на Закарпатті одним з найважливіших промислів.

Окремі українські вірування пов'язані з періодичністю видимості зірок на небі й містять часткове вмотивування появи / зникнення сузір'я: “На Юря Курашка заходить разом з сонцем і з'являється тільки на Петра. Весь цей час перебуває вона в «чужих країнах»” (Потушняк 1940, 178).

Особливу символіку в народних віруваннях мала комета, вона асоціювалася з демонічною істотою, оскільки була не просто падаючою маленькою зіркою (образ якої пов'язувався з душею людини), а була набагато яскравішою і мала довгий “хвіст”-шлейф. Можливо, сам вигляд комети уподібнював її до велетенської змії, яка в більшості міфологій ототожнювалася з темними потойбічними силами, була уособленням зла (негативної Тіні) у душі людини. “Вона, як демонічна істота, з'являється за своєю волею на небі, віщуючи голод, війну, епідемію та ін. Вона може бути також послана Богом для залякування грішного світу” (Потушняк

1940, 178). Ф. Потушняк як приклад відображення таких уявлень наводить народну міфологічну оповідь про комету, котра з'явилася в 1914 р.: “Кинула хвіст на чотири боки – де війна повинна була відбуватися – і як зле знамення з'являлася на небі більше чим чотири тижні, навівши жах на світ... Явища дивні і незвичайні з'явилися в усіх кінцях світу. Одні очікували страшний суд і кінець світу, інші грізні події. Потім появився на небі трираменний хрест. Це вже викликало жажливий переполох і ніхто не сумнівався в тому, що після цього буде біда...” (Потушняк 1940, 178). У цій оповіді комета постає проекцією руйнівного змісту колективного несвідомого, яке несподівано може увірватися в життя людей й спричинити ряд деструктивних явищ.

Отже, уявлення давніх українців про природу і сутність сонця, місяця, зорі виявилися у численних віруваннях, міфах, легендах, забобонах та народному мистецтві. Астральні образи сприймалися як уособлення божеств далеких і водночас досяжних для сприйняття людини. Світло сонця, місяця та зорі асоціювалося з духовним світлом, з просвітленням, котре має стати метою життя людини. Найслабшим є світло зірок, відповідно світло окремої зірки сприймалося як світло душі певного індивіда, як божественна іскорка свідомості, що у процесі індивідуації має досягти рівня Самості, дорівнятися своєю яскравістю до світла сонця, божества, непізнаного Вищого Я. У міфології українців зі світлом сонця пов'язується модель позитивної психологічної ініціації людини та суспільства через уявлення про досягнення божеством-сином (Дажбогом) рівня божества-батька (Сварога / Перуна), що є метафоричним сценарієм об'єднання архетипів Его й Самості та міфологічною схемою еволюції людства. Відбите світло місяця є символом свідомості людини, яка має у собі часточку божества (сонця, Самості), але інтенсивність цього світла різна (залежно від фази місяця протягом 28 днів), що метафорично відображає народження людини, її становлення, боротьбу з внутрішніми “демонами” та смерть. Психологічне підґрунтя семантики астральних образів яскраво виразнюють народні вірування та повір'я, зафіксовані на Закарпатті в ХХ ст.

Афанасьев, А. Н. (1996): *Происхождение мифа. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии*. Москва.

Войтович, В. (2016): *Українське міфологієзнавство*. Тернопіль.

Еліаде, М. (2001): *Священне й мирське. Міфи, сновидіння і містериї. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання*. Київ.

Кравців, Б. (1952): *До проблеми Тура-Сварога-Трояна*. Філадельфія.

Кусьва, В. (2007): *Міфологічні джерела української етнокультурної моделі: психологічний аспект*. Донецьк.

Нойманн, Э. (1999): *Глубинная психология и новая этика. Человек мистический*. Санкт-Петербург.



Потушняк, Ф. (1940): *Солнце, луна, звізди і небеса в народном вірованії*. Народна школа № 8, 157-160; № 9, 175-180. Ужгород.

Франц фон, М.-Л. (1998): *Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психологический смысл мотива искупления в волшебной сказке*. Санкт-Петербург.

Ятченко, В.Ф. (1998): *Про розвиток духовності українського етносу дохристиянської доби*. Київ.

## УКРАЇНЬСЬКА МОВА ЯК ІНОЗЕМНА

### ОЦІНЮВАННЯ МОВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ СТУДЕНТІВ-ЧУЖОЗЕМЦІВ 3–4 КУРСІВ ТЕХНІЧНИХ ВИШІВ З УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ

*Галина Бойко*

(Україна)

*У статті висвітлено важливі етапи оцінювання мовної компетенції студентів-чужоземців 3–4 курсів технічних вишів з української мови як іноземної. Зосереджено увагу на важливих проблемах організації проведення сертифікаційних тестувань та створення єдиного Державного стандарту з української мови як іноземної. Скеровано погляд на чіткість і послідовність методики щодо Кваліфікаційного іспиту з української мови як іноземної у НУ 'Львівська політехніка'. Описані рекомендації для досягнення професійного представлення української мови серед інших мов світу.*

*Ключові слова: сертифікаційні тестування, Державний стандарт, Кваліфікаційний іспит.*

### EVALUATION OF LANGUAGE COMPETENCE OF STUDENTS-FOREIGNERS 3–4 COURSES OF TECHNICAL EXPERIENCES IN UKRAINIAN LANGUAGE AS FOREIGN

*Halyna Boyko*

*The article highlights the important stages of assessing the language competence of foreign students of the 3<sup>rd</sup> – 4<sup>th</sup> year of technical higher education in Ukrainian language as a foreign language. The focus is on important problems of the organisation of certification tests and the creation of a single state standard in the subject 'Ukrainian language as a foreign language'. Also the article looks on the clarity and consistency of the methodology of the qualification exam in the Ukrainian language as a foreign language in NU 'L'viv Polytechnic'. Recommendations for the professional representation of the Ukrainian language among other languages of the world are described.*

*Keywords: certification testing, state standard, qualification exam.*

“Інтеграція України в міжнародний культурний та інформаційний простір, відкритість українського суспільства, можливість його громадян вільно подорожувати, брати участь у міжнародних мистецьких конкурсах,

фестивалях, спортивних турнірах, а також збільшення кількості туристів з-за кордону посилили зацікавленість до вивчення української мови як іноземної”, – такими словами розпочинається Державний стандарт України з української мови як іноземної: рівні загального володіння та діагностика. (СЛНУУМІ 2012, 3). Робота над стандартом і розробка сертифікаційних іспитів для іноземців, які хочуть розуміти, знати українську мову, а також отримати сертифікат – це титанічна праця кожного, хто долучиться до цієї справи. Звичайно ж, що кожен університет України, який має іноземців, уже пропонує напрацьовані зразки проведення внутрішнього іспиту і матеріали для оцінювання рівнів володіння мовою, але це все потрібно звести до єдиного правильного стандарту.

До Національного університету ‘Львівська політехніка’ вступають на навчання кожного року приблизно 40–50 студентів із різних країн світу (Еквадор, Конго, Нігерія, Ангола, Марокко, Йорданія, Єгипет, Палестина, Америка, Канада, Росія, Польща, Молдова та ін.). Усі вони навчаються 3,5 роки на різних спеціальностях. Потім вони складають Кваліфікаційний іспит з української мови, який оцінюється відповідно до норм університету, які не передбачають визначення рівнів загального володіння та видачі сертифікатів, що створює багато клопотів для студентів-іноземців. Інша проблема у тому, що складати іспити для визначення рівня володіння мовою потрібно для вступу в університети, для працевлаштування і, саме тоді, виникають інші запитання: “Чи багато студентів приїде на навчання в Україну з Америки і Європи?”, “Чи зможемо ми забезпечити їм високий рівень освіти?”, “Чи зможуть вони навчатися у наших вишах після закінчення суботніх шкіл у своїй країні?” тощо. На сьогодні, студентам потрібний цей документ лише для того, щоб прожити в Україні або працювати в україномовних секціях і суботніх школах в інших країнах світу. Але ми готові усе зробити, щоб унормувати цей процес у себе вдома. А далі – величезна праця кожного!

Оскільки студенти Національного університету ‘Львівська політехніка’ живуть в україномовному середовищі та навчаються українською мовою, вони за три роки, прекрасно розмовляють, пишуть і спілкуються. Все залежить, звичайно, від кожного індивідуально, та ми орієнтуємося на рівень С1 (Державний стандарт УМІ визначає такі рівні володіння українською мовою як іноземною: Елементарний (А1); Базовий (А2); Рубіжний (В1); Середній (В2); Високий (С1); Вільне володіння (С2)) (СЛНУУМІ 2012, 5). Щоб перевірити знання кожного, викладачі кафедри іноземних мов секції мовної підготовки іноземних студентів розробили зразки тестувань для проведення іспиту на четвертому курсі з УМІ. Відповідно до усталених методів навчання будь-якої іноземної мови, ми намагалися дотриматися певної послідовності як у процесі навчання, так і в часі проведення іспитів. Написання роботи складає 2,5 – 3 години. Процес чітко розділений на чотири частини, далі перерва і п’ята частина (10 хв.) – представлення власної презентації: 1. Слухання – відео чи

аудіоролик з науково-популярної тематики і 15 завдань (трьох типів). Загальний час – 15 хв. 2. Граматичні тести (15 хв.). 3. Читання і 15 завдання (чотирьох типів). Загальний час – 30 хв. Заповнення бланку відповідей. 4. Письмо (есе, 200–250 слів). Загальний час – 1 год. 5. Говоріння на вибрану тему – 5 хв. Презентація за спеціальністю – 10 хв.

Щоб правильно оцінити знання студента, необхідно дотримуватися усіх норм і вимог стандарту щодо загального переліку умінь кожного мовного виду роботи. Не рекомендується давати студентам тексти з їхньої спеціальності чи то для слухання, чи для читання. Теми повинні бути довільні.

Вимоги до С1 (Високий). Визначає активне володіння українською мовою як іноземною та можливість *компетентного* спілкування в україномовному (у т. ч. професійному) середовищі з осмисленим і легким використанням усіх мовленнєвих умінь та виражальних засобів (у т. ч. галузевої термінології, професіоналізмів, найуживаніших ідіомів) (СЛНУУМІ 2012, 19).

## 1. СЛУХАННЯ

### 1.1. Загальний перелік умінь

*Претендент може розуміти* довготривале мовлення, навіть якщо воно не досить чітко структуроване або коли його зв'язність не виражена експліцитно (явно, прямо). *Претендент повинен розуміти* головні і другорядні думки, озвучені нормативною мовою у повідомленнях складної структури, якщо це стосується кола його особистих або навчальних зацікавлень; досить складне пояснення нового матеріалу під час навчальної лекції, якщо нова тема продовжує і доповнює попередню; зміст дискусії та позицію учасників щодо невідомої для нього теми; деталі оголошень, виголошених у громадських місцях; більшість радіо- і телепрограм, новин, документальних і художніх фільмів загальної тематики; диференціювати значення слова і/або фрази залежно від тональності мовлення; зміст і мету практично всіх жанрів усного мовлення (див.: *Каталог А* і *Каталог Б*); стилістично марковані тексти, які містять розмовні вислови та ідіоми; швидке мовлення у природних умовах повсякденного життя в недосконалих акустичних обставинах (шум, фоновий шум, наприклад: у кафе або на вулиці). Тексти повинні бути на актуальну (конкретну чи абстрактну) тему, у тому числі стосуватися й технічних (спеціалізованих) питань і фахового спілкування.

*Обсяг тексту: до 800 слів. Кількість нових слів: до 7 %. Темп мовлення: 120 слів на хвилину.*

## 2. ЧИТАННЯ

### 2.1. Загальний перелік умінь

Претендент має *розуміти* загальний зміст і деталі великих за обсягом і складних за структурою неадаптованих текстів різних стилів і жанрів у

межах професійних і особистих зацікавлень (див.: *Каталог А, Каталог Б*); висловлену непрямо інформацію (натяки, іронію, жарти) у текстах, які належать до сфери зацікавлень; наукові або науково-популярні тексти із професійної сфери, користуючись перекладними або тлумачними словниками з відповідної галузі знань; значення і функції найбільш уживаних ідіоматичних і канцелярських зворотів; ставлення автора до описуваних подій, виражене прямо чи приховано. Претендент має *читати* в доброму темпі й *розуміти* тексти на відомі та невідомі теми. Претендент може *переглянути* великий текст із метою з'ясувати, чи наявна в ньому потрібна інформація, потрібні деталі. Претендент може *знайти*, переглядаючи текст на відому тему, більшість інформації стосовно однієї чи кількох деталей. Претендент має швидко *ідентифікувати* загальний зміст тексту, повідомлення за заголовком чи підзаголовком (якщо вони інформативні й однозначні). Претендент може *виділити* в тексті засоби міжфразового зв'язку і зрозуміти їхню функцію.

*Обсяг тексту: 800–1000 слів. Кількість нових слів: до 5–7 %.*

### 3. ПИСЬМО

#### 3.1. Загальний перелік умінь

Претендент *уміє*: виражати думки на письмі у формі чіткого, добре структурованого тексту, використовуючи складні синтаксичні конструкції; обирати стиль писемного повідомлення відповідно до особистісних характеристик відомого чи уявного читача; писати детальні тексти (обсягом не менше 200 слів) на теми з кола загальних та особистих зацікавлень, засвідчуючи контрольоване й усвідомлене вживання граматичних структур і засобів міжфразового зв'язку; обирати мовні виражальні засоби відповідно до мети і стилю тексту; написати загальний огляд змісту книги, фільму, вистави чи певної події, учасником або очевидцем якої він / вона був / була, зокрема використовуючи лексичні та графічні засоби передавання прямої (невласне прямої, непрямої) мови на письмі; виписувати у вигляді тез потрібну інформацію на задану тему із друкованих джерел (довідкової літератури); написати доповідь, твір-роздум, аналітичну довідку з елементами опису та роздуму на тему з кола зацікавлень, відповідно до складеного плану, вибірково користуючись словником; конспектувати прочитану інформацію у вигляді структурованого тексту, з виділенням пунктів і підпунктів, формуванням переліків, з виділенням головного й другорядного; записувати почуту інформацію настільки точно й близько до оригіналу, що записами можуть користуватись інші люди, зокрема носії мови; писати приватні чи офіційні листи на складні теми, виділяючи те, що він / вона вважає найважливішим; узагальнювати інформацію, використовуючи лексичні (узагальнювальні слова) і графічні (розділові знаки) засоби оформлення однорідних членів речення на письмі; писати складні листи, доповіді й статті, представляючи проблему (предмет розгляду) за допомогою ефективної логічної структури,

що дозволяє адресатові виділити й запам'ятати найважливіші пункти; писати огляди та анотації до текстів із професійної чи загальнокультурної сфери; писати без орфографічних (за винятком випадкових “огріхів”) і граматичних помилок, які призводять до непорозуміння; самостійно виправляти більшість власних помилок (або помилок у чужому тексті); уживати на письмі засоби іномовлення та перифразування, щоб приховати прогалини словника та граматики.

