

3/2001
-18



Українознавчі студії

3/2001

3/2001 **УКРАЇНОЗНАВЧИ
СТУДІЇ**

Науково-теоретичний журнал Інституту українознавства
при Прикарпатському університеті ім. Василя Стефаника

*Заснований у вересні 1998 року.
Виходить один раз на рік.*

ЗМІСТ

МОВА

- Василь Грещук** Гуцульський діалект у мові української художньої літератури..... 3
Віталій Кононенко Поетичний дивосвіт Ліни Костенко: параметри тексту..... 11
Микола Лесюк "Грамматика русского языка" д-ра Михайла Осадци та її роль у формуванні літературної мови в Галичині..... 22
Лілія Невідомська Про деякі особливості імпліцитного вираження семантики на рівні морфемної та дериваційної структури українських іменників..... 33
Ірина Джочка Структурно-семантична характеристика словотвірних парадигм дієслів з узагальненою семантикою створення об'єкта..... 41
Віра Пігель Народна стимологія як вияв епідигматичних відношень у лексиці..... 50
Андрій Панченко Засоби стилізації та індивідуалізації мови персонажів у драматургії Л. Старицької-Черняхівської..... 60

ЛІТЕРАТУРА, ФОЛЬКЛОР

- Роман Гром'як** Естетика Тараса Шевченка..... 64
Степан Хороб Витоки й самодостатність символістської художньої свідомості..... 87
Роман Піхманець Сміслові глибини "Басарабів" Василя Стефаника..... 106
Сергій Борис Проблема самотворення суб'єкта в дискурсі іронії (на матеріалі прози Юрія Андруховича)..... 134
Світлана Луцак Шляхи об'єктивної авторського голосу (на матеріалі малої прози Івана Франка)..... 145
Леся Оліфіренко Міфологічні та біблійні ремінісценції в поезії Василя Стуса..... 156
Ірина Думчак Художні особливості роману Аскольда Мельничука "Що сказано"..... 162

ІСТОРІЯ, ПОЛІТИКА, ПРАВО

- Степан Сворака** Володимир Кубійович у боротьбі за самостійну Україну (штрихи до політичного портрету)..... 169
Микола Рожик Становлення засад українського руху проти режиму санації в 20-30-х роках ХХ-го століття..... 173
Віктор Басай Дотримання державної мови судочинства як конституційний принцип правосуддя у кримінальних справах..... 184

ОСОБИСТІТЬ, ЕТНОС, МЕНТАЛЬНІСТЬ

- Віктор Москалець** Особистісний аспект християнства в сучасній Україні..... 188
Степан Копчак, Юрій Копчак Динаміка застосування української мови в Карпатському регіоні..... 193



Володимир Фомін Ідея самовдосконалення людини в українознавчих студіях Дмитра Чижевського.....	216
Марія Федущак Етичний аспект українського квітчання.....	221

РЕЦЕНЗІЇ

Левко Полюга Енциклопедія лексикографічної думки (Кульчицька Т. Українська лексикографія XIII-XX ст.: Бібліографічний покажчик. – Львів, 1999. – 360 с.).....	226
Петро Дрогомирецький Відроджене ім'я (Євген Желехівський у національно-культурному відродженні України. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – 149 с.).....	228
Олена Бондарєва Міф і антиміф про українську драму (Хороб С. Слово – образ – форма: у пошуках художності. – Івано-Франківськ, 2000).....	230
Тарас Ткачук Суміш Пуруші з Аполлоном (Шилів Ю. Прародина ариєв: історія, обряди, мифи. – К.: Синто, 1995).....	236

ПОСТАТІ

Василь Будний Життя і слово майстра (літературному критику Тарасові Сализі – 60).....	241
---	-----

Головний редактор **ВАСИЛЬ ГРЕЩУК**, докт. філол. наук, проф.

Редакційна колегія:

Докт. філол. наук, проф. **Дмитро Бучко**, докт. філол. наук, доц. **Марія Голянич**, докт. філол. наук, проф. **Ніна Гуйванюк**, докт. філол. наук, проф. **Микола Льницький**, докт. істор. наук, проф. **Микола Когутяк**, докт. філол. наук, проф., акад. АПН України **Віталій Кононенко**, канд. екон. наук, проф. **Степан Копчак**, докт. філол. наук, проф. **Богдана Крисица**, докт. юрид. наук, проф. **Володимир Луць**, докт. філол. наук, проф. **Володимир Матвійшин**, докт. філол. наук, проф. **Богдан Мельничук**, докт. психол. наук, проф. **Віктор Москалець**, канд. філол. наук, доц. **Роман Піхманець** (відпов. секр.), докт. філол. наук, проф. **Тарас Салига**, докт. філософії УВУ (Мюнхен), канд. філол. наук, доц. **Степан Хороб**, докт. мистецтвознавства, доц. **Миرون Черепанин**.

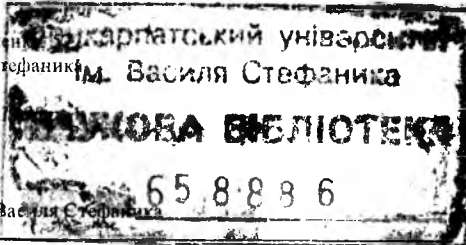
Рецензенти:

Лідія Коць-Григорчук, докт. філол. наук, проф. Львівського національного університету ім. Івана Франка; **Микола Сулима**, докт. філол. наук, провідний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Адреса редакції: 76 000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57
Засновник – Прикарпатський університет ім. Василя Стефаника

Свідоцтво про реєстрацію Серія КВ № 3489 від 23.09.09
видане Міністерством інформації України

Видавець – Інститут українознавства
при Прикарпатському університеті ім. Василя Стефаника



Комп'ютерний набір та верстка – *Роман Бачкур, Роман Семенюк*

Редактор – *Іван Думчак*

Здано до набору 24.06.2001. Підп. до друку 10.10.2001. Формат 70x108/16. Папір друк. Друк на ризографії. Умов. друк. арк. 15,8. Умов. фарбо-відб. 16. Обл.-вид. арк. 16. Тираж 300 прим. Зам. № 19. Ціна за домовленістю.

Оригінал-макет підготовлено в Інституті українознавства
при Прикарпатському університеті ім. Василя Стефаника

Друкарня видавництва "Плай"
Прикарпатського університету ім. Василя Стефаника
76000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57

© Інститут українознавства
при Прикарпатському університеті
ім. Василя Стефаника

МОВА



Василь Грещук

ГУЦУЛЬСЬКИЙ ДІАЛЕКТ У МОВІ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Гуцульський діалект в українській літературі має свою тривалу історію, початки якої сягають творчості Юрія Федьковича. Як відзначив Іван Франко, "гуцульському діалектові перший здобув славу в нашій письменстві Федькович. Правда, він не писав чистим гуцульським діалектом, але з погляду язика його діяльність визначає змагання з діалектового ґрунту дійти до загальнолітературного язика. Найбільше слідів гуцульського діалекту у Федьковича в лексиці, далеко менше в складні і в словотворі" (2, с.210).

Після Юрія Федьковича гуцульський діалект у своїй творчості використовували різні письменники. Неповторна краса, милозвучність і чарівність гуцульського діалекту полонила не тільки вихідців із Гуцульщини, автохтонних носіїв східнокарпатських говірок, які засвоїли місцевий різновид мови з материнською колисковою піснею, і через те він для них щось значно більше, ніж просто розмовне мовлення краян, а й тих, хто виріс далеко від гір, на рівнинній Україні, але одного разу пізнав його і назавше лишився ним зачарований. Назвати хоча б Михайла Коцюбинського чи Гната Хоткевича. Кожен із українських письменників – чи це Марко Черемшина, Станіслав Вінценз, Юрій Шкрумеляк, Володимир Гжицький, чи наші сучасники Іван Малкович, Дмитро Павличко, Степан Пушик, Марія Влад та ін. – вдавався до гуцульського діалекту як неоціненого засобу реалістичного зображення персонажів, відтворення місцевого колориту, формування необхідної експресії. Гуцульська говірка в творчості багатьох письменників стає важливим чинником їх творчої манери. Однак вага, роль і значення східнокарпатського діалекту в мові художніх творів на гуцульську тематику далеко не однакові, у зв'язку з чим постає проблема виявлення і характеристики типології взаємозв'язків гуцульських говірок і мови української художньої літератури.

Аналіз мови української белетристики з погляду використання в ній гуцульського говору дає підстави виділяти чотири типи літературно-діалектної взаємодії.

Перший тип характеризується окремими вкрапленнями гуцулізмів у літературну мову художнього твору, здебільшого на рівні лексичних діалектизмів, як, наприклад, у повісті Олесь Гончара "Маша з верховини"; пор.:

- *Багато гребонула?* – *запитав буфетник, коли Маша, одержавши гроші, жуужмом затихала їх у свою маленьку міську сумочку.*
- *На мене стачить.*
- *Якщо не вистачить, звертайтеся до мене.*
- *А ти мені хто: чоловік чи кавалір?*

– *А що, не файний був би кавалір?* – буфетник з хвацьким виглядом торкнув хвацьку циточку своїх вусів.

Або:

– *Обвиклись тут уже в нас?*

– *Атож. Щоправда, вербоматку валити тяжче, ніж смереку чи навіть бука, але ж платня красна...*

У наведених уривках у канву літературної мови зрідка вплітаються окремі діалектні слова – *стачить* “вистачить”, *кавалір* “наречений”, *файний* “вродливий”, *красна* “добра”, семантика яких, якщо навіть і невідома читачеві, стає зрозумілою з контексту чи конситуації мовлення.

Вкраплені діалектні слова здебільшого є, сказати б, знаковими, за одним діалектизмом легко впізнається регіональна приналежність персонажа. Такі слова, як *файний*, *кавалір*, *красна* лінгвально кваліфікують героїню художнього твору як вихідця з Гуцульщини, бо вони є тими словами, які визначають виразні лексичні особливості гуцульського діалекту.

Характерною ознакою такого типу взаємодії гуцульського діалекту і літературної мови є те, що вкраплення окремих лексичних діалектизмів здійснюється лише в мову персонажів і зовсім відсутнє в авторській мові. Фонетичне оформлення вкрапленого діалектного слова максимально наближене до літературної норми, а тому воно тільки за лексико-семантичними параметрами має діалектний характер, пор.:

Дев'ятнадцятирічним уперше ступив на полонину. Найбільше мені сподобалося, як у Карпатах вітаються:

“*Як ви дужі?*” – *затитують.*

“*Добре. Як ви?*”

Або:

“*Чи у вас мирно?*”

“*Гаразд!*”

Увечері, коли зустрічаються закохані:

“*Як днювала, тишина чітко?*”

“*Миром!*” – *відповідає дівчина.*

(Степан Пушик. “Перо Золотого птаха”)

Зазвичай гуцульський говірковий варіант мовноетикетних формул привітань має ще ряд фонетичних і морфологічних діалектних рис, які з тих чи інших причин не відбиті в художньому творі, що репрезентує аналізований тип взаємодії гуцульського діалекту й літературної мови, але які можуть бути відображені в мовленні літературних персонажів тих творів, які представляють інші типи взаємодії діалектної і літературної мови в художньому творі. Так, у поданні мовних формул привітань і прощань значно ближчі до гуцульської говіркової стихії, ніж Степан Пушик, були Михайло Коцюбинський чи Марко Черемшина, пор.:

– *Слава Ісусу. Як жінка, маржінка, ци дужі?*

– *Гаразд. Як ви?*

(Михайло Коцюбинський. “Тіні забутих предків”)

– *Славайсу!*

– *Навіки.*

– *Ба, ци миром, таздині тишині та годні?*

– *Ой, миром, вусчки файні та славні, позаск тепер миром.*

(Марко Черемшина. “Поменник”)

Або:

– *Ночюй миром, Гафійко-душко!*

– *Гости миром, Петрику любий!*

(Марко Черемшина. “Козак”)

Дуже рідко вкрапленими можуть бути і “промовисті” граматичні діалектизми, наприклад:

– *Куди ви?* – *затитує мене цікавий гуцул, що загубив десь коні свої: випустив їх на пашу, а коні пішли лісами та й пішли. Може, ведмідь вже ними обідає, а може. вовки?*

– *На Луковицю йду, – кажу їздовому.*

– *І не страшно самому?.. А дорогу знаєте?*

– *Знайду.*

– *Йдіть звором д'горі, а там уліво через зруб.*

(Степан Пушик. “Карпатське літо”)

Другий тип взаємодії гуцульського говору і літературної мови демонструють ті художні твори, в яких у канву літературної мови інкрустовано стилізоване під гуцульську говірку мовлення персонажів. Типовим зразком такого взаємозв'язку діалектного і літературного мовлення може бути повість Михайла Коцюбинського “Тіні забутих предків”, наприклад:

Все це гарячий, роз'юшений злістю, він наскочив з розгону на маленьке дівча, що тряслось з жаху біля самого воза. Ага! Се, певно, Гутенюкова дівка! І, не думавши довго, ударив її в лице. Вона скрикнула, притулила руками до грудей сорочку і почала тікати. Іван зловив її коло ріки, шарпнув за пазуху і роздер. Звідти впали на землю нові кісточки, а дівчинка з криком кинулася їх захищати. Але він видер і кинув у воду. Тоді дівчинка, зігнута вся, подивилась на нього спідлоба якимсь глибоким зором чорних матових очей і спокійно сказала:

– *Нічьо... В мене є другі... май ліпші.*

Вона наче його потішала.

Здивований лагідним тоном, хлопець мовчав.

– *Мені неня купила нову запаску... і постоли... і мережані капчурі... і...*

Він все ще не знав, що сказати.

– *Я си обую файно та й буду дівка.*

Тоді йому зазорісно стало.

– *А я вже вмю грати в денцівку.*

– *Наш Федір зробив си таку файну флюяру та й як заграє...*

Іван надувся.

– *Я вже щезника видів.*

Вона неймовірно подивилась на нього.

– *А нашо ж ти б'єш си?*

– *А ти нашо коло воза стояла?*

Вона подумала трохи, не знаючи, що відповісти, і почала шукати щось за пазухою.

Тут також основною віссю протиставлення літературного та діалектного є авторська мова – мова персонажів, але якщо в попередньому типі в мову героїв літературного твору вводилися лише окремі лексичні діалектизми, то в другому типі всі діалоги й монологи досить повно відбивають фонетичні, лексико-семантичні та граматичні особливості гуцульських говірок.

На тлі чистої літературної мови автора увиразнюється мовлення персонажів, максимально наближене до гуцульських говірок, в якому, крім низки лексичних діалектизмів (*ліпший* “кращий”, *неня* “мати”, *файно*

“гарно”, денцівка “особливий вид сопілки з денцем”, флюяра “довга сопілка без денця”, щезник “чорт, нечиста сила”), наявні пом’якшені шиплячі приголосні (ніч^ьо), зворотний займенник *ся* із колишнього *сѣ* звучить як *си*, форма другого ступеня порівняння прикметників утворена за допомогою частки *май* (*май ліпш*), вживається форма називного відмінка замість орудного у конструкціях із “буду ким” (*буду дівка*) тощо.

Однак мову персонажів в такого типу творах не можна повністю ототожнити з говірковим мовленням, бо в ній діалектні риси відбиті не у всій повноті й непослідовно. Проілюструємо це діалогом Івана й Марічки з “Тіней забутих предків”:

– *Ізгадаєш?*

Ізгадаю, Марічко.

– *Ніч^ьо! – потішала вона його. – Ти меш, сарако, вівчарити, я му сіно робити. Вилізу на копицу, та й си подивлю в гори на полонинку, а ти мені затрембітай... Може почую. Як муть мряки сідати на гори, я сяду та й си заплачу, що не видно, де пробуває мій милий. А як в погожю нічку зазоріє небо, я му дивитись, котра зірка над полонинков – тоту бачить Іванко...*

Тільки співати залишу...

– *Чому? Співай, Марічко, не втрачай веселості своєї, я си хутко поверну.*

Але вона тільки сумно головою хитала.

Знавець гуцульського діалекту відзначить непослідовність і неповноту пом’якшеної вимови шиплячих (ніч^ьо, ч^ьому, але *Марічка*, *вівчарити*, *почую*). У цьому діалозі ніяк не відбиті також такі характерні гуцульські фонетичні діалектизми, як перехід задньоязикового звука *а* після м’яких приголосних і шиплячих у голосні переднього ряду *и*, *е* (*сяду*, *мряка*, як, *втрачай*), обниження артикуляції голосного *и* в наголошеній позиції і наближення його вимови до звука *е* (*вилізу*, *копицу*). На рівні лексики також не всі діалектизми відзначені, бо поряд із такими доречними регіональними словами, як *сарака*, *трембітати*, *полонинка*, *мряка* відсутні типово гуцульські лексеми. Так, гуцул зазвичай скаже не *бачить*, а *видит*, не *я си поверну*, а *я си хутко верну* тощо.

Більш точний і послідовний у відтворенні гуцульської говірки в мові персонажів Гнат Хоткевич, пор.:

Чи він один, Олекса? Всім же людям тяжко, всі терплять, але мовчать і в карності переносять. А Олекса не хоче – оце і є причина непокоїв Єлени. Вона криється, вона не подає виду, вона все ще вдає щасливу.

– *Е, сусідко файна! Шеслива ти, що твій, ади, не н’ет та й не збиткуєси над тобов. А йк мій що ннина божя н’сний з корими приходит та б’є мене, дівку ногами копає. З хати вігонит, а сам із любасков си набуват. Та не встидаєси добрих людей, на діти си не дивит. Йой... побило мене трома нишестями... Шеслива ти, сусідочко... ніц того не знаєш. Тихо у вас, ік у церкві. Лагідков усе йдет, супокійно...*

(“Довбуш”)

Як видно, крім тих діалектних гуцульських рис, які відбиті в мовленні персонажів “Тіней забутих предків”, у творах Гната Хоткевича знайшли відображення ще такі, як вимова *ш* на місці звукосполучення *шч* (*шеслива*), поява *т* в дієсловах 3-ї особи однини І дієвідміни при стягнених закінченнях (*н’ет*, *набуват*), редукована вимова *а* (*йк*), асимілятивний перехід *дн* в *нн* (*ннина*) та ін.

Третій тип взаємодії гуцульського діалекту й літературної мови має всі ознаки літературно-діалектної диглосії, як і попередній тип. Однак характерною його особливістю є те, що літературною мовою в художніх творах такого типу є її західноукраїнський варіант, в якому чимало ознак і гуцульського діалекту як одного із складників південно-західного наріччя, на ґрунті якого сформувалися норми галицького різновиду літературної мови, а тому, попри значну насиченість діалектизмами, немає такого контрастного протиставлення авторської мови і мови персонажів. Яскравим прикладом такого використання гуцульського діалекту в літературі є творчість Марка Черемшини, пор.:

Сварка так закінчилася, що старий Чорей відокремився від дітей і від сьогоднішнього дня спить надворі, а діти в хаті. То вони до нього нічо не мають, а він до них нічо, хоть най зараз хата валиться.

І дід скорчився під колешинною на в’язці мерви, аби спати, але очі не зазмурюються, у голові вариться:

– *Аби-сте си тогди доробили, коли вода горі піде, аби-сте си на своїх дітей такого діждали! Так я вам вішнюю, що-сми ваш дьидя, що-сми вам ґрунт записав.*

– *Але ск мні зеть чістусе, то най би було, бо то чужья дитина, то за того, що-сми на ґрунт приймив, що ми розум відобрало.*

– *То за цу царинку маєш, діду, позауш, а за цес бурдей межги ребра, – каже.*

– *Таки так, най мні піхає, най мні лісит, толочит, то ані писну, бо то мій розум.*

А бодай бих ті був малов на лавицу поклав, бодай бих ті був не сплотив.

Легко побачити, що авторська мова в основі своїй є літературною, хоча репрезентуючи її західноукраїнський варіант, не позбавлена певних мовних регіоналізмів, не прийнятих нормами загальноукраїнської літературної мови, пор.: *нічо* “нічого”, *хоть* “хоча”, *най* “хай”, *колешина* “приміщення для худоби”, *мерва* “перегниле, потерте сіно, солома”.

Мова персонажів якнайповніше відбиває гуцульський говір на всіх рівнях – фонетичному, лексико-семантичному, граматичному. У наведеному уривку послідовно фіксуються такі гуцульські діалектні особливості, як перехід задньоязикового *а* після м’яких приголосних і шиплячих в *е* або *и* (*дьидя*, *ск*, *зеть*, *чістусе*), м’яка вимова шиплячих (*вішнюю*, *чюжа*), диспалаталізований *ц* (*цу*, *лавицу*), заступлення звукосполучки *шч* шиплячим *ш* (*шо*), закінчення *-ех* в місцевому відмінку множини (*на дитех*), закінчення *-ов* в орудному відмінку однини (*малов*), енклітичні форми займенників (*мні*, *ті*), форми минулого часу у першій особі однини на *-сми* та на *-сте* у другій особі множини (при цьому релікти колишніх особових форм дієслова *бути* – *-сми*, *-сте* передують дієслову (*сте доробили*, *сте діждали*, *сми записав*, *сми приймив*), твердий *т* у закінченнях дієслів другої дієвідміни у третій особі однини теперішнього часу (*лісит*, *толочит*), форми дієслів умовного способу з часткою *бих* (*бих поклав*, *бих не сплотив*), редукований займенник *тото*, прислівник *горі*, лексичні діалектизми *царинка* “сіножать, пасовище”, *бурдей* “стара хата”, *дьидя* “батько”.

Мова художніх творів цього типу стає предметом науково-лінгвістичних дискусій на тему: якою мовою написані твори – діалектною чи літературною?

Четвертий тип взаємодії гуцульського діалекту й літературної мови характеризується тим, що за літературну мову править діалект. Авторська мова, як і мова персонажів, повністю ґрунтується на гуцульському діалектові. Гуцульський діалект як основу літературної мови у своїй творчості сповідував, наприклад, Онуфрій Манчук. Ось уривок з його новели “Француз”, в якому авторську мову змінює мова персонажів, однак вони практично не розрізняються між собою.

Минулого літа повіз я був шкапетем масло до рестарації на бангофу у Ворохті. Приїхав я там був у саме полудне, передав теркілу, кому треба, попас шкапе тай уже хочю їхати, аж тут надлетіла колія. Я став ше трохи шош роздівитиси.

І так стою я опередь бангофи, держу шкапе у руках, аби си якої холери не вергло, бо там такий зробивси на час гаркіт, шо аж вуха пухли. Такого народу синнулоси з тої колії, шо рахунку тому не було. І мушініне, і баби, малі діти і, май, величькі, жовніре, а всі з теркілами, рупцаками, кітликками і усеким дрантем таким, шобих того за гроші на собі не носив. Шо котрий куда си поверне, то так на нім то усе звонит і цоркотит ек на кони, шо до вінчення кнегину везе. Люди гаркотет, пец від колії свишшет, а мені аж си у голові закрутило від того гамору, шо несчювсми, ек приступили д'мені два пани. Один, здається, таки ворохтенцький, а другий, хоруба 'го знаєт, відки. І тот ворохтенцький питається:

– Ви у Жьибє?

Я кажу: – У Жьибє.

– А це ваше шкапе?

– Мос, а чієж би було?

– Ну, то ек так, то озміт цього пана з собов, він вам файно заплатит.

Я глипнув, май, ліпше, а то такий високий пан ек заворітниця, а худий такий ек голодний рік.

Я кажу: – Най бих і взев, але ек він мет їхати, коли мій кінь йому по коліна.

– Не бійтиси, – каже тот ворохтенцький, – най корчіт ноги.

Єк тай, то най буде.

Тай той худек вісадивси на шкапе, і ми поїхали.

Авторська мова відбиває такі гуцульські діалектні особливості:

– перехід задньозикового звука *a* після м'яких приголосних і шиплячих у голосний переднього ряду *e* (*шкапе'є, чєс, усекем, дрантем, ек, вінчені, кнегину, гаркотет, пец, ворохтенцький*);

– палаталізація шиплячих приголосних (*хочю, ше, величькі, несчювсми*);

– вимова звука *и* наближено до *і* (*роздівитиси*);

– перехід голосного *и* в *a* у зворотному ся (*роззівитиси, зробивси, синнулоси, аж си закрутило, питається*);

– асимілятивна вимова звукосполучки *шч* як *ши* або як стягненого *ш* (*мушініне, свишшет, ше, шош, шо*);

– низка лексичних діалектизмів: *шкапета* “коні”, *рестарація* “ресторан”, *бангоф* “залізнична станція”, *теркіла* “наповнені бесаги”, *колія* “поїзд”, *опередь* “наперед”, *верглетися* “кинутися”, *рупцак* “наплечник”, *кітлик* “горщик”, *княгиня* “молода на весіллі”);

– збереження аналітичних форм давноминулого часу (*повіз був, приїхав був*);

– залишки форм перфекта (*несчювсми*);

– збереження давніх форм умовного способу (*кобих не носив*);

– форми ступенів порівняння прикметників, утворені з допомогою частки *май* (*май величькі*);

– енклітичні форми займенників (*хоруба го знаєт*);

– ствердіння *t* у закінченнях третьої особи однини і множини теперішнього часу (*усе звонит, цоркотит, люди гаркотет, колія свишшет*);

– закінчення *-и* в місцевому відмінку однини іменників II-ї відміни чоловічого роду з основою на м'який приголосний (*на кони*).

Такі ж гуцульські діалектні риси відзначені й у мові персонажів, зокрема:

– перехід задньозикового звука *a* після м'яких приголосних і шиплячих в *и, е* (*Жьибє, шкапе, ек, взев, худек*);

– диспалаталізація шиплячих (*Жьибє, чієж*);

– вимова звука *и* наближено до *і* (*най [він] корчіт [ноги], вісадивси*);

– перехід голосного *и* в *a* у зворотному ся (*не бійтиси, вісадивси*);

– закінчення *-ов* в орудному відмінку іменників I-ї відміни та деяких займенників (*з собов, під скалов*);

– форми ступенів порівняння прислівників, утворені з допомогою частки *май* (*май ліпше*);

– стверділий *t* у закінченнях дієслів наказового способу та форм майбутнього часу (*озміт, заплатит*);

– збереження давніх форм умовного способу з часткою *бих* (*бих взев*);

– аналітичні форми майбутнього часу з інфінітива і препозитивної частки *мет* (*мет їхати*);

– редуплікований вказівний займенник *тот*;

– лексичні діалектизми: *шкапе* “коні”, *файно* “добре”, *заворітниця* “жердина, якою закривають ворота, прохід у плоті”, *худек* “худа людина”.

У якійсь окремій новелі певні гуцульські діалектні риси можуть бути відбиті не в усій повноті чи непослідовно. Наприклад, звук *і* з давнього етимологічного *о* в гуцульських говірках після губних приголосних звучить як *и*, але в аналізованому уривку новели цей фонетичний гуцулізм не відбитий у займеннику *він*. Водночас в інших творах ця діалектна фонетична риса послідовно відзначена, наприклад, у новелі “Фіглі”, пор.:

Ну тай зачєв він [маляр] малювати церькву, а мав шош трьох чіледників до себе. Аді фарбу місити, ба квачі мочсти, води унести, прото, до свої роботи. А він сам малюєт собі кожної днини, дряшпанитси по стінах, а светі то такі єму з-пид руки віходєт, ек живі.

Однак усі твори з погляду їх мови можна розглядати як добротні матеріали до хрестоматії гуцульського діалекту, в даному випадку до верховинської говірки.

Ось що писав про мову новел Онуфрія Манчука упорядник збірки “Жьиб’ївські новели” Іван Гречко: “Якщо ходить про мову збірки, то варто нагадати, що це є жаб’ївська говірка, яка має безліч відтінків і нюансів у вимові тих самих слів, чи навіть окремих звуків; вони мають деякі звукові

відмінності. Ці фонетичні відмінності досконало розумів автор, тому – треба думати – не вважав за потрібне якось кодифікувати на письмі діалектну вимову. Уважний читач легко запримітить цю граматичну й фонетичну “свободу”. Вважаю, що ні упорядник, ні видавці збірки не мають права не рахуватися з волею автора: така фонетична “мішанина” тільки на користь діалектній мові” (1, с.9).

Мова таких художніх творів досить точно й послідовно фіксує усі лексико-семантичні, словотвірні, морфологічні, синтаксичні діалектизми, за винятком окремих фонетичних говіркових особливостей, які можна відтворити тільки за допомогою фонетичної транскрипції.

Отже, гуцульський діалект по-різному використовується в мові української художньої літератури. Окреслені чотири типи взаємовідносин гуцульських говірок і мови художніх творів – вкраплення окремих гуцулізмів у мову твору, інкрустація стилізованого під гуцульську говірку мовлення персонажів у канву літературного твору, залучення гуцульського мовлення для індивідуалізації героїв і створення відповідного колориту та використання гуцульського говору в ролі літературної мови – засвідчують неоднорідність і складність зв'язків гуцульського говору і літературної мови і можуть послужити схемою в дослідженні загальної проблеми взаємодії територіальних діалектів і літературної мови в мові художньої літератури.

Література

1. Гречко І. Замість передмови // Онуфрій Манчук. Жьиб'ївські новелі. – Буфало, 1992.
2. Франко І. Я. Літературна мова і діалекти // Франко І. Я. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т.37. – К., 1982.

Віталій Кононенко

ПОЕТИЧНИЙ ДИВОСВІТ ЛІНИ КОСТЕНКО: ПАРАМЕТРИ ТЕКСТУ

Щоб зазирнути в лабораторію поета, побачити його “інструментарій”, вислідкувати улюблені прийоми й стильові пошуки, необов'язково перегортати чернетки, знаходити редакційні виправлення. Досить вчитатися у народжені його творчою фантазією вірші, намагаючись знайти в них спільне, типове й водночас індивідуальне, ті параметри тексту, котрі зрештою й визначають його мовостиль, поетичну неповторність. Простежимо, скажімо, початкові рядки поезій Ліни Костенко:

Латаю парус грубим полотном...

Пливли ми ввечері лиманом...

Стояла самотня жінка...

Летять на землю груші, як з рогаток.

Здавалося б, констатація буденних, не забарвлених емоційними сплесками ситуацій, у котрих беруть участь ліричний герой чи інші особи й неособи. Але впадає в вічі, що в усіх цих побудовах в ініціальну позицію винесене слово-дія, слово-рух або стан. Такий енергетичний початок відразу ж надає творові внутрішньої динаміки, викликає враження процесу як рушя не лише сюжету, а й самої думки. Не застигле явище, а щось живе, мінливе, нетривке в своїх переміщеннях і трансформаціях стає в центрі поетичної світобудови. Якщо хтось латає парус, то заради дальньої подорожі, якщо ми пливли, то маємо кудись потрапити, якщо стоїть жінка, то вона в чеканні і т. ін. Отож початкові дія, стан кличуть до подальшого розвитку, викликають нові порухи, зумовлюють наступні вчинки:

Латаю парус грубим полотном.

Ладнаю весла до бортів смолистих,

і, грузнучи у вогкому піску,

штовхаю човен ближче до води.

Повторюваність ініціальних дієслівних позначень (*латаю, ладнаю, грузнучи, штовхаю*) створює атмосферу підвищеної динамічності, неспокою, а звідти й самої вдачі ліричного героя – активної, нестриманої в своїх діях і прагненнях вольової особистості. Створюється враження, що поетеса свідомо орієнтується на сюжетну лінію оповіді, де одна дія межує з наступною, зумовленою нею, де задана загальна детермінованість і послідовність рухів. Той же підхід – від слова-дії, слова-стану до нових дій і станів простежується й там, де переважає метафоризоване сприйняття навколишнього світу, де явища сприймаються не безпосередньо зоровим, а психологічно звиреним, сказати б, медитаційним чуттям, де в образних перевтіленнях виявляє себе роздумливість, філософський непосліх. Порівняйте початкові вислови, в центрі яких – метафора руху, мінливості, зсуву:

Чатусь вітер на останні листя...

Зашарілись ясні озера...

Лилася ніч, як темна кров...

Водночас виявляє себе непомітна на перший погляд, однак достатньо виразна відмінність між двома початками прямої і переносної дії. У метафоризованих висловах процесуальне продовження формується скоріше як внутрішня дія, зазначення зміни, аніж як безпосередній розвиток попередніх дій або станів:

Лягає тиша лісом на плечі.

Пасуться в лузі стриножені коні.

Метафоризовані дієслівні початки тяжіють до передачі стану, а не дії-руху навіть тоді, коли метафоризоване дієслово в своєму первинному значенні передає безпосередній рух (*прошкандибала осінь*). Окреслення стану здебільшого не викликає нової якості, починає діяти інший принцип: виникають численні асоціації, часом несподівані й неповторні, образні трансформації, мереживо уявлень і чуттів:

*Відмикаю світанок скрипичним ключем.
Чорна ніч інкрустована ніжністю.
Горизонт піднімає багряним плечем
день, як нотну сторінку вічності.*

Початкова дієслівна організація тут – лише вихідна позиція (наче безпосередній рух – *відмикаю*, а насправді стан природи – *розвидніється*), а далі місце ініціально-дієслівного початку заступають класичні формули – поєднання актанта з предикатом (*ніч інкрустована... , горизонт піднімає день*), виникає додатковий шар думки у формі метафоризованого порівняння (*день, як нотна сторінка вічності*).

Але ініціально-дієслівний початок – далеко не домінуюча текстова організація поезій Ліни Костенко, у самій сутності якої лежать уявлення про невичерпність, розмаїття життя, можливостей його поетичних інтерпретацій. І наче в протигвагу дієслівному типу викладу виникають, зокрема, досить численні номінативні утворення:

*Останні квіти
Перший іней.
Свинцеве листя.
Срібний ганок.*

Як на перший погляд, це статичні фіксації явищ довкілля, однак при більш глибокому вчуванні і в них простежується своя логіка розвитку, свої сутнісні характеристики. Перший елемент цих номінацій – атрибут – перебирає на себе функцію предикативу – характеристики стану актанта (*квіти осінні, іней перший, листя свинцеве, ганок срібний*). Накопичення таких прикмет забезпечує враження багатобарвності, мінливості, пластичності образів-деталей в конкретиці їх виявів і водночас створює загальний мінорно-мажорний настрій (порівняйте Франкове “Зів’яле листя”). До того ж атрибути-характеристики і поза субстантивами вмотивовано пов’язані між собою. Отже, пара атрибутів (*останні – перший*) засвідчує кінець старої і початок нової якості, друга пара (*свинцеве – срібний*) – перехід пригніченого стану в життєстверджувальний.

Образно-смилова вагомість атрибутів при окремо розміщених номінативах стає помітнішою за умов їх посиленої метафоризації; ряди таких утворень породжують картину підвищеної тропічності, яка, однак, не призводить до зовнішньої красивості, а надає текстові художньої насиченості, емоційності, духовної високості. Зростає переносно-образне навантаження кожного з носіїв характерологічних ознак з одночасним встановленням внутрішньосмислових зв’язків безпосередньо між атрибутами:

*Тиха щедрість невичерпних вод.
Смарагдові сонячні причали.*

Щедрість тиха, води невичерпні, причали сонячні, причали смарагдові... Загальне враження завершеності, повноти і викладу, і почуття при відсутності дієслівних компонентів робить оповідь позачасовою, визначенням стану не лише природи, а й душі, що гармоніює, синхронізується із довкіллям. Порівняйте:

*Пекучий день... лів солодка млява...
смага стежок... сонливиці левад...*

Навіть у тих контекстах, де потреба в атрибутах-характеристиках стану при ізольованих номінативах зникає, поетеса знаходить інші шляхи організації дискурсу на засадах його самодостатності, завершеності, внутрішньої логічності й художньої краси. Так, на позначення часу, що швидко минає (*“все йде, все минає”*), Ліна Костенко вдається до називання ряду часових вимірів, що відбивають рух космічної матерії:

*Година.
Тиждень.
Місяць... Роки!*

Вже сама наступність часових позначок (від короткого проміжку до все більш розсунутих відрізків) відтворює тяглість, поступовість і нескінченність процесу (*“час не проходить, ми проходимо”*). Навіть пунктуаційне оформлення ряду (крапка, крапка, три крапки, знак оклику) підтримують значення перервності, змінності і водночас плинності, протягненості часу у вічності.

Змістовий план різко змінюється, коли значення номінативів за асоціативною ознакою зміщуються, перетинаються, накладаються одне на одне, і, як наслідок, виявляється, що це не відокремлені назви, а елементи більш складних взаємопов’язаних складових текстур:

*І день, і ніч, і мить, і вічність,
і тиша, і дев’ятий вал –
твоїх очей магічна ніжність
і губ розплавлений метал.*

Набір часових вимірів (*день, ніч, мить, вічність*) органічно входить в однорідний ряд із показниками стану природи (*тиша*) і стихійного явища (*дев’ятий вал*), створюючи картину мінливого, зважливого світу, де сусідять явища, здавалося б, несумісні, але в чомусь паралельні, співвідносні. І раптом виявляється, що весь цей перелік – лише характерологічні ознаки, образні свідчення стану душі, сповненої кохання: все це – *твоїх очей магічна ніжність і губ розплавлений метал*.

Подібні номінативи утворюють семантичні ряди із домінантою, ядром і периферією складових. Від зовні елементарного перерахування предметів, явищ, подій, місць тощо, розрахованого попервах на створення експозиції, начебто мимохіть, ледве не випадковими штрихами, а насправді з глибоким внутрішнім змістом, поетеса йде до багаточленних нагромаджень, побудованих за принципом додавання більш вагомого, викликаного рухом думки чи асоціацією. Порівняйте:

Цимбали, бубни і скрипаль.

Заслання, самота, солдатчина.

*Чужі оселі... Темний отвір хати.
Ласкавий блиск жіночої коси.*

*І тільки гриви... курява... і свист...
лунких копит оддаленілий цокіт...
і ми... і степ... і жовтий падолист...
і цих дворів передвечірній шопіт...*

*І шум, і крик, і різні голоси,
і глиб лісів, жорстока і похмура.*

Номінативи в складі подібних рядів мають і свою послідовність, і каузативну зумовленість, і часові обрії, і цільову спрямованість, але головне – їхня сукупність, підпорядкована єдиній поетичній константі, ідеї створення певної моделі світу. Це можуть бути позначення з

однокореневими словами або з повторами одних і тих самих номінацій, що створює настрій, забезпечує віршовий мелос:

*Затінок, сутінок, день золотий.
Осінній день, осінній день, осінній!
О синій день, о синій день, о синій!*

Елементи номінативних рядів по-різному “відгукуються” в подальшому тексті, знаходячи продовження в сюжеті, розвиткові тієї чи тієї лінії, – в повторах слів, у семантичних трансформаціях:

*Біле-біле-біле поле.
Чорний гомін.
Вороння...
Скаче кінь, копитом цокає,
тихо вухами пряде...
Ще ви, чорні, передохнете,
коли кінь мій упаде!*

Контрапунктне поєднання білого й чорного (*біле поле – чорний гомін*, до того ж – *чорне вороння*) набуває розвитку в новому протиставленні – *кінь (білий)* і *узагальнені чорні* (вже не в кольоровому, а в переносно-метафоричному значенні “зловмисні”, “низькі”, “підступні”) люди.