#### 4. ГОВОРІННЯ

##### 4.1. Загальний перелік умінь

###### *А. Монологічне мовлення*

Претендент *уміє*: висловлюватись на загальні чи абстрактні теми, а також на теми, що пов'язані з його / її професією і зацікавленнями, вибудовуючи інтонаційно-тематично завершені фрагменти тексту (співвідносні з абзацами); чітко і докладно описувати складні реалії та явища, завершуючи мовлення логічним висновком; прокоментувати переглянутий фільм, прочитану книжку чи статтю, висловлюючи власні враження і ставлення; доречно цитувати чужі думки, достосовуючи їх до власного висловлювання; аргументовано висловлювати власні погляди стосовно актуальних соціальних чи політичних питань; досить невимушено виступати перед аудиторією із заздалегідь підготовленою промовою; формулювати гіпотези для пошуку рішень імовірних проблем; застосовувати стратегії коригування і полегшення вислову (заміну невідомих слів описом, оминання складних місць) непомітно для співрозмовників.

###### *Б. Діалогічне мовлення*

Претендент *уміє*: висловлюватись вільно і спонтанно, майже без зусиль на загальні чи абстрактні теми (навіть якщо вони йому / їй не достатньо відомі); гнучко й ефективно користуватися мовою в соціумі, у тому числі образно та для вираження емоцій і жартів; дискутувати навіть на абстрактні чи невідомі теми, переконливо обґрунтовуючи свою позицію, відповідаючи на запитання та коментарі, швидко, спонтанно й адекватно реагуючи на складну аргументацію; вільно брати участь в інтерв'ю стосовно професійної діяльності чи загальних питань (як інтерв'юер або респондент) (СЛНУУМІ 2012, 20).

Отже, пропонуємо зразок білета для складання кваліфікаційного іспиту з української мови як іноземної для студентів-чужоземців технічних вишів.

*Кваліфікаційний іспит з УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (як іноземної)*

#### БІЛЕТ №1\_ПИСЬМОВА ЧАСТИНА

##### СЛУХАННЯ. 15 хвилин.

*Ви подивитесь відеофрагмент з YouTube-каналу програми IQ energy “До найвищої енергоефективності”, в якому йдеться про альтернативні*

*джерела енергії. Під час перегляду відео виконайте завдання 1–15. Будьте уважні: відповіді на завдання з'являються в такій самій послідовності, що й інформація відеофрагмента. Перегляньте завдання 1–8. Тоді подивіться перший уривок відео і виконайте ці завдання. Заповніть пропуски – вставте ОДНЕ слово І / АБО число.*

Досі ми говорили про те, як економити енергію. Але ви знаєте, що її можна отримувати майже безкоштовно, – завдяки сучасним винаходам. Теплові насоси – це пристрої, що беруть енергію з повітря, ґрунту, ґрунтових вод і використовують її для опалення чи підігріву води. Для роботи їм потрібно трохи електрики – близько 1 кіловата. Натомість вони виробляють 4–4,5 кіловати тепла. Для порівняння: електрокотел на 1 кіловат електрики видає 1 кіловат тепла. Теплові насоси не забруднюють природу, і природне паливо для них – безкоштовне. За цим паливом – джерелом енергії – теплові насоси бувають кількох типів: ґрунт – вода, вода – вода, повітря – вода та повітря – повітря. Перше слово вказує, звідки енергію беруть, друге – куди передають. Найчастіше використовують повітряні та ґрунтові насоси. Повітряні насоси легше приєднати до вже наявної системи опалення. Для їх встановлення не потрібні спеціальні дозволи, та й за ціною вони недорогі. Як же працює повітряний тепловий насос? Він відбирає тепло з повітря на вулиці та передає його воді чи повітрю, котрі зігрівають ваше житло. Очевидно, що його робота залежить від погоди, а коефіцієнт корисної дії – найнижчий серед теплових насосів. Їх можна використовувати лише як доповнення до іншого джерела тепла, але влітку такий насос може замінити кондиціонер. Енергоефективніші – ґрунтові теплові насоси. Вони беруть тепло з ґрунту, що добре накопичує його від сонця та додатково підігрівається з центру Землі. Тому ґрунтовий насос можна використовувати як єдине джерело тепла. [stop на 2:05]. Хто з нас не бачив літніх душів на дачах? – темна діжка, що гріє воду від сонця. Це і є прототип сонячного колектора. Еволюція зробила величезний крок уперед. Сучасні колектори здатні підігрівати воду навіть узимку. Бувають вони двох видів. Плaskі сонячні колектори – це металева пластина зі спеціальним покриттям, на яку напаяні проточні трубки. Щоб запобігти тепловтратам, корпус роблять максимально герметичним, а зі звороту накладають шар утеплювача. Такі колектори порівняно недорогі і досить ефективні влітку, але мають значні втрати тепла взимку. Трубчасті вакуумні колектори – це трубки-абсорбери, якими циркулює антифриз. І на додачу, вони захищені у скляні трубки з вакуумом. Такі колектори значно ефективніші, адже вакуум дозволяє уникнути тепловтрат. І навіть узимку, за сонячної погоди, вакуумні колектори добре працюють. [stop на 3:06]. До будь-якого колектора потрібно встановити бак-акумулятор з товстими стінками. У ньому зберігатиметься підігріта вода, котру можна використати пізніше, приміром, уночі чи за хмарної погоди. Хочете знати, які з новачій підійдуть вам? Оберіть свій тип житла. У приватному будинку можна використовувати сонячні колектори як для опалення, так і

для отримання гарячої води, а також ґрунтові та повітряні теплові насоси як основний генератор тепла.

Коротко, це – все. Підібрати енергоефективні теплові насоси та сонячні колектори вам допоможе каталог технологій на сайті [iqenergy@org.ua](mailto:iqenergy@org.ua). У наступному відео поговоримо про побутові хитрощі, що допомагають економити. Крокуймо до вершини енергоефективності!

#### *Завдання 1–8*

Теплові насоси – це пристрої, що беруть 1 \_\_\_\_\_ з повітря, ґрунту, ґрунтових вод і використовують її для опалення чи підігріву води. Для роботи їм потрібно трохи електрики – близько 1 кіловата. Натомість вони вироблять 4– 2 \_\_\_\_\_ кіловати тепла. За цим паливом – джерелом енергії – теплові насоси бувають 3 \_\_\_\_\_ типів... Найчастіше використовують повітряні та 4 \_\_\_\_\_ насоси. Він відбирає тепло з повітря на вулиці та передає його воді чи повітрю, котрі 5 \_\_\_\_\_ ваше житло. Очевидно, що його робота залежить від погоди, а коефіцієнт корисної дії – 6 \_\_\_\_\_ серед теплових насосів. Енергоефективніші – ґрунтові теплові насоси. Вони беруть тепло з ґрунту, що добре накопичує його від сонця та 7 \_\_\_\_\_ підігрівається з центру Землі. Тому ґрунтовий насос можна використовувати як єдине 8 \_\_\_\_\_ тепла.

*Перегляньте завдання 9–12. Тоді подивіться наступний уривок відео і виконайте ці завдання. Виберіть ОДИН правильний варіант відповіді – літеру А, В чи С.*

#### *Завдання 9–12*

9. Темна діжка, що гріє воду від сонця – це ... сонячного колектора.  
А. приклад                      В. протилежність                      С. прототип
10. Сучасні сонячні колектори бувають ...  
А. двох видів.                      В. трьох типів.                      С. зимові і літні.
11. Чому корпус плоских сонячних колекторів роблять максимально герметичним, а зі звороту накладають шар утеплювача?  
А. Щоб вони не пропускали повітря. В. Щоб уникнути втрат тепла.  
С. Щоб колектори не нагрівалися.
12. Вакуумні колектори добре працюють навіть ...  
А. взимку, коли світить сонце. В. влітку, коли нема сонця. С. взимку, коли погода хмарна.

*Перегляньте завдання 13–15. Тоді подивіться наступний уривок відео і виконайте ці завдання. Поставте літеру П, якщо інформація з відео правильна, або Н – якщо інформація неправильна або її немає.*

#### *Завдання 13–15*

13. У баку-акумуляторі з товстими стінками буде зберігатися підігріта вода.
14. Сонячні колектори, ґрунтові й повітряні теплові насоси не можна використовувати в приватному будинку.



15. Повітряний насос і сонячний колектор можна встановити лише у звичайній квартирі.

*Запишіть ваші відповіді навпроти завдань 1–15 у бланку для відповідей.*

ЛЕКСИКО-ГРАМАТИЧНІ ТЕСТИ. 15 хвилин.

*Виберіть ОДИН правильний варіант відповіді – літеру А, В, С, D або Е.*

1. У котрому рядку всі слова подібні за значенням?
  - A. виникати, розпочинатися, з'являтися, створювати.
  - B. особливий, унікальний, своєрідний, неповторний.
  - C. знаний, відомий, видатний, сучасний.
  - D. раптом, несподівано, невдовзі, незабаром.
2. Що означає слово *акумулювати*?
  - A. збирати, нагромаджувати, зосереджувати.
  - B. пришвидшувати, посилювати.
  - C. виробляти, виготовляти, створювати.
  - D. видавати, поширювати, випромінювати.
3. У котрому рядку є найближче за змістом висловлювання? *Незважаючи на зайнятість, я все-таки стежу за своїм зовнішнім виглядом.*
  - A. Я дуже зайнята людина і тому не стежу за своїм зовнішнім виглядом.
  - B. Я не дуже зайнята людина, мені небайдужий мій зовнішній вигляд.
  - C. Я така зайнята людина, що не можу слідкувати за всім, що є зовні.
  - D. Хоч я і зайнята людина, але дбаю про свій зовнішній вигляд.
4. У котрому рядку є правильне закінчення фрази *Вік живи – ...?*
  - A. і будеш розумним.
  - B. вік учись.
  - C. і не проживеш.
  - D. вік не живи.
5. Котрі з поданих іменників належать до жіночого роду?
  1. Воля. 2. Дунай. 3. Діяльність. 4. Крамниця. 5. Багаж. 6. Зустріч.
  7. Картина. 8. Вікторія. 9. Осінь. 10. Фестиваль.
  - A. 1,2,4,6,7,8,10. C. 1,2,4,5,7,9,10. E. 3,4,5,6,7,8.
  - B. 1,3,4,6,7,8,9. D. 2,3,4,6,9,10.
6. У котрому рядку правильно вказано всі форми родового відмінка однини?
  - A. Листопада, комплекту, дошу.
  - B. Тролейбуса, університета, фактора.
  - C. Аптекара, комп'ютера, столу.
  - D. Режисера, проценту, інститута.
7. У котрому рядку всі форми ступенів порівняння прикметників правильні?
  - A. найновіший, самий найкращий, глибокіший.
  - B. найвеселіший, більш теплий, сучасніший.
  - C. найдовгий, більш чіткіший, найбільш зрозумілий.

- D. більш основніший, самий найбільш корисний, давніший.
8. У котрому рядку є правильна відповідь на питання “*Котра година?*”?
- A. п’ять по пів другої.  
 B. за десять шоста.  
 C. половина по третій.  
 D. на восьму хвилину одинадцята.
9. Котрі з поданих дієслів у 3-ій особі множини мають закінчення *-ать (-ять)?*
1. Виконувати. 2. Голитися. 3. Палити. 4. Плавати. 5. Забути.  
 6. Їхати. 7. Радити. 8. Зробити. 9. Пробачити. 10. Передбачити.
- A. 1,4,5,6. C. 2,3,7,8,9,10. E. жодне.  
 B. 2,7,9,10. D. 3,7,9,10.
10. У котрому рядку пряма мова в реченні *Іван запитав: “Оксано, ти маєш великий англо-український словник?”* правильно замінена непрямою?
- A. Іван запитав, де в Оксани є великий англо-український словник.  
 B. Іван запитав Оксану, чи є великий англо-український словник.  
 C. Іван запитав Оксану, чи вона має великий англо-український словник.  
 D. Іван розказав Оксані про те, що має великий англо-український словник.
- Запишіть ваші відповіді (1–10) у бланку для відповідей.*

**ЧИТАННЯ.** 30 хвилин. Прочитайте текст і виконайте завдання 1–15.

Рослини – детектори забруднення довкілля

Рослини здатні спілкуватися. Користуючись досі переважно недослідженою мовою, вони надсилають повідомлення іншим рослинам і довкіллю. У Флоренції Європейський дослідницький проект аналізує електричну активність поведінки рослин, застосовуючи інноваційний підхід. Ми розмовляли про це зі Стефано Манкузо, який досліджує мову рослин. “Рослини здатні відчувати гравітаційне поле, електромагнітні поля, хімічні градієнти тощо. Ця величезна кількість інформації, яку рослини сприймають і передають, є до нашого використання. Просто ми маємо знайти спосіб її розшифрувати, а потім зробити її доступною”, – розповідає науковець. Початкова точка – це цифровий аналіз поведінки деяких кібер-рослин за конкретних обставин у конкретному середовищі. Андреа Віталетті, спеціаліст з комп’ютерних наук, пояснює: “Спостерігаючи за сигналами, які генерують рослини, ми здатні відстежити стимули, які їх спричинюють, і робимо це з високою якістю. Після того як сигнали прочитані без спотворення і за можливістю підсилені, вони оцифровуються, тобто аналоговий сигнал, який різниться у часі, конвертується в дані”. Завдання полягає у спостереженні за ефектами, відстеженні причин і одночасному записі – до еталонної бази даних – того, як рослина реагує на зовнішні подразники. “Це дійсно словник, де

кожному конкретному параметру середовища відповідає конкретне електричне повідомлення. – Веде далі мову доктор С. Манкузо. – Якщо нам вдасться встановити код, ми матимемо такий собі розмовник для рослин. Це дозволить нам бачити, що відчувають рослини”. Цифрова мережа і потужний алгоритм перетворюють кожне дерево на вартового довілля. “Кінцевою метою є збір даних, які походять від кількох рослин, об’єднання їх і конкретизація”, – говорить Маріо Паолі, ще один фахівець з комп’ютерних наук. “Те саме дерево зможе одночасно запропонувати інформацію щодо кількох параметрів довкілля. У той самий час, якщо б ми мали користуватися традиційними датчиками, як це звичайно роблять на станціях моніторингу, ми були б змушені використовувати по одному датчику для кожного параметра, який хочемо проаналізувати. А це, звичайно, дуже дорого”, – зазначає агроном з Флорентійського університету Еліза Масі. Від моніторингу в реальному часі до заміру хімічних речовин у сільському господарстві: опанування мови рослин уможливить всебічний контроль за станом нашого довкілля. У такий спосіб, який ми ніколи не бачили раніше.