Ініціальну позицію можуть займати й детермінанти – позначки часу або місця, що нерідко створюють образно-метафоричну рамку ситуації. Такі позначення здебільшого мають узагальнений характер; без буквального точності і заземленості, але з орієнтацією на начебто дійсні обставини, вони вводять читача у світ поетичних образів і уявлень у конкретиці обмеженого оточення. У вислові *На зорі обзивалися коні* часовий показник *на зорі* включає нас у довкілля, мінімальне і достатне для даної картини:

*На зорі обзивалися коні,
парувала земля після злив,
і світанок моря червоні
біля обр'ю щедро розлив.*

Отож рано-вранці, коли сходить зоря, видно, як парує земля: на зорі з'являються червоні відблиски сонця, тому й здається, що світанок розлив червоні моря, і т. ін. Порівняйте:

Вночі тривожусь і тужу...

(саме ніч викликає такий душевний, психологічний стан).

В холодні ночі звужуються зорі...

(лише в холодні ночі виявляє себе такий вигляд зірок).

У ліричних контекстах показники часу і місця можуть поширюватись, поточнюватись; картина набуває більш реальних обр'їв, ситуація точніше прив'язується до обставин, за яких відбувається дія (попри те, що ми впевнені в поетичному домислюванні обставин дії і самої ситуації). Водночас дещо поглиблюється образно-метафоричний план, у поетичному контексті виявляють себе – бодай тимчасові, свідомо знижені – риси буденності, прозаїчності:

Учора в дощ зайшов до мене Блок.

Попри те, що така зустріч може бути лише уявною, за реальністю деталей (учора, коли йшов дощ) виникає враження “справжності” подій, їх цілком допустимої співвідносності з дійсністю.

Із посиленням конкретики, вірогідності оповіді водночас з'являється відчуття баладності, епічності викладу, коли за поширеними детермінованими позначеннями виступає життєва правда з усією її непривабливістю, згубністю:

*У центрі міста, в модному будинку,
такий-то поверх, скільки там годин,
знайшли якусь обвуглену блондинку,
і то тому, що вже дошкулив дим.*

Тут обставинний початок – перелік конкретних деталей, що зазначають місце, до того ж умовно поточнене (*такий-то поверх*), і умовний час (*скільки там годин*) вводить читача в жорстоку дійсність із її невинними жертвами. Порівняйте відтворення місця подій, що має на меті введення в світ, милий серцю поетеси; деталізації такого гатунку можуть бути віднесені до різних ситуацій і засвідчують лише типовість обставин, у яких відбувається дія:

*Над шляхом, при долині, біля старого граба,
де біла-біла хатка стоїть на самоті...*

Поєднання початкових часових позначників різного ступеня конкретизації може бути розраховане на фіксацію подій віддалених, перенесених у далеке минуле; створюється картина життя колишнього з його прикметами і ознаками; експозиція твору стає складовою сюжетної лінії:

*Давно, іще в шістсот якомусь році,
ну, цебто більш як три віки тому,
коли послали шпаги ще при боці
і розважали стратами юрму,
коли відьом палили при народі,
коли наук не знали ще ладом, –
кажу, давно, кажу, у Вишгороді
підсудна Анна стала пред судом.*

Таке нагромадження часових позначень стає настільки вагомим, змістовно невід'ємним, що перетворюється в першу частину періодичної побудови.

Часове позначення в творчих пошуках Ліни Костенко може розширювати свої межі, набуваючи рис розповідності, сюжетності, явної пропозитивності; на місці ініціативного детермінанту з'являється більш або менш подовжена підрядна частина, традиційно введена за допомогою сполучника *коли*. Ліричний план зберігається, але дія уповільнюється, “заземлюється”, ознаки прозаїчності стають виразнішими:

*Коли гончар спускає з круга
по-людськи зроблене горня, –
його стрічають, наче друга,
і все село йому – рідня...*

Тут значення часу, що його передає підрядна частина, ускладнюється, на нього нашаровуються причинні відношення: гончаря добре стрічають тому, що він робить гарні речі. Аналогічна побудова, теж з орієнтацією на часово-каузативні зв'язки, виявляє себе й за умов відтворення внутрішнього світу, почуттів, стану душі ліричної героїні:

*Коли прибуває смуток,
як повинь,
зваливши загати, –
темнішають хмари й тіні,
тьмяніє річна глибінь...*

Чи то на почуття смутку реагує природа, чи той, кому прибуває смуток, сприймає довкілля як сумирне, непривітне? І далі в тій же поезії відчуття детермінованості, зумовленості ситуації стає визначальним, попри зміни оцінного знаку з мінуса на плюс:

*Коли прибуває щастя,
коли починаєш кохати, –*

*здається, на землю від тебе
лягає світліша тінь.*

І тут почуття героя викликають “надприродне” явище – тінь стає світлішою (щоправда, поетеса вдається до пом’якшення абсолюту – вводить обережне *здається*). Два близьких за побудовою і однаковими початковими словами періоди, але із змістовно різним зазначенням стану і відмінним наслідком-настроєм створюють своєрідну модально-оцінну симетрію: смуток і щастя виступають як крайні позиції, із різним віддзеркаленням у явищах природи, у гармонії почуттів і уявлень.

Початок персоніфікованим звертанням – класичний взірець поетичного світосприймання – виявляє себе в творчості Ліни Костенко з властивою їй пластичністю образів, м’якістю тональності в підвищеній емоційності, піднесеності; зумовлене анімістичним баченням природи, таке “оживлення” всього суцього проектується на тропічний ряд, знаходить у ньому своє продовження:

*Старі дуби, спасибі вам за осінь,
за відлітання радості і птиць...*

Таке “перебільшення” участі старих дубів – уособлень сил природи – стає помітніше, відчутніше, бо відтворює єдність природи і людини в парадигмах щастя і суму. Заключні рядки органічно зцементованої структури луною відбивають початок:

*Я плачу й можу сліз не витирати.
Старі дуби, спасибі вам за це.*

Порівняйте в іншому творі, через котрий, як рефрен, проходить звертання до сонця:

*Вечірнє сонце, дякую за день!
Вечірнє сонце, дякую за втому.*

І далі:

*Вечірнє сонце, дякую за всіх,
котрі нічим не осквернили душу.*

На завершення:

*Вечірнє сонце, дякую за день,
за цю потребу слова, як молитви.*

Повторення звертання підтримується повторенням слів *дякую* і багаторазовим зазначенням за що: *за Едем лісів, за волошку, за світанок, за зеніт* тощо (нагадає лермонтовське *За все, за все тебе благодарю я...*, але слова Ліни Костенко звернуті не до людини, а до навколишнього світу – оживленого, опоетизованого, омріяного).

Звертання-персоніфікації, що відкривають вірш і формують наступний текст, включають у свою орбіту предметні й абстрактні поняття, умовні найменування, розмаїття образів і символів. Порівняйте на початку:

Ти знов прийшла, моя печальна музо...

І на закінчення посилання на ту ж музу:

*Поети ж є і кращі, й щасливіші.
Спасибі, що ти вибрала мене.*

В іншій поезії Ліна Костенко звертається до античних статуй як символів вічності й краси: заключні рядки – знову звертання, але вже до живого втілення найвищих цінностей – до лісів, до гаїв. Таке структурування тексту створює змістовий “кістяк”, внутрішнє зіткнення понять, опоетизованих і водночас реальних, життєво вивірених, співвідносних за своєю внутрішньою сутністю:

*Одкам’янійте, статуї античні,
одкам’янійте і кричіть на твалт!..*

Ліси мої, гаї мої священні!

Пребудьте нам вовіки незнищенні!

Порівняйте в іншому тексті початок першої і останньої строф:

Козацька тверджа, давній Чигирине...

Навчи мене, навчи, о Чигирине!

Рух, поштовхи думки у поетичному доробку Ліни Костенко реалізуються і шляхом поступового додавання елементів висловлення, пов’язаних із попереднім текстом, але таких, що з’являються як “пульсати”, нові штрихи. За такими парцелятами видно хід авторського обмірковування, перервності не штучної, а органічної, зумовленої прагненням наголосити на тому, що виділено, актуалізувати його як важливе, провідне, центральне. Створюється особливий тип тексту – із зупинками, внутрішньою ритмікою і водночас єдністю змісту і форми як відтворення монологічності, одновимірності самого твору:

Хай буде легко. Дотиком пера.

Хай буде вічно. Спомином пресвітлим.

І далі як продовження цієї ж лінії на перервність єдиної лінії поетичної оповіді:

Хай буде гірко. Спогадом про Вас.

Хай буде світло. спогадом, предивним.

І на завершення – повернення до початкових слів:

Хай буде легко. Це був тільки сон,

що ледь торкнувся пам’яті вустами.

У початковій вірша може бути закладена ідея його подальшого парцелювання, мета якого – ще й ще звернутися до перших рядків, але вже на ґрунті тих розміркувань, що їх викликали перші слова. первинне почуття:

Такий чужий

і раптом – неминучий...

І наприкінці:

Люблю.

Чужого.

Раптом – неминучого.

Отож хоч і чужий, і неминучий, але любий, коханий, бо, як сказано у вірші, *любиш, так люби*. До перервності мовлення як стильового прийому можуть спричинятися й інші наміри, скажімо, прагнення передати розірваність дій, викликаних трагедійністю обставин, що стискають горло, стримують слова. Побудований за таким принципом твір – наче втілення плачу, суму за втраченою молодістю, загубленими надіями:

Етель і Ліліан... Ногами вперед.

Ніхто, ніхто, ніхто! Ніхто на цілм світі.

Хіба що некролог... у закутку газет...

на закінчення – як луна, відгук, останній штрих:

Етель і Ліліан... Етель і Ліліан...

Порівняйте вірші, побудовані з найширшим застосуванням парцеляції, але вже з іншою метою: як художник малює мазками, додаючи фарбу до фарби, так і вся розповідь про нього теж розкладена на елементи:

Десть був Дега.

Де?Га?

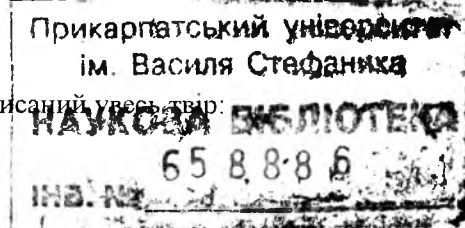
Дега. Художник. Дивак. Самітник...

Але...

Що – але?..

Ми – про Дега.

І подібним стилем “кидання барв” написаний увесь твір:



А він... Він – лев. Пішов у пустелю...

А він окремо. Він – Дега.

Вочевидь, такий прийом дозволяє показати і неповторність, окремішність, свого роду куластість генія – творця, художника, поета.

Симетрія побудов не є для Ліни Костенко лише зовнішньою ознакою досконалості віршованих рядків; це засіб відтворення асоціативних, внутрішньо зумовлених ідей, думок, положень.

Взаємодія цих однопланових структур ґрунтується частіше на антитезі, аніж на зіставленні подібних ситуацій. Виразна стилістична фігура – синтаксичний паралелізм – викликає ефект особливої довершеності, філігранності й краси. Незалежно від загальної тональності й оцінних показників – однакових чи різноспрямованих – паралельні побудови вистроюють гармонійну рівновагу частин. Так, поезія “Естафета” починається з рядків різко негативного забарвлення:

Міщани міщанам передають буфети.

Заяложені ложки, тупі ножі,

Глупоту свою і думки чужі.

В основі побудови тексту – рух від негативного сприйняття персонажів-міщан до оцінно-зниженого ряду, здавалося б, несумісних понять – конкретних (*буфети, заяложені ложки, тупі ножі*) і абстрактних (*глупота, думки чужі*), що зближуються навколо ключової ознаки – бездуховності, ницості. А далі – зовні подібна, але контрастивно спрямована за змістом конструкція, не відповідна першій ні за тональністю, ні за оцінністю:

Передають поетам поети

З душі у душу,

Із мови в мову

Свободу духу і правду слова.

Замість *міщани міщанам – поетам поети*, замість слів зниженого звучання – урочисто забарвлені *свобода, дух, правда, слово*, до того ж поєднані на зразок стандартів високої поезії – *свобода духу, правда слова*. Філософська роздумливість поетеси знаходить вимірне, досконале втілення.

Побудовані на контроверзах поезії, де на одному боці – міщани, чиновники, ширше – люди, на іншому – поети, – улюблена текстосистема, що сягає корінням у класичні зразки минулого, а у Ліни Костенко набуває посиленого особистісного звучання, психологічного підґрунтя, хоч себе безпосередньо в подібних віршах поетеса й не називає. У таких зіткненнях двох образів-узагальнень простежується протиставлення різних світовідчуттів, відмінних світобачень; причому власне ідеологічні чинники свідомо не беруться до уваги як такі, що є не тільки не визначальними, а навпаки, похідними, скоріше використовуваними, аніж першопричинними. Порівняйте початок першої і останньої строф:

Номенклатурні дурні, бюрократи,

пласкі мурмила в квадратурі рам!

Нелегко нам. Криваві краплі глodu

крізь наші вірші виступлять колись...

Але як і в часи тоталітаризму, і за будь-яких суспільних обставин поет невіддільний від оточення, так і в віршах Ліни Костенко ці протиставлення подаються паралельно, там чи там впливають одне на одне; отож і з’являються *криваві краплі глodu*.

На ґрунті цих контрастивних зіткнень повніше виявляє себе органічно властивий поетесі прийом – поєднання високого і зниженого

як двох сторін одної медалі, зрештою, як перегинання протилежних почуттів – ніжності й презирства, співчуття й ненависті, м’якості й жорстокості. Подібні перепади настроїв і оцінок створюють неповторний колорит, посилену експресію як відображення неспокоїної вдачі авторки – невтомної шукачки істини. Зіткнення на короткому відрізку тексту компонентів різного за тональністю звучання, поєднання, здавалося б, непеоднуваного відповідає внутрішньому чуттю домірності, прагненню не передозувати “солодощів”, отож засвідчує відчуття краси на противагу красивості. Водночас зіставлення протилежних в модально-оцінному плані елементів тексту виступає засобом його формування, функціонування. Якщо віршова метафорика стає перенасиченою, надлишковою, наступні рядки різко змінюють стилістичну тональність. Порівняйте:

Вечір-мисливець

підстрелене сонце

несе у сірому ягташі.

Тягнуться хмари –

скривавлені крила –

по травах, по обрію, по душі.

І підкреслене зниження образної піднесеності:

Уже сутеніє...

І плечі від ноші найлегшої терпнуть...

Заводить в село степова дорога...

Над нею – тини, перелази, пороги...

Поетеса сміливо йде на сполучення образів, начебто запозичених із різних стильових контекстів, однак саме таке поєднання стає константою, що формує постичний матеріал; порівняйте, наприклад, *міщан оцирені лаї і стоїть душа перед усім святим*.

Порівняйте іронічно-насмішкувату тональність, побудовану на зіткненні романтики й реальності:

Не може бути, – червоні паруси.

Попутним вітром нап’яті вітрила.

Пливуть, пливуть... І чайка навкосо

несе над ними нерухомі крила.

Безсмертних мрій реальний дублікат?

Морський міраж без компасів і лоцій?

Чи капітани Греї напрокат

своїх Ассоль катають по затоці?

Типологічно визначений початок ліричного тексту нерідко віддзеркалюється в заключних поетичних рядках, хоч за структурною організацією кінцеві слова більш різнопланові, менше піддаються класифікації. Один із відомих прийомів – рефрен – повторення одного або двох початкових рядків надають віршовому твору симетричності, завершеності і водночас – мелодійності, навіть пісенності. Порівняйте:

Розбуди мене, розбуди,

мені сниться холодний сон...

І наприкінці зі зміною інтонаційного малюнка і посиленням експресії:

Розбуди мене, розбуди!

Мені сниться холодний сон.

Повторюється початок і закінчення ліричних творів, наповнених сильним почуттям, підвищеною емоційністю. Музика вірша відповідає музиці, що звучить у душі поетеси (музичними образами загалом

пройнято чимало поетичних шедеврів Ліни Костенко). Порівняйте однакові початкові і заключні рядки:

Біля білої вежі чорне дерево. Сти.

Біля білої вежі чорне дерево. Сти.

В іншому тексті перший рядок повторюється не лише в заключенні, але й як текстотворчий елемент кожної строфи; перегукуючись між собою (достатньо послатися хоча б на милозвучний голос горлиці), ці поетичні слова обрамляють твір, як чудова прикраса, коштовності, що створюють загальний ліричний тон: розважливий, трохи сумний настрій:

Я вранці голос горлиці люблю.

*Скрипучі гальма першого трамваю
я забуваю, зовсім забуваю.*

Я вранці голос горлиці люблю.

*Чи, може, це ввижається мені
той несказаний камертон природи,
де зорі ясні і де тихі води?*

Я вранці голос горлиці люблю!

Я скучила за дивним зойком слова.

Мого народу гілочка тернова.

Гарячий лоб до шибки притулю.

Я вранці голос горлиці люблю.

Потяг до афористичності, короткого, але влучного вислову (очевидно, з розрахунку на його пізніше самостійне існування) простежується впродовж усього творчого шляху поетеси. Його розміщення – здебільшого в кінці ліричного монологу як висновок, заключення, часом парадоксального змісту, а звідси структурні особливості такого афоризму. Нерідко це побудова, що складається з двох частин: першої – посилення на якість дії і явища, другої – зазначення думки, що звідси випливає:

*Ще не було епохи для поетів,
але були поети для епох!*

*Коли в людини є народ,
тоді вона уже людина.*

Такі двочастинні утворення можуть поширюватися за рахунок додаткових коментарів, стискатися в кілька слів кожне, набувати самостійності, але сутність побудови та ж сама: посилення – висновок:

Будь прокляті всі, хто відняв у мене вітчизну!

Але у вітчизни ніхто не одніме мене.

Ще слів нема. Поезія вже є.

Афоризми, що складаються зі “стиснутих у кулак” коротких одночастинних побудов, не такі частотні. Лапідарні за формою, нестандартні за змістом, вони теж містять свого роду посилення, лише ним стає весь попередній текст, вірш у його цілісній системі понять і образів:

Адресовані людям вірші найцірліший у світі лист.

*Поезія — це завжди неповторність,
якийсь безсмертний дотик до душі.*

У майбутнього слух абсолютний.

Власне конструктивний принцип побудови поетичного тексту (однотипні початки, кінцівки тощо) постійно змінюється,

урізноманітнюється, доповнюється іншими засобами організації текстового матеріалу. Можна, наприклад, звернутися до функції ключових слів, що стають стрижнем, до якого горнуться семантично й стилістично пов'язані з ними елементи тексту. Так, у поезії “Кольорові миші” текстотворення забезпечується не стільки власне синтаксичними, скільки лексико-синтаксичними засобами: у кожному з цих висловлень повторюється в різних виявах стрижневий компонент *сірий*, що визначає і колір, і стан природи, і духовний світ людини (спільна сема – ознака заземленості, бідності думок і почуттів); отож прагнення бачити сірих мишей кольоровими руйнується від сірості самого життя:

Був сірий день. І сірий був сусід.

І сірий стіл. І сірі були двері.

Часом це обігрування одного ключового слова як початкового і заключного, а зрештою – як текстотворчого, визначального, попри можливості вкладення в нього різного змістового наповнення. Так, вірш “Посмішки” починається й закінчується словом *посмішки*; одні *посмішки* – це цвітіння людських облич, інші – *посмішки* пошляка або лакизи. Отож і висновок відповідний:

Хлопавкою для мух

убивати такі посмішки!

Висміюючи “балакучих самітників”, нездалих базік, Ліна Костенко порівнює їхні словеси із пшоном:

Пробі! Небов'язковими словами

вони мене обсипають, як пшоном.

Здавалося б, звернення до такого порівняння зумовлене лише кількістю пшонинок, їх легковажністю, дешевизною. Втім поетеса починає розвивати, розширювати межі образу, поступово підіймаючи його до узагальнення, уособлення пустопорожності буденного життя. *Пшоно* “заплутується в волоссі, сиплется за комір, застряє у зборках одяжі, потрапляє навіть у черевички і нестерпно муляє ноги”. Далі злітаються символічні горобці, котрі дзьобають у тім'я і в серце, в мозок і в потилицю, вибираючи оті пшонинки. Вночі ліричного героя переслідують кошмари: наче навколо лантухи, і куди не ткнеш пальцем, “з дірок сиплется *пшоно, пшоно, пшоно*”. Навколо сипучі піски пшона, від нього немає чим дихати, його не можна сіяти й пожинати, воно вічне, як вічні нікчемні слова. Авторка розповідає начебто про слова, а постійно згадує *пшоно*, а коли йдеться про *пшоно*, замінює його на слова. Два визначальні слова перетинаються, накладаються одне на одне, створюючи зрештою неповторний образ – символ нікчемного базікання.

Звичайно, кожен ліричний шедевр великої української поетеси має свої риси й обрії, свою внутрішню логіку системи асоціацій, яка й знаходить досконале, вивірне мистецьким хистом втілення, свою композицію, свої стильові параметри. Структурна організація творів підпорядкована високій меті – створенню образного світу, свого роду поетичної моделі, в межах якої і відбуваються процеси своєрідної семантизації тексту, що забезпечує його естетичну єдність. Зрештою виникає можливість визначення основних показників поетичного текстотворення, притаманних не лише Ліні Костенко, а й іншим сучасним поетам, а почасти й її попередникам, принаймні тим, котрі сповідують орієнтацію на класичну традицію, народнопоетичні витoki й джерела.

Микола Лесюк

“ГРАМАТИКА РУСКОГО ЯЗЫКА”
Д-РА МИХАЙЛА ОСАДЦІ ТА ЇЇ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ
ЛІТЕРАТУРНОЇ МОВИ В ГАЛИЧИНІ

У 1862 р. мовознавець школи Міклошича, львівський педагог Михайло Осадца видав у Львові “Граматику руского языка”, друге видання якої вийшло у 1865 році (передмову до нього він написав 18 вересня 1864 р.). У 1876 р., уже після смерті автора (він помер у 1865 р., проживши лише 29 років), вийшло її третє видання, “пересмотрене” О. Лепким та І. Онишкевичем.

Не можна сказати, що ця грамика була створена на “голому місці”. До її появи в Галичині уже був цілий ряд грамики як рукописних, так і друкованих. Так, в архівах митрополита Михайла Левицького лежала рукописна грамика Івана Могильницького, якій судилося чекати своєї появи в друці майже ціле століття (її опублікував аж у 1910 році Михайло Возняк), одночасно з І. Могильницьким працював над українською грамикою І. Лаврівський (писав її німецькою мовою, але опублікована не була), дещо пізніше написали свої грамики праці П. Паславський та Т. Глинський, але рукопис першого згорів, а другий теж не зміг довести свою працю до логічного завершення (його грамику опублікував М. Возняк аж на початку ХХ століття). У Закарпатті в 1830 році вийшла грамика Михайла Лучкая, а в Галичині в 1834 році вийшла з друку фактично перша грамика української мови (німецькомовна) Йосифа Левицького. У 30-40-х роках були написані також грамики Кирила Блонського, Антона Добрянського, Івана Жуківського, Луки Слугоцького, Івана Малицького, Гаврила Паславського, Миколи Щербановського, Володимира Піхлера тощо. У 1846 році побачили світ польськомовна грамика Йосифа Лозинського та грамика Івана Вагилевича. У 1849-му – грамика Якова Головацького. У цьому ж році вийшла уже “україномовна” грамика української мови Й. Левицького, побудована у формі питань та відповідей, а ще через рік вона вийшла новим тиражем. Усі ці грамики хоч і називалися грамиками “руского языка”, були досить далекими від народної мови і писані або чужими мовами, або книжною мовою, що більше нагадувала церковнослов'янську, ніж народну. (Детальніше про ці грамики див. 1).

На відміну від попередніх грамики, книга М. Осадци ґрунтувалася на народній мові, була написана українською мовою, хоча термінологія в основному була “традиційно” російською. Зважаючи на заповнення видавців, що вони “держалися второго издания”, яке “теперь загально употребляется” в гімназіях і школах Галичини, що вони робили лише деякі незначні зміни і що обидва ці видання без найменшої “трудности” можна використовувати одночасно, зробимо короткий огляд саме цього, третього видання.

Грамика (2) має чотири частини: перша частина – “О звукословію”, друга – “О видословію”, третя – “О словообразованю”, четверта – “О словосочиненю”. У додатку розглянуті питання правопису і “стихотвореня”.

Перша частина подає на початку таблицю з кирилицькою та “гражданською” азбукою, а далі характеристику голосних (самогласних) та приголосних (согласних) звуків.

Можливо, що за Міклошичем М. Осадца подає класифікацію і характеристику голосних та приголосних, і ця характеристика не завжди слухна. Так, голосні він ділить на головні (а, и, у) і похідні (е, о, ы), чисті

(тверді) і “смягчени” (йотовані), а приголосні за способом творення на німі (проривні) п, б, т, д, к і “півсамогласні” (в, ф, з, с, г, х, й, л, р, м, н); з огляду на “орудія” мови – на губні, язичні, піднебінний й та гортанні (г, к, х); з огляду на склад – “поєдинчі” (тверді) і зложені (м’які), які подає разом із ь: ць, ть, дь і т. д., а також дз, ц, дж, ч, ж, ш та щ. Приголосний дз у нього складається з дс, дж – з дз, ш – із сх і под. Далі він ділить приголосні на звучні (дзвінкі) та беззвучні, на тверді і м’які тощо (2, с.5-7).

М. Осадца правильно зазначає, що українська мова не любить “зачинати слова” чистою голосною, тому звук а є в небагатьох словах (або, але, ажсь, ай), а в інших “прибирає” придиж й або г: ягня – агня, гармата – армата, Ганна, яблуко – арפל.

Цікаво те, що М. Осадца не тільки констатує факт, але й рекомендує, як треба говорити й писати правильно. Так, він зазначає, що в деяких “сторонах” у галицьким наріччі після шиплячих вимовляють є на місці а(я): жель, честь, шетка, щесте і так само після інших приголосних (неть, пеный, ресный), але тут “говорити и писати належить жаль, шапка, щастя, пять, рясный”.

Шкода, що автор грамики подає двоякий правопис фонемі /i/. Отже, і він традиційно пише лише перед наступним голосним (напр., нарѣчіє), а в усіх інших випадках уживає и, зазначаючи, що ця буква “має двоякий звук” – на початку слова і перед голосними як /i/, а між приголосними як /y/. Добре те, що він подає усі випадки вживання того чи іншого голосного. Так, про и він пише “що в деяких словах він може появлятися на початку, а в інших навпаки зникає (иржа, ильняний, ильви - грати, гра, голка)” (2, с.10).

Щодо голосного у, то він теж має на початку приставний (вуж, вудило, вуха), часто змінюється на /v/ (вже, вмер), у деяких говірках переходить на /v/ в орудному відмінку однини – руковь, душевь. М. Осадца, однак, не має рації, заперечуючи вживання у в словах усе, усюди, усякий, а також стверджуючи, що /y/ чергується з /y/: бути – быти, глубоко – глыбоко.

На відміну від інших авторів, М. Осадца чітко визначив походження і вживання голосних е, о, зазначаючи, що в українській мові розрізняють трояке е та о – корінне, таке, що відповідає старослов'янському ѣ, ѣ (новоутворені) та вставне (огонь, угол, вѣтер, сестер), наводить усі випадки переходу етимологічного е в ѣ (несль – нѣсь, везль – вѣзь), етимологічного о в і (боль, вошь, кошь, ношь), навівши понад 10 правил цього чергування і цілий ряд винятків. Треба віддати належне авторові, що він досить кваліфіковано визначив усі випадки чергування о, е з і та відсутності цього чергування, не визначаючи, однак, причин, що викликали цю зміну, тобто занепад зредукованих ѣ і ѣ (2, с.12-16).

М. Осадца досить кваліфіковано висвітлює питання про уподібнення голосних, а точніше, про їх акомодацию, пристосування до приголосного, про явище роззіву і шляхи його ліквідації. Він вважає, що для уникнення роззіву використовуються приголосні й, в, н, д, г, наводить численні приклади. Автор, однак, не всюди чітко відчуває, де слід поставити межу між вузько говірковими формами та формами широко використовуваними.

У книжці широко проілюстровано різноманітні “ступенювання” (чергування) голосних (e//o – брести-бродити, речи-пророк; e//ѣ – печи-выпѣкати; и//ѣ – высѣти-повѣсити; и//ої – бити-бѣи, гнити-гнѣи; o//a – мочити-мачати; ы//ов – рыти-рѣвь; ѣ//а – лѣзти-лазити; я//у – трясти-трусъ). Автор наводить низку прикладів, які не характерні були для народної мови, а існували тільки у “книжній”, тобто в мові москвофілів.

Так, він пише, що в мові деякі голосні “ослаблюються”, зокрема, /и/ “слабне на ь” (*житъе, писанъе* зам. *житіе, писаніе, бити-бью, пити-пью*, нібито зам. *бію, пію, кровью, ночью* – зам. *кровію, ночію* і под.). Насправді ж тут /и/ не змінилося на /ь/, бо такої голосної фонемі в мові вже не було. Тут відбувся просто занепад т. зв. зредукованого /и/.

У розділі (§) про “викидання і вкидання” голосних автор правильно визначає випадки випадіння секундарних *о, е*, скорочення дієслів *имати, есмь*, стягнення форм типу *знае* на *зна*, займенникових форм (*мосму-мому*) тощо. Але поряд із цими очевидними речами він наводить і надумані, вважаючи, що в усіх іменниках колишнього – *ю*-основи після ь чи *ј* був ще ь, який потім, нібито, відпав: *воджьъ > воджь, крайъ > край* і под. (2, с.23).

Багато уваги приділено приголосним звукам. Автор скрупульозно простежує вживання різних приголосних у різних позиціях у слові, їх спрощення чи появу, взаємозаміну, з'ясовує факти і причини їх історичного чергування. Це була дійсно перша мовознавча праця, яка так всесторонньо і глибоко досліджувала й коментувала факти української народної мови. Тут детально розглянуті функції губних *б, п, в, м, ф*, передньоязикових *д, т, з, с, ц, л, н*, “гортанних” *г, к, х*, піднебінного *ј*, описані випадки дисиміляції та асиміляції приголосних, факти регулярних і нерегулярних альтернацій (*кто-хто, крест-хрест, коругов-хоругов, колыхати-колисати, прохати-просити, волохатий-волосатий, корчма-коршма, сватьба-свадьба, осьде-озьде* і под.). Автор подекуди не має рації, подаючи зразки галицької вимови. Так, він подає приклади оглушеного /в/ у словах типу *фласти, фторий*, оглушення інших дзвінких приголосних перед глухими (*глаткій, лошка, гупка*), що не було характерним для мовлення галичан, а відбивало властивості польської та російської мови. Треба віддати належне авторові, що він тут же дає й рекомендації до правопису, тобто зазначає, у яких випадках фонетичні процеси (наприклад, асиміляція) відбуваються на письмі, а в яких спостерігаються тільки у вимові.

М. Осадца розглядає детально випадки подвоєння приголосних, подає рекомендації щодо написання іншомовних слів з подвійними приголосними (треба писати з одним – *Ема, кляса, профессоръ*), наводить приклади метатези (*коноплѣ-колоплѣ говорити-вогорити, кришниця-кирниця*), відпадіння і стягнення звуків, лексикалізації різних словосполучень (*бѣгме, майбоже* – *помагай Боже, спасибѣ, хло* замість *хлопе, бра* зам. *брате* та інше (2, с.35-37). Звичайно, тут не охоплені поясненнями всі фонетичні явища і процеси української мови, але те, що описано, зроблено сумлінно, кваліфіковано, відповідає дійсному стану речей і цілком може бути застосоване в сучасних посібниках із фонетики.

“Втора часть” присвячена “видословію”, тобто формозмінам частин мови. М. Осадца визначає дев'ять частин мови (крім частки як такої), згрупувавши їх у три розряди: “имя, глаголь и частицѣ”. “Видословіє” ділиться на три розділи: “склоненіє, спряженіє і науку про “частицѣ”.

Іменники поділяються на “животни і неживотни”, на смислові (конкретні) та “бтвлечени” (абстрактні), які ми собі лише в “умѣ представляємъ”; на власні і спільні (апелятиви); спільні (загальні) поділяються на одиничні, збірні і “сплошні”, тобто речовинні (*сыръ, масло, мука*), на “уменьшительні”, “увеличительні” і “глагольні” (типу *писанъе, шитье*), на іменники, що вживаються тільки в однині, і множинні іменники.

Автор подає поділ іменників на відміни, зразки їх відмінювання. Першу відміну у нього складають іменники чоловічого роду на ь та ь, тобто на тверду та м'яку основу.

М. Осадца доволно, на свій розсуд, ділить іменники на відміни. Так, до другої відміни він відносить іменники середнього роду, до третьої – іменники жіночого, до четвертої – традиційно іменники жіночого роду колишньої *ї*-основи типу *кость*. До речі, і в однині, і в множині він залишив навіть староукраїнські парадигми. У п'яту відміну він залучив іменники з колишньою основою на приголосний та на *й*-основ. Традиційно він залучив сюди й іменники з колишнім *с*-основ типу *небо*, хоч на той час у народній мові іменники цієї групи, без сумніву, уніфікували свою відмінкову парадигму з іменниками на *о*-основ типу *село* (2, с.44-66).

“Мѣстоименя” М. Осадца ділить на “существительни и прилагательни”, тобто, за сучасною термінологією, – на узагальнено-предметні та узагальнено-якісні, які в свою чергу ділить на 8 розрядів (крім заперечних), подає зразки їх відмінювання. Поряд із формами, які автор рекомендує вживати як літературні, він наводить також форми, які використовуються в “українськомъ” (*кожній, кожного, мойго, твойго, свойго* тощо) чи в “галицкомъ” наріччі (напр., *мновь, тобовь* і под.). Не зрозуміло, чому М. Осадца подає серед займенників раптом відмінювання числівника *два, дві, двой, обой* (*двоа, двоа – двоимъ, обимъ*) і под. (2, с.71-74). Крім того, треба зазначити, автор і тут не зміг чи не вважає за потрібне відсепарувати власне українські займенники від церковнослов'янських чи російських, подаючи серед указівних займенники *овъ, ова, ово* (*овый, овая, овос*), *онъ, она, оно* (*оный, оная, оное*), *шть, ина, ино* тощо.

Прикметники (2, с.77-80) у М. Осадца є лише “ячественні або властиві”, що вказують на “суть особы або вещи”, та “посѣдательні”, тобто присвійні. За морфологічною будовою прикметники є “усѣчени” (короткі) і повні. Наведено багато прикладів з поетичних творів, де вживаються короткі прикметники. У жіночому, середньому родах та в множині автор віддає перевагу нестягненим формам, знову схилившись, таким чином, перед старими книжними формами. Це видно й з того, що за старим зразком він подає ряд прикметників, утворених нульовим суфіксом типу *козлій, рыбій, коровій, гусій, песій, птичій, лисій* і под., які в народній мові, звичайно, не вживалися.

Наведені й зразки відмінювання прикметників, але й тут відчутний вплив чужих мов, зокрема, польської. Так, автор рекомендує відмінювати “чужи” імена Гораций, Константий. Гете за зразком прикметникової парадигми, як їх відмінюють у польській мові: *Тете-го, Тете-му* і т. д. (2, с.80).

Числівники М. Осадца ділить на “основни, рядови, собирательни, умножительно, кротни, дрѣбни”. Виділяються також числівники “опредѣлени та неопредѣлени” (*много, кілька, каждый, жадаютъ*). Автор подає перелік числівників, їх традиційне буквене позначення, історію становлення складних числівників. “Умножительно” числівники – це *одинакій, двоякій, тройкій, четверакій, десятиракій, сторакій* (такі ж наводив і Й. Левицький – “десятиракій горох”), а “кротни” – це *двакратъ, трикратъ, стократъ*. Серед них подає також прислівники *стократно, двичи, тричи*. До “дрѣбних” відносить лексеми *пѣвтора, пѣвтретя, пѣвпята*, а також явні іменники *половина, треть, третина, четверть, четверть, четвертина, осмина, осмуха* (2, с.83).

Учений наводить і інші слова, що позначають число “недокладно”, зокрема, іменники на позначення міри, ваги, часу – *копа, мандель*,

сотнаръ, фунтъ, лутъ, сяженъ, локоть, стопа, цаль, корецъ, гарнецъ, громада, гурма, кавалок, множество, тьма; “прилагательни” весь, вся, все, кождый, всякій, ніякій, гдѣкотрый, малокотрый; прислівники досыть, много, богато, цимало, гдѣщо, кѣлька, тѣлько (2, с.83).

Зразки відмінювання числівників М. Осадца подав ще разом з іменниками, зазначаючи, що “Имена числительни основни: *пять, шѣсть, сѣмь, ѡсьмь, девять, десять* суть властиво имена существительни, и склоняють ся по образцу *кость*. Так само склоняють ся всѣ зложені числа: *одинацять, дванацять* и т. д. аж до *тысячи*” (2, с.61).

Видно, що в час М. Осадца числівник ще не був “вистояний”, викристалізований як частина мови, тому й помітна така строкатість у його класифікації і трактуванні. То він називає числівники іменниками і відмінює їх серед іменників (за старослов'янською традицією), то іменники показує серед числівників. Є у нього і явно надумані форми, які навряд чи десь уживалися серед галичан. Так, слово *пѡвтора* має форми: род. *пѡвтора*, дав. *пѡвтору*, ор. *пѡвторимъ*, м. *пѡвторѣ*, а в жін. роді відповідно *пѡвторы, пѡвторѣ, пѡвтору, пѡвторою, пѡвторѣ*. Аналогічну парадигму автор подає і для *пѡвстрѣ*, причому наводить його навіть у кличному відмінку (2, с.84).

Багато уваги і місця віділено дієслову та науці “о спряженю”. Отже, дієслово (глаголь) виражає “дѣйство або состоянье особы або вещи”, змінює свої форми за родами, часами, способами, особами та числами.

Виділяються два роди дієслів: “дѣйствительный” (genus aktivum) і “страдательный” (passivum). Дієслова дійсного роду (тобто стану) діляться на перехідні і неперехідні (наводяться їх приклади). Щодо “страдательного” роду М. Осадца наводить пасивні дієприкметники (*Сынъ есть любленый ѡтъ ѡтца; Кѡнь був битый ѡтъ слуги; Пильный ученикъ буває ѡтъ учителя хваленый*).

Автор книги показує дієслово в різних часових формах (усі ті, що й у сучасній українській мові), у трьох способах (“изъявительный, повелительный та условный”).

Дієслівні імена – це інфінітив (“видъ неопредѣленный”) та дієприкметники, які в дійсному стані є теперішнього часу і минулого (*хвалячий-хваливший*). Наводить він традиційно й дієприкметники на *-ль, -ла, -ло*: *читавъ, читала, читало*, а також пасивні дієприкметники теп. часу типу *ведомъ, ведома, ведомо*, зазначаючи, що, нібито, їх уживають “гдѣкотри” галицькі письменники (2, с.87). Їх уживали, звичайно, але лише ті, що віддавали перевагу російсько-церковнослов'янській мові. З народною ж мовою такі форми уже тоді нічого спільного не мали.

Далі автор детально описує дієвідмінювання, особові закінчення різних дієслів у теперішньому часі та в наказовому способі, відмінності між ними. Добре, що він підкреслює окремо галицькі та “українські” форми, наводячи при цьому приклади з Метлинського, Котляревського, Шевченка тощо. Багато прикладів М. Осадца наводить із фольклору (*Не хвалися мудрый мудростію, а нѣ сильный силою; Не грай кѡтка съ песикомъ і под.*).

Як і автори попередніх граматик, М. Осадца звернув увагу й на демінутивні дієслова-інфінітиви, зазначивши, що вони вживаються переважно в дитячому мовленні (*ѣстки, спатки, ходитки, спаточки, ходиточки, ѣстоньки, спатоньки, ходитоньки, летѣтоньки, люліонки*). Він правильно зазначає, що інфінітиви мають “окѡнченъе” *-ти*, хоча в “українськѡмъ” наріччі можуть виступати й скорочені форми на *-ть*, які з наступним *-ся* вимовляються як *болѣцьця, жєницця, возицця* тощо.

Багато уваги приділяє вчений дієприкметникам, наводячи всі їх види, які були в старослов'янській та російській мовах. І хоч він зазначав

на с.87, що пасивні дієприкметники теп. часу типу *ведомъ* уживаються в творах деяких галицьких письменників, тут він уже правильно зазначає, що ці дієприкметники в нинішній “Русині” значення дієприкметників не мають (2, с.91).

Розглядаючи поділ дієслів на “спряженя”, М. Осадца паралельно з терміном *пєнь* уживає термін *корінь*. Однак, на відміну від інших авторів, під терміном *пєнь* він розуміє основу дієслова, а термін *корінь* уживає в сучасному значенні.

Класифікація дієслів за особовими формами у М. Осадца дуже детальна. Так, лише дієслова з інфінітивною основою на приголосний він ділить аж на сім розрядів, скрупульозно описуючи особливості кожного з них. Правда, він не завжди і не в усьому має рацію. Так, ідучи, очевидно, за російським чи старослов'янськими граматиками, він зазначав, що форми типу *печу, стережу* помилкові, а правильні *пеку, стерегу* (вони дійсно історично правильні, але в українському мовленні здавна уживалися форми з аналогічним шиплячим типу *печу, стережу*), наводить якусь надуману парадигму дієслова *полоти* (*полову, половеш, полове, у наказовому способі – полови* тощо), хоч паралельно наводить форми *полю, полеш, поле* (2, с.99).

Поділу дієслів на дієвідміни в сучасному розумінні в М. Осадца немає, він ділить їх лише на “ѡтдѣли”. Отож перший відділ об'єднував сім розрядів дієслів з інфінітивною основою на приголосний, другий відділ – це дієслова з основою на *-ну* (*гаснути, глухнути, гибнути*). З усього видно, що автор дуже уважно й скрупульозно підбирав ілюстративний матеріал, бо навіть тут аж 54 дієслова із цим суфіксом, у т.ч. й із творів східноукраїнських письменників.

До третього відділу належать дієслова з інфінітивною основою на *-ѣ* (*багатѣти, старѣти, слабѣти*), у яких цей ять зберігається при дієвідмінюванні, основи на *ѣ*, що в основі теперішнього часу переходить в *-и*: *сидѣти – сидиши, горѣти – гориши* тощо, а також дієслова, у яких після шиплячого виступає *-а*: *кричати, лежати, бѣжати* (але й *бѣжати!*) До IV відділу вчений залучив дієслова з інфінітивною основою на *-и* (*валити, палити, молити*), до V-го – з основою на *-а* не після шиплячих (*думати, грати, купати*) та ряд інших підгруп дієслів (за сучасною класифікацією – дієслова III класу, що мали в основі теперішнього часу *je*). Сюди ж він відносить і групу дієслів першого класу (з темою *-е*) типу *ждати, ссати, брати*. До VI-го відділу належать дієслова на *-ова-* (*вѣровати, дяковати, зимовати*).

Ми не наводимо тут детально всіх розрядів, які виділяє М. Осадца, але видно, що він у своїй класифікації пішов не за особовими закінченнями дієслів, а за структурною будовою основи інфінітива та основи теперішнього часу. Тому у нього в одному розряді, не кажучи вже про “відділи”, могли опинитися дієслова різних дієвідмін (напр., *бѣжати* і *кричати, лежати*).

Варто ще раз наголосити, що автор книги дає дуже детальні “уваги” до кожної групи чи навіть до окремих дієслів, історичні довідки та коментарі.

Окремо, але також із детальними поясненнями, подано дієвідмінювання дієслів “безъ буквы звязковой”, тобто атематичних (2, с.118-122), зокрема, дієслова *бути* в різних його видах.

Окремий розділ розглядає творення “зложенихъ временъ”. Минулий час М. Осадца трактує тільки як складену форму, що утворюється з “причастія минушого времени” на *въ, ла, ло* і форм теперішнього часу допоміжного дієслова *сємь*. Він мав усі підстави вважати так, оскільки в Галичині форми минулого часу типу *бувъ-сємь*,

був-єсь, були-смо, були-сте були звичними, звичайними, тим більше, що вони підтримувалися сусідньою польською мовою, у якій подібні форми й нині є нормативними. Правда, М. Осадца наводить і паралельні форми, у яких уже замість залишку дієслова *бути* (-*ємь, -єсь, -смо, -сте*) уживається особовий займенник *я, ти, він* і т. д., як це є у сучасній українській літературній мові.

У цьому розділі описані форми давноминулого, майбутнього часу, умовного способу дієслів. Під кінець зроблений перегляд “страдательного спряження”, де автор подає структури типу *буваю хвалений, був хвалений, буду хвалений*, вважаючи, що це пасивні форми дійсного способу теперішнього, минулого і майбутнього часу. Так само, змінюючи лише дієслово *бути*, він наводить, нібито, наказовий (*будь хвалений*) та умовний (*був бимь хвалений*) спосіб, а також поєднання цього дієприкметника з інфінітивом, активними дієприкметниками, створюючи штучно якісь, нібито, пасивні форми (2, с.124-125).

Окремий розділ у книзі називається “Наука о частицях”. Частицями він називає “нарѣчіє, предлогъ, союзъ и чувственникъ”.

Прислівник, як правильно зазначає автор, уживається при дієсловах та прикметниках для “близшого” позначення дії або якості. Подає М. Осадца 10 розрядів прислівників (часу, місця, способу, а також такі, що означають заперечення, запевнення, обмеження і под.).

Зроблений досить детальний огляд прийменників, їх уживання (керування) певними відмінками, визначено аж 11 розрядів сполучників. Так, крім єдналих, розділових та протиставних М. Осадца виділяє ще “порівнятельні”, “об’яснительні” (*що, будьто, якобы, позаякь*), часові, причинні, “заключительні” (*и такь, тому то, такь що* і т. ін.), “намѣрительні” (*щобы, абы, жебы*), умовні та допустові.

“Чувственникъ” (вигук) має 8 розрядів і виражає: здивування (*а, ахъ, о, овъ, ба, ого*), незадоволення (*ей, ехъ, ать, иги, пречъ, вонъ*), боязнь (*ой, ох*), печаль, радість, погрозу і заборону, заохоту (*гей, ну, нуже, цыть, ша*) тощо (2, с.133).

Третя частина книжки має назву “О словообразованю” (2, с.134). Учений зазначає, що кожне слово має пень та закінчення, а в пні виділяється корінь як “найпоєдинчша” частина слова. Автор зазначає, що в українській мові є біля 1000 коренів і серед них виділяються корені дієслівні та чомусь “мѣстоименні”. Від перших утворюються іменники, прикметники, числівники (!) і дієслова, а від других – займенники, прислівники, прийменники, сполучники та вигуки.

Автор робить детальний перелік дієслівних та займенникових коренів, які служать базою для творення різноманітних частин мови. Ще довгим тут є перелік суфіксів, за допомогою яких творяться слова. Автор їх називає “оконченє” і кожному з них присвячує спеціальний, окремий параграф. Треба зазначити, що автор не завжди правильно визначає морфеми. Так, нібито, суфіксом *-ть* утворюються слова *совѣтъ, малотъ, переть, лѣто, золото, свита, кислота, повнота, пустота*, а також *зять, теть, грубѣсть, радѣсть* тощо. При визначенні формантів, за допомогою яких творяться слова, М. Осадца робить історичні коментарі і пояснення, що свідчить про його глибокі знання мови і велику старанність у нагромадженні та інтерпретації матеріалу. У цьому розділі він навів сотні суфіксів, що виступають у тих чи інших групах лексики.

У розділі про словотвір М. Осадца виділяє окремо питання про ступені порівняння прикметників (2, с.158-160), але залучає сюди й прикметники з демінутивними суфіксами типу *бѣленькій, зеленѣсенькій*, а також з іншими морфемами (*затѣсний, прикороткій, всечестный*) тощо.

Спеціальний розділ присвячено іменам “уменьшительнымъ” (2, с.160-161), де наведено основні суфікси для творення демінутивних іменників та прикметників (*-енька, -енько, -онька, -онько, -ячко, -нїо, -уня, -унїо, -уся, -ця* тощо), наведені й основні способи творення дієслів (2, с.162-166). Основні суфікси, що творять дієслова, це суфікси *-ну-, -ѣ-, -и-, -а-, -ова-*. Учений дуже уважно і скрупульозно простежив усі морфонологічні зміни, що відбуваються в дієслівних основах у процесі творення тих чи інших дієслівних форм.

Зроблений короткий огляд творення прислівників, прийменників та сполучників (2, с.167-169). Однак тут теж змішані до купи форми чисто народні з формами книжними, тобто російсько-старослов’янськими. Так, серед прислівників він наводить поряд варіанти, що належать до різних сфер мовлення, наприклад: *туды, туда, тудою; никуда, никуда; всегда, иногда, тогда, когда; всеьде, где, осььде; сякь, овакь, инакь; больми, всеьма, вельми* та інші. Наведений тут і цілий ряд прислівників, утворених від інших частин мови (відіменникові, відприкметникові, віддієслівні тощо).

Прийменники та сполучники, перелічені в книзі, теж наведені впереміш. Поряд з українськими тут подані й такі: *близъ, вмѣсто, внутрь, окрестъ, подлѣ, ведля; да, ежели, если, либо, понеже, сперва, во первыхъ, въ прочемъ, якобы* та інші.

Завершується розділ про словотвір невеличким оглядом способів творення складних слів (2, с.160-170). Поряд зі складними словами М. Осадца подає й лексеми, утворені префіксальним способом (“через доданє предлогѣвъ такъ ѡтдѣльныхъ якъ и неѡтдѣльныхъ”) типу: *заѣздъ, опись, память, прадѣдъ, пасѣка, прикладъ, поравѣзъ; прекрасный, дотепный, выгдный; додати, написати, неладъ, нероба* і под., хоча не всі із наведених лексем утворені власне префіксальним способом (напр., *заѣздъ, перевѣзъ, опись, выгдный* та ін.).

Розділові “О словосочиненю” (синтаксисові) М. Осадца присвятив аж 50 сторінок (2, с.170-220). Речення автор ділить на “положеня поєдинчи” і “положеня зложени”. Речення, яке складається лише з підмета і присудка, називається “нагимъ”. Речення, у якому є другорядні члени (“придаток” – означення, “доповненє” – додаток та “нарѣчєвое опредѣленє” – обставина), називається розвитим або розширеним. Автор наводить приклади вираження підмета та присудка, випадки опускання підмета, тобто односкладні речення, але не класифікуючи і не визначаючи їх як таких.

Наводить автор і основні способи вираження другорядних членів речення. Так, у ролі означення виступає, як звичайно, прикметник, а також числівник та дієприкметник. Неузгоджене означення виражається родовим відмінком іменника без прийменника або з ним (*Лучѣ сощя огрѣвають; Любовь къ отчинѣ; Хустка до носа*). Інших видів неузгодженого означення не наводить. Серед додатків, у ролі яких виступають іменники, наводить також нібито додаток, виражений інфінітивом, який насправді є частиною складеного дієслівного присудка (*Голодный хоче їсти; Лѣтний не хоче робити*).

Серед прикладів на вираження обставини М. Осадца теж наводить не завжди вдалі. Так, обставина причини поряд з іншими відповідає, нібито, на питання *чим? з чого?* та інші, на які відповідає додаток, і це підтверджено прикладами: *Рѣльник оре плугом; Урѣзався бритвою; Сей перстень зроблений з чистого золота* і под. (2, с.174-176).

Багато уваги М. Осадца приділив питанням узгодження присудка з підметом (2, с.176-180), подаючи різні приклади, які, правда, з погляду сучасного синтаксису не завжди можна вважати нормативними (напр.:

Тато *ѣдутъ до Львова, Пать отецъ будуть ласкави* і под.). Широко й детально подає автор книги “науку о управленю”, тобто “науку” про синтаксис відмінків, зазначаючи, що називний та кличний відмінки є прямими, незалежними, а всі інші – “укосними”, “зависними”. Родовий відмінок, наприклад, описаний аж на сімох сторінках. Досить детально проаналізовані й інші відмінки.

Не маючи можливості зупинитися на детальному огляді, зауважимо тільки те, що М. Осадца не завжди міг розібратися у величезному матеріалі, який він мав у своєму розпорядженні, тому в нього можна знайти чимало неточностей, помилок. Так, зазначаючи, що “предложный падежь употребляется всегда съ предлогами”, приводить приклад не з іменником, а з прислівником (*Кракала ворона, якъ горѣ летіла...*), тут же чомусь знову веде мову про займенники, прикметники та числівники, описує знову граматичні категорії дієслова (“О родѣ глаголювъ”, “О глаголахъ несовершенныхъ та совершенныхъ”, “О лицахъ глагола”, “О временахъ”, “О способахъ”, “О именахъ глагольныхъ”, “О формѣ страдательной” (2, с.195-204), хоч про ці питання йшла мова у розділі “Наука о спряженю”.

Описані й складні речення. Якщо таке речення складається лише з двох “поединчихъ”, то називається “поединчо-зложенымъ”. Якщо ж воно складається з кількох речень, то називається “многокrotnымъ”. Члени складного речення “стоять” до себе у відношенні рівнорядному або підрядному. До рівнорядних він відносить і безсполучникові речення з однотипними частинами. Поряд із реченнями, поєднаними сполучниками “соединительными”, “объяснительными”, “противительными”, “роздѣлительными”, тобто чисто сурядними, М. Осадца наводить також речення зі сполучниками причини: *Не забувай на смерть, бо она о тобѣ певно не забуде* (2, с.206).

Автор зазначає, що до головних “положень” належать також “положення втручени або межиметни”, які вставляються всередину (*Любѣть ворогдѣвъ вашихъ, каже письмо святое, добре имъ творѣть и благословѣть ихъ*).

Складнопідрядні речення, за М. Осадцею, мають різні типи підрядних. Це “положення діносительни” (*Кто оре і сѣе, той ся надѣе; Не все золото, що ся світить*); “положення висказуючи и впросительни” (*Знае Богъ з неба, що кому треба; Звѣстно, що земля кружить около сонця; Добрий жнець не питає, чи широкій загонець і под.*); “заключительни” (*Нашъ сусѣдъ такъ єсть честный, що всѣ загално его любять*); “порівнятельни” (*Якъ кто дбає, такъ и має; Колько заслуги, только буде и заплати*); “временни” (*Коли тревога, тогды до Бога, а по тревозѣ забуде о Бозѣ; Нѣмъ сонце зійде, роса очи выѣсть*); “причинни, винословни” (*Не будь солодкій, бо тя злижуть; не будь горькій, бо тя сплюють*); “намірительни” (*На тоє курка гребе, абы шо выгребла*); “условни” (*Якъ буду здоровъ, прійду до тебе*); “допустительни” (*Нашъ сусѣдъ, хотя и убогий, однакожь честный*) (2, с.207-214).

Такі типи підрядних речень наводить М. Осадца. Окремі типи він ділить на підтипи, інколи сплутує одні з одними, але в більшості випадків його визначення речень є цілком доцільними і влучними, збігаються із сучасною класифікацією підрядних речень.

“Многокrotnіи” речення (речення з кількома підрядними) М. Осадца ділить на такі, в яких “побочніи положенія” залежать безпосередньо від головного і які відносно себе є “рівнорядними”(сурядними), та на речення з послідовною підрядністю.

Описує М. Осадца й період, правильно зазначаючи, що період складається з двох частин, перша з яких виражає “мысль підрядну,

приготовительну”, а друга виражає головну думку. Періоди, на думку вченого, є дво-, три- і багаточленні. Для ілюстрації останнього він навів поезію М. Шашкевича: *Сполюшишь ми долю и проженешь счастье, день ми споморочишь и свѣтъ ми западе, нуждою мя ударишь и напшлешь ми злидни, свѣтъ ми спустѣе и име вороговати, зныдѣе радбсть и плачь мя огорне, туга ми ранкомъ и вечером журба, и почъ ми не сонна и горюванье съ сонцем, вырвешь ми очи и душу ми вырвешь: а не возьмешь милости и вѣры не возьмешь, а не выдрешь любве и вѣры не выдрешь, бо руске ми сердце та и вѣра руска*. Ця структура дійсно має дві складові частини, але перша зовсім не виражає “мысль підрядну, приготовительну”, а являє собою набір сурядних речень, пов’язаних між собою сурядним та безсполучниковим зв’язком.

Автор подає різноманітні речення з дієприкметниковими та дієприслівниковими зворотами, називаючи їх “положеннями скороченими”. Тут він знову виділяє речення відносні, “висказуючі” (з’ясувальні), “намірительни”, речення часу, причини, умови тощо. Наприклад, речення *Не маючи книжки, не мѣгъ смъ задачѣ докінчити* він відносить до речень причини і под. (2, с.216-218).

М. Осадца приділив увагу й розміщенню слів у реченні. Порядок слів у реченні є звичайний (прямий) і “переставный” (зворотний). Тут перелічені й проілюстровані різні випадки зміни прямого порядку слів (2, с.219-220).

Цікавим є розділ “О правописи”. На відміну від усіх попередніх граматик, граматики М. Осадци ставить на перше місце “выговоръ”, а потім уже етимологію. Автор пише, що слова треба так писати, як вони правильно вимовляються, але при тім треба “уважати”, щоб корінь слова не “затирався”.

Не можна стверджувати, що М. Осадца вивільнився від попередніх правописних засад. Так, він традиційно використовує для позначення фонем /i/ букви *и* та *і*. Останню він уживає, як це було і в попередніх граматиках, тільки перед наступною літерою на позначення голосної фонемі, а в усіх інших випадках пише літеру *и*, яку пропонує читати то як /i/, то як /y/. Він навіть засуджує тих, хто в іншомовних словах пише *і*, остерегаючи, що його можна писати тільки перед “самогласною” та перед *й*. Різні літери – *і* або *и* – він пропонує писати і в слові *мир*, вважаючи, що *миръ* (світ) має іншу етимологію, ніж *миръ* (спокій).

На місці етимологічного /e/ у закритому складі М. Осадца пропонує писати *ѣ* (*мѣдѣ, лѣдѣ, сѣмѣ*), а на місці етимологічного /o/ пише, віддаючи данину етимологічному принципові, *о* (о з “дашком”). Широке *ы* М. Осадца пропонує писати лише в тих випадках, коли воно вимовляється в інших слов’янських мовах, наприклад, у польській (*мыло*, бо *mydło*, *рыба*, бо *ryba*). Тут він наводить аж вісім правил, які регламентують написання *ы* (2, с.222-223).

Визначені правила для написання *ѣ* та *ь*. Букву *ѣ* М. Осадца пише завжди у кінці слів після твердих приголосних та після префіксів: *зъявиско, отѣхати* тощо, а *ь* пише після м’яких приголосних. Автор пропонує писати його також після шиплячих, віддаючи данину традиції, хоч сам зазначає, що шиплячі вимовляються твердо. Пишеться *ь*, за М. Осадцею, також в орудному відмінку в іменниках третьої відміни типу *солью, ночью*, а також у іменниках середнього роду типу *писанье* у називному, знахідному та орудному відмінках (*писанье*, род. *писаня*, ор. *писаньемъ*).

М. Осадца дотримується етимології і в правописі приголосних. Він пропонує писати *ь* після губних у словах типу *любовь, церковь*, а також в

атематичних дієсловах *дамь, есмь, ѣмь*, хоч стверджує, що губні в українській мові тверді.

Автор допускає написання закінчень *-овь, -евь* в орудному відмінку в різних частинах мови типу *руковь, рыбовь, мновь*, рекомендує замінити грецькі літери *Ѡ, ѡ, ѣ, ѵ* українськими; колишне складотворче *л*, а також *л* у дієсловах вимовляти як *lʲ* (але писати *ль!*); глухі приголосні перед дзвінкими вимовляти дзвінко, хоч залишати їх у письмі (*просьба, сватьба, отдати, осьде*); вважає, що хибно поступають ті, хто пише *одъ, зъ*, а не *отъ, съ* у словах типу *отдати, отробити*; вважає також помилковим факт подвоєння приголосного *н* у дієприкметниках (треба *благословенный, здѣланный, возлюбленный*). Займенник *ся* М. Осадца пропонує завжди писати окремо, "понеже оно само собою виражає понятіє": *чешу ся, пытаю ся* (2, с.226-227).

Окремо тут виділено питання про правила переносу частин слова з рядка в рядок. В основному вони такі ж, як і в сучасній українській мові, за винятком того, що автор дозволяє залишати одну літеру на позначення голосного в попередньому рядку (*о-бувьє, о-битати* і ін.).

М. Осадца навів дев'ять правил правопису великої букви. Поряд з іншими правилами він пропонує писати з великої букви й назви національностей (*Словяне*), як це й нині має місце у польській орфографії (2, с.228).

Виділений у книжці окремий розділ "О знакахъ препинаня". М. Осадца виділяє такі розділові знаки, як "запятая" (тут наведено п'ять правил), "точка съ запятою (середник)", "двоточка" (три правила), "точка", "знакъ звательный (!)", "знакъ вопросительный", "знакъ почивательный або остановка", тобто тире (три правила), "точки" (...), "знакъ вносительный" (лапки), "знакъ соединительный" (дефіс) та "знакъ вмѣстительный" (дужки) (2, с.229-231). Функції наведених розділових знаків такі ж, як і в сучасній українській мові, хоча описані не всі випадки їх використання.

Останній розділ, як зазначалося, присвячений "стихотвореню". Тут пояснено, що таке ямб, трохей (хорей), дактиль, амфібрахій, анапест, пеон, що являють собою рима, ритм, розмір (метр) тощо. Для ілюстрацій тут наведено поезії М. Шашкевича, М. Устияновича, Т. Шевченка, І. Котляревського, А. Метлинського, А. Могильницького, А. Дідицького.

Безперечно, граматики Михайла Осадца була прогресивним явищем на початку 60-их років XIX ст. Хоч автор і дотримувався етимологічного принципу письма, він продемонстрував у своїй книзі справжню українську мову, в основному правильно й об'єктивно описав її фонетичні та граматичні особливості. Хоч сама мова викладу матеріалу носить печать книжної мови, недалеко відійшла від москвофільського язичія, книжка була світлим променем у мовному мороці, який сіяли в цей час у Галичині москвофіли. І хоч деякі питання в праці висвітлені хибно чи неповно, "Грамматика руского языка" Михайла Осадца внесла вагомий вклад у розвиток української літературної мови і граматичної думки в Галичині.

Література

1. Возняк М. Студії над галицько-українськими граmaticами XIX ст. – ЗНТШ. – Т.ХСІ. – С.126-150; Т.ХСІV. – С.107-129.
2. Д-ра Михайла Осадца Грамматика руского языка. Третье изданье, пересмотрене О. Лепкимъ и И. Онышкевичомъ. – Во Львовѣ, 1876.

Лілія Невідомська

ПРО ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ІМПЛІЦИТНОГО ВИРАЖЕННЯ СЕМАНТИКИ НА РІВНІ МОРФЕМНОЇ ТА ДЕРИВАЦІЙНОЇ СТРУКТУРИ УКРАЇНСЬКИХ ІМЕННИКІВ

Однією з функціональних особливостей мови є те, що лінгвоодитиці різних структурних рівнів здатні об'єктивувати не тільки властиві їм експліцитні значення, а й реалізовувати також імпліцитну інформацію, яка виражається не прямо, а опосередковано. Це стосується як семантики синтаксичних величин, лексем, так і морфем. Згадана опосередкованість виявляється насамперед у тому, що при сприйнятті імпліцитних значень їх осмислення не обмежується лише звичайним розпізнаванням носіями мови експонентів мовних знаків і відповідно їх означуванням, а передбачає момент усвідомлюваного чи неусвідомлюваного домислювання певних змістових фрагментів, яке спирається на контекст, мовну парадигматику, знання позамовної дійсності, комунікативну ситуацію тощо. Інакше кажучи, розширюється коло певних мовомисленневих операцій, затрачаються додаткові зусилля, що виступає прикметою імпліцитного способу передавання інформації мовними знаками і зумовлюється, наприклад, такими явищами, як полісемія, омонімія та под., характерними і для одиниць морфемного рівня, зокрема, для іменникових флексій, суфіксів. Зауважимо, що стосовно категорійних значень, за якими в лінгвальній системі закріплені спеціальні морфемні показники, вказаний спосіб не домінує, а супроводжує експліцитне вираження граматичної семантики. Тому в таких випадках йдеться здебільшого про часткову імпліцитність, яка простежується у сфері морфології та морфеміки.

Як відомо, морфемний рівень охоплює всю сукупність корневих та некорневих морфем, виділених із слів. Морфемна структура останніх у багатьох випадках – це наслідок словотвірних процесів, семантичної взаємодії дериваційних елементів похідних іменників. Якраз сполучуваність корневих і афіксальних морфем у площині їх дериваційного функціонування впливає на формування словотвірних, лексичних значень вторинних найменувань, а її аналіз дає змогу простежити певні моменти імпліцитності. Тому розгляд прихованості, пов'язаної з функціональною динамікою одиниць морфемного рівня, передбачає перетин морфемної, дериватологічної та лексикологічної інтерпретації мовних явищ. Саме в такому плані ми охарактеризуємо окремі прояви імпліцитності у сфері іменників української мови.

Значення подільних на морфемі слів формується з опорою на семантику, що виражається їх корневими та афіксальними елементами. Проте воно, зрозуміло, становить собою не тільки і не стільки наслідок механічного "додавання" відповідних семантичних фрагментів. Сукупне значення, що випливає з морфемної, дериваційної будови словоформ, може містити приховані семантичні компоненти. Це певною мірою зумовлено функціональною специфікою морфем як знакових величин. Особливість полягає насамперед у тому, що їх експоненти здатні лише фіксувати такі концепти, які осмислюються мовцями у складі номінативних одиниць. Адже носії мови засвоюють спочатку не морфемі, щоб конструювати з них лексеми, а навпаки, сприймають готові слова з їх семантикою, з яких виділяються морфемні складники, що використовуються при формо- та словотворенні. У зв'язку з цим Іван Ковалик зауважує: "Семантика кореня самостійно сама по собі не існує, як не існує сам корінь, – вона є продуктом нашого абстрагування (...). Природно, що цей процес

абстрагування відбувається не тільки в свідомості філологів-мовознавців, дослідників словотвірної будови слова, але й у першу чергу в мовній свідомості мовців” (4, с. 18). Подібне стосується й афіксів*. Однак із цього положення не випливає, що морфема як знакові величини мовної системи є інформативно недостатніми. Ми виходимо з поширеного у мовознавстві погляду, за яким вони, не виявляючи, як лексеми, номінативної здатності, фіксують системно закріплені за ними значення. Корені виступають фіксаторами певних абстрагованих та узагальнених компонентів лексичної семантики, а афіксальні морфемні – виразниками інформації категорійно-граматичного характеру, хоча останні можуть виконувати лише конструювальну роль, наприклад, асемантеми та под. (про цей тип суфіксальних одиниць див.: 3, с. 22). Такі віртуальні семантичні фрагменти, фіксовані морфемами, актуалізуються в словесному значенні, наповнюючись відповідним конкретизованим змістом, який зумовлюється морфемною синтагматикою (пор. значення флексії -у в словоформах *пиш-у* та *вод-у*).

Вагома роль не лише парадигматики, але й синтагматичного оточення при функціонуванні афіксів стає особливо помітною у випадках полісемії, омонімії останніх, яка характеризує іменникові закінчення, а також суфікси. Багатозначність суфіксальних морфем ми розглядаємо як факти, що репрезентують часткову імпліцитність. При цьому важливо з'ясувати, як семантичне варіювання словотвірних суфіксів пов'язується з лексичною полісемією похідних іменників, а відповідно з прихованістю значення останніх.

Як засвідчує дослідження Євгенії Карпіловської, в українській мові “здебільшого багатомірність змісту демонструють суфікси іменників, рідше – прикметників і в поодиноких випадках її засвідчують дієслова” (3, с. 14). Так, наприклад суфіксальна морфема *-ище-* у складі форманта *-ище* та його структурних варіантів експлікує різні компоненти словотвірних значень похідних іменників. У їх помітній кількості він реалізує значення “місця”: *люцернице* – 1. “Поле, з якого зібрано люцерну”, 2. “Поле, засіяне люцерною” (9, т. IV, с. 575) та *займище* – “зайняте ким-небудь місце, ділянка землі; займанщина” (9, т. III, с. 135).

У десьубстантивах *полотнище*, *сокирище* в межах загального значення “конкретної предметності” суфікс указує на “частину від цілого”, тобто “партитивність”, а це виявляє зіставлення семантики твірних і похідних слів. Пор.: *полотно* – “полотняна, лляна, бавовняна, а також: штучна або шовкова тканина особливого переплетення” і *полотнище* – “шматок тканини натуральної ширини (яку виткано), що використовується як скатерть, прапор і т. ін.” (9, т. VII, с. 97-98). Подібно: *сокира* – “знаряддя для рубання і тесання, що являє собою насажену на дерев'яний держак залізну лопать з гострим лезом з одного боку та обухом – з другого” та *сокирище* – “держак сокири” (9, т. IX, с. 438). Крім того, досить часто цей формант виражає семантику “аугментативності” (“збільшеності”), яка може супроводжуватися значенням певної суб'єктивної оцінки: *бабище* – “зневажл. Збільш. до баба 1, 2, 3” (9, т. I, с. 76). Подекуди спостерігається семантична функція опредметнення дії, наприклад: *судилище* – “розгляд цивільної або кримінальної справи: судовий процес” (тут фіксується додаткове іронічне забарвлення) (9, т. IX, с. 825, 821-822).

Отже, у семантичній структурі форманта *-(л)ище* можна виділити такі значення, як: а) “місце”, б) “збільшеність”, в) “партитивність”,

* Зауважимо, що в психолінгвістичних працях також висловлюються думки про збереження в лінгвальній пам'яті носіїв мови як дієслівних лексем, так і їх морфемних складників, бо “деякі факти вказують на можливість окремого (відносно автономного) пошуку основ слів, префіксів, флексій” (2, с. 175-176).

г) “опредметненість дії”; їх актуалізація помітною мірою залежить від дериваційно-морфемного оточення – поєднуваності суфікса з твірними основами. Варто привернути увагу до того, що при цьому простежується семантична взаємодія складників словотвірної структури. Вказаний момент у мовознавстві інтерпретується з погляду функціональної специфіки морфем, що лише зв'язані з певними концептами, але не можуть самотійно, як слова, номінувати їх, викликаючи відповідну думку про вербалізований факт об'єктивного світу* (7, с. 41). Тому лінгвісти твердять про різноступеневу абстрактність та узагальненість семантики морфемних одиниць та їх взаємоконкретизацію, зауважуючи, що “одним із основних завдань граматичної науки саме і є виявлення явищ взаємоконкретизації в процесах формотворення і словотворення” (11, с. 18). Природа вказаної конкретизації, на якій наголошував Іван Ковалик, розкривається у синтагматиці морфем, зокрема суфіксів, семантика яких, подібно до лексико-семантичних варіантів слова, виявляє залежність від оточення, а формування словотвірних значень підпорядковується правилам семантичної взаємозалежності їх компонентів, аналогічної до тієї, яка характеризує зміст комунікативних мовних величин**. Зрозуміло, що порівняно зі змістовою взаємозалежністю лексичних значень у висловлюваннях, відповідність на рівні семантичного сполучування дериваційних морфем характеризується власною специфікою. Проте правила певної семантичної погодженості діють і в цьому випадку.

У зв'язку з викладеним повернемося до розгляду семантики похідних іменників із формантом *-(л)ище*. Так, фіксовану ним семантику “партитивності” він реалізує, поєднуючись із іменниковими мотивувальними основами *полотн-о* → *полотн-ище*, *сокир-а* → *сокир-ище*. При цьому виражена суфіксом “партитивність”, що осмислюється у сфері предметності***, відповідає субстантивній семантиці, яка “успадкована” дериватами від мотивувальних іменників і репрезентована твірними основами-коренями. Внаслідок семантико-словотвірної трансформації в структурі лексичного значення десьубстантивів з'являється сема “частинності” при збереженні інших семантичних ознак, що виділяються у складі мотивувального значення: *полотнище* – це “шматок тканини натуральної ширини (яку виткано)”. Водночас “конопляна, лляна, бавовняна, а також штучна або шовкова тканина особливого переплетення” і є *полотном*. Партитив та його мотивувальне слово, що є назвою якогось складеного з частин об'єкта, взаємозв'язані. Тому лексикографічне тлумачення останньої може повністю включати комплекси, що описують семантику похідного партитива (пор. наведене раніше пояснення лексичних значень іменників *сокира* і *сокирище*, подібно *граблі* і *граблище*).

До похідних іменників із аналізованим формантом належать також ті, у яких він виражає “аугментативність” (*бабище*, *головище* та ін.), що

* Корінь набуває номінативної здатності, тільки отримуючи статус слова. Пор. семантику звукокомплексу *-вій-* у лексемі *розвій* та “у ролі номінатора: *вій. воя* – “жмут хворосту у заплітанні плоту” (8, т. I, с. 236).

** Йдеться про те, що вербалізація комунікативно необхідного змісту спирається на правило, згідно з яким у реченнях між значеннями слів повинна існувати взаємозалежність. Вона виявляється у повторюваності близьких чи тотожних змістових компонентів (1, с. 13-15). Подекуди таке дублювання самоочевидне, бо на нього вказує звукове оформлення лексем: *Листоноша приніс лист*. Наведена фраза демонструє, що із трьох значень полісеми *лист*, зафіксованих у словнику, тут актуалізоване те з них, яке узгоджується зі значенням інших лексем: *лист* – “писаний текст, призначений для спілкування на відстані, що являє собою вид поштової кореспонденції”, *листоноша* – “службовець пошти, який розносить кореспонденцію адресатам”, *принести* – “доставити поштове відправлення”.

*** Зауважимо, що понятійні категорії цілого та частини відбивають об'єктивний взаємозв'язок передовсім предметів і їх складових елементів.

виступає мірною ознакою, певною характеристикою предметів, явищ. Саме тому цей суфікс реалізує вказане значення, поєднуючись із твірними субстантивними основами, що виділяються з мотивувальних слів із певною предметною семантикою, яка повністю зберігається у структурі лексичного значення похідних при появі семи “збільшеності” та можливої супровідної суб’єктивно-оцінної конотації: *головище* – “збільш. до голова” (9, т.I, с.112).

Дещо по-іншому здійснюється формування словотвірної та лексичної семантики дериватів із суфіксом *-иц(е)* чи його морфоваріантами *-овиц(е)*, *-лиц(е)* у випадку їх поєднання з твірними основами, що є власне дієслівними. У таких випадках формант виконує не мутаційну чи модифікаційну, а транспозиційну роль, властиву йому меншою мірою. Причому суфікс указує на предметність на рівні частиномовної семантики, завдяки чому творяться похідні зі значенням “абстрагованої дії” як-от: з *явище* – “поява, з’явлення когось, чого-небудь” (9, т.III, с.743). Транспонування вербальної семантики в іменникову подекуди супроводжується перетвореннями мутаційно-модифікаційного характеру, що веде до появи предметних словотвірних значень із компонентом дії, наприклад “скупного суб’єкта дії”: *збіговище* – “скупчення різноманітних людей; натовп” (9, т.III, с.440-441). Подібні деривати можуть, крім дієслів, мотивуватися іменниками, які вже виражають опредметнену дію: *суд* → *судилище* та *судити* → *судилище*. Встановлення дериваційної залежності *суд* → *судилище* спонукає виділяти суфіксальний варіант *-илице* і трактувати його функцію як суто оцінну, кваліфікаційну. Формант виражає тільки “зниженість”, а значення “опредметненої дії” чи “скупного суб’єкта дії”, властиві мотивувальному слову *суд*, забезпечуються твірною основою.

Ще одне притаманне формантові *-иц(е)* та його структурним варіантам значення “місця” реалізується у сполученні їх як із твірними іменниковими, так із дієслівними основами. Це засвідчує, що понятійна категорія простору мислиться передовсім через процеси, які розгортаються в певних просторових межах та за відношенням об’єктів, що обіймають ці межі*. Як наслідок творяться девербативи зі словотвірним значенням “місця дії”: *сховище* – “місце, де можна сховатися, укритися, захиститися від когось, чого-небудь” (9, т.IX, с.892). Варто наголосити на тому, що такі деривати мотивуються і віддієслівними іменниками: *мольба* → *мольбище*. Це дозволяє визнавати помітну частину подібних утворень двомотивованими: *сховище* ← *схов* та *сховати(ся)*, що знову ж таки впливає на семантичну функцію дериваційного суфікса. Він при мотивації самим девербативом забезпечує або тільки мутацію вже транспонованої у сферу іменників дієслівної семантики: *схов* – “дія за знач. сховати, сховатися” (9, т.IX, с.889) → *сховище*, або ж лише формально-структурне перетворення мотивувальної основи: *схов* – “місце, де можна сховатися від когось, чого-небудь” (9, т.IX, с.889) → *сховище* (пор. наведене вище тлумачення значення цього деривата, майже однакове зі вказаним).