*Взято з: Talking Plants, Euronews / Futuris, репортаж Michele Carlino.*

*Завдання 1–6*

*Чи відповідають дані твердження інформації в тексті? Позначте:*

*П – якщо твердження правильне (відповідає інформації з тексту)*

*Н – якщо твердження неправильне (суперечить інформації з тексту)*

*або якщо така інформація відсутня*

1. Мова, якою спілкуються рослини, на даний час добре досліджена.
2. Рослини здатні відчувати гравітаційне поле, електромагнітні поля, хімічні градієнти.
3. Можна відстежити стимули, що спричинюють сигнали рослин, але не дуже точно і якісно.
4. Рослини в дослідженні майже не реагували на зовнішні подразники.
5. Стефано Манкузо впевнений, що дослідникам вдасться встановити код сигналів рослин.
6. Одне і те ж дерево дасть інформацію щодо кількох параметрів навколишнього середовища.

*Завдання 7–10*

*Хто про що говорить? – З’єднайте імена науковців з тексту (7–10) з тематикою їхніх висловлювань (A–F). Виберіть по ОДНІЙ літері для кожного завдання. Висловлювань є більше, ніж потрібно для відповідей.*

	A Спостереження за сигналами рослин і відстеження їхніх стимулів.
7 Стефано Манкузо	B Кінцева мета – збір даних, їхнє об’єднання і конкретизація.
8 Андреа Вігалетті	C Початкова точка розшифрування інформації.
9 Маріо Паолі	D Потрібно розшифрувати інформацію, яку

	сприймають і передають рослини.
10 Еліза Масі	Е Одне й те саме дерево дає інформацію про кілька параметрів довкілля.
	Ф Скоро можна буде всебічно контролювати стан довкілля.

*Завдання 11–13*

*Виберіть ОДИН правильний варіант відповіді – літеру А, В, С або D.*

11. Реакцію рослин на зовнішні подразники записують ...
  - A. до еталонної бази даних
  - B. у потужний алгоритм
  - C. в розмовник для рослин
  - D. на датчик параметрів
12. Цифрова мережа і потужний алгоритм перетворюють кожне дерево на *вартового* довкілля. Що означає виділене слово?
  - A. найдорожчий і найцінніший
  - B. охоронець
  - C. той, що потребує уваги
  - D. воротар
13. Європейський дослідницький проект у Флоренції використовує інноваційний підхід, щоб аналізувати активність поведінки рослин, пов'язану з ...
  - A. хімією
  - B. акустикою
  - C. цифровими мережами
  - D. електрикою

*Завдання 14–15*

*Заповніть пропуски в реченнях. Вставте НЕ БІЛЬШЕ ДВОХ СЛІВ з тексту.*

14. Цифрова мережа і потужний алгоритм перетворюють \_\_\_\_\_ на вартового довкілля.
15. Те саме дерево зможе \_\_\_\_\_ запропонувати інформацію щодо кількох параметрів довкілля.

*Запишіть ваші відповіді навпроти завдань 1–15 у бланку для відповідей.*

ПИСЬМО. 1 година. Напишіть 200–250 слів.

*Розкрийте тему:*

1. Що, на вашу думку, означає бути героєм? Хто є героєм у вашому житті?
2. Щораз більше людей сьогодні роблять покупки он-лайн. Які є плюси і мінуси покупок он-лайн для покупців і для продавців?

*Кваліфікаційний іспит з УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (як іноземної)*

**БІЛЕТ №1\_УСНА ЧАСТИНА**

**ГОВОРІННЯ НА ВИБРАНУ ТЕМУ. 5 хвилин.**

1. Яке значення, на вашу думку, має самостійна робота студента під час навчання?
2. Хто із сучасних видатних людей є чи може бути для вас прикладом у житті?

**ПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ. 10 хвилин.**

Оцінювання: максимальна кількість балів за усну частину – 40 (говоріння на вибрану тему – 20, презентація – 20); максимальна кількість балів за письмову частину – 60 (слухання – 15, лексико-граматичні тести – 10, читання – 15, письмо – 20); максимальна кількість балів за іспит загалом – 100 (40 + 60).

Бланк для відповідей.

*Кваліфікаційний іспит з УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (як іноземної)*

\_\_\_\_\_  
Прізвище та ім'я студента

\_\_\_\_\_  
Група

\_\_\_\_\_  
Дата

Варіант \_\_\_\_\_

Завдання 1.1.

Відповідь: *П* або *Н*

Завдання 1.2.

Відповідь: *А*, *В* або *С*

Оцінка: \_\_\_\_\_ з 10

№ завд.	1	2	3	4	5
Відповідь					

№ завд.	1	2	3	4	5
Відповідь					

Завдання 2. Відповідь: *А*, *В*, *С*, *Д* або *Е*

№ завд.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Відповідь										

Оцінка: \_\_\_\_\_ з 10

Завдання 3. Відповідь: *А*, *В* або *С*

№ завд.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Відповідь										

Оцінка: \_\_\_\_\_ з 10

Завдання 4. (есе, 200–250 слів).

---

---

Завдання 5.

Оцінка: \_\_\_\_ з 10

Презентація на тему \_\_\_\_\_

Оцінка: \_\_\_\_ з 20

Підпис студента

Загальна оцінка: \_\_\_\_\_

Альохіна, С., Онкович, Г., Шутенко, Я.-С. (1998): *Українська мова для іноземних студентів: початково-предметні курси*. Київ.

Бахтіярова, Х., Лукашевич, С., Майданюк, І., Сегень, М., Петухов, С. (1999): *Українська мова: Практичний курс для іноземців*. Тернопіль.

Вінницька, В., Плющ, Н. (1997). *Українська мова. Практичний курс граматики для студентів-іноземців*. Факт. Київ.

Зайченко, Н., Воробйова, С. (2004): *Практичний курс української мови для іноземців: усне мовлення*. Київ.

Лиса, Н., Кривоус, М., Тишковець, М. (2011): *Українська мова як іноземна: основи граматики в таблицях та вправах*. Тернопіль.

*Навчальні плани та програми (довузівська підготовка іноземних громадян)* (2003). Уклад.: Л.Г. Новицька, О.Ф. Гудзенко, М.І. Дудка та ін. Ч. 1. Київ.

*Стандарт Львівського національного університету з української мови як іноземної* (2012): Уклад.: Д.В. Мазурик. ЛНУ ім. Івана Франка. Львів, 24

Чистякова, А., Селівестрова, Л., Лагута, Т. (2008): *Українська мова для іноземців*. Харків.

## **ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ ‘УКРАЇНЬСЬКА МОВА’ ДЛЯ АНГЛОМОВНИХ СТУДЕНТІВ**

*Інна Кулікова*

(Україна)

*У статті розглянуто особливості викладання курсу ‘Українська мова’ для іноземних (англомовних) студентів. Досліджено структуру вивчення курсу, специфіку подачі теоретичного та практичного матеріалу. Виявлено психологічний, методологічний, лінгвістичний компоненти, які допомагають краще засвоїти вивчення української мови як іноземної. У результаті дослідження встановлено, що викладач має залучати усі види діяльності: говоріння, читання, аудіювання, писання. Це зумовлює досконале вивчення української мови як іноземної.*

*Ключові слова: українська мова, іноземні студенти, традиційні та інноваційні методи навчання.*

## **THE PECULIARITIES OF TEACHING ‘UKRAINIAN LANGUAGE’ COURSE FOR ENGLISH-SPEAKING STUDENTS**

*Inna Kulikova*

*The article deals with the features of teaching the course ‘Ukrainian language’ for foreign (English-speaking) students. The structure of the study of the course, the specifics of the presentation of theoretical and practical material. Explored the psychological, methodological and linguistic components, which help to learn more about the study of the Ukrainian language as a foreign language. As a result of the study was revealed that the teacher should involve all kinds of activities: speaking, reading, listening, writing. This leads to a perfect study of the Ukrainian language as a foreign language.*

*Key words: Ukrainian language, foreign students, traditional and innovative teaching methods.*

Кожна мова – це унікальна мова, яка є німим свідком усіх процесів, що відбуваються в світі. Знати мову – означає знати історію свого народу, його одвічні традиції та звичаї. Кожна людина прагне удосконалити себе, знайти щось нове, відкрити невідоме, досягнути далекі горизонти, доторкнутися до чогось недосяжного. Часто така подорож розпочинається з вивчення тієї чи іншої мови, адже вивчення мови дає змогу доторкнутися до мовного багатства іншого народу, краще його зрозуміти. Це дає набагато більше, ніж використовувати лише автоматичний перекладач або путівник. А втім, коли йдеться про навчання, то мова є першоджерелом не

лише професійного успіху, але й процесу адаптації, процесу виживання в іншій країні, шляхом соціалізації.

У сучасному глобалізованому світі постійно відбуваються зміни, які ми спостерігаємо не лише в економічному, політичному, соціальному житті, але й освітньому. Освіта посідає чи не одне з головних місць у цьому переліку. Це пояснюється тим, що саме освітні процеси творять не лише потенціал людини, але й впливають на духовний світ людини, даючи їй можливість краще пізнати себе, досягти бажаної мети, досягнути глибини історії народу. Освіта – це можливість пізнати світ науки і культури, можливість розвивати здібності особистості. Доказом цьому є оновлені шляхи подачі інформації. Наприклад, дистанційна освіта, он-лайн навчання, можливість не виходячи з будинку читати фахові статті у провідних журналах світу різними мовами, бути присутнім за круглим столом чи на конференції.

Сьогодні наша держава робить крок, щоб познайомити якомога більше людей з напрацюваннями України. Мова йде про вивчення української мови іноземними громадянами. Майже в кожному вищому навчальному закладі нашої країни ми зустрічаємо іноземних громадян, які починають знайомство з нашою країною через мову. Це дозволяє іноземним студентам набувати не лише мовні, але й соціальні знання, тобто краще розуміти менталітет українців, їх культуру, ставлення один до одного, формальний і неформальний стиль спілкування (Фоміна, Скорбач, Кулікова, 2017, 309), тобто стати повноцінним громадянином країни.

Відома вітчизняна дослідниця української мови зазначає, що піднесення вартості української мови залежить від багатьох чинників, зокрема від функціонування суспільно престижної форми національної мови – літературної мови у науковій сфері (Струганець, 2017, 61).

Аналіз сучасної наукової літератури свідчить про те, що вивчення української мови іноземними студентами є досить актуальним і важливим питанням. Без вивчення мови неможливо відчувати красу і зрозуміти багатство українського слова.

Метою нашої наукової розвідки є розкриття особливостей викладання української мови англомовним студентам.

Студенти, які приїжджають до України на навчання за кілька років будуть лікарями, інженерами, економістами тощо. Але першочергово викладачі повинні допомогти студентам-першокурсникам згуртуватися, стати командою, одним цілим. І заняття з курсу ‘Українська мова’ служать гарним цьому прикладом. Звичайно, що для іноземних студентів вищезазначена дисципліна не завжди дається легко. Їм доводиться проходити складний шлях “Крізь терни до зірок”, щоб по-справжньому оволодіти мовою. На допомогу викладачеві приходять посібники, що дають змогу студентові краще опанувати вивчення української мови, з-поміж яких заслуговують на увагу: “Українська мова для іноземних студентів I–IV курсів” (Арделян, 2010, 120), Завдання для практичних



занять з навчальної дисципліни “Українська мова (за професійним спрямуванням); для іноземних студентів усіх напрямів підготовки всіх форм навчання” (Підгородецька, Сокол, 2012, 46); “Українська мова для іноземних студентів” (Винник, Гайда, Драч, 2013, 288) тощо. Кожен із них доповнює один одного, надаючи широке теоретичне та практичне підґрунтя для компонування різних завдань, їх активного залучення у процесі вивчення тієї чи іншої теми.

Харківська дослідниця Л. Селіверстова зазначає, що у методиці викладання української мови як іноземної виділяють три основні компоненти: 1) лінгвістичний компонент, що включає мовний, мовленнєвий і лінгвокраїнознавчий матеріал; 2) психологічний компонент, що виступає основою формування навичок та умінь використання мови, яку вивчають, із підвидами мовних навичок (вимови, граматичних, лексичних, орфографічних), а також мовленнєвих умінь, пов’язаних із розумінням мовлення на слух, говорінням, читанням і письмом; 3) методологічний компонент, відповідно до якого навчання розглядається за раціональними прийомами (Селіверстова, 2007, 9).

Проте важливо використовувати вищезазначені компоненти в контексті різних методів навчання. Йдеться про говоріння, читання, аудіювання, писання. На нашу думку, необхідно до цього переліку додати також і переклад.