В українській мові творення частини аналізованих просторових назв спирається на осмислення стосунку місця до предмета. А встановлення такого зв’язку обов’язково передбачає предикатну опосередкованість, що спричиняє появу в структурі значень десубстантивів на зразок *коноплище* ← *коноплі* додаткової імпліцитної семи. Остання становить собою необхідну

процесуальну ланку, що поєднує значення “місця”, фіксоване суфіксом, та твірну власне іменникову основу з її предметною семантикою. Інакше кажучи, якість реальне місце при його номінуванні сприймається як об’єкт/суб’єкт дії, яка на цьому місці протікає (коноплі сіють на полі, збирають із нього, чи коноплі ростуть на полі та под.). Згадана предикатна сема, неексплікована в дериваційній структурі, виявляється при інтерпретації лексичних значень: *коноплище* – “місце, ділянка, на якій росли коноплі; коноплисько // ділянка землі для вирощування конопель” (9, т.IV, с.262).

Розгляд особливостей дериваційного функціонування аналізованого суфікса дає змогу зробити деякі узагальнення стосовно впливу синтагматичного оточення на значення, властиві подібним афіксам. Адже варіювання змістового плану властиве для помітної кількості суфіксальних морфем.

Насамперед з’ясовано, що при суфіксації простежується певна відповідність між категорійною (частиномовною) семантикою мотивувальних слів, репрезентованою мотивувальними основами (коренями), та значенням, яке реалізує формант, поєднуючись із ними. Із цього випливає важливе положення про контекстний характер семантики багатозначних суфіксів. Воно не викликає жодних сумнівів при визнанні полісемії природним явищем мови настільки нерозривно зв’язаним із “її лексичною та граматичною організацією, що ця залежність у формі контексту пронизує будь-яке мовне утворення, будь-яку комунікативну одиницю і в цілому всю живу тканину мови” (5, с.133).

Якщо вираження семантики знаковими одиницями опосередковується контекстом, то це виступає суттєвою рисою прихованості такої інформації. Тому з цього погляду значення, як правило, поліфункціональних і багатозначних афіксів, доводиться визнавати імпліцитними. Ми дотримуємося вказаного висновку. Причому вважається, що несамостійність афіксальних морфем у плані їх актуалізації, а також імпліцитність властивої їм семантики не свідчить про те, що поза реальною сполучуваністю у складі лексеми ці афікси позбавлені інформативності. Приймаючи тезу про семантичне “наповнення” суфіксів тільки в їх синтагматичному оточенні, не зможемо пояснити, чому при словотворенні мовці орієнтуються не на будь-яку афіксальну модель, а на ту, що містить суфікс, здатний забезпечити формування дериваційного, а відповідно і лексичного значення, очікуваного в актах номінування.

Достатність згаданого орієнтування, нехай і не усвідомлюваного носіями мови, вказує на те, що афікси як елементи системи, закодовані певним чином в лінгвальній пам’яті мовців, фіксують межі власного функціонування, семантичного варіювання. Водночас вибір із цих меж якогось із суфіксальних значень, його актуалізація при словотворенні залежить від дериваційно-морфемного оточення афікса. Проте такий мінімальний контекст, обов’язковий для реалізації семантичного потенціалу суфіксів, не завжди забезпечує їх однозначне сприйняття. Адже афікс-полісем здатний виконувати різну семантичну роль, поєднуючись із твірними основами, однаковими за категорійною належністю. У такому випадку осмислення спирається на лексичну семантику мотивувальних слів: *дід* → *дідище* (суфікс указує на збільшеність із можливою оцінною конотацією). Та цей чинник діє не завжди, наприклад: *тютюн* – *тютюнище* (можна сприймати і суфіксальне значення “місця” і “аугментативності”). Подібні факти виявляють зв’язок афіксальної та лексичної багатозначності *тютюнище* – 1) Місце, де ріс тютюн. 2) Тютюнова плантація. 3) Збільш. до тютюн (8, т.IV, с.300). При цьому і лексичні, і відповідні словотвірні значення з компонентом семантики суфіксального форманта розрізняються вже у словесному контексті на

* У зв’язку з цим привернемо увагу до етимології самої назви *простір*, яка утворена від дієслова **prostertī* – “розстелити, протягнути, розкласти”. Додамо також, що в основу навівання просторових форм могла кластися відсутність у їх межах якихось об’єктів: *поле* походить від *поль* – “відкритий; порожній” і буквально означає “відкрите, безлісе (місце)” (12, с.350, 370-371). Крім того, вони осмислюються і за іншими ознаками, зокрема напрямком верх – низ (*поверхня, низовина*), характером земної поверхні (*рівнина*) тощо.

зразок: *висаджувати розсаду на тютюниці та виріс не тютюн, а тютюнице*. Додамо, що такі значеннєві відмінності зумовлені спрямованістю конкретних номінативних ситуацій, настановами мовців або на називання просторового об'єкта, або на визначення величини рослини.

Із викладеного випливає, що суфікси як двосторонні знакові одиниці мовної системи здатні фіксувати властиву їм семантику, а при змістовому варіюванні, її межі. З іншого боку, реалізація значень суфіксального афікса-полісема при словотворенні залежить від дериваційно-морфемного оточення, в якому вони осмислюються подекуди з опорою на чинники ширшого мотиваційного контексту. Зважаючи на це, ми кваліфікуємо інформацію, актуалізовану вказаними афіксальними морфемами, як частково імпліцитну. Інакше кажучи, йдеться про певний ступінь прихованості семантики, експлікованої суфіксами. Якщо взяти до уваги те, що невідповідність між планами змісту та вираження у сфері іменникових афіксів характеризує переважну кількість цих одиниць, то згадану часткову імпліцитність можна розглядати як одну з їх функціональних особливостей.

Варто вказати на те, що проблеми прихованості у її дотичності до питань морфемно-семантичної комбінаторики висвітлює О. Соколов, аналізуючи дієслова. Дослідник вважає, що розроблення концепції вказаної комбінаторики “створює певний плацдарм для імпліцитної морфології, бо на цій основі виявляються механізми найважливіших граматичних процесів” (10, с.114). Крім того, мовознавець наголошує: “Якраз при такому підході простежується, що семантика афіксів здатна до варіювання, при цьому кожний тип афіксів (префікси, суфікси, постфікси) виявляє помітну своєрідність” (10, с.113). Ми додамо, що до подібного семантичного варіювання з характерними для нього особливостями здатні і флексії.

Отже, стосовно одиниць – фіксаторів змісту, морфем, так само, як і номінативних величин, спостерігається асиметричний дуалізм лінгвальних знаків, який виявляється в тому, що той самий експонент знака-морфема виконує різні семантичні функції, тобто є багатозначним. Внаслідок цієї поліфункціональності складається змістова структура афіксів-полісемів, зокрема іменникових суфіксів, певною мірою аналогічна тій, яка властива полісемантичним словам. Близькість полягає не тільки в тому, що випадки лексичної і афіксальної полісемії є лінгвальними явищами, які репрезентують органічний взаємозв'язок імпліцитності та експліцитності в плані вираження і сприйняття мовних значень. Маємо на увазі також деяку подібність, що стосується поєднання семем, або ЛСВ слова та морфосемем*, тобто значень, фіксованих тим самим афіксом.

Щодо цього зауважимо, що змістова будова лексичних полісемів у лінгвістиці вивчається не тільки як сукупність значень, що складається впродовж тривалого вживання слів у мові, але й аналізується з погляду перетворення семем, інакше кажучи, прихованої деривації. Такий підхід дає змогу з'ясувати, як одні семми трансформуються в інші, встановити наявність у них спільних і відмінних сем, семантичних комплексів. Можна припустити, що аналогічне спостерігається і в змістовій структурі багатозначних афіксальних морфем, передовсім іменникових суфіксів із категорійною семантикою когнітивного характеру, що реалізується, наприклад, у таких словотвірних значеннях, як: “виконавець дії”, “носієй ознаки”, “знаряддя дії”, “місце дії” та ін. Зрозуміло, що не йдеться про повну тотожність семантичних перетворювальних процесів та їх наслідків у сфері багатозначних слів та афіксальних морфем, а про загальний принцип змістового варіювання мовних знаків. Простежити, як складається полісемія суфіксів, виявити зв'язки між їх значеннями складніше, ніж у лексичній

* Термін морфосема використано в праці “Основи імпліцитної морфології російської мови” (10, с.85).

підсистемі. Хоча, наприклад, дослідники зауважують певні зміни в діакронії. Так, розглядаючи творення суфіксальних імен праслов'янської доби, А. Мейє вказує на деякі моменти залежності одних категорійних значень від інших. Зокрема, стверджуючи, що суфікс *-ьсь (-ець)* вживався для надання прикметникові значення іменника (*старь – старьць*), для поширення основ іменників (*отьць*), мовознавець зауважує: “Такі слова, як *старьць* чи *отьць*, привели до використання суфікса *-ьсь* для творення імен діяча типу *творець* від *творити* чи *купець* від *коупити*” (6, с.290-291). Треба визнати те, що граматикалізована семантика афіксів є не такою “чутливою” до змін, як лексична. У змістовій структурі суфіксів у сучасній українській мові не простежується таке переосмислення їх значень, яке спостерігаємо у випадку семантичної деривації на лексичному рівні. Стосовно полісемів-суфіксів у синхронії можливе встановлення певних зв'язків між їх близькими значеннями. Припускаємо, що це якоюсь мірою відбиває ту залежність між останніми, яка склалася в момент інтенсивного розвитку суфіксальної підсистеми мови. Так, якщо поглянути на згадані раніше значення суфікса *-ище* (“місце”, “збільшеність”, “партитивність”), то можна виявити їх семантичний перетин. Адже морфосема “місце” передбачає певні розмірні параметри, а “збільшеність” – це ознака величини. Вказівку на “партитивність”, яка, зокрема, реалізується у словотвірному значенні “частина знаряддя”, також, мабуть, можна осмислювати з погляду розмірних характеристик. Адже *граблицем*, *мітлищем* називають ту частину знаряддя, яка долучається до іншої, помітно збільшуючи величину знаряддя як чогось цілого. Зрозуміло, що розкриття подібних семантичних зв'язків не забезпечує повної відтворюваності діакронних змін у семантиці іменникових суфіксів. Воно лише “натякає” на те, що в минулому значення, уже фіксовані суфіксальною морфемою, у відповідному дериваційно-морфемному оточенні могли внаслідок їх переосмислення трансформуватися в інші.

З'ясування деяких функціональних особливостей іменникових суфіксів і флексій дало змогу зробити висновок, що і на морфемному рівні факти невідповідності між знаковими планами вираження та змісту репрезентують прояви імпліцитності, яку ми кваліфікуємо як часткову. Крім того, така прихованість, як правило, є неусвідомлюваною мовцями. Та семантика, що виступає імпліцитною, коли розглядати лексичну одиницю аналітично, тобто з погляду складників її морфемної, словотвірної будови, достатньо експлікується на вищому рівні інтегрування – у межах номінативних значень. Тому часткова імпліцитність, характерна для багатозначних суфіксів, закінчень, не спричиняє помітних комунікативних труднощів. Вони можуть виникати тільки тоді, коли вказана полісемія перетинається з багатозначністю слів, граматичних форм за умови їх уживання в контексті, що не сприяє однозначному осмисленню лексичного значення.

Література

1. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика: Синонимические средства языка. – М.: Наука, 1974.
2. Залевская Л. А. Психолингвистическое исследование. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1996.
3. Карпіловська Є. А. Суфіксальна підсистема сучасної української літературної мови: Будова та реалізація: Автореф. дис. ... д-ра філол. наук. – К., 2000.
4. Ковалик І. І. Вчення про словотвір (словотворчі частини слова). – Львів: Вид-во Львівського ун-ту, 1958.

5. Колшанский Г. В. Контекстная семантика. – М.: Наука, 1980.
6. Мейе А. Общеславянский язык. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1951.
7. Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения. – М.: Высшая школа, 1988.
8. Словарь української мови: В 4-х тт. / Упорядкував Б. Грінченко. – К., 1907-1909.
9. Словник української мови: В 11-ти тт. – К.: Наукова думка, 1971-1980.
10. Соколов О. М. Основы имплицитной морфологии русского языка. – М.: Изд-во Российского ун-та дружбы народов, 1997.
11. Сучасна українська мова: Морфологія / За заг. ред І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1969.
12. Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Краткий этимологический словарь русского языка. – М.: Просвещение, 1971.

Ірина Джочка

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА СЛОВОТВІРНИХ ПАРАДИГМ ДІЄСЛІВ З УЗАГАЛЬНЕНОЮ СЕМАНТИКОЮ СТВОРЕННЯ ОБ'ЄКТА

Для дослідження дериваційного потенціалу різних структурно-семантичних і граматичних класів слів у сучасній дериватології використовується така комплексна одиниця, як словотвірна парадигма. Під словотвірною парадигмою розуміємо набір похідних від одного й того ж твірного слова, які знаходяться на одному ступені деривації (9, с.71-76; 6, с.12). Для дериваційної парадигми як комплексної одиниці словотвору є важливими такі параметри: протяжність і глибина місця, або позиції в парадигмі. Протяжність словотвірної парадигми визначається числом властивих їй словотвірних значень, а глибина місця, або позиції в парадигмі – кількістю структурно різноманітних дериватів у межах словотвірних значень (7, с.24). Об'єктом дослідження у нашій статті є словотворча спроможність групи дієслів із узагальненою семантикою створення об'єкта, до яких належать такі лексеми: *виготовляти* (рідко *виготовувати*), *видавати*, *випускати*, *виробляти*, *відновлювати*, *дублювати*, *конструювати*, *моделювати*, *поновлювати* (*поновляти*), *проектувати*, *продукувати*, *публікувати*, *рихтувати*, *робити*, *складати* (рідко *складувати*), *творити*, *формувати*, *штампувати*.

Серед аналізованих дієслів два є моносемічними: *виготовляти* (рідко *виготовувати*) “виробляти, робити що-небудь” і *продукувати* “виробляти, виготовляти, випускати що-небудь”. Усі інші вербативи полісемічні, при цьому в більшості з них лексико-семантичний варіант із семантикою створення є головним, зокрема, *виробляти* “виготовляти що-небудь, робити якісь речі, предмети”, *відновлювати* “надавати попереднього вигляду чому-небудь пошкодженому”, *дублювати* “робити те саме вдруге”, *конструювати* “робити конструкцію чого-небудь”, *моделювати* “створювати модель чого-небудь”, *проектувати* “складати, розробляти проект”, *рихтувати* (розм.) “готувати, підготовляти що-небудь”, *творити* “виробляти що-небудь”, *фабрикувати* “виготовляти фабричним способом”, *штампувати* “виготовляти за допомогою штампа”. Значення дієслів *видавати* “виготовляти на виробництві яку-небудь продукцію”, *випускати* “виробляти, виготовляти що-небудь”, *поновлювати* “створювати заново що-небудь знищене, зруйноване”, *робити* “виготовляти, виробляти що-небудь”, *складати* (рідко *іскладати*) “з'єднуючи окремі частини, одержувати щось ціле (про механізм, машини і т. д.)”, *складувати* (рідко) “те саме, що складати 1, 3”, *формувати* (спец.) “виготовляти що-небудь, відливаючи, використовуючи форму (у 2 знач.)” є вторинними у їх лексико-семантичних структурах.

Словотворча активність дієслів тісно пов'язана з їх валентними характеристиками (див. праці Земської О. С., Гінзбурга Є. Л., Яруліної Т. С., Морозової Т. С.). Вченими доведено, що від дієслова можливе утворення тільки тих похідних, словотвірні значення яких передбачені його валентністю (Апресян, Бузашшиова).

Валентність мовного знака розглядають як закономірності його поєднання з іншими мовними знаками (20; 10). Розрізняють специфічні для кожної мови поєднувальні можливості різних частин мови, які відображають граматичні закономірності поєднання слів і лексичну валентність, пов'язану з семантикою слова. Основними характеристиками лексичної валентності Гак В. Г. називає загальний тип валентності (активна – здатність слова приєднувати залежний компонент, пасивна –

здатність слова приєднуватись до головного слова сполучення); облігаторність (обов'язкова чи факультативна); число валентності (одно-, дво-, тривалентні дієслова), синтаксична функція доповнюючого члена; форма доповнюючого члена; категоріальна семантика слова, яке реалізує валентність (наприклад, для дієслів є важливими такі категорії суб'єкта й об'єкта, як істота / неістота, конкретність / абстрактність тощо) (15, с.80).

Для дієслів з узагальненою семантикою створення об'єкта характерний активний тип валентності: вони приєднують до себе залежні слова. Обов'язковими (облігаторними) аргументами, які виступають при аналізованих твірних, є агентивний, діючий суб'єкт і об'єкт, що виникає внаслідок реалізації дії як кінцевої результат. Роль факультативних актантів можуть виконувати обставинні детермінанти на позначення способу дії, місця дії, знаряддя дії, матеріалу для дії і т. д. (19, с.15-18).

Аналіз реалізації словотвірних значень типової словотвірної парадигми дієслів конкретної фізичної дії з узагальненою семантикою створення об'єкта показав, що валентності дієслова дериваційно активізуються в утворюваних від них іменниках, прикметниках і дієсловах. Типова словотвірна парадигма включає такі семантичні позиції: "виконавець дії", "результат дії", "місце дії", "спосіб дії", "абстрагована дія" (субстантивна зона); "якість дії" (ад'єктивна зона), "виконати, довести дію до результату", "виконувати дію трохи чи додатково", "виконувати дію, поширюючи її на багато об'єктів", "виконуючи дію, виготовляти щось у якій-небудь кількості", "виконувати дію якийсь час", "закінчувати виконувати дію", "виконувати дію над об'єктом ще раз, повторно або заново, по-іншому", "виконати дію не до кінця, не завершити", "виконуючи дію, переводити щось із стану об'єкта у стан суб'єкта" (вербальна зона).

Із проаналізованих 18 парадигм дієслів повною протяжністю характеризується тільки парадигма твірного *робити*: *робітник*, *робочий* (ім., рідко), *роботуха* (розм., рідко), *роботяга* (розм.), *роба* (заст.) (працьовита людина), *роб* (заст.) (робітник), *роботий* (заст.), *робот* (перен.), *роба* (спец.) (робочий одяг), *робота* (виріб), *робот* (автомат), *робітня*, *робота* (спосіб виготовлення), *роб* (спосіб), *робота* (дія), *роботизна* (рідко), *роблення* (рідко), *робітка* (зневажл.), *робіння* (заст.), *робливо* (заст.), *робочий*, *роблений*, *зробити*, *доробляти* і *дороблювати* (*доробити*), *підробляти* і *підроблювати* (*підробити*), *подробляти*, *новиробляти*, *переробити*, *поробити*, *наробляти* і *нароблювати* (*наробити*), *доробляти* (рідко), *поробити*, *доробляти* (*доробити*), *переробляти* і *перероблювати* (*переробити*), *недоробити*, *робитися*.

У парадигмі дієслова *творити* не відзначені похідні зі значеннями "спосіб дії" субстантивної зони, "виконувати дію трохи чи додатково", "виконувати дію, виготовляючи щось у якій-небудь кількості", "виконувати дію якийсь час", "закінчувати виконувати дію", "виконати дію не до кінця, не завершити" вербальної зони: *творитель*, *творець*: *творіння* (виріб), *твір*, *твірна* (ім.), *твориво*; *творило*, *творіння* (дія), *творення*: *твірний*, *творчий*, *творений*: *витворювати* (*витворити*), *створювати* (*створити*), *утворювати* (*утворити*), *поутворювати*, *перетворювати* (*перетворити*), *відтворювати* (*відтворити*), *творитися*.

Не актуалізовані в дериватах семантичні позиції "виконати, довести дію до результату", "виконувати дію трохи чи додатково", "виконувати дію, поширюючи її на багато об'єктів", "виконувати дію якийсь час", "закінчувати виконувати дію", "виконати дію не до кінця, не завершити" вербальної зони в парадигмі дієслова *складати*: *складач*, *складальник*, *складаночка*, *складальня*, *складальна* (ім.), *склад*: *складений*, *складаний*, *складальний*; *наскладати*, *перескладати*, *складатися*.

У парадигмах дієслів *випускати*, *виробляти*, *дублювати*, *фабрикувати* відсутні похідні, які реалізують семантичні позиції "місце дії" і "спосіб дії" субстантивної зони та словотвірні значення вербальної зони, за винятком "виконуючи дію, переводити щось із стану об'єкта у стан суб'єкта":

– *випусковий* (ім.), *випуск* (видання), *випускання*, *випущення*, *випуск* (дія), *випускний*, *випущений*, *випускатися*;

– *виробник*, *виробничник*, *виріб* (предмет), *виробка* (заст., діал.), *виробок* (рідко), *виробіток* (предмет), *виробництво*, *виробіток* (дія), *вироблення*, *виріб* (дія), *вироблений*, *вироблюваний*, *вироблятися*;

– *дублер*, *дублікат*, *дублет*, *дублювання*, *дублюючий*, *дублюваний*, *дублюватися*;

– *фабрикатор*, *фабрикант*, *фабрикат*, *фабрикування*, *фабрикація*, *фабрикований*, *фабрикуватися*.

Не представлена похідними вербальної зони, за винятком "виконуючи дію, переводити щось із стану об'єкта у стан суб'єкта", а також девербативом на позначення способу дії субстантивної зони парадигма дієслова *видавати*: *видавець*, *видання* (випуск), *видавництво* (дія), *видавання*, *видання* (дія), *видавництво* (установа), *видавничий* (рідко), *видавничий*, *видаваний*, *виданий*, *видаватися*.

Парадигми дієслів *конструювати*, *проектувати* утворюють деривати зі значеннями "виконавець дії", "абстрагована дія" субстантивної зони, "виконувати дію над об'єктом ще раз, повторно або заново, по-іншому" "виконуючи дію, переводити щось із стану об'єкта у стан суб'єкта", крім того, у парадигмі твірного *конструювати* реалізована ще семантична позиція "результат дії" субстантивної зони, а в парадигмі мотивуючого *проектувати* – "якість дії" ад'єктивної зони:

– *конструктор* (людина), *конструкція*, *конструктор* (іграшка), *конструювання*, *переконструювати*, *конструюватися*;

– *проектувальник*, *проектант*, *проектування*, *проектувальний*, *проективний*, *проектований*, *перепроєктувати*, *проектуватися*,

Актуалізовані семантичні позиції "виконавець дії", "абстрагована дія" субстантивної зони, "якість дії" ад'єктивної зони, "виконати, довести дію до результату", "виконуючи дію, переводити щось із стану об'єкта у стан суб'єкта" вербальної зони в парадигмі дієслова *формувати*: *формівник*, *формувальник*, *формування*, *формовка*, *формувальний*, *формований*, *виформовувати* (*виформувати*), *формуватися*.

Тризонні парадигми з реалізованими чотирма семантичними позиціями властиві дієсловам *продукувати* і *рихтувати*: "абстрагована дія" субстантивної зони, "якість дії" ад'єктивної зони, "виконуючи дію, переводити щось із стану об'єкта у стан суб'єкта", крім того, від твірного *продукувати* засвідчено ще дериват із значенням "результат дії", а мотивуюче *рихтувати* реалізувало свій дериваційний потенціал й у семантичній позиції "виконувати дію трохи чи додатково":

– *продукція*, *продукт*, *продукування*, *продукуючий*, *продукуватися*;

– *рихтування*, *рихтувальний*, *рихтований*, *підрихтовувати* (*підрихтувати*), *рихтуватися*.

По одному зі значень кожної зони маніфестовано у парадигмах дієслів *виготовляти* і *відновляти* – "абстрагована дія" субстантивної зони, "якість дії" ад'єктивної зони, "виконуючи дію, переводити щось із стану об'єкта у стан суб'єкта" вербальної зони:

– *виготовлення*, *виготовляння*, *виготовування*, *виготовлений*, *виготовлятися*;

– *віднова*, *відновлення*, *відновлювання*, *відновний*, *відновлювальний*, *відновлений*, *відновлюваний*, *відновлюватися*.

У парадигмі дієслова *моделювати* представлені похідні зі значеннями “виконавець дії”, “абстрагована дія” субстантивної зони, “виконуючи дію, переводити щось із стану об’єкта у стан суб’єкта” вербальної зони: *моделіст, модельник, модельєр, моделювання, моделюватися*.

Вербативи із абстрактною, узагальненою семантикою створення продуктивно породжують похідні зі значенням “виконавець дії”, реалізуючи при цьому облігаторну лівобічну валентність суб’єкта. Валентні особливості аналізованих дієслів підтверджують думку про те, що предикат “формує навколо себе відкрите гніздо, яке є завжди суворо регламентованим і регульованим його семантичною сумісністю / несумісністю з відповідною залежною синтаксею (синтаксемами)” (11, с.103), “тобто імплікує їх появу своїм значенням” (1, с.28). У позиції суб’єкта при дієсловах конкретної фізичної дії з семантикою створення завжди виступає актант, що називає істоту, тому й похідні позначають тільки осіб, які виконують ту чи іншу дію. Серед похідних із значенням “виконавець дії” виділяємо дві групи номінативних одиниць. До першої належать деривати на позначення виконавця дії – не спеціаліста, тобто дії, названі твірними, не є постійними для їх виконавців, можуть носити тимчасовий характер, наприклад: *дублер, конструктор, фабрикатор* тощо. Як зазначає А. М. Хамідулліна, “агентивні найменування такого типу з’явилися у результаті чистого транспонування дієслівного змісту” (22, с.71), пор.: *проектувати* “складати, розробляти проект (у 1 знач.)” → *проектувальник* “той, хто займається проектуванням”, *конструювати* “робити конструкцію чого-небудь” → *конструктор* “той, хто конструює що-небудь”; в аналізованій семантичній позиції вони становлять 61%, оскільки дієслова, від яких утворені такі субстантиви, відзначаються “певною узагальненістю й абстрактністю своїх лексичних значень порівняно з іншими дієсловами” (19, с.7). Дії, які позначають вербативи, може виконувати особа без спеціальних знань і тільки в якийсь певний період, а не постійно, наприклад: *виробляти* “виготовляти що-небудь, робити якісь речі, предмети”: *Тут з дерева виробляють всячину – і вози, і колеса, мебель всяку, вікна* (Панас Мирний).

Другу групу становлять похідні на позначення виконавця дії – спеціаліста. У цьому випадку дії, названі твірними, не може виконувати будь-хто і будь-коли. Для їх виконання потрібні спеціальні знання, досвід, тобто особа, яка реалізує їх, повинна мати певну кваліфікацію, бути спеціалістом у конкретній галузі виробництва й виконувати ці дії постійно або протягом тривалого часу: *формувати* (спец.) “виготовляти що-небудь, відливаючи, використовуючи форму” → *формувальник* “робітник, який займається формуванням; фахівець із формування”, *складати* “з’єднуючи окремі частини, одержувати щось ціле (про механізми, машини і т. ін.), монтувати” → *складальник* “робітник, який займається складанням або укладанням чого-небудь”.

“Основою для найменування діяча можуть служити або безпосередньо характер дієслівної дії, або фактори, що супроводжують цю дію” (22, с.70). Найменування виконавців дії, проаналізовані вище, базуються на характері дієслівної дії. Проте деякі номінативні одиниці зі значенням виконавця дії побудовані не стільки на самій дії, скільки на додаткових факторах і чинниках, що супроводжують цю дію. Як зазначає Володимир Горпинич, з погляду семантики серед похідних слів, крім тих, значення яких складається із значень морфем, що входять до їх складу, є слова, значення яких не можна вивести тільки із значень їх компонентів. “Кожне з цих слів має додаткові семи, додаткові елементи значення, які не

пов’язані з морфемною будовою, які звужують те широке значення, що формується твірними морфемами” (5, с.98). Такі значення зумовлені екстралінгвальними факторами, тому ні передбачити, ні встановити їх неможливо, оскільки базуються вони на периферійних семах, які не є виражені морфемами. Так, *фабрикатор* – не “той, хто фабрикує”, а “той, хто займається виробництвом фабрикатів, бере активну участь у цьому процесі”, *творець* “той, хто творчо здійснює, виконує щось”; *роба* “роботяща, працьовита людина (про жінку)”, *робот* “людина, яка діє несвідомо, автоматично”, *роботуха, роботяга* “роботяща, працьовита людина”. У цьому випадку поняття виконавця дії носить другорядний характер, на перший план виступає поняття носія якості, властивості.

Серед обов’язкових аргументів при дієсловах конкретної фізичної дії з семантикою створення об’єкта І. І. Овчиннікова відзначає актант на позначення результату дії (19, с.15). Тому закономірним є утворення від аналізованих твірних дериватів із словотвірним значенням “результат дії”, які реалізують облігаторну правобічну валентність результату. Не маніфестували цієї валентності тільки дієслова з похідною структурою *виготовляти* і *відновлювати* та вербативи *моделювати* і *проектувати*, які належать до лексем із включеним об’єктним актантом.

Під включеним об’єктним актантом розуміємо і конкретний результат дії (*моделювати* “створювати модель чого-небудь”; *проектувати* “складати, розробляти проект”), і спосіб дії (*фабрикувати* “виготовляти щось фабричним способом”), і знаряддя, засіб дії (*формувати* “виготовляти що-небудь, відливаючи, використовуючи форму”; *штампувати* “виготовляти за допомогою штампів”). Від таких твірних не утворюються похідні із значеннями результату, способу, знаряддя дії, оскільки “інформація про зміст даних валентностей є компонентом лексичних значень цих дієслів” (18, с.165).

Як ми уже зазначали, неможливе утворення похідних, значення яких не передбачене валентною структурою дієслова, однак не завжди та чи інша валентність реалізується дериваційно. Як факультативні аналізованим вербативам властиві валентності місця, знаряддя, способу, матеріалу дії. Однак слід врахувати те, що досліджувані твірні мають максимально широке абстраговане значення, що не є характерним для номінативних одиниць на позначення місця, знаряддя, способу, матеріалу тощо, семантика яких, здебільшого, конкретизована. Тому з факультативних валентностей на дериваційному рівні експліцитне вираження отримали тільки деривати із значеннями місця дії і способу дії. Похідні у семантичних позиціях “місце дії” (*видавництво, робітня, складальня, складальня* (ім.), *творило*) і “спосіб дії” (*робота, роб, склад*) утворені лише від тих твірних, семантика яких є найбільш значущою у комунікативній діяльності людини, про що свідчать показники частоти вживання цих лексем у мовленні (*видавати* – 15, *робити* – 372, *складати* – 27, *творити* – 12)*.

Закономірною є послідовна актуалізація в девербативах словотвірного значення “абстрагована дія”. Немає жодних семантико-граматичних перешкод для утворення таких дериватів, якщо в комунікативній діяльності в них виникає потреба, оскільки “збереження дериватом дієслівної семантики вихідного дієслова є причиною того, що в системі сучасної української літературної мови наявна велика кількість віддієслівних іменників на позначення дії або стану” (21, с.242). Зазначимо, що аналізована семантична позиція відзначається й найбільшою глибиною місць у парадигмі.

* Показники частоти див.: Частотний словник сучасної української художньої прози: У 2-х т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т.1. – 864с., Т.2. – 855с.

Прикметники відображають валентності твірного дієслова більш вільно, ніж іменники. І для іменників, і для прикметників властиві словотворчі типи, які “спеціалізуються на диференційному вираженні суб’єкта й об’єкта”, однак для іменників існує ще й розрізнення знаряддя і місця дії, для прикметників же розмежування інструментальної й локальної валентності відсутнє, вони обидві актуалізуються прикметниками із значенням “такий, який призначений для дії” (17, с.87).

Ад’єктивна зона похідних дієслів може включати чотири члени: 1) прикметники, які характеризують дію; 2) прикметники, які характеризують суб’єкт дії; 3) прикметники, які характеризують об’єкт дії; 4) прикметники, які характеризують засіб дії (18, с.18). Ад’єктивний блок аналізованих дієслів включає прикметники, що позначають ознаки, які можуть характеризувати суб’єкти, об’єкти аналізованих твірних, характер дії.

Для дієслів конкретної фізичної дії характерним є регулярне утворення від них пасивних дієприкметників, наприклад: *випущений, дубльований* тощо. Активні дієприкметники представлені тільки двома дериватами: *дублюючий, продукуючий*. Щодо статусу дієприкметників у системі частин мови у сучасній лінгвістиці й досі не існує єдиної точки зору. Однак більшість дослідників схильна кваліфікувати їх як віддієслівні прикметники. Вважати дієприкметник віддієслівним прикметником пропонує Ю. Шерех (24, с.318); О. М. Кузьмич зазначає, що “дієприкметник у сучасній українській мові своєю назвою відбиває граматичне призначення цієї форми, яке полягає в реалізації транспозиції дієслова в синтаксичний і морфологічний прикметник” (13, с.10); як “особливий розряд віддієслівних прикметників, які зберігають усі несинтаксичні форми віддієслівної основи” визначає дієприкметник Н. Я. Янко-Триницька (25, с.125). На думку І. Р. Вихованця та І. К. Кучеренка, у дієприкметнику повністю переважають прикметникові морфологічні й семантичні характеристики, тому слід трактувати його як віддієслівний відносний прикметник (4, с.180; 14, с.12-20). Зважаючи на вищенаведені визначення та враховуючи те, що в словотворчому плані дієприкметники ведуть себе подібно до прикметників, ми розглядаємо їх як деривати семантичної позиції “якість дії”, до якої належать і прикметники.

Суб’єктна валентність на словотворчому рівні маніфестована девербативами із значенням “який здійснює або на основі якого утворюється що-небудь”: *виробничий, проектувальний, твірний, творчий*, а також дієприкметниками *дублюючий, продукуючий*. Об’єктна валентність дериваційно реалізована похідними із значеннями “призначений для...”, “пов’язаний з...”: *випускний, формувальний, складальний* (друк.), *робочий, штампувальний*; “стосовно до...”: *видавничий* (рідко), *видавничий, виробничий, відновний, проектувальний, проєктивний* (мат.), *рихтувальний, робочий, складальний*; “який використовується для...”: *формувальний, виробний, виготовлений, зроблений за допомогою...*; *проектований, штампований, відновлений*, прикметником *складений* “який складається з кількох частин” та усіма пасивними дієприкметниками.

Валентність аспекту, а також валентності твірного дієслова, що передбачають ознаки дії, які виражені в реченні прислівниками, на дериваційному рівні реалізуються тільки дієсловами. Аналіз дієслів із узагальненою семантикою створення об’єкта показує, що додаткові смислові компоненти значень вербативів представлені в кількісних та акціональних модифікаціях значень дієслівних лексем. Кількісні модифікації представлені у семантичних позиціях “виконувати дію трохи

чи додатково”, “виконувати дію, поширюючи її на багато об’єктів”, “виконуючи дію, виготовляти щось у якій-небудь кількості”, “виконати дію не до кінця, не завершити”. Деривати зі згаданими словотвірними значеннями реалізували валентність міри виконання дії і ступеня інтенсивності дії, оскільки для аналізованих твірних коректним є поєднання з прислівниками на зразок *багато, мало, трохи, надміру, інтенсивно, старанно, достатньо*.

Акціональні ознаки включають у себе фазові детермінації та окремі особливості виконання дії, до яких належать такі компоненти значень, як “повторно, заново”, “додатково до чого-небудь”. Словотвірні ці модифікації актуалізовані у словотвірних значеннях “виконувати дію якийсь час”, “закінчувати виконувати дію”, “виконувати дію над об’єктом ще раз, повторно або заново, по-іншому”. Перші дві семантичні позиції реалізували темпоральну валентність, яка передбачає поєднання твірного дієслова з прислівниками *довго, швидко* та фазовими дієсловами *починати, закінчувати*. Часові модифікації дії маніфестовані дієсловами, що виражають кінець і розгортання дії протягом певного часу. Вербативів на позначення початку дії не засвідчено. Наявність чи відсутність певних утворень не завжди можна пояснити правилами чи закономірностями. “Цю обставину треба враховувати, коли мова йде про мовну систему, правила і механізми. Мовна діяльність не вміщається в цю підпорядковану розуму і доцільності систему. Вочевидь, у цьому випадку краще говорити не про обмеженість дослідницьких можливостей, а про принципову внутрішню властивість мови” (16, с.189).

Виконуючи будь-яку дію, людина, здебільшого, прагне досягнути результату. Однак із результативним значенням засвідчені похідні тільки від трьох твірних: *робити, творити, формувати*. У більшості ж випадків префікси *з(-), у(-), ви-*, приєднуючись до твірних основ, тільки змінюють їх вид: *сконструювати, випродукувати, спроектувати, вирихтувати, сфабрикувати*.

Семантична позиція “виконуючи дію, переводити щось із стану об’єкта у стан суб’єкта” представлена похідними з постфіксом *-ся*. Зазначимо, що деривати з постфіксом *-ся*, які мають пасивно-каузативне значення, можуть утворюватися тільки від дієслів недоконаного виду. Приєднуючись до дієслова, частка *-ся* “позбавляє його зв’язку з об’єктом, усуваючи його різними способами, таким чином зосереджуючи в самому собі” (26, с.245). Внаслідок такого перетворення лексема дієслова з постфіксом *-ся* набуває зовсім іншого денотативного значення порівняно з лексемою твірного вербатива, пор.: *Дома же виливалися свічі, варилося мило, соталися меди й вироблялося пиво, сушилося м’ясо, риба, з бузини фабрикався атрамент* (Гнат Хоткевич); *Почав діяти канавокопач. Твориться молоде місто* (Олександр Довженко). Похідні із аналізованим словотвірним значенням засвідчені від усіх твірних.

Таким чином, аналіз словотвірних парадигм дієслів із узагальненою семантикою створення об’єкта показав, що найбільш дериваційно активними виявилися тільки два дієслова – *робити* і *творити*, які виступають базовими ідентифікаторами щодо інших членів групи. Ці вербативи є непохідними і їх семантика найбільш значуща в комунікативній діяльності людини, про що свідчать показники частоти їх вживання у мовленні. Незасвідченість похідних від більшості досліджуваних лексем зумовлена похідною структурою твірних основ, тобто спрацьовує принцип обмеження дериваційної спроможності від похідних твірних основ у порівнянні до непохідних. Від префіксальних твірних дієслів, зазвичай, не утворюються похідні вербальної зони; обмежена кількість дериватів у субстантивному блоці, здебільшого, теж

спричинена похідною будовою (відіменниковою) твірних, такі мотивуючі містять обмеження на заміщення об'єктних валентностей, що знижує їх дериваційний потенціал. Проте навіть сприятливі семантико-граматичні передумови для деривації тих чи інших похідних не завжди є запорукою їхнього утворення, їх функціонування пов'язане також із потребами комунікативної діяльності людини в таких номінаціях.