Оволодіння вищезазначеними видами мовної діяльності дає можливість вести бесіду українською мовою та орієнтуватися в культурно-побутових питаннях, читати фахову літературу, писати наукові повідомлення на заняття, оперувати нормами етики ділового спілкування тощо. Процес вивчення української мови розпочинається з процесу говоріння, точніше зі знайомства студента з викладачем, відбувається формування першого враження. І від того, яким воно буде, залежить подальша робота студента на заняттях. Перше заняття доцільно провести у формі презентації, де подати історію української мови, продемонструвати взаємозв’язок її з іншими мовами світу, познайомити студентів з красою мови. Вітчизняна дослідниця Т. Донченко зазначає, що слід показати студентам-іноземцям, що українська мова відзначається особливою милозвучністю, яка досягається завдяки природному урівноваженню голосних і приголосних звуків. Це явище називають евфонією, або милозвучністю. Милозвучність мовлення, приємне акустичне його оформлення служить засобом естетичності та краси. Краса звучання українського мовлення полягає насамперед у злагодженості звуків, звукосполучень і цілого мовного потоку, в уникненні важкого для вимови і неприємного для слуху скупчення звуків (Донченко, 2010, 77).

На нашу думку, актуально було б використати вислови відомих людей (письменників, акторів, політиків, громадських діячів) про українську мову. Таким чином, це дає можливість студентам зрозуміти значущість української мови та почути її.

Говоріння. Безпосередньо, процес вивчення української мови розпочинається з фонетики. Інколи це вимагає більше часу, ніж відводиться навчальною програмою. На нашу думку, це обдумане рішення викладача, адже знаннями фонетичного складу мови нехтувати ні в якому разі не можна. Якщо студент добре не засвоїв вимову голосних і приголосних, дзвінких і шиплячих, наголошених і ненаголошених звуків української мови, то в майбутньому це буде дуже уповільнювати його роботу й не дасть змоги вчитися добре. Особливо часто викликають труднощі такі звуки: [дж], [дз], [шч], [г], [ґ]. Така проблема найчастіше спостерігається у групах студентів з Індії та Пакистану. Ця ситуація пояснюється мовними особливостями згаданих країн, де ці звуки взагалі відсутні. І тому студентам доводиться вчити їх із самого початку.

Тут на допомогу викладачеві приходять використання мультимедійних засобів навчання, зокрема, демонстрація слайдів з новими словами та одночасна їх вимова викладачем. Такий вид діяльності допомагає студентам розвивати не лише слухову і зорову пам'ять, запам'ятовувати фонетичні особливості вимови звуків, а також спостерігати за роботою артикуляційного апарату викладача. На нашу думку, ще одним ефективним методом засвоєння фонетики є читання питомих українських скоромовок. Це формує у студентів правильну та чітку дикцію, тобто фонетичну виразність, оскільки у процесі прочитання задіяні фактично всі органи мовленнєвого апарату. Під час вивчення теми 'Апостроф' студентам уже не складно твердо вимовляти приголосні звуки [б], [п], [в], [м], [ф] перед *я*, *ю*, *є*, *ї*. Їх артикуляційний апарат є уже цілком підготовленим до цієї роботи.

Викладач має постійно працювати над словниковим запасом студентів-іноземців. Він не має обмежуватися лише темами, що називають й описують речі навколо студентів. Необхідно, щоб викладач знайомив студентів з прямим і переносним значенням слів, зі словами, де змінивши наголос, кардинально змінюється і значення слова. Тому доцільно залучати до цієї роботи картки, де студенти мали б не лише змогу бачити ці слова, але й доповнювати їх власними прикладами. На таких картках варто записувати й значення складних слів або слів, які викликають труднощі у студента. Робота такого характеру не вимагає багато часу від студентів, але дає можливість краще й швидше опанувати українську мову.

Велику роль відіграє й ознайомлення студентів з етикою ділового спілкування. На кожному занятті варто використовувати ключові слова для знайомства ('Як Вас звати?', 'Чи можна з Вами познайомитися?'), привітання ('Добрий день', 'Доброго дня', 'Добридень'), прощання ('До побачення', 'Бувайте', 'На все добре'), а також як правильно вести телефонну розмову, як правильно викликати таксі, карету швидкої допомоги, як звернутися за допомогою, коли заблукали у незнайомому місті, як зробити замовлення у кафе чи ресторані тощо.

Більшість студентів починає знайомитися з українською мовою на першому курсі, тому бажано використовувати роботу студентів у парах. Такий вид діяльності спрямований як на згуртування, так і вивчення азів діалогічного мовлення. Оскільки студенти ще не добре знайомі один з одним, хто з якої країни, як кого звати та хто які уподобання має. Також це розвиває усне мовлення студентів. Важливо зазначити, що викладач сам має постійно вести діалог зі студентами, продумувати наперед кожну вправу та вміти правильно розраховувати час на виконання практичних завдань.

Слід зауважити, що студенти, які приїжджають до нашої країни на навчання, є представниками не лише різних країн, але й різного віросповідання, культури поведінки, звичаїв і традицій. А під час ведення діалогів вони стають більш відкриті один до одного, намагаються краще зрозуміти свого одногрупника чи одногрупницю.

Читання. У процесі читання в англомовних студентів часто викликають труднощі літери *д* та *б*, *г* та *г* (їм складно їх розрізнити). Важливо використовувати комплекс вправ, де в одному реченні є кілька слів, у яких вживаються ці літери, щоб виписати слова з ними та знайти власні приклади із цими приголосними. Так, спершу це складно, але таке накопичення приголосних дає змогу уникнути неправильної їх диференціації вже на четвертому – п'ятому занятті.

На нашу думку, вивчення української мови має ґрунтуватися не лише на правилах, етикетних формулах, але й на знанні української художньої літератури. Тому спочатку необхідно ознайомити з невеликими віршами таких українських письменників, як Т. Г. Шевченко, Леся Українка, І. Я. Франко, Л. Костенко, а далі – з невеликими оповіданнями чи фрагментами творів сучасних письменників.

Аудіювання. Одним з найскладніших видів навчальної діяльності у процесі вивчення будь-якої мови є аудіювання, тобто здатність сприймати інформацію на слух та оперувати нею. Важливо, щоб студенти не лише розуміли про що йдеться в повідомленні, але й відповідали на запитання, а відповідь можна знайти лише в почутому тексті. На нашу думку, таке завдання виховує у студентів уміння працювати з почутою інформацією.

Написання. Чи не найскладнішим видом діяльності у процесі вивчення української мови для студентів-іноземців є правильне написання слів, тобто використання не друкованих літер, які вони бачать у текстах, а рукописних. Варто зазначити, що зараз це є проблемою для багатьох студентів, адже молоді люди ведуть активне соціальне життя через спілкування в різних соціальних мережах, де потрібно використовувати лише набір потрібних літер, не задумуючись про те, як саме необхідно написати.

Однак усі ці види навчання варто поєднувати з конкретною тематикою. Спочатку це, звичайно, етикетні форми привітання, прості відповіді на питання:

('Ви студент (ка)? – Так (ні)'),  
 ('Ви українець (українка)? – Так (ні)'),  
 ('Вам подобається навчатися? – Так (ні)'),  
 ('Вам подобається займатися спортом? – Так (ні)').

Студенти мають працювати не лише на заняттях, але й вдома. Зокрема, коли студенти на практичних заняттях вчать теми 'Магазин', 'Продукти харчування', 'Моя кімната', 'Одяг', 'Моя країна', то домашнє завдання має складатися із завдань, де студенти мають безпосередньо оперувати вже вивченими словами та словосполученнями. Наприклад, на занятті студенти вивчають продукти харчування, то в такому випадку, вдома їм необхідно написати невелику розповідь про продукти, які купують саме вони і що вони готують з них, або провести паралель між тими овочами й фруктами, що є в Україні та в їхній рідній країні. Завдання такого типу вимагає від студентів не копіювання інформації, а змушує їх мислити, аналізувати, проводити паралелі. Тобто вдома студенти мають використати весь набутий на занятті досвід.

*Переклад.* Важливо, щоб студенти вміли синхронно перекладати матеріал, який подає викладач. Мова йде не лише про наукові терміни (іменник – noun, прикметник – adjective), але й про вміння перекладати з англійської мови на українську та навпаки. Тому необхідно навчити студентів уміти правильно користуватися електронними словниками, а не лише програмами, де за них всю автоматичну роботу виконує перекладач.

Набуті знання студентів оцінюються не лише на кожному практичному занятті, але й під час підсумкових робіт. Підсумкова робота має включати в себе як усні, так і письмові завдання. Останні мають на меті перевірити грамотність студента, його вміння працювати зі словниковим запасом. Що ж до завдань, які обираються до усної частини, то це вправи, де студентові необхідно розповісти про себе чи свою родину, свої захоплення чи вибір професії, свою країну чи університет. Головна мета цих завдань – перевірити, як уміє студент говорити, усно будувати речення та вимовляти їх.

Таким чином, викладання української мови як іноземної є ефективним, коли викладач орієнтується на комплексний підхід, залучаючи як традиційні, так і новаторські методики. Такий підхід дозволяє викладачам постійно поповнювати свої знання, обирати найкращі варіанти для вивчення тієї чи іншої теми. Важливо також, щоб викладач правильно добирав вправи для домашнього завдання студентів. Кожен із вищезазначених методів є важливим і необхідним для подальшого удосконалення української мови та вивчення інших дисциплін. Проте для іноземних громадян вивчення мови відбувається швидше, коли викладач прагне зацікавити студентів, орієнтується на інтерактивні форми навчання: робота в парях, мозковий штурм, мозаїка.

На нашу думку, варто починати з вивчення етикетних формул, які є обов'язковим елементом усної та писемної комунікації. Важливо, щоб

студенти вміли правильно вітатися, звертатися до викладача, висловити прохання чи пропозицію, просити вибачення, прощатися.

Арделян, М.В., Руденко, С.М., Сапожнікова, Л.Я., Борисова, А.О. (2010): Українська мова для іноземних студентів I–IV курсів. *Навчальний посібник. ХДУХТ*. Харків, 258.

Винник, В.М., Гайда, О.М., Драч, І.Д. та ін. (2013): Українська мова для іноземних студентів. *Посібник. ТДМУ*. Тернопіль, 288.

Донченко, Т. (2010): Вивчення фонетики української мови студентами-іноземцями. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної*. Вип. 5, 75-81.

Підгородецька, І. Ю., Сокол, С. Ю. (2012): *Українська мова (за професійним спрямуванням)*. Завдання для практичних занять з навчальної дисципліни для іноземних студентів усіх напрямів підготовки всіх форм навчання. ХНЕУ імені Семена Кузнеця. Харків, 87.

Селіверстова, Л. (2007): Лінгвістична та психологічна основа навчання української мови як іноземної. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної*. Вип. 2, 8-13.

Струганець, Л. (2017): Красномовство і пустослів'я в науковому стилі. *Дивослово №3*, 61-62.

Фоміна, Л., Скорбач, Т., Кулікова, І. (2017): Особливості організації заняття з української мови для іноземних (англомовних) студентів. *Методологія та практика лінгвістичної підготовки іноземних студентів*. Вип. 11, 310-314.

## ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЗАСІБ, ЩОБ ОПАНУВАТИ УКРАЇНСЬКУ МОВУ ЯК ІНОЗЕМНУ

*Ольга Рижченко*

(Україна)

*Стаття присвячена проблемі викладання української мови як іноземної, яке неможливо без позакласного знайомства майбутніх студентів з українською культурою та українськими традиціями. Цікавим та інформативним може бути проведення так званих днів української кухні або української вишиванки, що дозволять іноземним студентам, так би мовити, спробувати Україну на смак та примірити на себе.*

*Ключові слова: лінгвокультурологічна компетентність, міжкультурна освіта, позакласні заходи, українська культура.*

## STUDYING OF UKRAINIAN CULTURE AND UKRAINIAN TRADITIONS AS AN EFFECTIVE MEANS TO MASTER THE UKRAINIAN AS A FOREIGN LANGUAGE

*Olga Ryžčenko*

*The article deals with the problem of teaching Ukrainian as a foreign language, which is impossible without learning of the Ukrainian culture and traditions by future students. It could be interesting and informative to organize so-called days of Ukrainian cuisine or Ukrainian embroidery that will allow foreign students to experience Ukraine, to “taste” it and to try it on.*

*Key words: linguo-cultural competence, intercultural education, extracurricular activities, Ukrainian culture.*

На сьогоднішній день світовий економічний розвиток вимагає підготовки високоякісних фахівців, які володіють однією або декількома іноземними мовами. Як відомо, найпоширенішою іноземною мовою у світі є англійська, тому її викладання останнім часом виходить на якісно новий рівень.

Проте і в Україні (Києві, Харкові, Одесі, Львові та інших містах) значна кількість навчальних закладів пропонує підготовку фахівців з інших країн, що робить українську мову необхідною складовою освітнього процесу. Як справедливо зазначають Т.В. Антонова і Н.А. Кліменова, “кількість іноземних студентів – один з показників успішності вузу на світовому ринку освітніх послуг” (Антонова 2017). Отже, для популяризації української освіти, виведення її на світовий рівень,

необхідно зробити її доступною. Це свідчить про потребу у впровадженні нових технологій у викладанні української мови як іноземної. Такого ж підходу вимагає і стрімкий науково-технічний прогрес, який істотно скорочує час навчання і збільшує потік інформації. Саме вирішенню цих проблем присвячено статті українських науковців Т. Касьяненко (Касьяненко 2013), І. Кочан (Кочан 2012), В. Пабат (Пабат 2016), Н. Ушакової та О. Тростинської (Ушакова 2014).

Останнім часом українські виші стали залучати велику кількість іноземних студентів, які зацікавлені в отриманні якісної та порівняно недорогої за світовими мірками освіти. Як вказують у своїй роботі О.Г. Берестнева, О.В. Марухіна і О.С. Мокіна, “привабливість <...> вузів безпосередньо залежить від уявлення про них в інформаційних і соціальних джерелах, тому важливим фактором є наявність презентаційного матеріалу про університет різними мовами на сайтах вишів, а також кропітка праця з формування позитивного іміджу в очах студентів, випускників та їхніх родичів. Цей фактор безпосередньо пов’язаний зі швидкою і безболісною адаптацією іноземних студентів до нового для них культурного, кліматичного, соціального та освітнього середовища” (Берестнева 2013).