Література

1. Андерш Й. Ф. Типологія простих дієслівних речень у чеській мові в зіставленні з українською. – К., 1987.
2. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. – М.: Наука, 1974.
3. Buzássyová K. Sémantická štruktúra slovenských deverbatív. – Bratislava, 1974.
4. Вихованець І. Р. Частина мови в семантико-граматичному аспекті. – К., 1988.
5. Горпинич В. О. Сучасна українська літературна мова: Морфеміка. Словотвір. Морфологія. – К.: Вища школа, 1999.
6. Грещук В. В. Український відприкметниковий словотвір. – Івано-Франківськ: Плай, 1995.
7. Грещук В. В. Дериваційний потенціал прикметників на позначення кольору в сучасній українській мові // Мовознавство. – 1986. – № 2. – С.24-31.
8. Долинина И. Б. Маркировка субъектных отношений у валентностных категорий английского глагола // Категория субъекта и объекта в языках различных типов. – М., 1982.
9. Земская Е. А. О парадигматических отношениях в словообразовании // Русский язык: Вопросы его истории и современного состояния: Виноградовские чтения I-VIII. – М.: Наука, 1978.
10. Кацнельсон С. Д. К понятию типов валентности // Вопросы языкознания. – 1987. – №3. – С.20-32.
11. Костусяк Н. Валентний потенціал компаративних прикметників і прислівників // Філологічні студії. – 2000. – № 1. – С.102-106.
12. Крысин Л. П. Иноязычные слова в современном русском языке. – М.: Наука, 1968.
13. Кузьмич О. М. Віддієслівні утворення в українській мові. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1996.
14. Кучеренко І. К. Граматична характеристика дієприкметника і його місце в системі частин мови // Мовознавство. – 1967. – № 4. – С.12-20.
15. Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990.
16. Милославский И. Г. Вопросы словообразовательного синтеза. – М., 1980.
17. Морозова Т. С. Синтаксические свойства глагола и его словообразовательный потенциал // Проблемы структурной лингвистики, 1982. – М.: Наука, 1984. – С.81-95.
18. Морозова Т. С. Структура словообразовательных парадигм и ступенчатый характер русского словообразования // Проблемы структурной лингвистики, 1978. – М.: Наука, 1981. – С.162-174.
19. Овчинникова І. І. Лексико-семантична класифікація дієслів конкретної фізичної дії з семантикою створення об'єкта в українській мові: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1993.
20. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса. – М., 1988.
21. Федонюк Р. Ступені віддієслівної субстантивзації // Філологічні студії. – 2000. – №1. – С.240-244.

22. Хамидуллина А. М. Отглагольные имена деятеля в ономаσιологическом аспекте // Исследования по семантике: Лексическая и синтаксическая семантика. – Уфа, 1981. – С.67-74.
23. Частотний словник сучасної української художньої прози: В 2-х т. – К., 1981.
24. Шерех Ю. Нарис сучасної української літературної мови. – Мюнхен, 1951.
25. Янко-Триницкая Н. Я. Русская морфология. – М.: Рус. язык, 1989.
26. Янко-Триницкая Н. Я. Возвратные глаголы в современном русском языке. – М., 1962.

Віра Пітель

НАРОДНА ЕТИМОЛОГІЯ ЯК ВИЯВ ЕПІДИГМАТИЧНИХ ВІДНОШЕНЬ У ЛЕКСИЦІ

Оскільки у сучасному мовознавстві утвердилась думка про те, що лексика – не механічне нагромадження слів, а певним чином організована система, виникає потреба у дослідженні її особливостей, одна з яких – вивчення взаємозв'язків і взаємозумовленості у межах лексичних мікросистем (27, с.160).

Вважається, що парадигматичні та синтагматичні зв'язки (традиція такого поділу бере початок ще від Ф. де Соссюра, хоч він і користувався дещо іншою термінологією (37)) пронизують усі рівні мови і властиві всім мовам світу.

Якщо синтагматичні відношення двобічних одиниць лексики визначаються як їх контекстні зв'язки, їх сполучуваність, то парадигматичні – як відношення вибору, асоціації між словами і групами слів, у значенні яких є спільні і відмінні ознаки.

Але у лінгвістиці існує думка про те, що на відміну від усіх інших рівнів мови, лексична система має ще “третій вимір” – епідигматику (від гр. ері – над, понад), яка поглиблює та доповнює два названі вище типи зв'язків і без врахування якої неможливо ґрунтовно охарактеризувати семантику слова.

Вперше епідигматичний, або, інакше, дериваційний вимір лексики було введено в науковий апарат системного опису лексики Д. М. Шмельовим з метою виділити, окрім синтагматичних і парадигматичних асоціацій, ще один тип асоціативних відношень, у які слова вступають на основі їх мотиваційних зв'язків. Цей вид відношень вчений визначив не тільки як “третій вимір” семантики слова, але і як “глибинну вісь” значення слова “в доповнення до “вертикальної” – парадигматичної й “горизонтальної” – синтагматичної” (50, с.198).

Незважаючи на те, що думку про існування в системі лексики епідигматичних (або дериваційних) зв'язків, окрім Д. Н. Шмельова, висловлювали І. І. Степанченко (38), Л. М. Васильєв (3, с.61-66), М. І. Фоміна (47, с.10-16), М. П. Кочерган (17), В. М. Телія (39), А. А. Уфимцева (41; 42), Ж. П. Соколовська (36), С. П. Денисова (8, с.204-210), В. В. Левицький, О. Д. Огуй, С. В. Кійко, Ю. Є. Кійко (18) та ін., досі не сформульовано єдиної чіткої дефініції даної лінгвістичної категорії, не встановлено закономірності вияву цих відношень, не описана їх типологія, ґрунтовно не доведена належність дериваційних зв'язків до “третього виміру” семантики слова чи існування їх як різновиду парадигматики.

Дискусійним залишається питання і про те, що належить до цього явища, а що знаходиться поза ним, тобто в межах яких лексичних мікросистем діють епідигматичні відношення.

Так, якщо Д. Н. Шмельов, М. І. Фоміна, С. П. Денисова та ін. визнають наявність епідигматичних зв'язків не тільки між твірним і похідним словами, але і всередині багатозначного слова, то М. П. Кочерган заперечує наявність їх у межах полісемантичної одиниці (тут, на думку вченого, функціонують парадигматичні зв'язки). Епідигматичні ж відношення за змістом мають місце лише тоді, “коли переносне значення слова семантично не мотивується прямим” (17, с.132).

І. І. Степанченко, визнаючи наявність дериваційних зв'язків між словами і лексико-семантичними варіантами полісемантичного слова, епідигматичними називає тільки ті, що об'єднують в систему твірне і похідне значення (38, с.38).

Водночас Д. Н. Шмельов, М. І. Фоміна та М. П. Кочерган вважають, що явище епідигматики охоплює й різні формальні та експресивно-сміслові перетворення слів у результаті встановлення хибного мотиваційного зв'язку між лексемами.

Оскільки епідигматичні відношення виникають внаслідок психосемантичного зв'язку між твірною й похідною одиницею (об'єднуючи їх у систему) на основі звукової чи семантичної подібності, ці відношення доцільно розглядати як асоціативно-дериваційні зв'язки за формою й за змістом, що виявляються як на рівні слів, так і на рівні окремих значень.

У межах багатозначного слова дериваційні психосемантичні зв'язки об'єднують у систему твірне і похідне значення. Наприклад, слово *лис* має такі значення: 1) “хижий ссавець родини собачих з цінним рудим або сріблястим хутром і з довгим пухнастим хвостом”; 2) “перен. Хитра, лукава людина” (32, с.489). Друге значення семантично мотивується першим і, відповідно, входить з ним в одну систему. Слова *лищика*, *лисеня*, *лисенятко* (“маля лисиці”) похідні від лексеми *лис* у першому значенні, а слово *лисичити* (“бути хитрою, лукавою людиною”) – від тієї ж лексеми у другому значенні (32, с.489-490). Внаслідок словотвірної мотивації вони теж утворюють певну систему.

Тому кожне полісемантичне слово, взяте у сукупності похідних від нього значень і слів, може розглядатись як зосередження системно зумовлених асоціативно-дериваційних відношень.

Проте мова кожного народу містить значну кількість випадків, коли мотиваційний психосемантичний зв'язок виникає між словами, які насправді не є генетично спорідненими. Це пояснюється, насамперед, прагненням мовців виявляти зміст лексем, якими вони користуються. Особливо таке явище стосується незрозумілих слів, переважно запозичених (бо чим незвичніше слово, тим помітнішим стає його звуковий склад). А оскільки все нове пізнається через уже відоме, то природно, що нові слова пов'язуються в нашій свідомості з уже відомим мовним матеріалом. Французький лінгвіст Ш. Баллі, говорячи про особливості людської психіки, стверджував, що ми “постійно прагнемо асоціювати в думках слова чи, взагалі, семантично значущі елементи мови, які більшою чи меншою мірою є формально подібними” (14, с.121).

Очевидно, причину виникнення асоціативних зв'язків між словами слід шукати і в іншому. Людина легко засвоює мову й володіє нею завдяки тому, що вона запам'ятовує і пригадує кожне слово не окремо, не саме по собі, а у свідомості пов'язує його з іншими лексемами на основі їх зовнішньої (звукової, структурної, морфологічної) чи внутрішньої (семасіологічної) подібності і сполучуваності за допомогою психосемантичного зв'язку. Він виявляється у “ментальних ефектах”, коли у свідомості носіїв мови з'являються певні вербальні одиниці як реакція на пред'явлення стимулюючої мовної одиниці (51, с.39). Таким чином, наш розум наділений здатністю групувати величезну кількість різноманітних слів у єдине ціле, тобто в систему*. Тому коли з'являється незрозуміле слово (за своїм змістом чи походженням), ми вводимо його в систему шляхом встановлення між ним і якоюсь іншою лексемою мотиваційного зв'язку. А він здебільшого виявляється хибним**.

Оскільки такий шлях етимологізації слів виникає в усному мовленні й переважно у народному середовищі, то він і дістав назву

* З цього приводу цікавою є думка лінгвіста Н. Косеріу, який зазначав, що мова “функціонує не тому, що вона система, а, навпаки, вона є системою, щоби виконувати свою функцію і відповідати певній межі” (16, с.156).

** Про інші причини виникнення хибного мотиваційного зв'язку між словами див. далі.

“народна етимологія” (на противагу “науковій”, яка прагне встановлювати істинне походження слова, опираючись на порівняльно-історичні методи дослідження; давні римляни подібні мотиваційні зіставлення називали “бичачою” або “коров’ячою” етимологією (22, с.157)).

Традиційно народна етимологія визначається як “свавільна етимологізація” (20, с.56), “стихийне” прирівнювання в людській мовній свідомості незрозумілих слів до зрозумілих” (48, с.517), “пересомислення в народній мові етимологічного складу незвичних слів (частіше запозичених) і зближення їх з відомими словами рідної мови за значенням на основі зовнішньої звукової подібності” (6, с.77).

За твердженням В. Пізані, термін “народна етимологія” був запроваджений Є. Фьоретманом у 1854 р. і шляхом калькування перейшов у європейські мови (23, с.183). Очевидно, він виник не без впливу світогляду романтизму середини XIX століття, який характеризувався підняттям національної самосвідомості і посиленою увагою до народного життя у всіх його проявах. М. Савінов з цього приводу писав, що народна етимологія викликана “почуттям національного самозбереження”, “інстинктивною турботою про чистоту рідної мови”, завдяки їй “дисонанс перетворюється в акорд”. Подібні думки висловлювали польський лінгвіст І. Карлович та болгарський вчений І. Шиманов (20, с.57).

Проте сам термін “народна етимологія” багатьма мовознавцями визнається як умовний. Це спричинено кількома факторами. По-перше, значна частина народних етимологій виникла не в народному середовищі, а, як зазначає Ю. В. Откупщиков, “на найвищому (академічному!) рівні” (22, с.158). Так, наприкінці XVIII ст. в одному із словників російської мови, який видавала Російська академія наук, походження слова *воробей* виводилося із двох слів: *вор* і *бей*, бо це, мовляв, шкідливий птах, якого треба знищувати (48, с.517). По-друге, сама внутрішня форма терміна “народна етимологія” не пояснює суті цього явища. Тому в лінгвістиці запропоновано ще декілька його назв: “паронімічна атракція” (1, с.529), “лексична асиміляція” (22, с.57), “етимологічна реінтерпретація” (54, с.63), “лексична асоціація” (28, с.191) та ін.

Як правило, поряд з поняттям “народна етимологія” у мовознавстві вживається термін “хибна етимологія” (“нове осмислення запозиченого або рідного слова, що базується на помилковому розумінні його етимологічного складу” (1, с.529)). Але їх ототожнення викликає небезпідставні заперечення. Це зумовлено тим, що і наукова етимологія може містити не тільки багато гіпотетичного, але й бути хибною. Свідченням цього є різне пояснення походження слів досить авторитетними етимологами (в таких випадках іноді важко визначити, які із тверджень є помилковими, а яке – істинним).

Так, лексема *утир* на сьогодні не має загальноприйнятої етимології. При єдності думок вчених щодо найдавнішого значення цього слова (“міфологічна істота, мрець, що виходить з могили і шкодить людям, висмоктує у них кров”), можна спостерігати наявність діаметрально протилежних поглядів на шляхи його виникнення. Більшість дослідників вважають, що ця лексема утворилась не на слов’янському ґрунті: В. Радлов виводить її з тат. *ubur* – “міфологічна істота”, Ф. Корш зіставляє праслов’янське **оруръ* і **опиръ* з авест. *vyambura* (“ворожий воді”), дінд. *ambu* (“вода”) (45, с.165). Як бачимо, нема навіть єдності щодо реконструйованої праслов’янської форми (**оруръ* чи **опиръ*). О. Брюкнер та Г. Ільїнський вважають правильною першу форму і зіставляють **-purъ* із рос. *пето-пырь* (“летюча миша”) (53, с.594; 45, с.165). Інші етимологи стверджують достовірність прасл. **опиръ* (19, с.62).

Українська дослідниця Т. Б. Лукінова основну ваду перелічених вище гіпотез вбачає в тому, що при вмотивуванні й реконструкції лексеми *утир* вчені виходили тільки з лінгвістичних даних і не враховували світогляду давніх індоєвропейських племен. Вона у слові *утир* (на її думку, слов’янського походження) припускає первинний корінь **pur-* (“вогонь, розпечене вугілля”) й пов’язує його з культом вогню та обрядом кремації померлих.

Оскільки давні слов’яни вірили, що труп неспаленої людини з’являється уночі до своїх родичів і висмоктує в них кров, Т. Б. Лукінова початкове **o-* у лексемі **оруръ* вважає як заперечення, і, звідси, первісне значення даного слова реконструює як “неспалений” (19, с.62-63).

Звичайно, що народна етимологія переважно є хибною, але, як бачимо, не кожна хибна етимологія є у той же час народною. Іноді народна етимологія виявляється істинною й збігається з науковою. Так, на Поділлі існує легенда про те, що у давнину в трясовині, рятуючи людей від ворогів, загинули дівчата. На тому місці з’явилися зелені кущі з віночками білих квітів, їх назвали *каліною* від назви болотяного *калу*, де вони вирости (12, с.29).

“Етимологічний словник української мови” теж виводить лексему *каліна* від *каль* – “мокра земля, болото, драговина, грязь” і пояснює назву цієї рослини її вологолюбністю й поширенням на болотистих місцях (10, с.350).

На думку Л. Ю. Максимова, термін “хибна етимологія” є взагалі невдалим, бо він має “невиправдано пейоративне значення”. Дослідник вважає, що його доцільно вживати в методиці вивчення орфографії, коли неправильне етимологізування призводить до помилкового розуміння складу слова і до помилок у його написанні (20, с.56). Подібного погляду дотримувався і Л. А. Покровський (24, с.41).

Отже, поняття “хибна етимологія” і “народна етимологія” не є тотожними, хоч у переважній більшості випадків вони є взаємозамінними.

Оскільки явище народної етимології за своєю природою досить неоднорідне, створення його єдиної комплексної класифікації часто зазнавало невдач. Про це може свідчити хоча б критика неповноти і непослідовності спроб таких класифікацій Н. Державіна, І. Карловича, Н. Крушевського та ін. (20, с.57-59). Тому, очевидно, при описі та характеристиці народних етимологізувань доцільно користуватись кількома класифікаціями за окремими ознаками даного явища.

Передовсім прояви народної етимології досить різноманітні у функціонально-тематичному плані. У зв’язку з цим можна виділяти певні однорідні тематичні групи: топоніми, антропоніми (світські й ті, що пов’язані з релігійним календарем та господарською (чи іншою) діяльністю людини), слова, які стосуються таких галузей, як народна медицина, ботаніка, зоологія та ін.

Чи не найчастіше хибні етимологізування трапляються при поясненні географічних назв. Багато топонімів є досить давніми за своїм походженням. Одні з них уже давно втратили етимологічні зв’язки у мові, інші цих зв’язків і не мали, бо були запозичені з інших мов. Але прагнення пояснити незрозумілі назви часто призводило до виникнення різноманітних етимологій, навіть цілих легенд, які нерідко містять посилення на дійсні історичні факти. Так, дослідники М. О. Демчук, М. Ф. Пономаренко, М. П. Янко виводять назву міста *Дрогобич* від антропоніма *Дорогобыт* (чи *Дрогобит*) (52, с.127). Проте існує легенда, за якою на місці цього міста було поселення під назвою *Бич*, зруйноване монголо-татарами. Друге поселення, що виникло поруч, отримало назву *Другий Бич* (звідси – *Дрогобич*) (52, с.127; 46, с.165). Етимологія назви

міста *Суми* досі залишається не встановленою. Наукова гіпотеза стверджує, що цей топонім походить від гідроніма – р. *Суми*. Одночасно існують два перекази про утворення назви цього міста. У першому з них ідеться про те, що на березі річки люди знайшли три мисливські *суми* (герб міста, затверджений у 1781 році, зображав три чорні суми на срібному полі щита). Інший розповідає, що перші поселенці *сумували* за рідними місцями й назвали своє нове місто *Сумами* (52, с.342; 46, с.167).

Значною мірою народна етимологія поширюється і на пояснення антропонімів. Наприклад, жіноче ім'я *Маргарита* сприймається як похідне від назви квітки, але насправді це не так. У греків богиню краси і любові Афродіту називали не одним іменем, а кількома епітетами, найчастіше *Маргарита* ("перлина") або *Марина* ("морська"). Тому ім'я *Маргарита* – похідне від гр. "перлина" і пов'язується з іменем богині. А квітка названа *маргариткою* через зовнішню схожість із перлиною (вона ніжного біло-рожевого кольору) (15, с.86-87; 43, с.572; 29, с.139).

Багато антропонімів грецького чи давньоєврейського походження є іменами святих, які згадуються у церковному календарі. Внаслідок фонетичної подібності цих іншомовних слів до лексем нашої мови, вони пов'язуються у народній уяві з певними прикметами. Скажімо, ім'я св. *Мокрини* (очевидно, з гр. *tokros* – "довгий", "далекий", "високний" (29, с.144)) і мученика *Мокія* (можливо, від гр. *tokos* – "насмішник"; у розмовному мовленні існує інша форма цього слова – *Мокрій* (29, с.71; 11, с.498; 44, с.639)) асоціюються зі словом "мокрій". Цей хибний мотиваційний зв'язок знайшов відображення у народних приповідках: *Свята Мокрина осінь приносить: Як на Мокрини дощ, то оріхи повимокають, а як сухо, то бджоли повилітають* (5, с.230); *Якщо на Мокрини буде дощ, то осінь буде мокра; На Мокія день мокрий все літо буде мокрим* (26, с.391, 395). Завдяки співзвучності імені пророка *Наума* (від давньоєврейського *Nachum* – "той, хто втішає, розраджує"; "розрадник" (29, с.71; 44, с.49)) з *ум*, у народних повір'ях цей святий вважається покровителем розумового розвитку. До нього за допомогою звергалися, відаючи дітей на навчання. Відомі такі приповідки: *На Наума діти заправляють до ума* (13, с.155); *В цей день наука в школі на ум тіде* (4, с.33) і под.

Народна етимологія поширюється і на слова, що використовуються для позначення світу флори і фауни. Так, походження лексеми *жайворонок* залишається нез'ясованим (10, с.185). А подільська легенда розповідає, що якимось серед поля зустрівся старий дідусь із сівачем, якому сумно оралося, бо нікому було його розвеселити. Тоді нахилився мандрівник, взяв грудку землі, кинув її високо до неба і промовив: "Жий воронком! Жайворонком!" І вилетіла з грудки сіра пташка, заливаючись дзвінкою піснею і звеселяючи хлібороба (12, с.28-29).

"Етимологічний словник української мови" фіксує невизначеність походження народної назви ломиноса цілолистого (*Clematis integrifolia*) – *зайбикруча*. Легенда ж пояснює етимологію даного слова тим, що ця рослина виросла на *кручі*, де татари колись *перебили* загін козаків (10, с.213).

Народне етимологізування відзначається неоднорідністю і за сферою дії. Трапляються випадки: 1) формального пристосування незрозумілого слова до зрозумілого без зміни значення першого; 2) формального зближення (без формальної асиміляції), які супроводжуються семантичними змінами в асимільованому слові; 3) формальної асиміляції зі зміною значення.

¹⁰ Говорячи про зближення лексем, ми маємо на увазі встановлення між ними асоціативних зв'язків на основі їх звукової чи семантичної подібності, а не їх формальної або смислової зміни.

Прикладом, коли асимільоване слово змінює своє фонетичне оформлення, але не змінює семантики, може бути утворення лексеми *кашлюк* від запозиченого з французької мови слова *коклюш* ("інфекційна дитяча хвороба з конвульсивним кашлем") під впливом лексеми *кашель* ("судорожні, напружені видихи з хрипінням і шумом") (32, с.125; 11, с.503).

Переосмислення асимільованих слів без їх звукової деформації буває повним або частковим. Так, хибне пояснення лексеми *космонавт* тим, що вона позначає людину з косими очима (із дитячого мовлення) повністю змінює семантику даного слова.

Іноді випадкові звукові зближення впливають не на зміну семантики слова в цілому, а ведуть до появи чи зникнення окремих значень. Скажімо, лексема *димка* сьогодні сприймається як похідна від слова *дим*. Але насправді вона є запозиченням з тур. *dimi*, що означало "бумазею; візерунчасту тканину". Внаслідок звукової подібності зі словом *дим*, лексема *димка* не тільки стала сприйматись як похідна від нього, але і набула нових значень. Більше того, історично первинне її значення стало вторинним. Так, "Словник української мови" фіксує такі три значення цього слова: 1) "те саме, що серпанок"; 2) "заст. Товста бавовняна тканина, переважно смугаста"; 3) "перен. Саморобна горілка сирець; самогон". Як бачимо, друге значення (історично первинне) сьогодні є застарілим і сприймається як чуже для цього слова. Перше ж і третє мотивовані словом *дим* (у російській мові історично первинне значення взагалі втрачене) (9, с.71; 31, с.271).

Процес формальної і смислової асиміляції слова чітко простежується на прикладі утворення лексеми *жалованник* ("прісний житній хліб, що його їли у піст"), яка стала результатом видозміни деетимологізованої форми *жилавник* (похідне від *жила*; "вид печива; прісний корж"). Оскільки *жилавник* їли переважно у піст, то, асоціюючись зі словом *жаль*, воно дещо змінило своє значення і зовнішню оболонку (10, с.186, 197).

Польський лінгвіст В. Ченьковський стверджував, що продукти етимологічної реінтерпретації (народної етимології) відрізняються якісно (залежно від ступеня прозорості (морфологічної подільності), ступеня мотивованості і т. п.) та кількісно (залежно від того, яка частина даного слова була реінтерпретована) (54, с.63).

Незважаючи на те, що лексема, яка з'явилася внаслідок народного етимологізування, є більш мотивованою і "прозорою" від вихідного слова, що зазнало асимілятивного впливу, якісні характеристики "новоутворів" є неоднаковими. Так, вже згадуваний антропонім *Наум* є більш мотивованим, аніж слово *жайворонок*, а морфологічна структура лексеми *зайбикруча* "прозоріша", ніж слова *жалованник*.

У кількісному відношенні результати хибного етимологізування теж неоднорідні. Мотивуватись може ціле слово (як, наприклад, антропонім *Маргарита* від назви рослини *маргаритка*), або окремі його частини.

Асимільоване слово нерідко у свідомості мовців ділиться на дві частини, і тільки одна з них піддається поясненню через звукове зближення з іншою лексемою. Так, слова *оконом*, *окономія* з'явилися внаслідок народної етимології як переосмислення *еко-* в *око-* у зв'язку зі значенням "нагляд, контроль" (10, с.159). Друга частина цих лексем (*-ном*, *-номія*) залишається немотивованою, але цього і не потрібно для розуміння семантики слова в цілому.

Етимологізуватись можуть і обидві частини лексеми. Наприклад, у творі Леся Мартовича "Забобон" читаємо: "Ніхто би не вгадав, де саме

навчився отець Тріщин слова "масохіст", але він був би присяг, що те слово означає "масона" й "атеїста" в одній особі" (21).

Як ми вже переконалися, процес народного етимологізування може призводити до фонетичної деформації слів, зміни їх морфемного складу. Скажімо, спостерігається явище морфемного подрібнення слова (ускладнення) у лексемах *оконом*, *Дрогобич*, *жайворонок*, які є морфемно неподільними, трапляються випадки декореляції – зміни статусу і ролі морфем у слові при збереженні їх меж і форм (*розбрат* – *брат Рози*) (34) і т. ін.

Переоформлення слова може відбуватись і в результаті контамінації, коли здебільшого за умови звукової і семантичної подібності двох генетично не споріднених лексем утворюється третє своєрідне "слово-гібрид", яке поєднує у собі їх звукові і смислові ознаки. Так, в українській мові лексема *калабаня* ("калюжа") є наслідком контамінації слів *калбатина* ("калюжа; драговина") і *ковбаня* ("улоговина або глибока яма, наповнена водою") (10, с.345, 480).

Як бачимо, поштовхом до народних етимологізувань стають: 1) асоціації за формальною подібністю лексем (*Мокій*, *Мокриша* до *мокрий*); 2) асоціації за фонетичною і смисловою подібністю (сюди відносимо випадки контамінації слів, близьких за формально-семантичними ознаками).

Незважаючи на те, що в основному лексичній асиміляції підлягають фонетично і семантично периферійні лексеми, причини народного етимологізування у різних випадках є неоднаковими. Умовно їх можна поділити на три групи: 1) потреба у з'ясуванні внутрішньої форми слова, пояснення його значення (підтвердженням цього є наведені нами приклади мотивації антропонімів, топонімів і т. ін.); 2) необхідність у більш зрозумілій і зручній у фонетичному відношенні назві (утворення слова *кашлюк* від *коклюш* під впливом лексеми *кашель*); 3) потреба в емоційно забарвленому неологізмі, а також у незрозумілому для інших слові з метою конспірації (скажімо, аргі злочинців). Так, у розмовному мовленні трапляється навмисне переінакшування відомих слів, зміна їх звукової форми, пов'язана із зміною внутрішньої форми. Наприклад, *крикотажна* сукня, *члюкінг*, *фіготерапія*, *дошкульнятя*, *фотомордель*, *грубернатор*, *димократія*, *прихватизація*, *агресивні соціалісти* і ін.

З метою створення комічного ефекту може використовуватись навмисно неправильне пояснення внутрішньої форми слів: *грамплатівка* – плата за сто грам, *картуз* – вождь ворон, *итигун* – кактус (34), *семінар* – семеро на нарах, *бульвар* – посуд, у якому варять бульйон, *сіноттика* – син оптика (35).

У першому випадку впливу народної етимології зазнають незрозумілі, невідомі слова. У другому і третьому – відомі і зрозумілі лексеми. В. Ченьковський процес хибної етимологізації слів з повністю чи частково прозорою семантикою назвав додатковою інтерпретацією (*dointerpretowanie*) (54, с.63).

Лексеми, які виникають внаслідок впливу епідигматичних відношень, розрізняються і за ступенем вживаності. Одні із них з часом стають узуальними (*калабаня*), інші зразу ж при утворенні входять до складу літературної мови. Скажімо, слово *буйвіл* ("велика свійська тварина – рід бика"), яке походить від лат. *bubalus* ("африканська газель, антилопа, пізніше – зубр"). Зміна його звукової форми відбулася внаслідок мотивування цієї лексеми словами *буй* ("дикий") і *воль* (40, с.251; 9, с.283). Але більшість із них мають значно вужчу сферу вживання. Вони можуть

* Цей поділ є умовним тому, що прагнення до з'ясування внутрішньої форми слова присутні і в другому та третьому випадках, проте тут воно приховане.

бути поширені тільки на певних територіях (наприклад, численні топонімічні народні етимології) або ж виникати і функціонувати тільки у певному соціальному середовищі. Так, у жаргоні злочинців зустрічаються такі слова, як *Гаррик* – "героїн", *грошники* – "гроші", від *гроші* і *гривенники* (40, с.39, 43; 25); у мові катирів лексема *цинк* – "п'ятка" походить від нім. *Zinke* ("більмо, визубина на мурі укріплень") і набула саме такої форми внаслідок звукової подібності *Zinke* з лексемою *цинк* (від нім. *Zink*) (7, с.81; 45, с.302) і т. ін.

Трапляються й оказіональні слова та неологізми. Сюди належать уже перелічені випадки вживання таких лексем, як *димократія*, *крикотажна* сукня, так звана "дитяча етимологія": *мазелін* (вазелін), *мокрес* (компрес), *повзук* (павук), *Капельюшка* (Попелюшка) і т. ін. (49, с.23; 2, с.20).

Отже, народна етимологія належить до одних із способів саморегуляції мови, переміщення периферійних слів до центру. Вона сприяє пристосуванню незрозумілих і незвичних слів до зрозумілих та звичних і включенню перших у систему живих мовних зв'язків. Оскільки поштовхом до хибного народного етимологізування стають мотиваційні психосемантичні зв'язки за формою (іноді й за змістом) між лексемами, які не є генетично спорідненими і насправді не утворюють системи, ці зв'язки є проявом специфічних епідигматичних (або дериваційних) відношень у лексичній.

Література

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская Энциклопедия, 1966.
2. Богуш А. А. Мова ваших дітей. – К.: Рад. школа, 1989.
3. Васильев Л. М. Современная лингвистическая семантика. – М.: Высшая школа, 1990.
4. Воропай О. Звичаї нашого народу. – Т.1. – К.: Оберіг, 1991.
5. Воропай О. Звичаї нашого народу. – Т.2. – К.: Оберіг, 1991.
6. Ганич Д. І., Олійник І. С. Словник лінгвістичних термінів. – К.: Вища шк., 1985.
7. Горбач О. Лексика наших катирів і шахістів // Українські граматики / За ред. О. Горбача. – Вип.12. VI. // Горбач О. Зібрані статті. – Т. VI. Лексикографія й лексикологія. – Мюнхен: Український Вільний Університет, 1993. – С.80-88.
8. Денисова С. П. Типологія категорій лексичної семантики // Дис. ... докт. філол. наук. – К., 1996.
9. Етимологічний словник української мови. – Т.1. – К.: Наук, думка, 1982.
10. Етимологічний словник української мови. – Т.2. – К.: Наук, думка, 1985.
11. Етимологічний словник української мови. – Т.3. – К.: Наук, думка, 1989.
12. Євшан-зілля. Легенди та перекази Поділля. – Львів: Червона калина, 1992.
13. З уст народу: Прислів'я, приказки, заклинання, примовки, загадки і приповідки Закарпаття. – Пряшів: Вид-во Культурної спілки українських трудящих, 1955.
14. Ковалев В. П. Языковые выразительные средства русской художественной прозы. – К.: Вища школа, 1981.
15. Коваль А. П. Життя і пригоди імен. – К.: Вища шк., 1988.

16. Коссериу Э. Синхрония, диахрония и история // Новое в лингвистике. – Вып. III. – М.: Изд-во иностранной лит., 1963. – С.143-309.
17. Кочерган М. П. Загальне мовознавство. – К.: Академія, 1999.
18. Левицький В. В., Огуй О. Д., Кійко С. В., Кійко Ю. Є. Апроксимативні методи вивчення лексичного складу. – Чернівці: Рута, 2000.
19. Лукінова Т. Б. Давньослов'янські вірування в дзеркалі лексики слов'янських мов // Мовознавство. – 1981. – №6. – С.59-68.
20. Максимов Л. Ю. Народная этимология и её стилистические функции // Русский язык в школе. – 1982. – №3. – С.56-66.
21. Мартович Л. Г. Забобон. – К.: Дніпро, 1985.
22. Откупщиков Ю. В. К истокам слова: Рассказы о науке этимологии. – М.: Просвещение, 1986.
23. Пизани В. Этимология. История – проблемы – методы. – М.: Изд-во иностр. литературы, 1956.
24. Покровский Л. А. Ложная этимология как одна из причин орфографических ошибок // Русский язык в школе. – 1981. – №2. – С.41-44.
25. Поповченко О. І. Словник жаргону злочинців. – К.: ТОВ "Оберіг", 1996.
26. Прислів'я та приказки: Природа. Господарська діяльність людини. – К.: Наук. думка, 1989.
27. Прохорова В. Н. Тематические группы слов как микросистемы // Вопросы русского языкознания. – Вып.2. – Изд-во Моск. ун-та, 1979. – С.160-166.
28. Розенталь Д. Э., Теленкова Н. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – М.: Просвещение, 1976.
29. Скрипник Л. Г., Дзятківська Н. П. Власні імена людей: Словник-довідник. – К.: Наук. думка, 1986.
30. Словник української мови: В 11-ти томах. – К.: Наук. думка, 1970. – Т.1.
31. Словник української мови: В 11-ти томах. – К.: Наук. думка, 1971. – Т.2.
32. Словник української мови: В 11-ти томах. – К.: Наук. думка, 1973. – Т.4.
33. Словник української мови: В 11-ти томах. – К.: Наук. думка, 1974. – Т.5.
34. Словничок-жартівничок // Перець. – 1999. – №2. – С.5.
35. Словничок-жартівничок // Перець. – 2001. – №3. – С.4.
36. Соколовская Ж. П. Проблемы системного описания лексической семантики. – К.: Наук. думка, 1990.
37. Фердинанд де Сосюр. Курс загальної лінгвістики. – К.: Основи, 1998.
38. Степанченко И. И. Лексика как система. Виды системных связей слов // Современный русский язык. Лексикология и фразеология / Под ред. Л. А. Лисиченко. – К.: ИСИО, 1993. – С.36-41.
39. Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц – М.: Наука, 1986.
40. Толковый словарь уголовных жаргонов. – М.: Интер-ОМНИС, 1991.
41. Уфимцева А. А. Лексическое значение. Принцип семиологического описания лексики. – М.: Наука, 1986.
42. Уфимцева А. А. Типы языковых значений. Лексическое значение. – М.: Наука, 1986.
43. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х томах. – Т.2. – М.: Прогресс, 1986.
44. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х томах. – Т.3. – М.: Прогресс, 1987.
45. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х томах. – Т.4. – М.: Прогресс, 1987.
46. Філановський Г., Колесниченко Ю. З історії назв українських міст // Альманах Українського Народного Союзу на 1966 р. – Джерзі Сіті – Нью-Йорк: Свобода. – С.164-168.
47. Фомина М. И. Современный русский язык: Лексикология. – М.: Высшая шк., 1990.
48. Чапленко В. Дещо про етимологізацію // Визвольний шлях. – Кн V. – 1964. – С.517-529.
49. Чуковский К. И. От двух до пяти. – М.: Педагогика, 1990.
50. Шмелёв Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики. – М.: Наука, 1973.
51. Штерн І. Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики. – К.: АртЕк, 1998.
52. Янко М. П. Топонімічний словник України: Словник-довідник. – К.: Знання, 1998.
53. Bruckner A. Słownik etymologiczny języka polskiego. – Warszawa, 1974.
54. Cienkowski W. Teoria etymologii ludowej. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1974.

Андрій Панченко

ЗАСОБИ СТИЛІЗАЦІЇ ТА ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ МОВИ ПЕРСОНАЖІВ У ДРАМАТУРГІЇ Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

Драматичне мистецтво змальовує світ у формі дії, воно одночасно належить як літературі, так і театрові. “Лише в колективній творчості письменника, режисера, художника, композитора й акторів воно може стати помітним явищем літературно-мистецького життя” (2, с.214). Та навіть на папері драма живе своїм життям, відмінним від будь-якого іншого літературного твору. Людина подумки проживає на глибині власного “я” все, що трапляється з іншими і частково самореалізується. Цим живленням є переживання драматизму – через перевтілення в інші характери й ролі. Драматизм “є принцип компонування тексту й вчинків у театральній виставі, дотримання якого творить напругу сценічної фабули й приводить до тієї чи іншої розв’язки – катастрофічної чи комічної, до інтелектуального відкриття чи до утворення цілком нової картини світу” (4, с.3). Драма споконвіку була моделюванням життя й різновидів людської психіки, де чуже й власне так наближалися одне до одного, що часто зливалися. Самовиховання екстремою чужого життя, кохання, смерті – надає снаги й ніби “перезаряджає акумулятори людської енергії, долучаючи наше буденне “я” до великого світу інших доль і недоль” (4, с.4). Драма кожної епохи може слугувати її портретом. Хто хоче пізнати менталітет народу – нехай студіює драматургію. Вона живописує добу й людину невимушено – грою, уподібненням і метафорою, пробою й образним перетворенням. Цей портрет ніколи не є статичним, він завжди поданий через конфлікт. Твориться він не лише автором і актором, а й реципієнтом: він теж стає учасником мистецького акту. Найталановитіші з читачів (глядачів) стають його співавторами. Звідси й повнота переживання: мить сприйняття для такого талановитого глядача – насолода й щастя, яких ні з чим не порівняти.

Хоч би як високо ми не оцінювали театр ритуалу, пантоміми чи музики, не підносили роль актора, режисера, сценографа, справжній театр починається з тексту. Драматургія, навіть у її класичному сенсі, далеко виходить за межі власне тексту, але спочатку було Слово.

Ще Гегель визначав драму як “найвищий ступінь поезії й мистецтва взагалі” (1, с.537) саме через те, що її виражальним засобом є мовлення, яке найповніше за все в змозі передати будь-який духовний зміст, а крім того – драма має ще ту перевагу, що вона поєднує в собі об’єктивність епосу з суб’єктивністю лірики. Зрештою, драма зображає цілісну замкнену дію і показує її як реальну дію. Мовлення персонажів має подвійний характер – ліричний та епічний. Крім того, є особлива форма мовлення, яка відповідає природі драми: “драматичними є висловлювання індивідів у боротьбі їхніх інтересів та в конфлікті їхніх характерів і пристрастей” (1, с.551).

Отже, мова драми характеризується цілим рядом специфічних ознак, її основу становить сценічний діалог, під яким узагальнено можна розуміти весь репертуар сценічної мови – діалоги, монологи, різноманітні перехідні форми реплік. Мова драми являє собою складну мовностилістичну структуру, яка взаємодіє як із живою мовою, так і з іншими функціональними системами літературної мови, а також соціально-функціональними формами існування національної мови в цілому.

Дослідження мови драми передбачає знання всіх взаємопов’язаних сторін не лише процесу творчості автора, а й самої його інфраструктури, яка не лише забезпечує, а й визначає художній результат його діяльності.

Сценічне мовлення повсякчас має спиратися на взаємодію розмовного й книжного стилів мови, воно, будучи “компромісом між розмовним і писемним мовленням, ніколи не зводиться ні до першого, ні до другого” (6, с.331).

Об’єктом нашого аналізу є одна з найдовершеніших історичних драм Людмили Старицької-Черняхівської – “Іван Мазепа”. У цій п’єсі книжний та розмовний компоненти є строкатими залежно від носія. Виділяємо у творі два шари усного мовлення, до яких примикає іншомовний шар (росіяни та шведи). Мовленнєві шари, у свою чергу, поділяються на окремі партії:

I. Книжний шар:

а) мовлення вищої козацької верхівки (Мазепа, Войнаровський, Орлик) – високий ступінь книжності, активне використання лексики на позначення абстрактних понять, чужомовних лексем, значною мірою – архаїчних елементів; складні морфологічні та синтаксичні конструкції; урочистий, піднесений тон;

б) мовлення полковників, суддів тощо (Василь Кочубей, Любов Кочубей, Палій, Гордієнко, полковники) – ступінь книжності нижчий, використання чужомовної лексики, архаїзмів, церковнослов’янських поєднується з уживанням просторічних лексем, народної фразології; синтаксична будова монологів та реплік – простіша;

в) мовлення ченців та спудеїв (Отець Аврам, Чернець 1 і 2, спудей, писарі) – макаронічність мови, широке використання церковнослов’янських, архаїзмів; складні слова, утворені за церковнослов’янською традицією; архаїчні іменні й дієслівні форми; складні синтаксичні конструкції; урочистий, патетичний стиль, інколи – з комічним ефектом.

II. Розмовний шар. Мовлення нижчих верств суспільства (Баба 1 і 2, козаки, баби, дівчата) – діалектизми, просторіччя, народна фразеологія; простота морфологічних та синтаксичних конструкцій; стиль – знижений.

III. Іншомовний шар:

а) мовлення шведського короля та його почту (Карл XII, шведські генерали) – високий ступінь книжності, використання латинської лексики та фразеології; стиль – урочистий, погордливий;

б) мовлення російського царя та вельмож (Петро I, Меншиков, Посланець московський, російські вельможі) – російська мова, часто – знижений стиль, пихатість;

в) мовлення російських солдатів – великий відсоток нонормативної лексики; стиль грубий, вульгарний.

Саме знижене мовлення солдатів дає змогу прослідкувати потрібну дистрибуцію мовних партій на умовно високі (I, IIIa, б), умовно середні (II) та умовно низькі (IIIв). Протиставлення мовлення російських вельмож та українського козацької верхівки – в одному випадку, і солдатів та простого українського населення – в іншому, дозволяє авторці репрезентувати позитивне й негативне забарвлення певної групи персонажів.

Останнім часом у компаративній лінгвістиці розробляється питання про те, що мови, особливо близькі генетично й ареально, перебувають не лише в позитивній, а часом і в негативній взаємодії. Виведення російськомовних партій у п’єсі Л. Старицької-Черняхівської підтверджує цю тезу.

Цікаво відзначити, що для партій розмовного шару авторка використовує прозу, тоді як носії книжної мови говорять білим віршем. Останній, хоч і наближає монологи й репліки до живої розмовної мови, але зберігає всі переваги віршованої мови, гранично виразної, емоційно насаженої. Білі вірші в п’єсі на строфи не поділяються. За інтонаційним типом вірші можуть бути розмовними й наспівними. П’єсу Л. Старицької-Черняхівської не можна назвати “наспівною”, “музикальною”, тому що в ній домінує розмовний (говірний) вірш. Тут ми маємо на увазі інтонацію не індивідуальну, не суб’єктивну, а об’єктивно задану характером і

структурою тексту. Говірний вірш передає безпосередність народження слова. У такому вірші синтаксичний лад частіше за все невпорядкований, за тривалими фразами йдуть короткі, рима відсутня (білий вірш). Внутрішньорядкові паузи трапляються у будь-якому місці – початку, середині рядка, поділяючи вірш на нерівні частини, порушуючи його симетричність. Відсутність синтаксичної симетрії зумовлює свободу й невпорядкованість темпу мовлення. Чим живіше, розмовніше вірш, тим менше вірогідний для нього єдиний темп. Як і в живому розмовному мовленні, у говірному вірші деякі члени речення опускаються. Найбільше відповідає просодії українського мовлення білий вірш, передаючи динамічність та дійовість:

Мазепа *Згадаймо тих гетьманів,
Що обали про отчизну нашу й її
Вже, як могли, кували кращу долю.
Та розбрат все в руїну повернув,
Бо не в один гуж тягнуть всі.*

Полковники
Мазепа. *То правда.
Вже повертав Виговський справу так.
Щоб вибити з неволі Україну,
А хто йому на перешкоді став?
Свої ж! Пушкар, полковник наш
Полтавський.
Початок добрий Брюховецький мав,
Як воєвод із городів всіх вибив.
Та знов свої всі не пішли за ним.
Зчинили бунт, зчинили противенство
Й завзяття все загинуло його (З, с.57-58).*

На цьому прикладі бачимо, що мовлення не плететься суцільним потоком, а поділяється на мовленнєві такти (синтагми) інтонаційно-логічними паузами. “Що обали про отчизну нашу” – один такт, “й її” належить уже до іншого: “й її Вже”.

У чому ж полягає відмінність “розмови у віршах” від “розмови у прозі”? Розглянемо два контексти:

I. Кочубеїха. *Не буду
Мовчати я... Мазети час минув.
Він упова на Карла й Станіслава,
Але Петро подужа всіх – тоді,
Як Гетьмана на колеса московські
Посадовлять, то й старшину його
В Сибірію і туди запровадять... (З, с.66).*

II. Голоси: 1) *Диви, диви! Он військо царське! Десь уже село пограбували...*

2) *Драпіжники, з беззбройними як хвабрюють.*
3) *А гетьман їм все попуска!.. Продався сам та й нас запродав!*

4) *За других гетьманів того не бувало. Впровадили сюди те військо...*

1) *Скурвого сина сини, а не військо. Козаками тільки й воюють. Хто Азова здобув? А на Шведа кого?*

2) *Вже ж не царське військо! Як побачить шведина, так тіка, що й кінний шведина пішого солдата не дожене!*

1) *А під Нарвою. Коли б не козаки, не лишилося б їх, клятих, і на насіння (З, с.42).*

Характерною ознакою першого фрагменту не можна назвати риму. Тут її немає. Не виступає маркером і чіткий складонаголос. Фраза з другого контексту “Диви, диви! Он військо царське!” лишається

прозовою, незважаючи на чергування наголосів, що падають на парні склади. Не є показовою в нашому випадку й емоційність, бо в другому контексті вона також є. Відмінність – у ритмічній організації.

У першому контексті чітка ритмічність виникає тому, що фрази поміщені в рядки (вірші), наприкінці яких є фіксовані паузи, задані структурою вірша. У прозовому контексті таких ритмічних одиниць немає. Як зазначає Б. Томашевський, “розбіжність між віршем і прозою полягає в двох пунктах:

1) віршоване мовлення дробиться на зіставлювані між собою одиниці (вірші), а проза є суцільне мовлення;

2) вірш має внутрішню міру (метр), а проза її не має” (5, с. 10). Звернення авторки до віршованої форми – сигнал, що далі йтиметься про щось високе, далеке від побутовізму. Це будуть або глибинні роздуми-медитації Івана Мазепи про долю Вітчизни, свою Голгофу, або його інтимно-ліричні діалоги з Мотрею, або запальна суперечка з Петром I, у якій Мазепа – підлеглий і незламний. Що стосується рими, то вона є в п’єсі маркером пісенності, жартівливості:

Чернець (...). *Хто хоче колвек согрішити.
Мусить себе тільки од людських очей схоронити!*

Голоси. *Ха-ха-ха! Правда... безпечніше!*

Чернець провадить далі

*Бо мовлять, хоч відають, та нехай не видять,
І так грішникам люди не бардо обридять.*

Якщо хочеш сотворить велика чи мала

Утрись і замкнись, щоб сич і сова не знала (З, с.40).

Художній ефект такого прийому – відношення тексту до реципієнта. Рима з’являється на тлі відсутності рими, тобто на тлі “мінус-рими” (термін Ю. Лотмана). Комічність, вертепність репліки ченця – це та мета, задля якої римує авторка ці неритмічні рядки. Навіть заримовані, стосовно інших контекстів драми вони лишаються прозовими. Пустодзвінна награність ченців підкреслюється в цьому контексті, на перший погляд, таким простим засобом звукової організації мови.

За ритмічними засобами закріплене те чи інше конотативне навантаження. Умовно можна віднести віршовану п’єсу до двох родів літератури – драми й лірики. І тому такий твір має не лише ознаку драми (дійовість), а й ознаку лірики (особливу ритмічну впорядкованість). Тому лише подієво-дійовий віршоритмічний аналіз створює ті умови, за яких є можливим утілення на кону віршованої п’єси.

Література

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т. – М., 1968-1973. – Т.3.
2. Літературознавчий словник-довідник – К., 1997.
3. Старицька-Черняхівська Л. Іван Мазепа: Драма на п’ять дій і дев’ять одмін. – К., 1929.
4. Танюк Лесь. Драма як феномен // Кур’єр Кривбасу. – 1997. – № 81-82. – С.3-5.
5. Томашевский Б. Стих и язык: Филологические очерки. – М.-Л., 1959.
6. Larthomas P. La langage dramatique: Sa nature, ses procédés. – Paris, 1972.

ЛІТЕРАТУРА, ФОЛЬКЛОР



Роман Гром'як

ЕСТЕТИКА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Стисло схарактеризувати естетику Тараса Шевченка – завдання на сьогодні майже нездійсненне. Надто багато написано на цю тему з різних філософських і методологічних позицій. Істотною перешкодою на шляху до реалізації такої мети є досі не подолані розбіжності вчених у трактуванні предмета і структури самої естетики як науки, а також її місця у сфері гуманітарних знань. Автори, котрі писали про естетичні аспекти художньої творчості взагалі, користуються різними окресленнями взаємин естетики і творчого процесу (“естетичні основи”, “естетичні принципи”, “естетика такого-то митця”), часто зводячи сутність проблеми до “естетичних поглядів” творця. У кожному разі більшою чи меншою мірою за ілюстрації та аргументи правлять різножанрові мистецькі тексти, епістолярій, публіцистика і наукові праці автора, чия естетика характеризується або розкривається його внесок у розбудову національної версії естетики чи в розвиток світової естетичної думки.

Літературознавці в таких випадках розрізняють естетику “іманентну” і “сформульовану”. Першу складають усі взаємопов’язані елементи естетичної свідомості письменника, зреалізовані в текстах не тільки засобами лексики й синтаксису, а й жанровими, композиційно-стильовими. “Сформульована” ж естетика – це рефлексійний плід письменника, результат його роздумів про естетичне освоєння дійсності, сутність мистецтва і власну творчість. Вона, вербалізуючись на теоретичному рівні його естетичної свідомості, виражається в системі певних естетичних категорій і мистецько-літературних понять.

Зміст і структура “іманентної” та “сформульованої” естетики однієї і тієї ж особи не збігаються, а в багатьох моментах значно розходяться. Це й зумовлює ще одну причину складності осмислення естетики митця в повному обсязі. Тому дослідники найчастіше характеризують тільки естетичні погляди митців на основі їх листів, щоденників, статей і наукових трактатів. Однобічність зазначеного підходу до реконструкції естетики творчої особистості тепер очевидна. Його ж недостатність увиразнена динамікою зміни методів дослідження мистецтва взагалі і літератури особливо, що сталося принаймні за останні 150 років.

Необхідність розрізнити автора як фізичну особу, образ автора, відбитий у його творах, – з одного боку, і текстуального автора як елемент художнього світу, – з іншого, тепер є азбукою фахової роботи з пам’ятками духовної культури. Подібним чином стоїть питання і про розмаїття епічних нараторів і ліричних суб’єктів. Концепції діалоговості культури, багатоголосся мистецтва слова, інтертекстуальності знаково-комунікативних структур, створених митцями у відкритих соціокультурних середовищах, також ускладнюють методіку реконструкції як іманентної, так і сформульованої естетики митців. У цій ситуації конче треба враховувати естетичний дискурс з приводу творчої спадщини класиків

національних культур.

Дискурс навколо естетики Шевченка також є складовою поняття “естетика Шевченка”, розкриваючи зміст і обсяг якого, мусимо мати на увазі формування естетичної свідомості історичної постаті Тараса Григоровича Шевченка, а також функціонування і вияви різних компонентів його естетичної свідомості в художній (поетичній, прозовій, малярсько-графічній) творчості, в процесах безпосереднього та епістолярного спілкування Шевченка з сучасниками. Аналогічно маємо зацікавитися естетичною свідомістю Шевченкових нараторів і персонажів – усіх компонентів створеного Тарасом Шевченком художнього світу. При цьому доведеться відзначати й фіксувати спостереження, які зробили шевченкознавці в усіх царинах гуманітарних наук.

1

Якщо бодай пунктирно в хронологічній послідовності називати критиків і дослідників, які осмислювали естетику Шевченка, використовуючи понятійно-термінологічний арсенал естетики як науки по суті, а не риторично, то вийде такий ряд: Омелян Огоновський (1872, 1879), Іван Франко (1881, 1898), Микола Євшан (1911), Дмитро Антонович (1914, 1963), Олександр Білецький (1939), Марієта Шагінян (1941, 1946, український переклад 1970), Леонід Білецький (1952-1954), Борис Шляхов (1965), Михайлина Коцюбинська (1968, 1988), Ілля Стебун (1971, 1984), Іван Іванько (1976, 1981), Григорій Грабович (1979, 1982, 1991, 2000), Леонід Плющ (1973, 1983), Іван Фізер (1991), Оксана Забужко (1997, 2001). Прикметним є те, що терміносполука “естетика Шевченка” фігурує в небагатьох із названих авторів (Микола Євшан, Марієта Шагінян, Михайлина Коцюбинська, Іван Іванько, Ілля Стебун). Натомість простежується тенденція наростання і згасання інтересу науковців до власне естетичної проблематики у творчості Шевченка чи до застосування понятійного апарату естетики до аналізу, інтерпретації його художньої спадщини.

Омелян Огоновський розгортав, за його словами, “критично-естетичний погляд на декотрі поезії Тараса Шевченка”. Іван Франко назвав методіку Огоновського “формально-естетичною” і протиставляв їй власне розуміння “естетичних основ” поетичної творчості – за суттю структурно-функціональне, рецептивне (37, с.371). Микола Євшан, мовлячи про “естетику Шевченка”, також засуджував “вужкий та сухоформальний ґрунт”, орієнтувався на філософію життя, на “творчу індивідуальність Шевченка”. Його цікавило передусім “естетичне відношення до світа як таке, те становище, з якого поет дивиться на життя і людей” (16, с.91). Починаючи з Франка, наступники все більше зацікавлювалися дотичністю і перетинами естетики і поезики. До прикладу, Марієта Шагінян у своїй праці виділила розділи “Поетика” та “Естетика”, а Михайлина Коцюбинська “Етюди по поезику Шевченка” розпочинає розлогим, вельми цікавим розділом “Дещо про естетику поета” (22, с.7-65). Учені, котрі підходять до текстів Шевченка з позицій новітніх наукових пропозицій (феноменології – Іван Фізер; структуральної антропології і міфопоетики – Григорій Грабович; ритуально-міфологічних структурних стратегій – Леонід Плющ; філософської культурології – Оксана Забужко), майже не вживають традиційної естетичної термінології, хоча по суті анатують естетичні феномени. У таких випадках фігурують як самозрозумілі словосполучення (приміром, у Забужко) “естетична нечувствєнність”, “естетичний досвід”, “естетичний канон”, “позаестетичні мотиви”, “естетика демонічного” тощо. Іван Фізер, слушно твердячи, що в “літературній спадщині Шевченка немає філософії як систематичного дослідження

метафізичних, історіософічних, етичних та естетичних проблем” (36, с.51), додає, що ця спадщина, “будучи насиченою великою любов'ю до мудрости і правди, переросла свої чисто естетичні виміри” (там само, с.52). Дослідницька стратегія Григорія Грабовича, надихана справедливим пафосом пізнання “цілого Шевченка” в постійному мерехтінні сутності поета та її нюансів, також обходить без традиційних естетичних категорій. Замість них у Грабовича домінує рецепція, базована на онтології і комунікації (9, с.122-123). Характеризуючи внутрішні підстави Шевченкової своєрідної поетики (підрозділ “Питання системності”, “Цілісність і фрагменти”) у статті “Між словом і схемою”, Грабович артикулює засобами поетики те, що досі на інтуїтивному рівні досягалося і традиційно трактувалося як “естетика поетичного слова Шевченка”. У цьому зв'язку і в нього з'являється термін “естетична оцінка” в опозиції до інтерпретації з посиланням на новітнє розуміння тексту як процесу. Вчений висловлює цікаві міркування про текстологічне опрацювання рукописної спадщини Тараса Шевченка. Таким чином Григорій Грабович при всіх його полемічних загостреннях переконливо показує, що цілий і цілісний Шевченко (власне його багатовимірний естетика) можуть бути досягнені в “ширшому світовому контексті – й у співвідношенні з історично-суспільно-філософським тлом, зі світом ідей, і, тим більше, у вимірі теоретичному, методологічному, концепційному” (9, с.175). А це і є не тільки один із підходів до естетики як загальної теорії мистецтва (= мистецтвознавство) (24, с.6), а й прояв синтезованості сучасного шевченкознавства. Як наголосив Юрій Шевельов, “нові шукання, започатковані Плющем і Грабовичем, не гарантують нехитрости, але, навіть будучи спірними або й просто збоченнями, вони виводять шевченкознавство з його сну, непригомонности, зціпеніння, мертвоти, викликають дискусію, боротьбу думок, змагання концепцій. Вони роблять шевченкознавство і самого Шевченка знову живими, сучасними нам, контрверсійними” (29, с.6).

II

Ширший контекст естетичного досвіду, в якому тепер розкривається своєрідність естетики Шевченка, має синхронні і діахронні виміри. Праці з історії естетичних учень (20; 26; 34), мистецтвознавчі та естетичні трактати академічних учителів і сучасників Тараса Шевченка (6; 10; 44), новітні дослідження з історії й оновлення методологічної культури (7; 27) творять *ретроспективу* і *тло*, які дають можливість збагнути динаміку естетики в період формування естетичної свідомості Шевченка, врахувати ставлення митця до такого типу доступної йому інформації. Водночас вони уможливають внесення коректив у гостріші (Марієта Шагінян, Ілля Стебун) чи більш помірковані (Іван Іванько), цілком виrozumілі (Михайлина Коцюбинська) оцінки відгуку Шевченка про лекції Василя Григоровича, писання Олександра Галича, трактати Кароля Лібельта. Зважаючи на взаємодію у формуванні естетичного досвіду Шевченка найближчого доквілля і поступового ознайомлення зі зразками різновартісної художньої культури, Михайлина Коцюбинська констатує, що Шевченко “прийшов у світ сучасної йому книжної культури як виразник **народного естетичного світогляду**. І тому по-новому, по-своєму домислював загальнолюдську естетичну культуру” (22, с.8), що Шевченко був “щедро обдарований здатністю естетичного входження в дійсність, здатністю сприймати дійсність як естетичну категорію або навіть конкретніше – як художній твір” (там само, с.12). Таке дещо риторичне оперування естетичною термінологією не чітко відрізняє власне естетичні аспекти духовного світу і мистецької творчості Шевченка, ролі характерної для того часу понятійної системи, яку він тоді засвоїв та ефективно користувався нею.

Аналіз популярної свого часу в науковому середовищі Росії праці Олександра Галича “Опыт науки изящного” (Петербург, 1825), спираючись на яку читав лекції Василь Григорович в Академії мистецтв, показує, що її зміст був суголосним з основними концептами Іммануїла Канта і Фрідріха Шеллінга. Там розкривалися основні поняття естетики (естетична потреба, естетичний смак, естетичне почуття, творча фантазія, геній митця, гармонія, прекрасне, величне, трагічне, комічне, низьке і т.ін.). Олександр Галич пропонував і класифікацію видів мистецтва (“художеств”), характеризував їх особливості, в тім числі – докладно роди і жанри художньої літератури. Він знав, що Олександр Баумгартен трактував естетику як теорію чуттєвого пізнання, але вважав, що “науку изящного” як систему знань не слід цим обмежувати чи зводити її до вчення про смак або техніку мистецтва. Олександр Галич пояснював прекрасне (“изящное”) в цілості його сутності і явищ як “чуттєво досконалий прояв вагомої істини вільною діяльністю моральних сил генія” (6, с.207-208), а красу – як “откровения чи відблиск найдосконалішого буття” (там само, с.211). На його думку, прекрасне – самоцінне, самодостатнє, вільно обіймає сфери дійсного і можливого, становить органічну цілісність і щонайтісніше пов'язане з “буттям почуттєво-розумної істоти” (6, с.217).

Теорію прекрасного в розумінні Олександра Галича високо поцінував і поділяв Іван Кронеберг, який з 1819 до 1839 року працював у Харківському університеті, де опублікував брошуру “Історичний погляд на естетику” (1830) і “Матеріали з історії естетики” (1831). Це – важливі пам'ятки естетики романтизму.

Василь Григорович, котрий постійно сприяв Шевченкові під час навчання в Академії мистецтв і після повернення із заслання, у своїх опублікованих працях поєднував пропаганду засад естетики класицизму і преромантизму. Апологію чуттєво-емоційної сфери як основи поняття “очаровательной прелести” можна вбачати, зокрема, в такій тезі Григоровича: “Изящные искусства зависят большей частью от живости воображения и чувственности сердца. И то и другое есть дар природы и не требует науки. Художнику стоит только предаться тем самым предметам, кои его трогают, и он найдет в собственном чувствовании основания и правила своего искусства. И самый легкий опыт в состоянии преподавать ему наставление, как судить о достоинстве произведений по предмету его искусства” (10, с.371).

У першій половині XIX століття повні курси естетики читалися в університетах Росії, а стислі вступи до естетики – в ліцеях і гімназіях, їх викладачі, як це видно з лекційних курсів Петра Георгієвського (1791-1852) й Василя Перевошикова (1785-1851), реферували праці античних мислителів, філософів середньовіччя і Просвітництва, ілюструючи чи проблематизуючи їх висновки на підставі аналізу творів передусім російської літератури. Автори таких компендіумів і коментарів намагалися схарактеризувати відношення естетики до філософії, логіки, психології, показати значення цих наук для творчої практики. З цією метою вони прагнули, за прикладом Ніколя Буало, сформулювати прості правила, основоположні норми, естетичні підстави творчості, чим провокували різкий осуд з боку представників реальної критики і деяких митців. Сталим компонентом зреферованих чи оригінальних роздумів російських гуманітаріїв услід за естетикою Олександра Баумгартена залишалося питання різноманітності і функцій сенсорно-чуттєвої сфери особистості, співвідношення фізичних і душевних почувань, фізіологічних та ідеальних феноменів. Завдання есте-

тики Петро Георгієвський вбачав у тому, щоби віднайти постійну точку зору, з якої, незалежно від усіх метафізичних понять, можна було б пояснювати почуття прекрасного, у відповідності з яким встановлювати основні правила міркування про прекрасне в природі і мистецтві (10, с.201).

Отже, на час прибуття Тараса Шевченка до Петербурга і початку його навчання в Академії мистецтв у середовищі інтелігенції склалася стійка традиція і певний стиль рефлексування з приводу естетичних проблем – своєрідний естетичний дискурс, що функціонував на основі концептів німецької класичної філософії, котра успадкувала ідеї Платона і Плотіна. Саме з цього моменту – від спілкування з Карлом Брюлловим і професорами Академії мистецтв – починала аналіз естетики Шевченка Марієта Шагінян. Але ж Тарас Шевченко мав тоді 24 роки і певний досвід освоєння естетичних цінностей. Тому Дмитро Антонович у дослідженні “Шевченко – маляр” простежує (хоча і дещо гіпотетично) формування естетичного досвіду Шевченка з дитинства. Варто зазначити, що Дмитро Антонович почав публікувати свої думки на цю тему ще 1914 року в журналі “Дзвін” (стаття “Естетичне виховання Шевченка”). У пізнішій монографії, охарактеризувавши “перехід у мистецькій творчості українського народу від форм бароко чи, точніше, рококо до форм класичності”, що особливо яскраво зазначився в архітектурі, а відтак у малярстві, гравюрі і в мистецтві оздоблення книжок, Антонович підкреслив значення подібних процесів для “розуміння перших естетичних вражень Шевченка” (1, с.35). Автор пише, що “вправними руками сільських майстрів, їх генієм утворено нову українську відміну стилю класичності, і, мабуть, таким шляхом класичний стиль поширився в українських народних масах”, які виявили багато “винахідливості і творчої сили” (там само, с.39). Розвиток матеріальної і духовної культури, в якій пробуджувався “мистецький інстинкт” Шевченка-дитини і підлітка, відбувався не без колізій. Про це свідчать і ті переміни, які відбувалися в дяківському середовищі, де обертався кріпацький син. Із славних мандрованих дяків, які раніше “несли в народні маси науку письма і науку різних галузей мистецтва, переважно церковного співу та малярства”, дяки часів Шевченка внаслідок всеросійських реформ перетворилися на “паріїв між людьми духовного стану” (1, с.41). Щедро обдарований селянський підліток кидався від одного дяка до іншого, поки не потрапив у панські передпокої. Дмитро Антонович конструє таку логіку процесу естетичного дозрівання Шевченка: “Естетичне сприймання рисунку літер старих українських книжок”, що було наслідком навчання в дяків, доповнювалося “новими взірцями рисунку”, які прикрашали панські покої”. У дитячій зоровій пам’яті такі враження залишалися на все життя. В подорожі до Вільна і Петербурга Шевченко “здобув нове джерело малярського натхнення і ще інші взірці для копіювання” (там само, с.48). Висновок Дмитро Антоновича цілком переконливий: Шевченкові перші зустрічі з майстрами академічного малярства “зовсім не означали якогось перелому в мистецькій орієнтації, а, навпаки, давали йому ту живу цілющу воду, спрага за якою його так мучила, коли шукав малярської науки...” (1, с.56).

Час перебування Шевченка в Академії мистецтв (1838-1845) – то період “найбільшого розквіту офіційного академізму” в Російській імперії. У Шевченка як поета, графіка, маляра, котрий обертався в російсько-українському середовищі Петербурга, поступово доформовувався духовний світ, органічним компонентом якого були його естетичні уподобання й мистецькі смаки.

III

Відзначене вище з приводу мотивації терміну “естетика Шевченка”, змісту й обсягу поняття, яке цією терміносполукою в різних контекстах позначали, підводить тепер до питання принципового і практичного. Чи є сенс говорити про “естетику Т.Г.Шевченка”? Якщо є, то на яких підставах? Адже в українськомовних текстах письменника слово “естетика” (чи похідні від нього) не фіксується. Ми не можемо зараз точно сказати, коли і за яких обставин воно вперше з’явилося у свідомості Шевченка, зате маємо дати презентації слова “естетика” в листуванні і щоденнику. 1853 року в листі до Броніслава Залеського з вересня-листопада Шевченко принагідно згадує “многоумную и многоглаголивую эстетику и философию”. А частіше це трапляється в щоденнику, починаючи з 5 липня 1857 року.

Щоденник Шевченка фіксує польсько-російські графеми слова, яке з часів Олександра Баумгартена почало набувати термінологічного статусу. Протягом ста років понятійно-термінологічний статус естетики в основному утвердився в німецькій культурі (лекції Гегеля, праці Шеллінга, творчість Гете, Шіллера, Гельдерліна) і в працях польських та російських її послідовників. Запис Шевченка відтворює момент чергової його “зустрічі” з терміном “естетика”, який (момент сприймання) через досвід 46-річного митця-солдата проявляє низку асоціацій, пов’язаних із цим поняттям, його значенням, смислом, індивідуальними конотаціями. То була справжня “аперцепція” – візуальний контакт з книгами у незвичайному контексті, пройнятий багатовекторною чуттєво-почуттєвою реакцією, котра викликала спогади, міркування, оцінки і підсумкове судження історико-філософського характеру (“Чисто платоническое изречение”). Заакцентуємо увагу на основних елементах цієї аперцепції. “Рядом с образцовыми сапогами” Шевченко несподівано побачив “три довольно плотные книги в серой подержанной обертке” (отже, ці томи хтось до нього не раз читав). Назва “Estetyka, czyli umnictwo piękne przez Karola Libelta” здивувала освіченого заслання, який очікував звільнення і шукав лектури на дорогу. “В казармах! Эстетика”, – така вербалізація цього подиву. Ще більше Шевченко здивувався, довідавшись, що книги передані йому у власність. На таке читання в дорозі він не розраховував, бо воно, мовляв, “не совсем по моему вкусу”. Зауважимо Шевченкове формулювання: він не каже, що “естетика” не цікавить його категорично, а лише “не зовсім” відповідає його смакові. Промовиста і мотивація цього зізнання: у ній визнається центральне питання естетики (“прекрасное в искусстве и в природе”), але на передній план виносяться ставлення до естетики і причини цього суб’єктивного явища. Ось це, часто цитоване, судження: “Я, несмотря на мою искреннюю любовь к прекрасному в искусстве и в природе, чувствую непреодолимую антипатию к философиям и эстетикам”.

У художніх творах і в листах Шевченко не раз подає різноманітні варіанти думки про “любов до прекрасного в мистецтві та природі”. Одним із найвиразніших є фраза від авторського наратора повісті “Художник”. Вона подається у найвищому ступені захоплення: “Я люблю или, лучше сказать, обожаю все прекрасное как в самом человеке, начиная с его прекрасной наружности, так само, если не больше, и возвышенное, изящное произведение ума и рук человека [...] Я самый неистовый поклонник прекрасного как в самой природе, так и в божественном искусстве”. Легко зауважити тому, хто читав тексти Олександра Галича і Василя Григоровича, що Шевченкова думка оформляється словами і термінами, які є в працях його вчителів. Досвідчений Шевченко пов’язує свою антипатію до філософії та естетики не стільки з цими предметами і людьми, скільки зі

способом і стилем думання Галича і Григоровича, з працями яких він знайомився в юнацькому віці. “И этим чувством я обязан, – пише 1857 року Шевченко, – сначала Галичу и окончательно почтеннейшему Василию Ивановичу Григоровичу, читавшему нам когда-то лекции о теории изящных искусств, девизом которых было побольше рассуждать и поменьше критиковать. Чисто платоническое изречение” (Журнал, 5 июля 1857 г.). Таким чином, термін “естетика” відтворений по-польськи, двічі проартикульований по-російськи, і відразу поданий його звичний російськомовний відповідник – “теория изящных искусств”. Далі Шевченко не вживає терміну “естетика”, заміщаючи його то парафразою “Умніство рієкне” (записи 8, 10 липня), то метонімією “читав Лібельта” (11, 18 липня), “взявся за Лібельта” (12 липня), то захоплюється автором (“Лібельт самый очаровательный мой собеседник”), то полемізуючи з ним (12 липня), повертається до терміну “естетика”, вживаючи його у семантичному полі, маркованому різними емоційними модальностями.

Записуючи сон про Аркадія Родзянка, який ще 1845 року при першій і єдиній зустрічі “толковал о возвышенной простоте и идеале в искусствах вообще и в литературе в особенности” і при цьому частував кількою і “грязнейшими малороссийскими виршами”, Шевченко знову користується терміном “естетика” у зниженому контексті. “Отвратительный старичишка”, як його характеризує Шевченко, за кілька годин “надоел своею глупой эстетикой и малороссийскими грязнейшими и глупейшими стихами” (9 липня).

Пізніше Шевченко припускає, що бездуховні особи (типу дампліткаррок) зробили б з “естетики Лібельта папільйотки”, думає, що для людей, обдарованих “божественным разумом-чувством”, подібна теорія – порожня балаканина, і формулює підсумкове умовне судження: “Если бы эти безжизненные ученые-эстетики, эти хирурги прекрасного, вместо теории писали историю изящных искусств, тут была бы очевидная польза. Вазари переживет целые легионы Либельтов” (23 липня).

Зауважимо, між іншим, що Павло Зайцев у перекладі “Щоденника” українською мовою термін “ученые-эстетики” передав словосполучкою з виразнішим негативним відтінком – “бездушні вчені-естети” (ПВТ Шевченка, т. IX, с. 91).

Отже, в системі Шевченкової лексики, зокрема термінологічного вжитку, маємо неусталені відношення між термінами “эстетика” і “теория изящных искусств”, а також зустрічаємо колізію в розумінні співвідношення “теория изящных искусств” та “история изящных искусств”. І водночас у цьому узагальнюючому записі чітко постає істотна теза Шевченка, яка за суттю є ідентичною з концептуальною ідеєю Галича – Григоровича. “Для человека-материалиста, – читаємо в тому ж записі, – которому Бог отказал в святом, радостном чувстве понимания его благодати, его нетленной красоты, для такого получеловека всякая теория прекрасного – ничего больше, как пустая болтовня. Для человека ж, одаренного этим божественным разумом-чувством, подобная теория также пустая болтовня, и еще хуже – шарлатанство”. Як можна бачити, Шевченко визнає, що існують люди-матеріалісти, він їх має за “напівлюдей”, котрим Бог відмовив у радісному почутті-розумінні “нетлінної краси”. Це почуття в контексті роздумів Шевченка “святое”, “божественное”. Власне воно і є предметом “теорії прекрасного”.

Для осмислення проблеми текстуальної презентації предмету і змісту “радісного”, “святого”, “божественного” почуття, яких торкається “теория

прекрасного” (изящного), важливо звернути увагу ще й на матеріали “Словника мови Шевченка”. Це джерело фіксує, що слово “прекрасный” у значенні *дуже красивий* вживається в українських текстах письменника тільки 5 разів, слово ж “краса” – 26, “красота” – 15, “красуватися” – 6, “красний” (у значенні чудовий) – 1 раз. В усіх випадках осередям семантичного поля цих слів, як вважають укладачі словника, є семи “принадне для ока”, “приваблива зовнішність людини”. У російськомовних текстах Шевченка (поемах, повістях, листах і в щоденнику) частотність вживання слова “прекрасный” в усіх відмінках значно вища. Наприклад, тільки в “Тризне” воно зустрічається (окрім синонімів) 7 разів. У щоденнику і в повістях слово “прекрасный” (“прекрасное”) постійно функціонують у синонімічних рядах зі словами “очаровательный” (“очаровательно”), “прелестный” (“прелестно”), “обаятельный” (“обаятельно”), “волшебный” (“волшебно”) і т.ін.

Хоча лексикографічні дослідження не розв’язують проблем змісту і сутності гуманітарних наук, проте вони фіксують певні прояви духовних феноменів, зміни в суспільній свідомості етносів, цивілізаційних спільнот, а також презентацію, вербалізацію таких феноменів у індивідуальній свідомості обдарованих діячів культури. Лексична система Шевченка, зокрема її мистецько-естетична верства, виявляють ту тенденцію, яка характерна для розвитку естетики від античності до новітніх часів принаймні в Європі. Фундаментальні праці ерудованих дослідників, які спираються на різномовні джерела і зважають на етимологію наукових термінів, про це переконливо свідчать. Зокрема, польський дослідник історії античної естетики Владислав Татаркевич показав, що естетичні поняття і категорії греків відповідають сучасним навіть у латинських і новоевропейських перекладах. За його спостереженнями, “єдиним власне естетичним терміном, якого бракувало античності, був термін “естетичний”. Тоді не говорили про естетичне переживання чи оцінку-судження, в древніх не було такого терміну, бо не було відповідного поняття: греки стикалися з ним, але не досягнули його” (34, с. 323). Проаналізувавши погляди Гесіода, Сапфо, Піндара на поезію, її вплив на читачів, Татаркевич виокремив грецьке “charis” (чарівність, привабливість, граційність), оскільки воно найближче за значенням до того, що пізніше (і тепер) називається красою (34, с. 37). Греки на позначення краси вживали також слово “Kalos”. Все, що дивувало, захоплювало, збуджувало, вабило, визнавалося в них цінним, – іменувалося красою і благом. Єдність краси і добра-блага передавалася спареним терміном “Kalokagathii” (Kalos – краса; agathos – добро, благо).

Відомий російський дослідник Олексій Лосев у багатотомній і дуже докладній, аналітично-синтезуючій “Історії античної естетики” теж категорично твердить: “Античність взагалі не знала ніякої естетики як самостійної науки” (26, т. 1, с. 89), тому вченим доводиться вичленовувати естетичні явища самостійно. Це зумовлюється в філогенетичному плані тим, що індивід в архаїчні часи був настільки скованим і злитим із спільнотою, що не спроможний був диференціювати своє світовідчуття і виділяти спеціальну (естетичну) його сферу. Якщо ж брати проблему в онтогенезі, то й донині залишається фактом те, що зацікавлення естетикою як спеціальною галуззю знань навіть у дорослих людей трапляється зрідка, хоча красою докільля і певними зразками мистецтва насолоджуються всі. Згідно з терміном “естетика”, який утворено від грецького “aisthesis” (відчуття, почуття), категорія “естетичне” орієнтує тільки на належність чогось до чуттєвої (сенсуалістичної) сфери”.

Аналіз чуттєвості на всіх етапах розвитку людини і суспільства виявляє вічну колізію тілесного і духовного, матеріального та ідеального, зовнішнього і внутрішнього. Приміром, уже Емпедокл, один із найвидатніших мислителів до Софокла, тлумачив чуттєве сприймання як достосованість подібного до подібного (предмета сприймання і органу чуття), як прояв загальнокосмічного взаємотяжіння, світової Любові. Емпедокл виходив з уявлення про гармонію тіла як живого організму. Тому в ньому той, хто відчуває, і те, що відчувається, радіють своєму єднанню, перестають себе розрізняти в акті злиття (26, т.І, с.397-415).

Олексій Лосев зіставляє концепції Платона, Арістотеля, Плотіна з логічно структурованими теоріями Канта, Шеллінга, Гегеля, а також тлумачить сенс поглядів античних мислителів у термінах класиків німецької філософії, співвідносить результати таких зіставлень із сучасними поглядами на проблеми естетики. Таке взаємоосвітлення історичних типів естетичного дискурсу виявляє загальні засади естетики – естетичні виміри явищ людського буття. Висновок Лосева з історії античної естетики та її переломлення в розвинутих системах естетики класиків німецької філософії зводиться до простої (в школярському розумінні) тези. Можна, мовляв, говорити про красу і мистецтво як про *певне злиття змісту і форми*. Нічого іншого в загальному плані немає ні в античній класиці, ані в німецькому ідеалізмі (який, до речі, добре відчував Тарас Шевченко). Синтез змісту і форми, котрий тепер, як і раніше, додає Лосев, “відчувається будь-якою людиною, яка уважно і проникливо сприймає світ, є неодмінною і непохитною основою естетики, з яких би теоретичних позицій до неї підходили, в які б періоди її заглиблювалися” (26, т.6, с.619). Але обмежитися цим висновком, застерігає вчений, означає відмовитися від теорії взагалі і від історії естетики зокрема. Суть справи полягає в тому, що **синтез змісту і форми, їх взаємодія, кожного разу, скрізь і в усьому – різні**.