За даними інформаційного порталу ХНУРЕ на сьогоднішній день в Україні навчаються 60 000 студентів з 148 країн світу (Информационный портал ХНУРЭ 2017), що стимулює викладачів УМІ освоювати нові методики в роботі з іноземним контингентом. Це зумовлено ще й тим фактором, що “цілі освіти зараз інші, що тягне за собою інший зміст, методи, засоби і форми освіти” (Бердичевский 2014, 229).

У своїй статті А.Л. Бердичевський вказує, що комунікативний метод навчання перестав повністю відповідати цілям і завданням навчання на сучасному етапі, відзначаючи, що “зараз можна говорити про «посткомунікативний етап» в методиці викладання іноземних мов. При цьому не йдеться про якийсь новий метод, а скоріше про нову перспективу, яка повинна наповнювати весь процес освіти засобами іноземної мови. Ця перспектива полягає в розширенні цілей освіти, що полягає в тому, що її результатом має бути не тільки і не стільки комунікативна, скільки міжкомунікативна компетенція - вміння спілкуватися з представниками іншої культури, що включає здатність до розуміння обмеженості своєї власної культури і своєї власної мови і вміння перемикатися при зустрічі з іншою культурою на інші не тільки мовні, але й немовні норми поведінки” (Бердичевский 2014, 228). З цим твердженням не можна не погодитися.

У зв’язку з цим цілком обґрунтовано стверджувати, що на сучасному етапі на перший план виходить міжкультурна освіта, яка й забезпечує реалізацію поставлених цілей і завдань, спрямованих на максимально ефективно оволодіння іноземними студентами українською мовою.

У своїй роботі “Міжкультурна комунікація: теорія і тренінг” Ю. Рот і Г. Коптельцева визначають міжкультурну освіту як “індивідуальний процес розвитку особистості, що веде до зміни поведінки індивідуума, пов’язану з розумінням і прийняттям культурно-специфічних норм поведінки представників інших культур” (Рот 2006, 40). У зв’язку з цим цілком закономірно звучить теза А.Л. Бердичевського про те, що на сучасному етапі “навчати ми повинні не мої як такої, а культури, частиною якої є мова” (Бердичевский 2014, 228). Безперечний той факт, що знайомство з українською культурою завжди було невід’ємною частиною вивчення української мови, проте зараз воно стало пріоритетним напрямком в процесі освіти.

У своїй статті А.Л. Бердичевський визначає основні складові міжкультурної освіти, зводячи їх до кількох тез:

1. Міжкультурна освіта змінює роль рідної мови і рідної культури в навчальному процесі: вони стають невіднятними аспектами міжкультурної комунікації, що оптимізують весь процес вивчення іноземної мови.

2. Міжкультурна освіта виділяє індивідуальність іншого і не обмежує його лише функцією представника своєї культури. Міжкультурний діалог як засіб і мета освіти спрямований не на удавано об’єктивне з’ясування, чим розрізняються культурні фони тих, що спілкуються, а на обмін особистим досвідом в умовах цих культурних фонів, завдяки чому і досягається взаєморозуміння.

3. Сутність міжкультурної освіти полягає в “навчанні розуміння чужого”, спрямованого на подолання ксенофобії та існуючих стереотипів, у навчанні – взаєморозумінню представників різних культур у процесі спілкування” (Бердичевский 2014, 229).

Науково-технічний прогрес і зміна стану української мови у світовому мовному просторі зумовлена економічними факторами і світовою глобалізацією і, як наслідок, зміна парадигм навчання зумовили постановку нових цілей, а саме підготовку “до контакту з іншою культурою, адекватної поведінки в умовах чужої культури, тобто формуванню міжкультурної компетенції особистості, в результаті чого досягається взаєморозуміння в процесі міжкультурного діалогу” (Бердичевський 2014, 230).

Як справедливо вказує С.В. Антипенко, “сьогодні під час навчання <...> однією з головних цілей стає формування у іноземних студентів лінгвокультурологічної компетентності, необхідної для налагодження повноцінної комунікації з носіями <...> мови”, у зв’язку із чим культура повинна становити основний зміст навчання, а “формування лінгвокультурологічної компетентності може стати метою навчання <...> вже на початковому етапі навчання” (Антипенко 2013, 86). Використання лінгвокультурологічного підходу при викладанні української мови як іноземної дуже важливо, оскільки лінгвокультурологічні відомості - це



необхідна складова комунікативної компетентності студента-іноземця, який вивчає українську мову.

Крім того, “лінгвокультурологічний підхід - це один з найбільш ефективних підходів, націлених на формування і вдосконалення навичок і умінь здійснення міжкультурного спілкування шляхом вивчення іноземної мови як феномена культури” (Антипенко 2013, 86). Як наслідок, українська культура повинна становити основний зміст вивчення української мови як іноземної.

Досить інформативними джерелами, що допомагають у вивченні історії та культури нової країни, є не тільки музеї та галереї, а й пам'ятки архітектури, вулиці, площі, парки міста. Тому цілком доцільно проводити екскурсії по цих місцях, починаючи з початкового етапу навчання. Подібна позааудиторна робота є необхідною складовою успішного формування лінгвокультурологічної компетентності, оскільки позааудиторна робота є допоміжним засобом у посиленні комунікативного аспекту в організації навчання та забезпеченні спілкування студентів між собою. Позааудиторне навчання викликає у них потребу в самовираженні, створює умови, які спонукають до усних і письмових висловлювань (Антипенко 2013, 86).

І.М. Хмельницька справедливо вказує, що “в сучасній практиці викладання іноземної мови ефективно застосовуються різні варіанти навчання у співпраці, які сприяють залученню учнів до інтерактивної діяльності на уроках. Головна ідея навчання в співробітництві - створити умови для активної спільної навчальної діяльності учнів в різних навчальних ситуаціях” (Хмельницкая). Подібна форма роботи, яка стимулює студентів до роботи в команді, може бути використана і в позааудиторній роботі, коли іноземним студентам пропонується “співпрацювати” не тільки між собою, а й з носіями мови, тим самим набуваючи необхідних комунікативних навичок.

А.В. Тарлева та А.О. Гетманець виділяють наступні основні сфери використання іноземної мови для спілкування між студентами-іноземцями і носіями мови:

- 1) навчальне життя;
- 2) повсякденне життя;
- 3) вільний час (Тарлева 2015, 59-60).

За допомогою позакласних заходів можливо об'єднати ці основні сфери вживання української мови, що дозволить у розважальній, тобто цікавій формі закріпити новий матеріал. Для підвищення мотивації у вивченні української мови викладач повинен спробувати реалізувати зв'язок навчального процесу з життям, що можна зробити за допомогою організації позакласних заходів, спрямованих на знайомство іноземних студентів з українською культурою і повсякденним життям.

Серед основних шляхів, які полегшують іноземцям акультурацію та адаптацію в іншій країні дослідник етнопсихології Т.Г. Стефаненко виділяє:

- навчання;
- просвіту;
- орієнтування;
- інструктаж;
- тренінг (Стефаненко 2006, 26).

Метою навчання та освіти є знайомство з історією, культурою, традиціями і звичаями нової країни. Мета орієнтування полягає в ознайомленні з нормами, цінностями, переконаннями нової культури. Мета інструктажу полягає в ознайомленні з можливими проблемами і способами найбільш ефективного пристосування до нових умов. Мета тренінгу - навчання на практиці безпосередньої взаємодії з представниками інших культур (Красных 2003, 25).

Цілком логічно, що аудиторна та позааудиторна робота зі студентами перебувають у тісному взаємозв'язку, що дозволяє забезпечити швидкий результат і поліпшити якість засвоєння матеріалу. Крім того, позааудиторна робота передбачає аудиторну підготовку: рецептивні види мовленнєвої діяльності можливо відпрацьовувати в аудиторії, що дозволить якісно підготуватися до продуктивного використання мови в позааудиторному спілкуванні. Як справедливо вказують Т.О. Скрябіна, О.А. Фомберг і А.В. Харламова, продуктивне використання усної мови у безпосередньому спілкуванні з носіями мови характеризується “контактністю зі співрозмовником; ситуативністю; великою часткою паралінгвістичної інформації (міміка, жести, пози); лінійністю в часі; безповоротністю відрізка мови, що відлунав; темпом, що задається тими, хто говорить; високою мірою автоматизованості” (Скрябіна 2013, 165). Це сприяє ефективному засвоєнню нового мовного матеріалу й активному використанню його на практиці.

Як вже відзначалося, на цьому етапі при вивченні української мови як іноземної використовуються якісно нові методики викладання, які передбачають розвиток комунікативної компетенції, що охоплює країнознавчу (історія, географія, економіка і культура країни тієї мови, що вивчається) і лінгвокраїнознавчу (знання особливостей мовної та немовної поведінки носіїв мови в певних ситуаціях спілкування) компетенції. Крім того, як вказує В.Ю. Тютюнник, при викладанні мови доцільно використовувати особистісно-орієнтований підхід, що передбачає “процес становлення особистості, надбання нею себе, свого людського образу: неповторної індивідуальності, духовності, творчого потенціалу” (Тютюнник 2014, 66), і, як наслідок, викладач повинен “залучити людину до світу культури, надавши їй змогу відчути спільність з іншою людиною за допомогою єдиної (у тому числі і національної) культури” (Тютюнник 2014, 67). Саме на залучення студентів-іноземців до української культури і спрямовані позааудиторні заходи.

Зараз у межах інтерактивного підходу до освітнього процесу форми навчання зазнали кардинальних змін: традиційні уроки все частіше і

частіше поступаються місцем урокам-диспутам або урокам-дискусіям. Викладачі пропонують студентам провести дебати, рольові і ділові ігри, різноманітні тренінги, а також досить часто використовується кейс-метод. Подібні інновації в освітньому процесі спрямовані на максимально швидкий і якісний результат, оскільки, як справедливо вказує Л.Н. Аніпкіна, “всі учасники освітнього процесу (викладачі, студенти) взаємодіють один з одним, обмінюються інформацією, спільно вирішують проблеми, моделюють ситуації, до того ж відбувається це в атмосфері доброзичливості та взаємної підтримки, що дозволяє студентам не лише отримувати нові знання, але і розвивати саму їх пізнавальну діяльність” (Аніпкина 2014, 5).

Ефективне оволодіння комунікативними навичками передбачає активне використання всіх цих інновацій на практиці, закріплення знань, отриманих аудиторно, у позааудиторній роботі, яку повинен організовувати викладач.

Одним з ефективних способів залучення студентів-іноземців до умов існування в новій сфері є проведення культурно-мистецьких заходів на знайомій території, такій як навчальний клас або гуртожиток. У навчальному класі можливо провести чаювання в невимушеній обстановці, присвячене певній даті. Робота зі студентами у гуртожитку найрізноманітніша: тематичні вечори, майстер-класи, міні-концерти.

Для налагодження контактів між студентами групи і для прискорення соціальної адаптації, цілком доцільно провести тематичний вечір “Особливості національної кухні”. На самому початку перебування в Україні у іноземців виникають труднощі при купівлі продуктів і пересуванні по місту. Вони звертаються за допомогою до студентів старших курсів або збираються групами. На цьому етапі основним завданням викладача є активна допомога в освоєнні необхідної лексики і активному її використанні.

На початковому етапі викладання української як іноземної “вихід в мовлення” доцільно починати з уроків-ігор, які спрямовані на підготовку студентів-іноземців до позакласного заходу. Для закріплення нової лексики, а також повторення граматичного матеріалу доречно використовувати лексико-граматичні ігри, які залучають до процесу спілкування всіх студентів у групі. Подібні ігри можуть також бути інтерактивними, що додасть їм розважальності. Наведемо приклад мовної гри, яку можна використовувати на уроці.

Гра “Інтерв’ю” (студенти повинні опитати всіх студентів у групі).

Студентам пропонується бланк з питаннями наступного плану:

1. Хто в групі снідає вдома (в кафе)?
2. Хто в групі їсть рис на обід?
3. Хто в групі п’є молоко на вечерю?
4. Хто в групі любить яблука?
5. Хто в групі не любить картоплю?

Можливо також ускладнити завдання, трансформувавши питання так, щоб вони передбачали повноцінну відповідь:

1. Де студент зазвичай купує м'ясо?
2. Коли студент зазвичай ходить в супермаркет?
3. Скільки коштує риба?

При вивченні граматики, а саме місцевого відмінка (питання “Де?”), цілком можливо організувати екскурсії по місту, поєднавши вивчення граматичної теми з лексичною темою “Місто, в якому я живу і вчуся”. Необхідний лексико-граматичний мінімум, що пропонується аудиторно на заняттях з української мови, легше і краще закріплюється позааудиторно, при моделюванні реальних ситуацій, в яких студенти безпосередньо стикаються з мовним середовищем, що сприяє формуванню комунікативної компетенції студентів.

Аудиторне вивчення багатьох лексичних тем може знайти своє продовження в організації позааудиторних заходів, які передбачають “зіткнення” з українськими традиціями та українською культурою. Наприклад, лексична тема “Їжа” може активно закріплюватися на практиці під час проведення заходу “Знайомство з українською кухнею”. На початковому етапі (аудиторно) студенти знайомляться з новою лексикою і новими граматичними конструкціями з теми. На етапі закріплення нового матеріалу можливо організувати екскурсію зі студентами по місту, під час якої можна буде познайомитися з національною українською кухнею в українських кафе.

Але найбільш результативним і продуктивним закріпленням матеріалу з теми може стати “Свято української кухні”, проведене спільно з українськими студентами. Носії мови допоможуть іноземцям не тільки в ефективному засвоєнні нових лексико-граматичних моделей, але також познайомлять їх з українськими традиціями. Із цією метою можна організувати своєрідне дозвілля в студентському гуртожитку і запропонувати студентам-іноземцям спільно приготувати національні українські страви, наприклад, борщ, вареники, млинці. Подібний вид діяльності буде сприяти тісному спілкуванню представників різних культур, а також подоланню мовних бар'єрів і толерантному ставленню до представників інших культур.