Античний “дух” вирізнявся обожненням природних сил. Тому краса осягалася як абсолютна досконалість, як втілення богів. Однак античні боги не були абсолютно надприродними, надсвіттовими. Вони зображувалися як людиноподібні (антропоморфні) істоти. Античне мистецтво (особливо наочно – скульптура) синтезувало дух і тіло, іншими словами – ідею і матерію. Німецький ідеалізм абсолютизував матерію і дух, звівши їх до логічних категорій об'єкта і суб'єкта. У Канта замість платонівських ейдосів виступають апріорні форми людської суб'єктивності (=поняття). У Шеллінга абсолютний дух трактується як Універсум, що означає злиття ідеального і реального. Цей філософ, девіз якого – “все в усьому і всередині усього”, Бога, Універсум і мистецтво суміщав за сутністю і осягав їх чисто по-людському – шляхом самозосередження, споглядання і медитації. Споглядання і творчість, у трактуванні Шеллінга, зливаються в органічну цілість, і така цілість тлумачиться як людина-геній, що творить мистецтво. У Гегеля ж краса ототожнюється з художнім образом, який ґрунтується на діалектиці об'єкта-суб'єкта, у вигляді синтезу ідеї і матерії. Краса, таким чином, за своїм характером і змістом – суб'єктивно-людська (26, т.6, с.619-621).

Методологічне значення історико-філософського досвіду для розуміння проблем естетики полягає в тому, що знання перипетій філософської рефлексії увиразнює домінанти: міфологізм – антропологізм – теїзм – пантеїзм – матеріалізм – ідеалізм, якщо зважати на центральний концепт розуміння і пояснення всього суцього. Якщо ж у центр осягнення Всесвіту ставити одну із сутнісних сил цілісної людини, то матимемо історично

змінювані домінантні доктрини: сенсуалізм – раціоналізм – волюнтаризм – інтуїтивізм.

А якщо виділяти шляхи і способи конструювання картини світу в залежності від того чинника, який лежить в основі пізнавальної парадигми і дослідницької стратегії, то вийде ще інша система домінант: гносеологізм – соціологізм – психологізм – позитивізм – феноменологізм – персоналізм – онтологізм – екзистенціалізм.

Розуміється, що названі ряди домінант в осмисленні інтелектуальної історії народів Європи за історично осяжний період ні не вичерпують усіх чинників, ні не вкладаються в лінійну класифікацію. Вони є підставою для висновку, що кожен зокрема чи певна група з них можуть бути застосовані (чимало з них уже використовувались) для реконструкції, опису та інтерпретації естетики Шевченка.

Рівень гуманітарних знань, ступінь розвитку певної галузі науки, її епістемологічне оснащення, характерні для моменту дослідження явищ минулого, ретроспективно застосовуються до тих об'єктів і увиразнюють їх тодішню структуру, функції, значення для сучасників і нащадків.

Такий затяжний екскурс у дискусію з приводу історії естетики взагалі та естетики Шевченка зокрема потрібен для ствердної відповіді на поставлене вище питання: на яких підставах можемо говорити про естетику Тараса Шевченка.

Екскурс у минуле мотивує і методику опису іманентної та сформульованої естетики Шевченка. Почнемо від того, як у постичних текстах різних періодів творчості Шевченко презентує прояви краси. Виділимо основні засади, типові ситуації і парадигматичні моделі на підставі вивченого постичного мстатексту, представленого у перших двох томах Повного зібрання творів Шевченка видання 2001 року.

IV

У поемах і ліриці, що ввійшли до першого видання “Кобзаря” (1840) ще до “Гайдамаків”, відчуття і розуміння вроди/краси почергово передають від авторський наратор (“Причинна”, “Думка”, I), ліричні персонажі жіночого роду (“Думка”, II), чоловічого роду (“Думка”, III), взаємодія мови ліричного героя і ліричних персонажів у наступних різножанрових текстах. Врода, привабливість, сприймання навзаєм краси дівчини чи юнака передаються усталеними в фольклорі епітетами “карі очі”, “чорні брови” (чорнобрива, чорнобривий), “довга коса”, “біле личко”, “голубка сизокрила” тощо. Ці портретні деталі як своєрідні знаки сприймаються через їх чуттєвий вплив на інших людей, насамперед – протилежної статі: “Довго, довго дивувались/ На її уроду...” (41, т.1, с.76). Юнак, “сирота без роду”, подумки запитує в дівчини, яка над ним кепкує: “Чи ж я тобі не вродливий,/ Чи не в тебе вдався,/ Чи не люблю тебе щиро,/ Чи з тебе сміявся?” (41, т.1, с.82). Самоусвідомлення дівочої краси виявляється в роздумах ліричного героя “Думки” (IV) і пов'язується з екзистенційним станом сироти: “Нащо ж мені краса моя,/ Коли нема долі?! Тяжко мені сиротою/ На сім світі жити?” (41, т.1, с.84) У таких буттєвих станах змінюються ознаки чуттєвої привабливості, наголошується емоційна реакція: “...Очі плачуть, чорні брови/ Од вітру линяють. Серце в'яне, нудить світом,/ Як пташка без волі” (41, т.1, с.84). У подібних ситуаціях як у ранній, так і пізній ліриці Шевченка, лексеми “плач” (і похідні від неї форми), “серце” виконують низку функцій, ядром яких є зовнішній вияв сильного емоційного зворушення (плакати) і внутрішнє, духовне джерело його зародження і переживання (серце). У текстах згаданих творів послідовно фіксуємо: “в серце коле” (41, т.1, с.76), “грає серце козацьке” (41, т.1, с.79), “Найду

його, пригорнуся / На серці зомлію" (41, т.1, с.80). "серце в'яне" (41, т.1, с.84). "Як згадаю тебе, краю, / Заплаче серденько" (41, т.1, с.86), "Мов батько та мати / Розпитують, розмовляють. – / Серце б'ється любо..." (41, т.1, с.89), "Нехай усміхнеться серце на чужині" (41, т.1, с.91) і т. ін. Мотив серця концептуалізується уже в "Перебенді": "...То серце по волі з Богом розмовля, / То серце щибече Господню славу, / А думка край світа на хмарі гуля" (41, т.1, с.111). У поезіях "Мар'яна-черниця", "Маленькій Мар'яні" на автобіографічному матеріалі глибшого семантичного значення набувають взаємопов'язані лексеми: краса, очі, душа, серце, усміхатися, плакати, сльози. Тут протиставляються "карії оченята / Умліті сльозою" "неситим очам" злих людей. Благодіючий вплив дівочої краси на ліричного героя висловлюється в тексті, звернутому до "чужої чорнобрової". Він хотів би, щоб пам'ять про те, що "давно минуло", не згасала. Кажучи мовою древніх, катарсис і калокагатія відбулися в емоційному впливі дівчинки на "сироту в сірій свитині", коли той почувався щасливим, побачивши "диво", її "красоту". Вона його "без мови, без слова навчила / Очима, душею, серцем розмовлять" (41, т.1, с.192), бо й сама в тому спілкуванні "усміхалась, плакала, журилась – співала "Петруся".

Розвиток згаданих мотивів навіть у контексті образу Мар'яни наочно демонструє, що власне естетичну якість здобувають чуттєві враження тоді, коли не є лише зовнішньою оздобою, формою, пасивною щодо змісту. З цього погляду глибока естетична втіха неможлива без внутрішньої суголосності споріднених особистостей. Самотність, самотність людини – це неприродний, обтяжливий модус життя. Монолог ліричного персонажа з поезії "Дівичії ночі" не тільки про це свідчить, а й увиразнює смисл концепту "...Я жити хочу / Серцем, не красою!" (41, т.1, с.263). Драматизм переживання невтоленної снаги жінки, наділеної всіма прикметами тілесної краси, виражається композиційним зіткненням опису, який подає наратор, і монологу ліричного персонажа. Малярський досвід Шевченка відчувається в такому експресивному портреті:

*Розплелася густа коса
Аж до пояса.
Розкрилися перса-гори –
Хвилі серед моря,
Засіяли карі очі –
Зорі серед ночі,
Білі руки простяглися –
Так би й обвилася
Кругом стану, і в подушку
Холодну втилася,
Та й залякли, та й замерзли,
З плачем рознялися (41, т.1, с.263).*

Самотність особливо дошкуляє вночі, у темноті, коли бракує чуттєвих вражень, зовнішніх подразнень, тієї дорефлексивної, довербальної, здебільшого підсвідомої інформації, яка живить емоційно-інтелектуальні асоціації. Лірична постать з поезії "Дівичії ночі" промовляє-запитує:

*Нащо мені коса-краса,
Очі голубині,
Стан мій гнучкий...коли нема
Вірної дружини?
Нема з ким полюбитись,
Серцем поділитись...*

*Серце моє! Серце моє!
Тяжко тобі битись
Одинокому (41, т.1, с.263).*

Дівчина благає Бога "укоротить свої темні / Тяжкі мені ночі!.. / Бо я вдень не одинока – / З полем розмовляю, / Розмовляю і недолю / В полі забуваю.." (41, т.1, с.264)

Для естетичного освоєння дійсного буття людини передумовою є чуттєво-почуттєве сприймання довкілля, котре повсякчас (бодай в уяві, а то й у сні) "тисне" на органи чуття. Тому письменники більшою чи меншою мірою подають те середовище у формі описів (пейзажів, інтер'єрів, портретів), які на перший погляд не мають естетичного значення, бо начебто позбавлені оцінного модусу. У Шевченка безособових, не суб'єктивізованих картин майже немає. Шедеври "Садок вишневий коло хати" (1847) і "Тече вода з-під явора" (1860) тільки на перший погляд здаються такими. Перша ідилія є складовим елементом циклу "В казематі", а друга – розгорнута метафора, художня семантика якої виникає із зіставлення трьох образів з рослинного, тваринного і людського світів, їх об'єднує еротичний (у найширшому сенсі) мотив: 1) "Пишається калинонька, / Явір молодіє, / А кругом їх верболози / Й лози зеленіють" (41, т.2, с.366); 2) "Хлюпочуться качаточка / Помеж осокою. А качечка впливає / З качуром за ними..."; 3) "Прийшло дівча воду брати, / Брало, заспівало, / Вийшли з хати батько й мати / В садок погуляти, / Порадитись, кого б то їм / Своім зятем звати?" Взаємовідбиття виділених образів розширює смисл чуттєво-буттєвої конкретики.

Загалом Шевченкові описи наскрізь суб'єктивізовані, динамічні, чуттєво активні, естетично функціональні. Прикладами можуть бути вступ до "Причинної" ("Рече та стогне Дніпр широкий") чи до вірша "На вічну пам'ять Котляревському" ("Сонце гріє, вітер віє / З поля на долину, / Над водою гне з вербою / Червону калину, / На калині одиноке / Гніздечко гойдає") (41, т.1, с.89). Здебільшого, це паралелізми, звертання, чийсь монолог, риторичні фігури, афоризми, як-от: "Тяжко-важко в світі жити / Сироті без роду" (41, т.1, с.82), "Все йде, все минає – і краю немає..." Активність нараторів, наскрізна діалоговість постійно посилюють, нагнітають чуттєво-інтелектуальну рецепцію читача. Рецептивний заряд слова в шевченкових текстах – органічна складова його естетики. Ця якість виразно заманіфестована вже 1840 року в широко відомій поезії "Думи мої, думи мої" і з допомогою все тих же концептів (серце, очі, плач, сльози) в поєднанні з мотивами зваби і зведення жінки. Ліричний герой, що тут ідентифікується з автором, цікавиться, звертаючись до власних дум: "Чи заплаче серце одно на всім світі, / Як я з вами плакав?" Він називає основні теми і мотиви, які досі розробляв, співчуваючи землякам і тужачи за Україною на далекій чужині. Емпатична чуттєвість як прогностична інтерація звербалізована у такий спосіб:

*За карії оченята,
За чорні брови
Серце рвалося, сміялось,
Виливало мову,
Виливало як уміло,
За темні ночі,
За вишневий сад зелений,
За ласки дівочі...
За степи та за могили,*

Що на Україні,

Серце мліло, не хотіло

Співать на чужині... (41, т.1, с.125).

Лірика “трьох літ”, поеми 1844-45 років, “Давидові псалми”, невольничча поезія, що постала в екстремальних умовах, відбили нові грані естетичного освоєння дійсності, які характеризуються не тільки категоріями *краса, гармонія, високе, драматичне, героїчне, трагічне*, а й протилежними за значенням – *потворне, низьке, комічне, сатиричне*. Найрізноманітнішої оцінної тональності естетичне переживання суб'єктів художнього світу Шевченка передається поетико-риторичними засобами, в структурі яких зустрічаються відзначені вже концепти, які складають чуттєво-кордоцентричну парадигму естетики Шевченка. У цьому зв'язку типовими і вельми характерними є тексти ліричних медитацій “Минають дні, минають ночі”. “І день не день, і йде не йде...”. У них ословлені і майстерно втілені екзистенціали митця, світовідчуття якого радикально змінюється. Із швидкоплинним проминанням днів, ночей і літа, на зміну якому наступає осінь (“*шелестить пожовкле листя*”), ліричний герой фіксує наслідки і перебіг власної інтроспекції: “*...гаснуть очі, заснули думи, серце спить./ І все заснуло, і не знаю,/ Чи я живу, чи доживаю./ Чи так по світу волочусь,/ Бо вже не плачу й не сміюсь...*” (41, т.1, с.367). Осмислення такого стану пов'язується з долею і з молитвою до Бога: “*Не дай спати ходячому,/ Серцем замирати/ І гнилою колодою/ По світу валятись./ А дай лепти, серцем жити/ І людей любити,/ А коли ні... то проклинать І світ запалити*”.

Відмінність у змісті формули “*любити і жити серцем*” (поезія “Дивичії ночі”) і в цьому вірші – очевидна. Там – індивідуально-персоналістична чуттєвість: тут – індивідуально-суспільна. У поезії “Три літа” зміна естетичної тональності ще виразніша: “*...тепер я розбитес/ Серце ядом гою,/ І не плачу, й не співаю, а вию совою*”.

Концепти *очі, серце, душа, плач, сльози, слова, мова, доля, Бог* функціонують у текстах, написаних на засланні, в іншому контексті, виражаючи естетичну свідомість самотньої людини в “незамкнутій тюрмі” (“*І небо невміте, і заспані хвилі*”, 1848).

У них, окрім давно вживаних топосів (“*вишневі садочки*”, “*синє море*”, “*самотня душа*”, “*милий Боже*” і т.ін.), з'явилися конкретно-чуттєві враження від місцевих реалій: “*заспані хвилі*”; “*киргизи убогі*”; “*парус розпустили,/ Посунули по синій хвилі поміж кугою в Сирдар'ю/ Байдару та баркас чималий*” (41, т.2, с.205), “*Помарнілая пустиня,/ Кинутая Богом*” (41, т.2, с.207) тощо. Однак над ними домінують спогади, згадки, давні враження, які виступають психологічним фоном актуальних відчуттів, сприйнять, роблячи амбівалентним естетичне переживання, що проймає художній світ нового твору. Ліричний герой презентує реального автора, котрий страждає в неволі на чужині. Переосмислюються мотиви чужини, волі, краси. “*Немає гірше, – усвідомлює він, – як в неволі/ Про волю згадувать*”. Ця особа, яка згадується “*гарно-молодою*”, тепер поціновується як “*свято чорноброве*”, котре “*очима/ Аж чорними-голубими і досі чарує людські душі*” (41, т.2, с.99).

У низці віршів Шевченко характеризує свою естетику творчості. Він, “*ховаючись/ За валами*”, “*нишком віршує*” за звичкою, кладучи “*новинку на основу*” давню, заховаючи сам себе “*Старинку Божеу лицювать*”. Раніше, на волі, він творив інакше:

А перше! Єй-богу, не брешу!

Згадаю що чи що набачу,

То так утну, що аж заплачу.

І ніби сам перелечу

Хоч на годину на Україну

На неї гляну, подивлюсь.

І мов добро кому зроблю,

Та любо серце одпочине (41, т.2, с.70).

Отже, маємо відомий вже принцип естетичного феномена: зорове сприймання (бодай в уяві) рідного краю збуджує асоціації про прихильне ставлення людей (нехай і омріяне) і в наслідку дає емоційний стан умиротворення, який співвідноситься з добром для когось іншого (“*мов добро кому зроблю./ Та любо серце одпочине*”) і самозаспокоєнням, духовною втіхою. У такій ситуації, в такому стані і задля такої мети немає значення, про що пишеться: “*Бог зна колишніі случаи/ В душі своїй перебираю/ Та списую; щоб та печаль/ Не перлася, як той москаль./ В самотню душу*” (41, т.2, с.96).

Принцип конструювання естетичного феномена сталий, повторюються концепти, давні топоси, але урізноманітнюються теми, мотиви, інтонації, емоційна тональність. У такий спосіб виявляється самодостатність естетичного переживання, яке закорінене в катарсичній сутності творчого акту на основі духовної, емоційно-інтелектуальної втіхи. Чуттєва культура – це головний вимір естетичних феноменів. Про це переконливо свідчить поезія Тараса Шевченка “Не для людей...” Поет-засланець пише вірші, бо йому “*легшає в неволі, як їх складає*”. Твориться так легко, бо наче з-за Дніпра “*Слова прилітають/ І стеляться на папері, плачучи, сміючись./ Мов ті діти. І радують/ Одишокою душою. Убогою*” (41, т.2, с.121).

У численних поезіях Шевченка різними поетикальними засобами, які спираються на образні асоціації з усіх сфер життя – від родинних стосунків до давньої міфології, історії, релігії, з освоєнням багатих джерел світової культури – утверджується дійова сила мистецтва слова, яка живиться найглибіннішими пластами людського духу, котрий однаково оживляє душу носіїв слова – того, хто промовляє, і того, хто його сприймає. Ці ліричні медитації, поетичні візії, інтуїтивні прозріння покриваються стислим, лаконічним, але семантично наповненим текстом:

Ну що б, здавалося, слова...

Слова та голос – більш нічого.

А серце б'ється – ожива,

Як їх почує!.. Знать, од Бога

І голос той, і ті слова

Ідуть меж люди!.. (41, т.2, с.94).

На перший погляд, це сентенція, сформульована у формі констатації факту хвилювання людини, котра почула усне слово – дар Божий. Відрухове пояснення факту за суттю чисто християнське. Автор далі мотивує цю першу сентенцію, яка в структурі твору є винесеним в експозицію узагальненням фабульної події. Перед сном він, стоячи на палубі, поглядав на туманне море, і в мареві побачив чи то молодицю, чи то дівчину, до того ж почув журливий спів знайомого матроса-земляка. Потік асоціацій, збуджених співом матроса, склався із звичних для Шевченка мотивів: козак, сирота, найми, москалі, туга дівчини під вербою, плітки людей, жаль-співчуття дитини, яка колись чула тужливий спів. Заключний епізод фабули відтворює самопочуття автора – одного з персонажів твору, який “*заплакав*” з жалю, що “*світ зав'язаний, закритий*”, що сам тепер “*мос-*

каль", а його "серце порване, побите..."

Авторська мотивація змісту вступної сентенції як попередньої емоцій-думки (=естетичної ідеї) лежить на поверхні фабули і чуттєвих ситуаційних вражень. І тільки їх зіставлення веде вглиб образної семантики твору, пояснюючи, чому серце ліричного героя забилося, ожило від тихого співу земляка з Островної

Щоб виявити архетипні шари багаторівневої семантики цього твору з вершинним пуантом-знаком "серце б'ється ожива", як почує "слова та голос", треба було б тепер скористатися досвідом феноменологів і деконструктивного його аналізу, як це, приміром, зробив Жак Дерріда у праці "Голос і феномен" (13), або бодай частково проробити те, що здійснили вже Григорій Грабович (8) і Леонід Плющ (29) засобами структуралізму і міфоруальної критики. І це не буде ретроспективним привнесенням у художній світ, створений Шевченком, абсолютно чужорідних засобів пізнання, які відторгне іманентна естетика Шевченкових текстів. Адже і в цьому вірші зафіксовані елементи мислення поета, суголосні з міфологією і біблійними реаліями. Він "на море поглядав, мов на Іуду". а клубки туману здавалися поетові "черволицею Діаною". Зайве нагадувати про ранні поеми і лірику, про переспіви псалмів чи філософські твори останніх літ ("Неофіти", "Марія", "Молитва", "І Архімед, і Галілей" та ін.). У глибинах образних візій Шевченка нуртують прадавні первні анімізму, антропоморфізму і навіть метемпсихозу, що засвідчують не тільки "Тополя" (1839), а й "Сон (У всякого своя доля)" (1844), "Великий Лях" (1845), "Лілея" і "Русалка" (1846), "І тут, і всюди – скрізь погано" (1860). Наприклад, діалог пишної квітки Лілеї і Королевого Цвіту ("Лілея") відбувається у цьому світі, в який повернулися з того світу душі закоханих. У людському світі, оповідає Лілея, їй велося надто погано ("мордувалась"). І лише після перетворення, в іпостасі квітки вона зазнала щастя. Незбагнений для Лілеї сенс таких перетворень і Божої волі. Люди не дали їй дожити молодого віку, замерзла зимою дівчина під тином, лиш весною процвіла цвітом при долині, на який, "як на диво" дивилися люди. Процеси взаємоперетворень живих істот у неживі, їх доля там і тут дають можливість митцеві ставити екзистенційні питання про сенс життя: "Скажи ж мені, мій братику, / Королевий цвіте, / Нащо мене Бог поставив / Цвітом на сім світі? / Щоб людей я веселила, / Тих самих, що вбили / Мене й матір?" (41, т. I, с. 375). В умовному світі неживі істоти емоційно реагують на незрозумілі проблеми чисто по-людському: "І заплакала Лілея / А Цвіт Королеві / Схилив свою головоньку / Червоно-рожеву / На білес пониклеє личенько / Лілеї".

Наведених прикладів достатньо для ілюстрації іманентної естетики, реалізованої в поетичних текстах Шевченка, створених українською мовою, і для аргументації своєрідності її художньої презентації засобами поезики в контексті культури першої половини XIX століття, в тодішній соціокультурній ситуації. Естетичний вимір поезії увиразнюється двомовним листуванням з Петербурга і заслання (40-50-ті роки), щоденником (липень 1857 – липень 1858) і російськомовними повістями, писаними на засланні.

V

Ранні листи, писані українською мовою до адресатів-українців, пізніші російськомовні листи з неволі і щоденникові записи 1858 року також містять охарактеризовану вище парадигму вияву людської чуттєвості – як на основі самоаналізу Шевченка, так і його спостережень за іншими. Розповідаючи в

листі до Василя Григоровича про свою зустріч з матір'ю конференц-секретаря Академії, Шевченко зауважує: "Єй-богу, і я заплакав, хоч я і не дуже сльозоточивий" (28 грудня 1843 року), а про зустріч з Олексієм Бутаковим у Володимирі фіксує в "Щоденнику": "У мене при одном wspomинанні об этой пустыне сердце холодеет, а он, кажется, готов навсегда там поселиться" (10 березня 1858 р.). У цьому ж контексті можемо осмислювати міркування Шевченка про роль натури для живописця і скульптора, про значення особистого знайомства з авторами творів для пізнання їх та їхніх творів, про важливість сприймання творів мистецтва для формування естетичного смаку. Дуже промовистим у цьому плані є листи до Варвари Рєпніної і Броніслава Залеського. Порадівши з того, що княжна змінила свою думку про "Мертві душі", Шевченко після порівняння Миколи Гоголя та Ежена Сю їй писав: "Не такое наш Гоголь – истинный ведатель сердца человеческого! Самый мудрый философ! И самый возвышенный поэт должен благоговеть перед ним, как перед человеколюбом! Я никогда не перестану жалеть, что мне не удалось познакомиться лично с Гоголем. Личное знакомство с подобным человеком неопценно, в личном знакомстве случайно иногда открываются такие прелести сердца, что не в силах никакое перо изобразить" (7 березня 1850).

Говорячи про концептуальне значення *серця* в усіх текстах Шевченка, немає потреби виписувати всі випадки вживання цієї лексеми і розкривати семантичне поле, котре виникає в різних контекстах у стосунку до глибинної традиції, закоріненої у Священному Писанні і в працях отців церкви. Щодо історичної традиції, то таке дослідження виконав сучасник Тараса Шевченка Памфіл Юркевич. 1860 року з'явилася друком праця цього філософа "Серце та його значення в духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого". Виписавши низку згадок про серце з Біблії і зіставивши їх з поглядами психологів і фізіологів свого часу, Юркевич зробив висновок: "Якщо серце є таке осереддя духовного життя людини, з якого виникають прагнення, бажання й помисли безпосередньо, або той бік, який не впливає з математичною точністю із зовнішніх діючих причин, то найправильніша теорія душевних явищ не може визначити особливості й відмінності, з якими вони виявляються у цій окремій душі за певних обставин" (44, с. 100). Філософ-богослов виходив з того, що людина є такою особою, котра знає себе "у безпосередній свідомості", відкриває для себе не душу взагалі, а "цю особливу, з особливими настроями, прагненнями й помислами". Тому "в історії людства можливі факти, події й явища, які будуть свідчити про себе своїм простим існуванням..." (44, с. 100). Критикуючи новітній раціоналізм за зведення всієї повноти духовного життя людини до феноменів мислення, Юркевич був "першим у шерензі філософів, що з'єдналися навколо традиції вседності" (44, с. XIII).

Згадана праця Памфіла Юркевича, сучасна її оцінка визначають часову верхню межу духовного контексту, в якому складався феномен естетики Шевченка. Zenіт творчої активності Юркевича (1851-1861) збігається з не менш інтенсивним самоосмисленням Шевченка в останнє десятиліття його життя, що відбивають листи, щоденник і художні твори. Все це дає підставу й матеріал для підсумкової характеристики естетики Шевченка в її багатомірності з якнайменшою сучасною інтерпретацією.

Тарас Шевченко як реальна історична постать володів розвинутою естетичною свідомістю, що складалася в соціокультурному середовищі 1825-1861 рр. і сягала європейського рівня. У її динамічній структурі виразно виокремлюються такі елементи: естетичний смак, естетичне почуття,

естетичні оцінки, естетичні погляди, естетичний ідеал. Як чуттєво-емоційні, духовно-інтелектуальні феномени всі вони виявлялися у щонайрізноманітніших сферах життя (в побуті, у навчанні, у публічно-офіційних стосунках, в інтимних ситуаціях, у мистецькій творчості), які сприймалися, переживалися й оцінювалися крізь призму поняття краси (вища форма цього поняття – прекрасне). Сам Шевченко їх фіксував переважно російськими лексемами – *вкус, чувство, оценка, взгляды, идеал, красота*. Найвищих рівнів узагальнення і частотності вживання набули в нього поняття, які мають статус естетичних категорій полярної аксіологічної спрямованості: “прекрасное (изящное)”, “очаровательное (прелестное)” – “отвратительное (безобразное)”.

“Щоденник” Шевченка як форма свідомої рефлексії, що спирається на глибоку ретроспекцію (численні спогади, сни) і на проектування свого майбутнього під час звільнення із заслання, чітко виявляє таку тенденцію: категоріями “прекрасное”, “очаровательное” автор оперує, згадуючи світлі сторінки свого життя і позитивний власний досвід, або констатує самопочуття звільненої людини, яка втішається свободою і набуває нового позитивного досвіду. Категорія “отвратительного” стосується негативних явищ із його життя і особливо – досвіду в період солдатчини. Показовими є вузькі контексти (на рівні словосполучень), у яких вживаються ці протилежні категорії. Відтворимо їх хронологічно.

I. Прекрасне (“очаровательность”). 1857 рік – *“прекрасное освещение”, “очаровательное уединение”, “очаровательного слова”, “прекрасное будущее”, “очаровательная надежда”, “прекрасное утро”, “прекрасная, светлая истина”, “я был очарован рассказами об этом волшебном празднике”, “моя прекрасная, моя бедная Украина”, “слушаю эту очаровательную песню”, “пел... удивительно просто и прекрасно”, “прекрасная блондинка”, “очаровательный мой собеседник”*;

1858 рік (1.01-13.06) – *“очаровательное семейство”, “очаровательное сыграла”, “очаровательная хроника”, “очаровательная бенефициантка”, “прекрасная тема”, “возвышенно прекрасное создание эта женищина”, “прекрасная, благородная мысль”, “прекрасный, свежий, сильный голос”, “очаровательный тип землячки”, “прекрасная, благородная наружность”, “отсутствие малейшей гармонии и ни тени изящества”, “очаровательный старец”, “очаровательная знаменитость”, “прекрасные братья Лазаревские”, “лекция мироздания прекрасна”, “блеск и роскошь, а изящества мало”, “прекрасное и меткое стихотворение”, “очаровательный Семен”, “прекрасное стихотворение Хомякова”, “увертюра... очаровательна”*.

II. “Отвратительное” (безобразное). 1857 рік – *“отвратительное захоlustь”, “отвратительная пригонка амуниции”, “антипатия моя возросла до отвращения”, “я не освоился с этим отвратительным спектаклем” (муштрою), “нравственное безобразие”, “отвратительное наскоемое” (юнак), “отвратительные пороки”, “отвратительные герои” (персонаж Сю), “отвратительный смотр”, “отвратительная перспектива”, “отвратительная конура”, “десятилетний отвратительный сон”, “отвратительная, подлая лесть”, “отвратительная обязанность”, “безобразные творения”*.

1858 рік (1.01-13.06) – *“старуха... в роли Марии безобразна”, “отвратительные отношения”, “отвратительный контраст”*.

Якщо поставити поряд із цими авторськими оцінками різних явищ (предметів, процесів, постатей) висловлювання відавторських нараторів з

повістей Шевченка, то однотипність мислення (власне естетичних уподобань) буде очевидна. Найстислішу формулу знаходимо в повісті “Художник”: *“...Я самый неистовый поклонник прекрасного как в самой природе, так и в божественном искусстве”*. Зібрані і систематизовані в одному розділі збірника “Тарас Шевченко про мистецтво” (42, с.33-39) понятійно-термінологічні окреслення різних виявів естетичності людського буття переконливо ілюструють діапазон естетичної свідомості Шевченка.

Естетика Шевченка, риторично кажучи, має гуманістичну природу. Конкретніше це означає, що поза активним контактом людських індивідів з довкіллям, без їх чуттєвості і переживань не існує жодних естетичних феноменів. З цього погляду для естетики Шевченка питання про естетичне ставлення людини до дійсності, яка існує як готовий об'єкт чуттєвого освоєння, є привнесеним ззовні концептом. Адже, міркуючи над “Естетикою” Лібельта, Шевченко схвально акцентує думку про “присутствие всемогущего творца вселенной во всем видимом и невидимом нами мире”. вважаючи “старой, как свег, истиной”, а не відкриттям Лібельта (11 липня 1857 р.). За такі думки “умеренный идеалист” видався Шевченкові “более похожим на человека с телом, нежели на бесплотного немца”. Шевченко солідаризується з Лібельтом, коли той “коротко, изящно и ясно” твердить, що “религия и древних, и новых народов всегда была источником и двигателем изящных наук”, тому погоджується, щоби людину-творця ставити вище природи, бо, думає Шевченко, “свободный художник настолько же ограничен окружающею его природой, насколько природа ограничена своими вечными неизменными законами” (12 липня 1857 р.). Шевченко не зосереджувався над проблемою сутності “вічних законів”. Як митець, для якого самоочевидною істиною є чуттєвість людини, він устами свого alter ego проголошує відомі слова: “Много, неисчислимо много прекрасного в божественной, бессмертной природе. но торжество и венец бессмертной красоты – это оживленное счастьем лицо человека. Возвышеннее, прекраснее в природе я ничего не знаю” (“Художник”), – і додає далі, що так само, якщо не більше, любить “возвышенное, изящное произведение ума и рук человека”.

Естетика Шевченка як особистості, що змалку тягнулася до мистецтва в різних його формах (спів, оздоблення літер і списуваних книжок, оповідання-речитативи, поезія і малярство), відразу поставала в матеріалізованих формах культури, які він практично освоював і самостійно застосовував. Тому його оцінки і смакові судження з приводу візців культури, які він заставляв готовими і копіював чи творив, наслідуючи зразки, або комбінуючи різні їх компоненти, завжди мали предметну спрямованість і конкретну визначеність. Від загальних міркувань про мистецтво взагалі (“божественное искусство”, “изящное искусство”) Шевченко відразу переходив до живопису, поезії, архітектури, зокрема – до результатів творчості, оперуючи поняттями “произведение” певного жанру (водевіль, поема, повість і т. д.), уявляючи перипетії виникнення і втілення задуму, ступінь завершеності твору, технологію виконання, відповідність твору до вимог цензури і т. ін. У цьому аспекті чи не найцікавішими є листи до Броніслава Залеського, Варвари Репніної, Михайла Лазаревського і щоденникові записи. Типовим прикладом можуть бути зізнання Тараса Шевченка про задум подати євангельську притчу про блудного сина в серії власних картин. “Картины, – пише він у листі до першого з названих адресатів 8 листопада 1856 року, – с мельчайшими подробностями готовы (разумеется, в воображении), и дай мне теперь самые бедные средства, я оконечен бы над

работой. Я почти доволен, что не имею теперь средств начать работу. Мысль еще не созрела, легко мог бы наделать промахов: выношу, как мать младенца в своей утробе, эту бесконечно разнообразную тему [...] Но, сохрани Бог, неудача, то я умру; идея слишком тесно срослась с моей душой [...] Для исполнения задуманного мною сюжета необходимы живые, а не воображенные типы”.

В іншому листі до Броніслава Залеського (від 10-15 лютого 1857 року) Шевченко продемонстрував конструктивні творчі можливості своєї уяви, пишучи, як можна було б на матеріалі стосунків друзів розгорнути сюжети двох поем. Водночас він подав принципове спостереження над відмінністю художнього переживання від духовно-ідеального (власне, естетичного почуття). На його погляд, митцям “недостаточно видеть, любоваться прекрасным, умным, добрым челоm человека, необходимо нарисовать его на бумаге и любоваться им, как созданием живого Бога. Вот что нужно для полноты нашей радости, для полноты нашей жизни!”

З постійних порад Шевченка Залеському щодо техніки малярства, способів розвитку смаку, навчання в Академії впливає однозначний висновок про те, що Шевченко своєю естетикою не обмежував тільки чуттєвим сприйманням краси довкілля і мистецтва. Він не випадково вживав вислів “божественный разум-чувство”. Мотиви перетворення-метаморфоз у світі живого й неживого, які лежали в основі сюжетів ряду його поезій, суголосні такому міркуванню зі згаданого вже листа до Броніслава Залеського: “Без разумного понимания красоты человеку не увидеть всемогущего Бога в мелком листочке растения. Ботанике и зоологии необходим восторг, а иначе ботаника и зоология будет мертвый труп между людьми. А восторг этот приобретает только глубоким пониманием красоты, бесконечности, симметрии и гармонии в природе. О, как бы мне хотелось теперь поговорить с тобой о космосе и послушать, как ты читаешь песни Вайделоты!”

У роздумах про різні вияви і форми прекрасного Шевченко не отожднював краси реальних явищ, мистецьких задумів, завершених художніх творів, копій з оригінальних пам'яток культури чи гравюр за олійними полотнами. У записках на ці теми фіксуються знання технології, історії світового мистецтва, самоспостереження, настанови собі на майбутнє. Тоді маємо розгорнуті критичні судження, в структуру яких входять загальноестетичні поняття й категорії. Характерно, що подібні інформаційно насичені міркування з'являються тоді, коли він зацікавлено читав і осмислював “Естетику” Лібельта. До прикладу, в тому записі, де йдеться про залежність польського теоретика від німецької філософії і про художні уподобання Василя Жуковського, котрий радив студентам Академії мистецтв “поучиться от великих учителей Германии”, Шевченко сформулював своє сredo як майбутнього гравера. “Я не желал бы, – поклав собі ще не звільнений митець-солдат, – чтобы мои будущие эстампы были похожи на парижский эстамп акватинта с картины “Последний день Помпеи”. Топорный, безобразный эстамп. Поругано, обезображено гениальное произведение” (10 липня 1857 р.). Шевченко завжди й чітко відрізняв прекрасне явище буття і прекрасне чи потворне його втілення в мистецтві.

Ці та багато інших щоденникових записів і спостережень, узагальнень у листах, що не раз ставали предметом аналізу під подібним кутом зору (див.: 5; 9; 11; 23; 30), засвідчують нерозчленованість естетики і мистецтвознавчих міркувань Шевченка. Тим більше – невіддиференційованість на той час літературних зацікавлень поета, геніальність якого визнавали вже сучасники з Кирило-Мефодіївського братства. Варто мати на

увазі не тільки цей факт, а і його мотивацію. Йдеться про далекоглядну і глибоку думку Василя Білозерського ще 1846 року, навіяну йому поемою “Сретик”; “Я поневоле приятно позадумался над тем, какого гениального человека мы имеем в Тарасе Гр[игорьевиче], ибо только гений посредством одного глубокого чувства способен угадывать потребности народа и даже целого века, к чему не приведут никакая наука, ни знания, без огня поэтического и вместе религиозного” (21, с.105). Тут мається на увазі роль постичного (=естетичного) почуття, яку воно в єдності з вірою в одкровення Боже відіграє в осягненні світу. Така думка суголосна з позицією Памфіла Юркевича і Тараса Шевченка у вже цитованому листі до Броніслава Залеського. Духовне горіння (“восторг”), захоплення допомагають осягненню таємниць буття – від найменшого листка рослини до космосу. На такі простори буття поширювалися зацікавлення Шевченка-митця, які й живили його іманентну естетику і спорадичні оказійні спроби формулювання тих чи інших її засад, понять, узагальнень і правил на протигагу існуючим, для конкретизації після випробування власним творчим досвідом.

Шевченкові спостереження, міркування, узагальнення, прозріння, здогадки, категоричні твердження не складають логічно впорядкованої системи не тільки тому, що він відчував неподоланну “антипатію до філософії та естетик”, а й тому, що для системи гуманітарних наук на ґрунті усвідомлення їх специфіки в порівнянні з природознавством в часи Шевченка не було достатніх, як мовиться, напрацювань. Чисто спекулятивні абстрактні систематики Канта, Гегеля, Шеллінга відлунювали у версіях слов'янських народів (зі знайомих Шевченкові згадаймо праці Олександра Галича, Кароля Лібельта), піддавалися критиці позитивістів Огюста Конта, Іполліта Тенна, Емілія Еннекена, Фердінанда Брунет'єра.