Також можна організувати тематичні заходи, присвячені українським святкам: Різдву, Масниці, Великодню. Іноземним студентам буде цікаво на власні очі побачити і безпосередньо доторкнутися до українських традицій. Вони отримають своєрідний урок історії і культури України в цікавій і достатньо легко засвоюваній формі, що дозволить їм надалі вільніше почувати себе в чужій країні. Українські студенти можуть долучити іноземних студентів до української культури і за допомогою спільного виготовлення традиційних українських “писанок” або “ляльок-мотанок”. Подібне виготовлення українських сувенірів власними руками буде досить інформативним і корисним. А відвідування виставок і музеїв,

де представлені твори відомих українських майстрів, сприятиме ще більш тісному зближенню українських та іноземних студентів.

Таким чином, організація спільного дозвілля українських та іноземних студентів сприяє не тільки максимально ефективному оволодінню останніми іноземною мовою, але й долученню студентів з іншої країни до традицій України, що забезпечує міжкультурний діалог. При цьому активно виробляється міжкомунікативна компетенція у студентів-іноземців.

Позакласна робота і активне включення іноземних студентів в міжкультурну комунікацію є дуже важливою складовою якісної підготовки іноземних студентів до навчання у вищих навчальних закладах України. Проте, на наш погляд, подібному виходу в практику повинна передувати велика аудиторна робота, яка може максимально включати в себе не тільки відпрацювання основних граматичних моделей мови та засвоєння лексичного мінімуму, а й створення міні-ситуацій, у яких можуть застосовуватися отримані знання. Студент повинен бути максимально готовий до використання отриманих в класі навичок на практиці, він повинен бути впевненим в собі. А для цього необхідно створити своєрідну “проблемну ситуацію” на занятті.

Анипкина, Л.Н. (2014): *Дискуссия как интерактивная форма обучения РКИ*. Вестник РУДН. Серия Русский и иностранные языки и методика их преподавания. 4, 5-11.

Антипенко, Е.В. (2013): *К проблеме формирования лингвокультурологической компетентности на уроках РКИ*. Український медичний альманах. 1 (4), 86-87.

Антонова, Т.В. (2017): *Процесс социальной адаптации иностранных студентов*. *Огарев-online* 6 (95). [Електронний ресурс], режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/protsess-sotsialnoy-adaptatsii-inostrannyh-studentov>

Бердичевский, А.Л. (2014): *Методика РКИ в 21 столетии, или как что-нибудь изменить, ничего не меняя*. *Язык* 21, 227-231.

Берестнева, О.Г., Марухина, О.В., Мокина, Е.Е. (2013): *Роль личносно-ориентированной среды вуза в социально-психологической адаптации иностранных студентов*. *Интернет-журнал “Науковедение”* 4. [Електронний ресурс], режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/v/rol-lichnostno-orientirovannoy-sredy-vuza-v-sotsialno-psihologicheskoy-adaptatsii-inostrannyh-studentov>

*Информационный портал ХНУРЭ: Иностранные студенты в Украине* (2017) [Електронний ресурс], режим доступу: <https://www.nure.info/blog/146-inostrannye-studenty-v-ukraine.html>

Касьяненко, Т.А. (2013): *Викладання української мови як іноземної: принципи оптимізації та інновації*. *Культура народів Причорноморья* 257, 7-10.

Кочан, І. (2012): Становлення і розвиток методики викладання української мови як іноземної. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної* 7, 17-24.

Красных, В.В. (2003): *“Свой” среди “чужих”: миф или реальность?* Москва.

Пабат, В. (2016): Українська мова як іноземна – шлях до полікультурного освітнього простору. *Науковий журнал* 2 (6), 136-144.

Рот, Ю. Коптельцева, Г. (2006): *Межкультурная коммуникация: теория и тренинг: уч. метод. пособие.* Москва.

Скрябина, Т.А., Фомберг, О.А, Харламова, А.В. (2013). Чтение как базисная основа развития всех видов речевой деятельности на занятиях по РКИ. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка* 14 (273), II, 164-172.

Стефаненко, Т.Г. (2006): *Этнопсихология: практикум: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений.* Москва.

Тарлева, А.В., Гетманец, А.О. (2015): Современные педагогические технологии в практике преподавания РКИ. *Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды* 2 (55), 58-61.

Тютюнник, В.Ю. (2014). Анализ концептуальных подходов к проблеме реализации личностно-ориентированного подхода при обучении русскому как иностранному. *Вестник ПДАБА* 9, 65-70.

Ушакова, Н., Тростинська О. (2014): *Вивчення української мови студентами-іноземцями: концептуальні засади.* Теорія і практика викладання української мови як іноземної. 9, 12-21.

Хмельницкая, И.М. *Использование интерактивных форм и методов при обучении иностранному языку.* [Электронный ресурс], режим доступа: <http://festival.1september.ru/articles/418693/>

## РЕЗЕНЗІЇ

**РЕЦЕНЗІЯ НА НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК  
“УКРАЇНЬСЬКА МОВА ЯК ІНОЗЕМНА: ПІДГОТОВКА ДО ТЕСТУ.  
ТРЕНУВАЛЬНІ ЗАВДАННЯ. СЕРЕДНІЙ РІВЕНЬ.”**

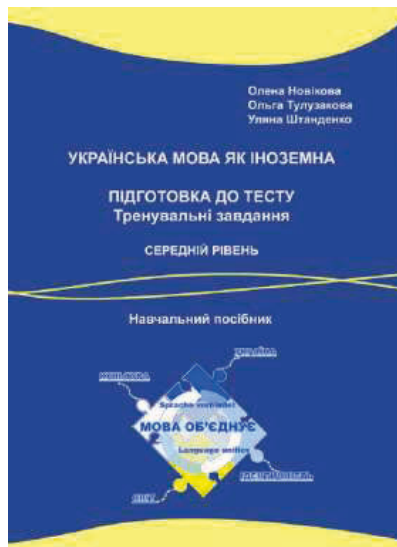
**О. М. НОВІКОВА, О. Г. ТУЛУЗАКОВА, У. М. ШТАНДЕНКО;  
ЗА РЕДАКЦІЄЮ О. М. НОВІКОВОЇ. – МИКОЛАЇВ:  
ВИДАВНИЦТВО ЧНУ ІМЕНІ ПЕТРА МОГИЛИ, 2017. – 332 С.**

*Людмила Островська*

(Україна)

**BOOK REVIEW:  
TRAINING MANUAL “UKRAINIAN AS A FOREIGN LANGUAGE.  
PREPARATION FOR TEST. TRAINING TASKS. MIDDLE LEVEL”  
O. M. NOVIKOVA, O. G. TULUZAKOVA, U. M. ŠTANDENKO.  
AFTER EDITION OF O. M. NOVIKOVA. – MYKOLAJIV: PUBLISHED  
BY PETRO MOHYLA BLACK SEA NATIONAL UNIVERSITY,  
2017 – P. 332**

*Ljudmyla Ostrovs'ka*



Переможець XII обласного конкурсу “Краща Миколаївська книга”  
у номінації “Краще навчальне видання та підручники”  
Миколаївської обласної державної адміністрації

На сьогодні дедалі зростає потреба вивчення української мови як іноземної, оскільки збільшується кількість закордонних українців, іноземців, мігрантів, яким необхідно підтвердити знання української мови як іноземної для професійної діяльності. Опанування будь-якої іноземної мови відбувається в кілька етапів, на кожному з яких важливим є підбір навчального матеріалу для формування й удосконалення мовних і комунікативних компетенцій. Рецензований навчальний посібник призначений для підготовки до тестового іспиту за середнім рівнем володіння українською мовою (B1–B2), тому актуальність пропонованої праці не викликає сумнівів.

Основне завдання рецензованої праці – систематизація, узагальнення та вдосконалення мовних знань, навичок і мовленнєвих умінь інофонів, які вивчають українську мову, і тих, для кого українська є нерідною, під час підготовки до тесту щодо визначення рівня володіння українською мовою. Посібник містить навчальний матеріал, у якому знайшли відображення «Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання». Відповідно до Загальноєвропейських Рекомендацій Ради Європи метою опанування будь-якої іноземної мови є вільне спілкування нею, тобто формування відповідної іншомовної комунікативної компетентності, що означає здатність користуватися мовою в різних мовленнєвих ситуаціях.

В основу пропонованого навчального посібника як раз і покладено комунікативно орієнтовану концепцію, що включає в себе завдання з основних видів письмової та усної мовленнєвої діяльності: читання, аудіювання, лексики та граматики, письма, говоріння (діалогічного та монологічного мовлення), що є абсолютно виправданим і відповідає сучасним вимогам до навчальних посібників з української мови як іноземної. Комунікативний підхід, використаний у рецензованому навчальному посібнику, забезпечує ефективне спілкування й сприяє цілеспрямованій мотиваційній діяльності щодо вивчення української мови, застосуванню мовленнєвих засобів, що функціонують у реальному процесі спілкування.

Автори навчального посібника обрали тестовий підхід до формування тренувальних завдань. Варто зазначити, що використання тестів у процесі підготовки до іспиту з української мови як іноземної є досить корисним та ефективним, оскільки дозволяє зекономити час і посилити мотивацію до вивчення мови, зокрема в посібнику вміщено завдання із множинним вибором, альтернативним вибором, упорядкуванням, вільним конструюванням відповіді тощо. Тестові завдання навчального посібника розроблено згідно із сучасними тестовими технологіями, відповідно до якої навчальний тест є не лише тренувальним за формою, формулюванням завдання та перевіркою їх виконання, але й може бути застосований на етапі завершення засвоєння матеріалу й самоперевірки готовності до іспиту, що, безперечно, заслуговує на схвалення. Система тестових



завдань, презентована в рецензованому посібнику, містить ключі відповідей, що максимально реалізує самонавчальну функцію посібника як засобу навчання.

Навчальний характер має й інформаційно-змістова складова всіх текстів навчального посібника, які спрямовані на розвиток соціокультурної компетенції інофона. Таким чином, у навчальному посібнику реалізований ще й текстоцентричний підхід, який має безперечні переваги для опанування іноземної мови, оскільки всі мовні одиниці, уживані в тексті, стають залученими до комунікативної ситуації. Вони є результатом свідомого цілеспрямованого відбору автором тексту. Багатоаспектність роботи з текстом об'єктивно випливає зі складності тестового феномену, у якому втілено системність мовних одиниць, їхня зв'язаність і стилістична зумовленість функціонування в різноманітних контекстах і ситуаціях.

У текстах рецензованого навчального посібника, джерелом яких стали матеріали сучасної української преси електронних засобів масової інформації, відображено теми, які будуть актуальними для оволодіння українською мовою на середньому рівні: українознавча інформація (українські культура, традиції, національна кухня, сучасне українське суспільство тощо), проблеми сучасного глобалізованого світу (екологія, спорт, економіка, туризм, розвиток науки тощо). Слід відзначити, що автори навчального посібника виконали велику роботу з пошуку, відбору та аналізу текстів. Пропоновані тексти є дуже інформативними й містять додаткові фонові знання, що є вкрай необхідним для успішної комунікації. Позитивним моментом рецензованого навчального посібника є і той факт, що всі тематичні блоки, тобто розділи, мають однакову структуру й містять набір однакових завдань з усіх видів мовленнєвої діяльності.

Навчальні матеріали з читання передбачають дві частини. У першій частині необхідно прочитати пропонований текст та обрати правильний варіант відповіді в п'яти запитаннях до тексту; у другій частині після ознайомлення з невеликими за обсягом п'ятьма текстами слід обрати до кожного з них назву з-поміж десяти пропонованих. Цей розділ допомагає інофону удосконалити навички та вміння у сфері застосування різних тактик читання, адекватного розуміння та інтерпретації текстів.

Навчальні матеріали з аудіювання містять так само дві частини. З диску, що додається до навчального посібника, варто прослухати один раз п'ять рекламних оголошень і визначити, яке із зазначених речень відповідає кожному рекламному тексту. Друга частина з аудіювання орієнтована на одноразове прослуховування тексту та вибір правильної відповіді на п'ять запитань. Такий підхід до аудіювання відповідає середньому рівню володіння мовою й забезпечує тренування вміння сприймати, сегментувати потік мовлення й диференціювати його на синтагми, інтегрувати їх в смислові блоки, утримувати в пам'яті під час прослуховування, здійснювати ймовірнісне мовленнєве прогнозування та розуміти сприйняте.

Навчальні матеріали з лексики та граматики, що складаються з двох частин, розвивають навички розрізняти значення лексичних одиниць і коригують вміння інофонів вживати вищо-часові форми дієслів, приєднаниково-відмінкових конструкцій, форм числівників, ступенів порівняння прикметників, прислівників тощо. Виклад граматичних елементів підпорядковано комунікативним завданням і ґрунтується на залежності висловлювання й мовленнєвого оформлення від мовленнєвої ситуації.

Навчальні матеріали з письма формують мовленнєві навички та вміння інофонів у створенні письмових текстів як власних, так і вторинних, написаних на основі вихідних текстів, переважно електронних листів. Крім цього, відбувається систематизація та вдосконалення орфографічних і пунктуаційні знань, умінь і навичок. Автори навчального посібника подають чіткий алгоритм побудови кожного тексту та формулюють вимоги до його складання, що полегшує опрацювання цього розділу.

Навчальні матеріали останнього розділу кожної теми спрямовані на формування як діалогічного, так і монологічного говоріння. Автори навчального посібника пропонують змодельовати по дві ситуації діалогічного мовлення, при цьому справедливо зазначається обов'язковою умовою тривалість діалогу до 10 хвилин, що відповідає вимогам до середнього рівня володіння мовою. Пропоновані завдання сприятимуть здійснювати зворотній зв'язок щодо тверджень і висновків, зроблених іншими мовцями, тримати їх у фокусі своєї уваги і таким чином допомагати розвитку дискусії, вести діалог-дискусію, обмінюючись складними репліками з елементами доказу, заперечення явища, факту, думки, аргументації точки зору, вербально виражати комунікативне завдання, розуміти й розвивати думку співрозмовника, відстоювати власну позицію в умовах вільної бесіди в рамках запропонованої теми.

За задумом авторів рецензованого посібника монологічне мовлення так само передбачає дві ситуації говоріння: перша є розповіддю, у якій мають бути розкриті певні ідеї мовця відповідно до окреслених умов. Друга розповідь базується на проблемній ситуації, зображеній на малюнку. Обидві розповіді тривають до 10 хвилин і завершуються додатковими питаннями до доповідача. Виконання завдань такого типу дасть можливість інофону навчитися висловлюватися швидко й спонтанно без помітних ускладнень, пов'язаних з пошуком засобів вираження, чітко, логічно, детально говорити на складні теми, використовувати для побудови усного тексту стилістичні засоби, адекватні ситуації спілкування.

Отже, за змістом, структурою, логікою та послідовністю викладання навчального матеріалу рецензований посібник є оригінальним виданням, яке має практичну доцільність. Він буде корисним не лише для інофонів, але й тих громадян України, для кого українська мова є нерідною, та вони прагнуть систематизувати й вдосконалити вміння й навички вживання української мови насамперед у професійній діяльності.

Рецензований навчальний посібник демонструє живе, природне, сучасне літературне мовлення й відповідає вимогам середнього рівня володіння мовою за рівнем сформованих в інофонів мовленнєвих умінь та навичок і типологічності презентованих лексико-граматичних явищ.

## ДОДАТКИ

### Додаток 1

#### Додаток 1.1



<https://www.youtube.com/watch?v=FdH-TH1fSas>



<https://www.youtube.com/watch?v=lgwfCv3TxWY>

#### Додаток 1.2

03.42 ПП ... (розлога відповідь)

03.43 АМ кх... кх... (кашляє) (7)

03.43 ПП ...якщо був продемонстрований прогрес... в цьому питанні.. тепер... яке досягнення Мінська?...

03.50 АМ Ну дивіться, ми по-перше чули і знаємо, що переговори були дуже напруженими. Аж до того, що в якийсь момент вам потрібно було ледь не кричати на Путіна... що ти припини стріляти, а потім все вирішимо. Був такий момент?! (7) (1) (6)

04.00 ПП Ні.. я...

04.03 АМ Це придумали журналісти? (6)

04.03 ПП Я під час переговорів ...иии... еее... голос ніколи не підвищую, але прохання припинити стріляти... иии... дійсно, я звернувся до Путіна саме з таким проханням... алеее...еєє...по скайпу...

04.15 АМ Гаразд, але тут важливо зрозуміти, що все-таки вирішили? Бо ви зараз згадали безпекову частину і політичну частину.. (2)

04.22 ПП Власне...

04.22 АМ ... і... панове Клімкін і Єлісеєв вчора оприлюднили заяви, які... з нашої точки зору... ааа... суперечать вашій попередній заяві, тобто те, що ви говорили до поїздки в Берлін... ааа... свідчило про те, що спочатку безпекова частина... в тому числі і контроль України над кордоном... і тільки потім вибори. Це було зартикульовано чітко... Пан Клімкін вчора, відповідаючи на питання депутатів, сказав з точністю до навпаки: спочатку вибори, а потім контроль ... України... над... кордоном... (7) (1) (3)

04.52 ПП Давайте ми чітко розберемося... бо насправді... ніяких сенсацій ні пан Клімкін, ні пан Єлісеєв... нічого не відкрив... .. (довге пояснення про дорожню карту). ... Наголошую, що це не є зміна, підміна або ревізія Мінську...

06.10 АМ Але яка послідовність буде в цій дорожній карті? ... (4)

06.10 ПП Почекайте (палець догори)... Так... Це перша позиція, яку вдалося зробити... (довге пояснення)... .. 07.28. ПП... контроль з боку озброєної місії ОБСЄ має припинити інфільтрацію російських військ, російського озброєння, російської амуніції ...

07.36 ОП Тобто європейські війська будуть стояти на російсько-українському кордоні? (2)

07.39 ПП Я чітко формулюю. Це поліцейська місія ОБСЄ... .. На другий день після виборів... ми маємо забезпечити взяття під контроль українськими військовими кордону...

08.02 (одночасно) НБ это все будет в дорожной карте прописано? (2) (4)

08.03 ПП Це є вже зараз в Мінську і це має бути...

08.05 НБ Я имею ввиду даты, дедлайны... (2) (4)

08.06 ПП Це має бути в дорожній карті з чіткою датою і чіткою відповідальністю...

08.13 АМ ... Путін з тим згоден? (7) (6)

08.13 ПП ... третя позиція... Путін згоден, бо він поставив підпис під Мінським... домовленістю 12... до того...

08.20 АМ Немає підписів наскільки ... кажуть... люди обізнані... (1)

08.21 ПП Вибачте, вибачте, стоять підписи.. членів трьохсторонньої контактної групи в комплексі заходів і стоять підписи чотирьох держав... ..

...  
...

14.22 АМ Ви сказали що в тій дорожній карті.. все що ви назвали... ии... має виконуватися негайно, що стоїть за цим словом «негайно»? Ви по... обговорювали якийсь термін? (2)

14.30 ПП Дуже блискуче запитання... ми домовилися про ... .. зустріч....

14.54 ОП НБ (одночасно говорять двоє журналістів, незбірливо). ... не (8)

14.57 ПП Ще раз?

15.00 ОП ...раніше 17 року навряд чи там може з'явитися... конкретні дати... (1)

...

26.54 AM ... Вчорашня заява голландського Прем'єра, треба переживати за неї чи ні? З приводу... (1) (3)

27.00 ПП иии...та почекайте з заявами... почекайте... иии ...

вчора...иии... багато хто з євроскептиків чекав заяву, що Україна ии що Голландія виходить з процесу ратифікації і цього не відбулося...

...

30.50 ОП НБ AM (одночасно говорять троє журналістів, незрозуміливо) НБ ... ее... прости, Олег... (8)

(<https://www.youtube.com/watch?v=FdH-TH1fSas>)

### Додаток 1.3

05.35 AM ... (lange abstrakte Rede)

05.35 AW Und was Sie nun damit? Mit welcher Politik gehen Sie ein? ...auf die Sorgen dieser Menschen, die oft gekoppelt sind auch mit einer radikalen... ja populistischen... Haltung? Was machen Sie daraus? In der CDU und in dem anstehenden Wahlkampf? Werden Sie konservativer werden? Werden Sie ausgrenzender werden? ... oder in der ... Kretschmann-grünen Mitte? (2)

06.19 AM Nein, ich suche, dass die Lösung dort wo die CDU mit Überzeugung immer verankert ist. .... Ich halte gar nichts davon jetzt... . Wir müssen offen sein... offen in unseren Antwort. ... 7.22. Und darauf werden wir versuchen Antworten zu finden.

07.23 AW Habe ich richtig zugehört, dass Sie gesagt haben, ich ändere gar nichts? Ich mache einfach weiter so (2) (6)

07.26 AM Das kann ich ja nicht machen... Die CDU-Politik ... die Arbeitswelt verändert sich. ... Wir müssen werben... dass die Menschen sehen... Wir lösen ihre Probleme und geben ihnen eine sehr konkrete Zukunft.

08.13 AW Apropos konkret. Was ist dann die radikalste, was ist die entscheidendste Veränderung in Ihrer Politik, wenn Sie sagen, mit weiter so komme ich nicht weiter? (2) (4)

08.24 AM Nochmal, meine Politik passe ich denn der Wirklichkeit an und das ist die Realität...

08.30 AW Sehr gut, aber wie? (4) (7)

08.31 AM und das ist die Realität...

08.31 AW ... WIE? (4) (7)

08.32 AM ...und da... gibt es zwei Dinge... Zum Beispiel... Digitalisierung...

...

09.22 AW (gehobener Finger) Und so hält das auch? (unverständlich) (7)

09.23 AM ... Wenn ich noch kurz sagen darf...

09.51 AW Sie treten ja wieder an. Sie wollen in einen Wahlkampf gehen. Das haben Sie heute gesagt. Dann hätte ich jetzt erwartet, dass sie ein ganz konkretes

und auch klares Versprechen geben, worauf Sie diesen Wahlkampf stützen wollen ... um etwa diejenigen, die Sie mehrfach genannt haben... und denen was zu geben? (1) (5)

10.20 AM Ja... Wir arbeiten daran... ..

....

23.00 AM ... ich habe heute ... von meinem Bundesvorstand Beifall bekommen... Es gibt auch Menschen, die das anders sehen. Das ist das Schöne an der Demokratie.

23.23 AW Horst Seehofer hat nicht mal einen freundlichen Satz abbringen können... (1) (6)

23.27 AM Ich finde, er hat doch ganz konstruktiv gesprochen...

23.30 AW Ich glaube, er hat nur gesagt: Na ja, dann ist es halt jetzt eben so. So kam es mir vor. (1) (6)

23.32 AM Dann ist es gut.

23.33 AW Das reicht Ihnen? (2) (6)

22.35 AM Da haben wir schon Kontroverseres...

## Додаток 2

### Додаток 2.1

#### Іменникова база українських реєстрових частин словників

word	InKE	InDubr	InVSh	InHrinc
березинчик	+	-	+	-
березонька	+	-	+	+
берестина	+	-	+	+
берювець	+	-	+	+
беседа	+	-	+	+
бесіда	+	-	+	+
бескет	+	-	+	+
бечівка	+	-	+	-
бешкетниця	+	-	+	-
бздо	+	-	+	+
балінка	+	-	+	-
балинонька	+	-	+	-
білля	+	-	+	+
биндочка	+	-	+	+
бістрина	+	-	+	+
бістриня	+	-	+	+
бістринь	+	-	+	+
бістринь	+	-	+	+
бістринь	+	-	+	+
бітля	+	-	+	+
бітельниця	+	-	+	+
бітельня	+	-	+	+

### Додаток 3

#### Додатки 3.1, 3.2



Фотографії з приватного архіву У. Штанденко

### Додаток 4

#### Додаток 4.1

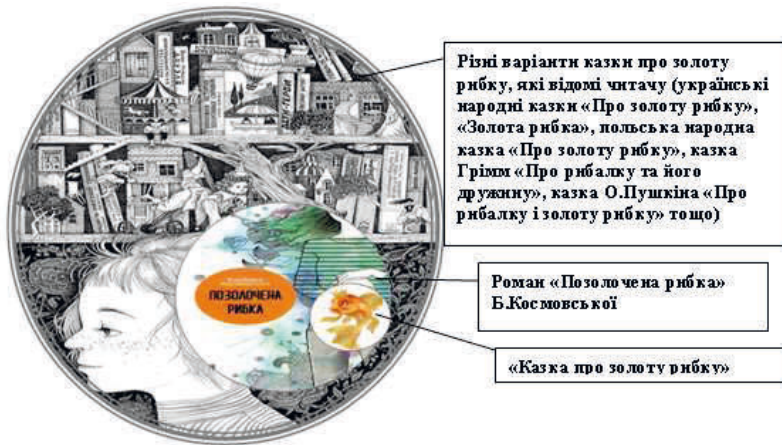


Схема реалізації літературної дзеркальної гри у романі Б. Космовської «Позолочена рибка» на рівні ТВИР – ІНШІ ТВОРИ та АВТОР – ТВИР – ЧИТАЧ.



## Додаток 4.2



Схема реалізації літературної дзеркальної гри у романі Б.Космовської «Позолочена рибка» усталеними казковими образами КОРОЛЬ – КОРОЛЕВА та ДІД – БАБА – ОНУЧКА

## Додаток 4.3

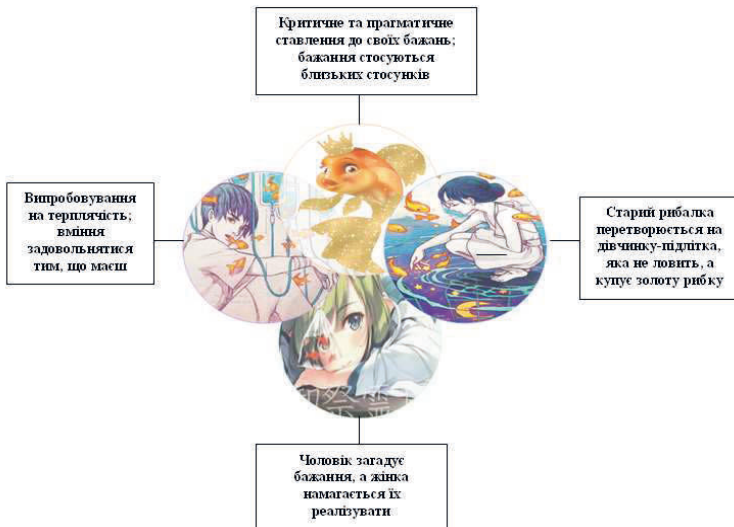


Схема реалізації літературної дзеркальної гри у романі Б.Космовської “Позолочена рибка” казковим образом ЗОЛОТА РИБКА.

#### Додаток 4.4



Схема реалізації літературної дзеркальної гри у романі Б. Космовської “Позолочена рибка” казковим образом РАЙСЬКА ЯБЛУНЯ.

#### Додаток 5 Додаток 5.1



Приміщення (1904 р.) Музею Кобзарства Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” (Фото автора).

### Додаток 5.2



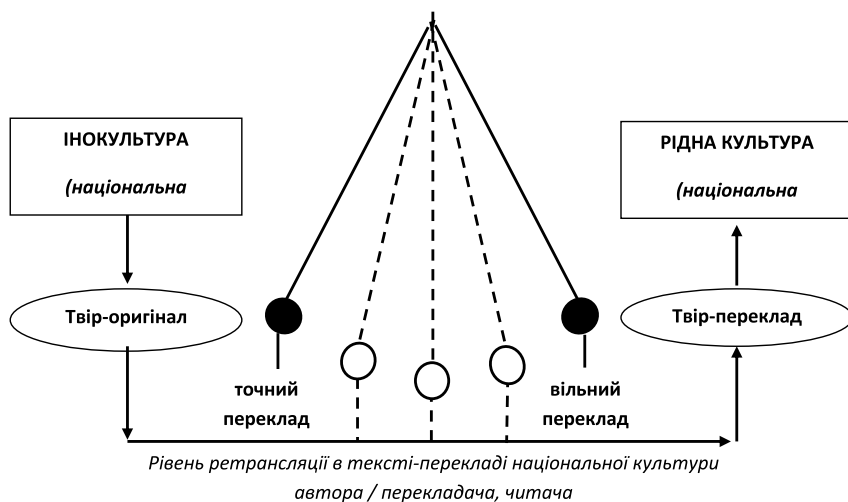
Бандура Гната Гончаренка, XIX ст. (Фото автора).

### Додаток 5.3



Світлина 1938 р., бандурист П. Ф. Палагута.

## Додаток 6 Додаток 6.1



Художній переклад як репрезентант національної культури автора, перекладача й читача (за А. Азовим та М. Гаспаровим)

## Додаток 6.2



Матеріал для актуалізації знань та уявлень учнів про китайську національну культуру

## Додаток 6.3

安 徒 生

↓                      ↓                      ↓

Ан                      Ду                      шень

Прізвище данського казкаря китайською мовою, трансліт українською

## Додаток 6.4

Слайд мультимедійної презентації до вивчення казки Г.К. Андерсена “Соловей”. Знімок з екрана



## **ВІДОМОСТІ ПРО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ**

### **Віктор Азьомов -**

учитель-методист, учитель української мови та літератури,  
Степанівська загальноосвітня школа I-III ступенів,  
Олександрівський район, Донецька область;

### **Світлана Антонович -**

кандидат філологічних наук,  
викладач кафедри української мови, основ психології та педагогіки,  
Харківський національний медичний університет;

### **Галина Бачинська -**

кандидат філологічних наук, доцент,  
завідувач кафедри загального мовознавства і слов'янських мов,  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка;

### **Олексій Бедлінський -**

кандидат психологічних наук, доцент кафедри психології,  
Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка;

### **Тетяна Біленко -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри українознавства та загальної мовної підготовки,  
Запорізький національний технічний університет;

### **Галина Бойко -**

викладач кафедри іноземних мов,  
Національний університет 'Львівська політехніка';

### **Лариса Бойко -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української мови,  
Запорізький національний університет;

### **Світлана Брижицька -**

кандидат історичних наук,  
заступник генерального директора з наукової роботи,  
Шевченківський національний заповідник, м. Канів;

**Антон Бузов -**

аспірант кафедри теорії та історії української і світової літератури,  
Донецький національний університет імені Василя Стуса;

**Олексій Вергій -**

доктор філологічних наук,  
Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка;

**Богдан Вініченко -**

аспірант кафедри теорії та історії культури,  
Львівський національний університет імені Івана Франка;

**Оксана Гольник -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української та зарубіжної літератури,  
Центральноукраїнський державний педагогічний університет  
імені Володимира Винниченка;

**Геннадій Голяка -**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музично-інструментального виконавства,  
Сумський державний педагогічний університет,  
радник Глухівського міського голови з питань культури і мистецтва;

**Іванна Девдюк -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри світової літератури і порівняльного  
літературознавства  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;

**Алла Демченко -**

кандидат філологічних наук, доцент,  
завідувач кафедри української літератури,  
Херсонський державний університет;

**Володимир Демченко -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри державного управління і місцевого самоврядування,  
Херсонський національний технічний університет;

**Інна Довжинець -**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музично-інструментального виконавства,  
Сумський державний педагогічний університет;

**Христина Дяків -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри міжкультурної комунікації та перекладу,  
Львівський національний університет імені Івана Франка,  
секретар Асоціації українських германістів;

**Світлана Журба -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української та світової літератур,  
Криворізький державний педагогічний університет;

**Ганна Засць -**

аспірантка кафедри світової літератури,  
Луганський національний університет імені Тараса Шевченка;

**Наталія Іванова -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики  
навчання,  
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького;

**Світлана Ковпик -**

доктор філологічних наук,  
професор кафедри української та світової літератур,  
Криворізький державний педагогічний університет;

**Вікторія Коротєєва -**

аспірантка кафедри світової літератури та культури  
імені проф. О. Мішукова,  
Херсонський державний університет;

**Наталія Костусяк -**

доктор філологічних наук,  
професор кафедри української мови,  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки,  
м. Луцьк;

**Інна Кулікова -**

кандидат філологічних наук,  
Харківський національний медичний університет;



**Світлана Ленська -**

доктор філологічних наук,  
доцент кафедри української літератури,  
Полтавський національний педагогічний університет  
імені В.Г. Короленка;

**Олександр Лук'яненко -**

кандидат історичних наук,  
старший викладач кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін,  
Полтавський національний педагогічний університет  
імені В.Г. Короленка;

**Артур Малиновський -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри світової літератури,  
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова;

**Ірина Мариненко -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри мови та стилістики Інституту журналістики,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка;

**Алла Мартинець -**

кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри світової літератури і  
порівняльного літературознавства,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;

**Ірина Матяш -**

доктор історичних наук, професор,  
провідний науковий співробітник відділу історії міжнародних  
відносин і зовнішньої політики України,  
Інститут історії України Національної академії наук України;

**Олександр Межов -**

доктор філологічних наук,  
професор кафедри української мови,  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки,  
м. Луцьк;

**Олена Мізінкіна -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри теорії літератури та компаративістики,  
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова;

**Валентина Миронюк -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української мови та літератури,  
Міжнародний економіко-гуманітарний університет  
імені академіка Степана Дем'янчука, м. Рівне;

**Ігор Набитович -**

доктор філологічних наук (Dr hab.), професор,  
професор кафедри кафедра української філології,  
Університет імені Марії Кюрі-Склодовської в Любліні, Польща;

**Марина Набок -**

кандидат філологічних наук,  
в.о. доцента кафедри мовної підготовки іноземних громадян,  
Сумський державний університет;

**Марина Навальна -**

доктор філологічних наук, професор,  
професор кафедри документознавства,  
Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет  
імені Григорія Сковороди;

**Лариса Наумова -**

кандидат філософських наук, доцент,  
доцент кафедри режисури телебачення,  
Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І.К. Карпенка-Карого;

**Людмила Островська –**

кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри української філології, теорії та історії літератури,  
Чорноморський національний університет імені Петра Могили;

**Марія Палівода -**

магістрантка філософії,  
Львівський Національний Університет імені І.Франка;

**Леся Пікун -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри германської філології,  
Чернігівський національний педагогічний університет  
імені Т.Г. Шевченка;

**Інна Подгурська -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри практики англійського усного і писемного мовлення,  
Харківський національний педагогічний університет  
імені Г.С. Сковороди;

**Світлана Прищенко -**

доктор наук габліт. у галузі дизайну, професор,  
завідувач кафедри графічного дизайну,  
Інститут дизайну та реклами  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
член Спілки дизайнерів України;

**Тетяна Прокопович -**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри історії, теорії музики та методики  
музичного виховання,  
Рівненський державний гуманітарний університет;

**Віра Просалова -**

доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри теорії та історії української і світової літератури,  
Донецький національний університет імені Василя Стуса;

**Ольга Пуніна -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри теорії та історії української і світової літератури,  
Донецький національний університет імені Василя Стуса;

**Йосип Ралашич -**

магістр, викладач кафедри української мови та літератури  
філософського факультету,  
Загребський університет, Хорватія;

**Олександр Ратушняк -**

кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри української та зарубіжної літератури,  
Центральноукраїнський державний педагогічний університет  
імені Володимира Винниченка, м. Кропивницький;

**Ольга Рижченко -**

кандидат філологічних наук,  
старший викладач кафедри мовної підготовки,  
Харківський національний університет радіоелектроніки;

**Владлена Руссова -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української філології, теорії та історії літератури,  
Чорноморський національний університет імені Петра Могили,  
м. Миколаїв;

**Наталія Рула -**

здобувач кафедри української мови  
та методики викладання фахових дисциплін,  
Бердянський державний педагогічний університет;

**Лариса Садова -**

кандидат філологічних наук, старший викладач  
кафедри історії та культури української мови,  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки;

**Валентина Саєнко -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української літератури,  
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова;

**Олена Семенець -**

доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри теорії комунікації, реклами та зв'язків  
із громадськістю,  
Запорізький національний університет;

**Олеся Слижук -**

кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри української літератури,  
Запорізький національний університет;

**Олег Соловей -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри теорії та історії української і світової літератури,  
Донецький національний університет імені Василя Стуса;

**Ольга Стадніченко -**

кандидат філологічних наук,  
доцент, завідувач кафедри українознавства,  
Запорізький національний університет;

**Любов Стовбур -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української мови,  
Запорізький національний університет;

**Світлана Тетеря -**

магістр,  
завідувач науково-дослідним сектором “Музей кобзарства”,  
Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”;

**Оксана Тиховська -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української літератури,  
Ужгородський національний університет;

**Людмила Томіленко -**

кандидат філологічних наук,  
старший науковий співробітник відділу лінгвістики,  
Український мовно-інформаційний фонд НАН України;

**Наїля Хайруліна -**

аспірант 3 року навчання,  
Луганський національний університет імені Тараса Шевченка;

**Тетяна Цепкало -**

викладач кафедри української літератури,  
Херсонський державний університет;

**Сергій Цікавий -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри теорії та історії української і світової літератури  
Донецький національний університет імені Василя Стуса;

**Ігор Ціко -**

кандидат педагогічних наук,  
старший викладач кафедри історії, суспільно-гуманітарних  
дисциплін та методики їх викладання,  
Донецький обласний інститут післядипломної педагогічної освіти;

**Наталія Чаура -**

аспірант кафедри української літератури,  
Херсонський державний університет;

**Уляна Штанденко -**

кандидат філологічних наук,  
старший науковий співробітник,  
Інститут української мови НАН України;

**Наталія Шумарова -**

доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри мови та стилістики,  
Інститут журналістики Київського національного університету  
імені Тараса Шевченка;

**Жанна Янковська -**

доктор філологічних наук,  
доцент кафедри культурології та філософії,  
Національний університет “Острозька академія”





**I. - IX. Internationale Online-Konferenz der Ukrainistik**  
**„Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen.**  
**Die Ukraine aus globaler Sicht“**  
**Oktober 2010 – Oktober 2018**

- Sektionen mit den Themenschwerpunkten:
  - Sprache
  - Literatur
  - Bildung
  - Kultur
  - Grundlagen der ukrainischen nationalen Identität
  - Ukrainisch als Fremdsprache
- Projekt- / Beitragswettbewerb
- Podiumsgespräch
- Veröffentlichung eines Konferenzbandes



**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, Deutschland und darüber hinaus beschäftigen

**Organisatoren**

Institut für Slavische Philologie  
 Ludwig-Maximilians-Universität München  
<http://www.ukrainistik-konferenz.slavistik.lmu.de/>





**INSTITUT FÜR SLAVISCHE PHILOLOGIE  
LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN**

*Die Sprache ist der Spiegel einer Nation;  
wenn wir in diesen Spiegel schauen, so kommt uns  
ein großes treffliches Bild von uns selbst daraus entgegen.  
Friedrich Schiller*

Die ukrainische Sprache, Literatur und Kultur sind am Institut für Slavische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München seit langem in Forschung und Lehre verankert. Um dies weiterhin gezielt zu fördern, haben wir eröffnet

**INTERNATIONALES ZENTRUM  
FÜR UKRAINISCH ALS FREMDSPRACHE**

Das Zentrum soll eine virtuelle Brücke sein, die alle Interessenten und Engagierten verbindet, um das Ukrainisch als Fremdsprache und somit die ukrainische Kultur in der Ukraine, in Europa und in vielen anderen Ländern zu unterstützen und zu fördern.

**Wir laden Sie herzlich zur Zusammenarbeit ein!**

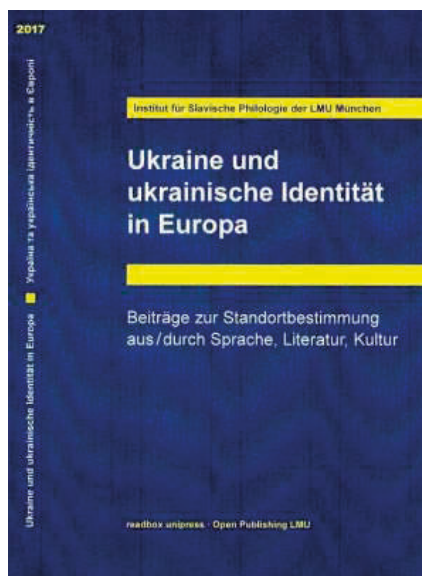
Ihre Universität, wissenschaftliche Einrichtung oder gesellschaftliche Organisation können zu unseren Kooperationspartnern werden. Schließen Sie sich uns an, wenn Sie sich mit der Verbreitung, Förderung und Erforschung des Ukrainischen als Fremdsprache und der ukrainischen Kultur in der Ukraine und darüber hinaus beschäftigen!

<http://www.ukrainisch-zentrum.slavistik.lmu.de/>





In den letzten Jahren sind zahlreiche Publikationen zu Fragen der Identität der Ukraine erschienen. Die Beiträge in Monographien, Zeitschriften- und Zeitungsbeiträgen sowie in sozialen Netzwerken und Blogs verdeutlichen allerdings, dass die Veröffentlichungen vorwiegend aus der Politikwissenschaft und der Geschichtsforschung stammen. Sprache, Literatur und Kultur spielen jedoch im Kontext von Diskursen über Identität eine Schlüsselrolle. Sie ergänzen andere Informationen und Erkenntnisse und leisten darüber hinaus einen gesonderten eigenen Beitrag, der neue bzw. andere Einblicke in den Komplex 'Identität' gewährt. Folglich werden Resultate aus den übrigen Disziplinen nicht nur mit Hilfe eines philologischen Zugangs zum Thema angereichert, sondern es wird ergänzend eine Fülle von Fakten, Beobachtungen und Feststellungen angeboten, die für sich stehen. Sie unterstreichen den eigenständigen Beitrag der Philologie und eröffnen dem Diskurs über Fragen der ukrainischen Identität neue Impulse. Darauf zielt das Buchprojekt besonders ab.



Herausgegeben von  
**Olena Novikova, Oleksandr Pronkevych, Leonid Rudnyckyj, Ulrich Schweier**

**readbox unipress · Open Publishing LMU**

ISBN 978-3-95925-047-4 (Druckausgabe)  
 978-3-95925-048-1 (elektronische Version)

**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)

46,90 €

ISBN: 978-3-95925-098-6

ISBN (eBook): 978-3-95925-099-3



9 783959 250986