До того ж літературні тексти і малярсько-графічні твори Шевченка, які були оприлюднені за життя автора, не давали повного уявлення про діапазон і глибину його зацікавлень та здобутків. Протягом другої половини XIX ст. публікувалися невідомі широкому загалові постичні, прозові літературні твори, листи, щоденник, спогади про Шевченка, збиралася й описувалася образотворча продукція – поступово увиразнювалася естетика Шевченка в усіх її вимірах. На такій базі, особливо внаслідок текстологічних досліджень, у результаті обстежень архівів цензури, осягалися нюанси кристалізації естетичної свідомості Шевченка в його художній світ, власне літературно-художні смаки, мистецькі критерії. Перепишуючи свої чернетки, рукописи, створені у несприятливих умовах заслання, Шевченко їх редагував, доопрацьовував, цікавився думками про них своїх приятелів – значить повторно переживав їх не як уявні феномени (“воздушные замки”, як сам називав деякі свої задуми), а як уже вдало чи недосконало втілені образи, розуміючи їх стосунок до реальних чи вигаданих, нафантазованих явищ. Щоденник передає деякі принципове важливі моменти того механізму, який діяв у процесі самоаналізу Шевченка.

Широковідома думка Шевченка про те, що в його “внутреннем образе” нічого не змінилося. Порадівши сталості своїх переконань, Шевченко сам акцентував нову якість свого духовного світу. “И я от глубины души благодарю моего всемогущего создателя, что он не допустил ужасному опыту коснуться своими железными когтями моих убеждений, моих младенческих светлых верований. Некоторые вещи просветлели, округлились, приняли более естественный размер и образ...” (20 липня 1857 року).

Таким чином, Тарас Шевченко як реальна постать, що сформувалася

в період з 1814 по 1861 рік. переживав динаміку свого фізичного й духовного самопочуття. Він сам презентував себе в різних ситуаціях власною поведінкою, усним словом, письмовими текстами. Щирість, правдивість, повнота самовияву Шевченка як особистості зумовлювалися його ставленням до співрозмовників і присутніх, намірами і метою у кожній ситуації, навіть мінливими настроями, але також і ступенем самопізнання, діалектикою усвідомленого і підсвідомого в структурі його психіки, роллю цих чинників у мотивації поведінки митця, стратегією творення, невіддільною від орієнтації на майбутнє сприймання завершених творів. Свідомість Шевченка та його творча інтенція відбилися в низці його наративів, ліричних героїв, епічних і ліричних персонажів, дійових осіб, частина яких мала своїх прототипів, інша група – цілковито вигадані чи створені за засадами відомих за часів Шевченка способів художнього узагальнення. У кожному випадку все, що залишив Шевченко – поет, маляр, прозаїк, графік, – пройшло через його відчуття, почуття, розум, уяву, увагу, вольові зусилля. Однак значна частина створеного ним ставала доступною читачам, глядачам, дослідникам поступово ледь не до середини ХХ століття. Тому й сучасники Шевченка, і його нащадки не мали можливості досягнути світ естетики наскрізь оригінального митця. До того ж навіть наближення до поверхневого рівня естетики Шевченка ускладнювалося зміною статусу естетики в системі гуманітарних наук, що супроводжувалося природним відходом деяких проблем, якими займалася естетика часів Шевченка, до історичної естетики, літературної критики, теорії літератури. Вони почали функціонувати як відносно окремі галузі гуманітарних наук і розроблятися на різних філософських засадах.

Сучасна естетика, ставши філософською за способом осмислення мистецтва, не деталізує іманентної та сформульованої естетики Шевченка. Вона поділяє цілісність цього конкретно-історичного феномену з культурологією, антропологією, міфопоетикою, герменевтикою, кожна з яких прагне до максимального (доступного її методиці) синтезу, до збереження і врахування основних естетичних вимірів спадщини Шевченка. З цієї точки зору естетика Тараса Шевченка з різною мірою повноти відтворюється, описується в працях, котрі спираються на найновіші здобутки гуманітарних наук другої половини ХХ століття. За хронологією їх створення – це передусім дослідження Михайлини Коцюбинської (22), Григорія Грабовича (8), Леоніда Плюща (29), Валерії Смілянської (“Святим огненным словом...” Тарас Шевченко: поетика – К.: Дніпро, 1990), Оксани Забужко (18), новий збірник статей Григорія Грабовича (9), робота Валерії Смілянської та Ніни Чамати “Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів” (32). У них так чи інакше оприявлені найістотніші виміри естетики мистецько-словесної творчості – чуттєво-сенсуалістична основа, емоційно-духовна наснаженість, структурно-функціональна цілісність. Найбільш зрівноважені і детально опрацьовані з поетикально-риторичного та інтерпретаційного погляду названі виміри в останній праці, де ліричні та ліро-епічні твори Шевченка осмислювалися та характеризувалися як неповторні естетичні цілісності (32, с.5). Автори серед тих гуманітарних галузей знання, які вони використали (лінгвістичні, музикознавчі, культурологічні, суспільствознавчі), не називають естетики. Її повноваження впізнаються в “комплексному вивченні художнього твору”, яке Смілянська та Чамата слушно вважають “конструктивною основою та осереддям” своєї розвідки.

Валерія Смілянська й Ніна Чамата наочно демонструють, як безпо-

середні чуттєві враження фізичного автора живили естетично-духовне переживання (динаміка емоційної тональності) наративів, ліричних суб'єктів, як при цьому виникали глибинні колізії, що виявлялися у зміні інтонаційних тем і втілювалися в композиційно-стилістичні структури, співвідносні з певними психо-ідеологічними і соціокультурними реаліями, історико-літературними контекстами. Іншими словами, літературознавці простежують трансформацію естетичного в художнє, оперуючи тільки зрідка деякими естетичними категоріями (естетичний ідеал, естетичні якості) при абсолютному домінуванні літературознавчих понять, що є закономірним для праці з поезики. Правда, автори подекуди нагадують про те, що окремі твори Шевченка (приміром, поема “Марія”) з “естетичного погляду вичерпно не досліджені” (32, с.206).

Як бачимо, естетика Шевченка – багатоаспектна тема, яка чекає свого монографічного опрацювання і сучасної понятійно-термінологічної презентації.

Література

1. Антонович Д. Шевченко – маляр // Повне видання творів Тараса Шевченка. – Т.ХІ. – Чикаго: Вид-во Миколи Денисюка, 1963. – С.15-318.
2. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. – К.: Либідь, 1998.
3. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму. Етногенез і теогенез. Частина 1. – К.: Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАНУ, 1997.
4. Бородін В.С. Над текстами Т.Г. Шевченка. – К.: Наукова думка, 1971.
5. Вашків Л. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі. – Тернопіль: Поліграфіст, 1998.
6. Галич А.И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2-х т. – Т.2. – М.: Искусство, 1974. – С.205-275.
7. Гомілко О. Метафізика тілесності: Концепт тіла у філософському дискурсі. – К.: Наукова думка, 2001.
8. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета. – К.: Рад. письменник, 1991.
9. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо (з проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поста). – К.: Критика, 2000.
10. Григорович В.И. Науки и искусства // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2-х т. – Т.1. – М.: Искусство, 1974. – С.361-373.
11. Гром'як Р.Т. Повість “Художник” як вияв естетичних поглядів Т. Шевченка // Збірник праць XIX наукової Шевченківської конференції. – К.: Наукова думка, 1972. – С.84-91.
12. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX ст.). – Тернопіль: Підручники і посібники, 1999.
13. Деррида Ж. Голос і феномен. – С.-П.: Алетейя, 1999.
14. Дзюба І. Між культурою і політикою. – К.: Сфера, 1998.
15. Ділі Д. Основи семіотики / Пер. з англійської. – Львів: Арсенал, 2000.
16. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К.: Основи, 1998.
17. Жулинський М. Заявити про себе культурою. – К.: Генеза, 2001.
18. Забужко О.С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу: Вид. II, виправлене. – К.: Факт, 2001.
19. Івакін Ю.О. Нотатки шевченкознавця: Літ.-крит. нарис. – К.: Рад. письменник, 1986.
20. Іванько И. В. Очерк развития эстетической мысли Украины. – М.: Искусство, 1981.
21. Кирило-Мефодіївське товариство: У 3-х томах. – К.: Наукова думка,

- 1990.
22. Коцюбинська М. Етюди про поезику Шевченка. – К.: Рад. письменник, 1990.
 23. Крутікова Н.Є. Естетичне значення щоденника Тараса Шевченка // Шляхи дружби і єднання: російсько-українські літературні зв'язки. – К.: Дніпро, 1972. – С.127-141.
 24. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття. – К.: Либідь, 1997.
 25. Левчук Л., Оніщенко О. Основи естетики: Навч. посібник. – К.: Вища школа, 2000.
 26. Лосев А.Ф. История античной эстетики: В 6 т. – М.: Искусство. – Т.1 (1963). – Т.2 (1969). – Т.3 (1974). – Т.4 (1975). – Т.5 (1979). – Т.6 (1980).
 27. Лук'янець В.С., Кравченко О.М., Озадовська Л.В. Сучасний науковий дискурс: Оновлення методологічної культури. – К.: Інститут філософії ім. Г. Сковороди, 2000.
 28. Пеленський Є.Ю. Чар Шевченка // Повне видання творів Тараса Шевченка. Т.ХІІІ. – Чикаго, 1963. – С.287-303.
 29. Плющ Л. Вибране: Екзод Тараса Шевченка. – К.: Факт, 2001.
 30. Рубчак Б. Живописний Шевченко ("Журнал" як текст) // Світи Тараса Шевченка: Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк, 1991. – С.65-90.
 31. Світличний І. Духовна драма Шевченка // Світличний І. Серце для куль і для рим. – К.: Рад. письменник, 1990.
 32. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. – К.: Вища школа, 2000.
 33. Спогади про Тараса Шевченка. – К.: Дніпро, 1982.
 34. Татаркевич В. Античная эстетика. – М.: Искусство, 1977.
 35. Тодоров Ц. Обличчям до естремі / Пер. з французької. – Львів: Літопис, 2000.
 36. Фізер І. Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка // Світи Тараса Шевченка: Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк, 1991. – С.40-52.
 37. Франко І.Я. Краса і секрети творчості: Статті, дослідження, листи / Упор. Р.Т. Гром'як, Ф.Д. Пустова. – К.: Мистецтво, 1980.
 38. Шаблійовський Є. Естетика художнього слова (Поетичний світ Тараса Шевченка). – К.: Мистецтво, 1976.
 39. Шагинян М. Тарас Шевченко // Шагинян М. Собр. соч.: В 6 томах. – Т.5. – М.: ГИХЛ, 1957. – С.7-297.
 40. Шевельов Ю. Критика поетичним словом // Світи Тараса Шевченка: Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк, 1991. – С. 1-19.
 41. Шевченко Тарас. Повне зібрання творів: У 12 томах. – Т.1,2. – К.: Наукова думка, 2001.
 42. Шевченко Тарас. Повне зібрання творів: У 6 томах. – К.: Вид-во АН УРСР, 1964.
 43. Шевченко Т.Г. Про мистецтво: Збірник / Упор., вступна стаття І.І. Стебуна. – К.: Мистецтво, 1984.
 44. Юркевич П. Вибране. – К.: Абрис, 1993.
 45. Golaszewska M. Estetyka pięciu zmysłów. – Warszawa. – Kraków: Wyd-wo naukowe PWN, 1997.

Степан Хороб

ВИТОКИ Й САМОДОСТАТНІСТЬ СИМВОЛІСТСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ

Як конкретне історико-літературне і художнє явище, символізм, зародившись у французькому та бельгійському письменстві, а згодом поширившись, по суті, в усій Західній Європі як цілковито модерна мистецька течія зі своєю самобутньою поезику й естетикою, охоплює духовно-образні пошуки поетів, прозаїків і драматургів останньої чверті ХІХ століття. Його виникнення було своєрідною реакцією на атмосферу міщанської заскорузлості тогочасного буржуазного суспільства, ідеологію і філософію натуралізму й позитивізму з їх компрометацією принципів творчого мислення та форм бездушного "фотографування" дійсності, на полеміку навколо концепції способу бачення і відображення реального чи ірреального світу тощо. Словом, цей новаторський тип авторської свідомості абсолютно очевидно, навіть із певним викликом на змагальність і заперечення, з самого початку свого існування відверто протиставляв себе обмежено-прискіпливому документалізмові, соціопсихічному та фізіологічному детермінізмові й науковій претензійності натуралізму, а також соціально-історичній конкретності реалізму, що, з одного боку, аж ніяк не задовольняли ні суспільних, ні естетичних потреб, а з іншого – все помітніше деградували чи й зовсім занепадали в розвитку літературно-художнього процесу.

Один із перших теоретиків символізму Жан Мореас точно спостеріг початок цього протистояння, коли твори натуралізму та реалізму, втрачаючи емоційно-образне й естетичне начала, все менше і менше нагадували словесне мистецтво і по суті нічим особливим не різнилися від наукових розробок з їх повчально-просвітницьким спрямуванням. Звідси присуд французького дослідника був категоричним: реалізм відчутно спростив стиль і манеру письма, виявив свою неспроможність в осмисленні "темних" сторін буття чи складних духовно-психологічних колізій окремих осіб, а натуралізм і позитивізм, наближаючи мистецтво до науки, "розчинили", відтак зігнорували основні принципи його сприйняття. Приміром, "розгнуданість" фізіологізму відсунула на задній план психологію, надто скрупульозні спостереження погамували фантазію як творця, так і реципієнта, а настійливе прагнення до об'єктивності й типізації притлумило емоційність, знівельовало присутньо-особистісні аспекти літератури й мистецтва і т.ін. Тож можна стверджувати, зазначає Жан Мореас, що позитивізм із його неприйняттям творчої уяви, образно-чуттєвої фантазії, будь-яким ігноруванням щонайменших ідеалів, вульгарним матеріалізмом і приземленим утилітаризмом – чи не найяскравіша ідеологічна концепція суспільства, що її представники молодого покоління вважали ворожою самим основам мистецтва (24, с.105).

Окрім того, ідеологічно-світоглядним підґрунтям появи символістського типу художнього мислення були філософські ідеї Артура Шопенгауера стосовно відчуження людини від суспільства і неможливості досягнення нею щастя у згоді з оточенням і філософські концепції Анрі Бергсона з його розумінням тривалості та інтуїції, життєвого пориву, який пронизує дійсність, вивільненням потаємних пластів надчуттєвої енергії духа, що завдяки своїм особливим здатностям може піднести виокремлену особистість над юрбою. Загалом у підвалинах цієї структури, як доводить

сучасне літературознавство, можна віднайти положення надзвичайно різноманітних філософських теорій: від платонівсько-плотінського (неоплатонічного) ідеалізму, давньоіндійського містицизму, християнської теософії до впливових доктрин ідеалістичної натурфілософії Фрідріха Шеллінга, філософії надлюдини Фрідріха Ніцше, “критичної” онтології Миколи Гартмана, що вже нашарувалися пізніше на її основу (33, с.379)*.

Більше того, сама суспільна атмосфера з людською зніченістю й розгубленістю перед парадоксами стрімкого наближення ХХ століття спонукала не тільки філософів, психологів та митців до розв’язання нагальних проблем духу, а й пересічного громадянина змушувала вдаватися до ідей релігійного містицизму, окультних наук, практичного спиритуалізму та астрології. Загальна дезорієнтованість поглиблювалася у зв’язку із створенням нових соціальних та національних ідеологій, які, виступаючи супроти тогочасного суспільно-політичного ладу, доводили відчуття непевності і нестабільності до кризового стану. “Люди перелому”, як влучно охарактеризували психологічний стан епохи на порубіжжі століть російські символісти, часто зверталися до Бога, абсолютних цінностей буття (скажімо, “волі”, “простору”), до підсвідомого, інтуїтивного тощо. “Філософія надлюдини, максимальна свобода одиниці, горде відчуження від суспільства, руйнування старих вартостей, підкреслювання естетики і – вкінці – дуже німецька інтерпретація індійського містицизму, – пише Богдан Рубчак, – усе це зробило несамовите враження на символістів, особливо ж слов’янських” (30, с.25).

Такі типові для того часу світоглядні тенденції, по суті, й потребували створення нової моделі літератури і мистецтва загалом як надто важливого чинника у пізнанні і розумінні складнощів життя, закономірностей його розвитку і сутностей людської особистості. Власне, поезія Поля Верлена, Артюра Рембо, Стефана Малларме, драми Гуго фон Гофманншталя, Моріса Метерлінка, Генріка Ібсена та інші твори тодішніх художників слова переконливо засвідчували появу нової образно-чуттєвої моделі світу – досі невідомої і дещо незвичної. Тут яскраво проступала її філософсько-естетична доктрина, повторюємо, опозиційна до позитивізму й тісно зв’язана з містичним типом ідеалізму, а також постикальними засобами передусім романтизму і неоромантизму (надто на початку ХХ століття). Таку форму авторської свідомості, що її називали то “модернізмом”, то “декадентизмом”, то врешті-решт “символізмом”, традиціоналісти з реалістичного табору сприймали не інакше, як “деморалізацію”, “деградацію”, “загнивання”, “зледащіння розуму” пересиченої аристократії, віддаленої від справжнього життя. Тим часом представники цього літературного напрямку, що дедалі настійливіше і послідовніше поширювалися в письменствах багатьох західноєвропейських країн (Німеччині, Польщі, Росії та ін.), вбачали в ньому могутній засіб відродження краси як автентичної цінності для чуттєво-емоційного світу особи, своєрідний “вибух” в осмисленні таємничих сфер підсвідомого, інтуїтивного в людській психіці, нарешті, витворення окремишнього мистецького простору, в структурі якого домінантним принципом був би абстрактно-логічний спосіб вислову, що здатний “промовляти мовою душі” (Жан Морєас).

Ця теоретична настанова не раз підкріплювалася художніми творами письменників-символістів, у яких духовний світ проступав головним, а матеріальний – розрізненими частинками прабуття (запахи, барви, ритми, форми, рух та ін.). Власне, схопити одвічне, непроминальне, органічно злютоване в такому пражитті, по суті, найперше завдання символістів. І не менш важливе також їх прагнення передати в іконічних образах усю гаму людських чуттів і відчуттів душі, що є не чим іншим, як природною часткою душі Абсолюту. Тут традиційна метафізика зазнає непомітної секуляризації, орієнтуючись завперш на підсвідоме, інтуїтивне в людині, усвідомлюване й неусвідомлюване в її душі. Певно, це мала на увазі Леся Українка, коли в своїй статті “Замітки про нову польську літературу” стверджувала, що Станіслав Шибишевський як поет-символіст досліджував душу, будучи натуралістом-метафізиком (37, с.119). На відміну від класичного реалізму, де принциповими були традиційні описи та нарації, безпосередні й однозначні вияви внутрішнього світу особистості, символістський тип художнього мислення утверджував інші, далеко неспівмірні цінності, що ґрунтувалися на опосередкованій експресії, – трансцендентний символ, транспозиційний образ, аж ніяк не обтяжені інтелектуальним наповненням. Вони мислилися такими, що через характерні для них властивості навіювання здатні викликати в свідомості читача не лише відповідну думку, поняття, ідею, візію чи уявлення, а й певну психологічну налаштованість або настроєву гаму, аналогічні тій, у якій перебував письменник під час творчості. Відтак важливими ставали формальні засоби, надто в поезії.

Із самого початку ця структура авторської свідомості ніби зумисне протиставляла символ алегорії, що фіксує образ-відповідник як конкретне, видиме поняття. Тим часом символ вважався своєрідним еквівалентом незбагненого, нез’ясованого й тому, отже, неіснуючого в словесному вираженні відповідника. Тому тут очевидним проступає зв’язок символу з містикою, ідеалістичною філософією чи сферою підсвідомого, а також із важковисловлюваними інтимно-психологічними станами. Акцентуючи увагу на безпосередній передачі чуттів і відчуттів, фантазмагоричних картин у душі й уяві людини, символісти, як правило, подавали їх у художньому зображенні без будь-яких логічних і послідовних зв’язків між ними, без найменшого аргументування того чи іншого стану.

Саме така своєрідна закамфльованість символу давала підстави для різних, нерідко діаметрально протилежних тлумачень. З’ясувалося, що він цілковито придатний для універсального відтворення мистецького світу й водночас стосується вербального означення того чи іншого явища, виразу тощо. Не менш важливо, що символ сприймався як специфічна модель особистісного мислення, котра реалізувалася як на рівні окремишнього художника слова, так і в ментальних координатах національного осереддя. Ці положення, надто на початку ХХ століття, підсилювалися модерними філософсько-психологічними теоріями, як, наприклад, психоаналітичним ученням Зигмунда Фрейда чи концепціями колективного несвідомого та архетипу Карла Густава Юнга. Витворені з метою суто психіатричного застосування, вони з дивовижною швидкістю поширювалися на сфери соціальної психології, релігії, фольклору, міфології, культури і мистецтва.

Для символістського типу художнього мислення й утвердження його домінуючим на порубіжжі століть неочіненне значення мали фрейдистські погляди на культуру, як розрив між стихійними підсвідо-

* Про генезу й властивості цього типу художнього мислення див. також 3: 19; 22; 26; 36;

мими потягами й вимогами реальності та юнгівські ідеї про існування у психіці людини не тільки індивідуальної, а й колективної душі, що відбивала досвід попередніх поколінь, який, зрозуміла річ, відкладався, нашаровувався в структурі мозку й виявлявся в загальнолюдських першобразах-архетипах. Звідси для символізму стали характерними такі поняття, як “міф”, “пракультура”, “спадкоємна тривкість” духовного життя тощо. Такі глибинні зв'язки різних епох і народів спричинилися до модифікації цього типу авторської свідомості в багатьох письменствах, залежно від їх специфіки розвитку й творчого побутування. Так, для французького й російського символізму з їх настановами на елітарно-групові форми мистецтва важливим було створення окремишньої (для вибраних) поетичної мови з її таємничим шифруванням та незвичною лексикою, що мусила абсолютно різнитися від звичайної комунікації. Тим часом для німецького або польського символізму головним було переосмислення історичного минулого своїх народів і через його романтизацію “діткнути душі сучасника” (Станіслав Пшибишевський), спрямувавши особистість до актуальних національних та політичних домагань своїх народів.

Хоч символізм, як і будь-який інший тип художнього мислення, більшою чи меншою мірою ввібрав у себе мистецькі якості як попередніх, так і паралельних літературних течій або напрямів, що існують і сьогодні, усе ж він із самого початку постав як цілковито самодостатня конструктивна модель літературної творчості. Письменницька практика “вкотре підтверджує, що від парнасизму символізм відрізняється строкатою спрощеністю; від неореалізму – особливим підходом до дійсності, зокрема чіпким “охопленням” того, що вічне і неминує: від декадентизму – спробою створити власну систему позитиву (замість тотальної негації); нарешті від експресіонізму – дещо врівноваженішим характером” (1, с.73). До цього додаймо спостереження польського теоретика літератури Артура Гутнікевича, який стверджує, що для “імпресіонізму смислове враження було чимось винятковим; для символізму ж уся емпірична дійсність – лише метафора світу ідей” (47, с.57). Тобто естетика символістського типу художнього мислення посутньо різниться від тодішніх літературних течій, хоча деякі формотворчі принципи чи засоби образності (ідеалізація не матеріального, а духовного, підсвідомого, інтуїтивне осмислення й осягнення “світової єдності” через виявлення “відповідників” та аналогій) мають у собі деяку спорідненість із системами засобів вираження інших напрямів і течій.

І все ж символізм чи не найбільше примикає до такого попереднього для нього типу авторської свідомості, як романтизм, а згодом і неоромантизм. По суті, він є “природним продовженням пізнішого розвитку романтизму в новому духовному кліматі і в нових суспільних умовах” (21, с.17), – переконливо доводить болгарська дослідниця цього модерного літературного напрямку Розалія Лікова.

У справедливості цих міркувань можна пересвідчитися, якщо розглядати таку ідейно-естетичну категорію літератури романтизму, як конфлікт. Протириччя між особистістю і світом, мрією і реальністю сприяли формуванню в естетиці романтизму концепції двох світів (матеріального й духовного), що незабаром стала добротним ґрунтом для розвитку символізму. Власне звідси і йде те невід'ємне для символістського світобачення вимріяне бажання іншої, ірреальної дійсності, віддаленої у часі й просторі і зануреної в глибини внутрішнього

світу людини. Саме звідси – вивіщення уяви як неодмінного чинника творчого процесу, а відтак і гіперболізація, деформація художнього образу та деструкція реального життя, що в своїй сув'язі породжували романтичну трагедію – особистість не придатна до жорстких вимог світу. Водночас на порубіжжі гармонії і хаосу зароджується підсвідоме чи інтуїтивне бажання спізнати незвичайне, красиве, чарівне, загалом одухотворене ество. Мимовільна (а чи й цілком усвідомлена) втеча від дійсності у вимріяні простори або безмежні світи веде до абсолютизації ідеалу духа як чогось одвічно незбагненого, непізнаного. Символізм органічно злютовує в собі як романтичні поривання людської душі, її розмаїті вияви (мрійливість, самотність, тугу, втому тощо), так і мотиви радості, краси й принад життя.

При цьому символістський образ мислився самими письменниками більш дійвим, аніж власне образ, художній засіб, що допомагав вивільненню з-під оков повсякденності до понадчасової ідеальної сутності світу, його трансцендентної краси. Як влучно зробив висновок Володимир Державин, символізм ґрунтується на трансцендентному вияві постичного образу, тоді як класицизм – на іманентному (12, с.29). Творча практика західноєвропейських художників слова підтверджувала це повсякчас – як на ранньому етапі розвитку цього типу авторської свідомості, так і значно пізніше, коли він поширився ледь чи не в усіх літературах Європи, зосібна на її східних теренах.

При певній схожості окремих елементів символізму й романтизму (неоромантизму), між ними все ж спостерігаються деякі відмінні риси. Символ – доміантний момент в естетиці символізму, вже не є звичайним засобом художнього мислення (що притаманно романтизмові), а згідно з теорією відповідностей (Шарль Бодлер, Жан Морєас та ін.), взаємодіючи в творі з елементами інших художньо-образних систем (передусім романтизмом, неоромантизмом та імпресіонізмом), створює широкую естетичну картину світу, де “всі предмети і явища, всі чуття і почуття зв'язані невидимими нитками в одну невиразну, містичну цілісність” (30, с.20). Тут усі вияви й складники світу взаємодіють між собою, створюючи певну динаміку розвитку простору і часу, проте без надто виразної конкретики. Можливо, саме це давало підстави дослідникам цього типу художнього мислення стверджувати, що символізм як літературний напрям порівняно швидко виявив свою неспроможність протистояти реалізму (це надто ревниво доводили прихильники соціально-класових та ідеологічних підходів до явищ літератури і мистецтва).

Не вдаватимемося до дискусій щодо таких положень, котрі б відвели нас від розв'язання поставленої проблеми, та все ж зауважимо, що таких завдань, як протистояти реалізмові, символісти перед собою ніколи й не ставили. На першому місці стояла, повторюємо, мета якомога ширше розкрити спроможності художньої реальності, і письменники нового типу мислення саме тому й звернулися до символу, що він уявлявся їм як універсальний мистецько-образний принцип чи засіб, за допомогою якого, на їхнє переконання, можна якнайкраще втілювати ідеї загальносвітових аналогій та відтворювати трансцендентні одвічні сутності буття людства або окремишньої взятої особистості.

Окрім розбіжностей в естетиці, між символізмом та романтизмом також є “неспівпадання” у їхній поетиці. При романтизмі, приміром, зображений краєвид, як зауважує болгарський дослідник Стоян Ходжикосев, є ще об'єктивізованим, при символізмі відзначається його

суб'єктивне сприйняття (42, с.86). Диференціація символічної та романтичної поетикальних доктрин відбувається між "тим, що визначає"; і "тим, що визначається": "Романтики були впевнені у тотожності "слова" і "діла" – у збігу висловлювання і фізичної дії, яку воно позначає... Символісти заперечували яку б то не було іконічну подібність між дійсним і потаємним світами: між планами висловлювання і змісту" (34, с.29-30).

Ще деякі специфічні грані поезики символізму виявили інші теоретики й творці цього типу художнього мислення, насамперед російські, в літературі яких він розвивався особливо продуктивно. Зокрема, Костянтин Бальмонт відносив до символістського той твір, "де, крім конкретного змісту, є ще зміст прихований, що з'єднується з ним органічно і сплітається з ним нитками найніжнішими" (2, с.9-10). Це висловлювалося наприкінці XIX століття яскравим представником першої хвилі російського символізму, до якої також належали Микола Мінський, Дмитро Мережковський, Зінаїда Гіппіус та ін. На початку XX століття вже представник іншої, другої, хвилі російського символізму теоретик Павло Флоренський поглиблює дослідження своєрідності поезики такої авторської свідомості: "Дійсність описується символами або образами. Але символ перестав би бути символом і зробився б у нашій свідомості простою і самостійною реальністю, ніяк не зв'язаною із символізуючим, якби описання дійсності предметом мало б тільки одну цю дійсність: описанню необхідно, разом з тим, мати на увазі і символічний характер самих символів, тобто особливим зусиллям увесь час триматися зразу і при символі, і при символізуючому. Описанню належить бути подвійним" (38, с.90-91). Іншими словами, в осмисленні символізму як літературно-художнього напрямку важать не лише самі по собі символи-образи, а й процес творення їх письменниками, мить сприйняття їх реципієнтами, прагнення збагнути експансію мистецтва в життя.

Тут варто навести міркування ще одного теоретика російського символізму – Валерія Брюсова, який стверджував, що "символісти рішуче відкидали такий метод творчості, який перетворював мистецтво у звичайне відображення життя і наполягали, що у справжньому художньому витворі за зовнішнім конкретним змістом завжди мусить ховатися новий, глибокий; на місце художнього образу, котрий ясно відтворює одне значення, вони поставили художній символ, який приховує багато значень" (7, с.227). Отже, йдеться про приховану полісемію символу, що за допомогою різноманітних умовностей і звісна річ, уяви здатний не просто заглиблюватись у незбагненні для людського розуму й свідомості світи, а й, що найважливіше, – осмислювати їх з точки зору філософсько-релігійної та естетичної.

Доречно зауважити, що саме таке дефініювання і трактування цього модерного типу художнього мислення згодом успадкувала не менш потужна, ніж перша, й друга хвиля російських символістів – Андрій Бєлий, В'ячеслав Іванов, Олександр Блок, Інокентій Анєнський та ін., для яких символізм уособлював не звичайну (регламентовану в часі й просторі) поетичну школу, а могутній засіб саме філософсько-естетичного та релігійного осягнення таємниць світу.

Так, у розумінні В'ячеслава Іванова символізм означав не що інше, як своєрідний перехід "од реальності зовнішньої", доступно сприйнятливої, до "реальності вищої", трансцендентної, котра аж ніяк не піддається простому осмисленню. Для Федора Сологуба символ, вира-

жаючи образ предметного світу, був конче необхідним вікном у безмежні простори Всесвіту. Власне, ці думки російських теоретиків і творців символістського типу художнього мислення піднімалися до концепцій його основоположників – французьких символістів: Шарля Бодлера, для якого символ – це вершина поетичної образності з відповідно втіленою у ній ідеєю, метафізична узагальненість з понадчасовим, одвічним сенсом; Стефана Малларме, для якого символізм – завперш шифрована ускладненість форми, вживання в образному мисленні фактів і явищ реального світу як символів ідеальної сфери тощо

Характерно, що деякі діячі літератури і мистецтва того часу (наприклад, уже згадуваний Валерій Брюсов) виступали проти такого розширеного тлумачення символістського типу художнього мислення і зводили його лише до поняття поетичної школи з усіма властивими їй поетикальними засобами і принципами. Частково погоджуючись з тим, що ідейно-естетична доктрина символізму чи не найбільше проступає в ліриці як роді літератури, все ж інші роди, жанри піддавалися впливові цієї літературної течії, зокрема драматургічні, про що йтиме мова далі. І вже зовсім годі пристати до думки, що символізм – це тільки певна школа. Адже наведені вище висловлювання зарубіжних теоретиків і художників слова цілковито заперечують це.

Що ж до драми, то символізм і в неї вніс специфічні та суттєві корективи, що торкалися головним чином поезики драматургічного твору. В п'єсах, приміром, Моріса Метерлінка, Генріка Ібсена, Станіслава Виспянського, Люціана Риделя та ін. спостерігалася не занадто доти особлива суб'єктивно-лірична забарвленість, помічався виразний потяг авторів до широких, узагальнюючих трактувань філософсько-містичної о змісту із гранично умовними персонажами. Ретардація зовнішньої дії аж ніяк не зупиняла її розвитку, а скоріше – навпаки, вона динамізувалася і драматизувалася завдяки внутрішній напруженості душевного життя персонажа, своєрідного залучення читача (глядача) як співучасника певних настроїв, медитацій тощо. Водночас у драмах Гуго фон Гофманстала, Гергарта Гауптмана та ін. дія (згідно з дуалістичним вченням символістів) відбувається паралельно у двох світах, а нерідко і в їх переплетінні. Дійові особи, події і предмети, виведені тут, як правило, втрачають матеріальну самодостатність і повноту розробки психологічного комплексу. Вони переважно невизначені, умовно-фантастичні і тому несуть у собі символіку світу вищих реальностей, а не просту заземленість означення. Більше того, драматурги-символісти часто вводили в загальну структуру драми поняття фатуму (грецької "мойри"), що було домінантним у всіх ситуаціях та обставинах людського буття, тому й підпорядковувало собі всю драматичну дію.

Положення драматургічної поезики про передачу "безпосереднього мислення" у символістській драмі головним чином реалізувалось через реформацію монологу: його місце в дійстві займали конкретні постаті, котрі символізували собою внутрішні конфлікти. Крім того, такий тип художнього мислення в драматургії глибоко закорінювався у фольклорні традиції та образні системи, що за своєю суттю є системою кодів нації, котрі так чи інакше завжди прилучаються до світової гармонії. Тут варто зазначити, що ці особливості драматургічної поезики символістських п'єс надто близькі до засад нового, цілковито модерного театру, про який мріяв уже згадуваний В'ячеслав Іванов, прагнучи подолати роз'єднану відсутність митця й "черні", щоб у такий спосіб створити

містеріальний театр. Та для виникнення саме такої форми сценічного мистецтва “справжня символістська творчість” мала б уже не належати лише винятковим і вибраним, а обов’язково мусила б віднайти гармонійну співзвучність із самовизначенням душі народної” (18, с.214). Російський теоретик символізму вважав, що “хорового, тобто у символі всенародного, резонансу” набуває передусім політична драма, аналогічна тому, як “громада, що святкувала в театрі свято Великих Діонісій, природно перетворюється на мирський схід...” (18, с.214).

Певна річ, що таке зближення політичної і символістської драми, як це здійснює В’ячеслав Іванов у цитованій праці, можливе, коли йдеться про сатири Арістофана чи трагедії Есхіла. Однак чи можливе таке поєднання наприкінці XIX - початку XX століття? Дослідник цього типу художнього мислення, зосібна “ідеалістичної” стихії в символізмі, аргументовано доводить, що вона, стихія, є “... етап шляху до великого всесвітнього ідеалізму, що його пророкує Достоевський в епілозі до “Злочину й карі”, кажучи, що буде час, коли люди перестануть розуміти одне одного внаслідок заперечення загальнообов’язкових реальних норм однодумності й однопочування і тому незвичайно розвиненого внутрішнього життя кожної особистості, яка йде шляхами відособленого, усамітненого індивідуалізму” (18, с.277), що вона, стихія, здатна зблизити “символ з реальним життям” (духовним, соціальним, політичним), де важить “навіть не індивідуалізм характеру”, а “індивідуалізм психології” людської (18, с.277).

У контексті подібних тенденцій домінуючою проблемою для символістської драми стає переосмислення людини, ваги її буття не тільки в координатах буденності, а й всесвіту, її зв’язків та взаємин із трансцендентним. Найбільш послідовно й зусебічно досліджував її драматург і теоретик Моріс Метерлінк, творчо наслідували якого ледь не в усіх країнах Європи. Він зумисне позбавляв своїх дійових осіб регламентованого хронотопу й будь-якої конкретики речової реальності і спрямовував усю дію на вияскравлення динаміки й драматизму їх душевного життя, духовних поривань тощо. Всі засоби драматургічної постіки творів Моріса Метерлінка (засаднича знеособленість дійових осіб, обмеженість антуражу, присутня переакцентація зовнішньої дії у напрямі її внутрішнього аналога, майже невидимі контури матеріального конфлікту та ін.) “працювали” на одну ідею – виявити загальнолюдські чинники в індивідуальному та суспільному існуванні особи, вияскравити ті характерні її риси, що, з одного боку, пробиваються крізь вікову товщу її сутності, з іншого, – крізь химерне переплетіння законів моралі і суспільства, етичних і духовно-релігійних норм буття загалом.

Драматурги-символісти в основному виводили колізію у своїх п’єсах із тієї атмосфери, з того часопросторового визначення, в координатах яких людина просто приречена нести на собі фатум долі. Адже, за переконанням Моріса Метерлінка, у тому, що нас оточує суцільна таємниця, – прихований глибинний трагізм нашого життя. Тож не слід віднаходити його в якихось незвичайних обставинах та ситуаціях, як це часто робили романтики, а, навпаки, тверезо сприймати його як неодмінну даність, що починається з тієї хвилини, з тієї першої миті, коли людина усвідомлює і пригоди, і небезпеку, і жаль, і біль і т. ін. Словом, життя відкривається не в метушні, а в мовчанці, упокореності, супокій. Тільки тоді, коли вона зрозуміє (й утвердить у собі це), що була щасливою, конче мусить наступити великий неспокій (23, с.146). Моріс

Метерлінк, як і інші драматурги-символісти, постійно стверджував, що людським життям “керує” щось вище, всеосяжніше й могутніше.

Тут очевидно напрошується аналогія до героїв античних драм (скажімо, царя Едіпа, Електри, Федри та ін.), доля яких була приречена на жертвовність з боку надреальних, потойбічних сил. Тим часом символістські драматургічні персонажі, цілковито усвідомлюючи свій трагічний фатум, виступали як співники цих сил, або принаймні такі, що не суперечили їм. Така зовнішня пасивність дійових осіб, звісно, аж ніяк не сприяла виявленню у них сильних, потужних індивідуальних рис характеру, проте, як переконує художня практика, і не виставляла їх жалюгідними жертвами чогось неземного, темних езотеричних сил (для прикладу, візьмімо героїв символістських драм Гуго фон Гофманнстала “Едіп і сфінкс”, “Електра”, “Повернення Христини додому”).

П’єси Моріса Метерлінка, Гергарта Гауптмана, Станіслава Пшибишевського, Станіслава Виспянського, Люціана Риделя та інших митців слова, що сповідували принципи символістського типу художнього мислення (замість реалістично-раціонального домінуючим тут було ірреально-ідеалістичне), засвідчують прагнення їх авторів поставити своїх дійових осіб у всезагальні, сказати б, космічні простори. Хоча не уникали вони зображення й побутово-соціальних просторів, через які йшли імпульси космічного, трансцендентного, міфопоетичних архетипів. “зодягнених” у символічний флер. Мова йде про такий аспект змалювання героїв, що спонукає до осмислення їх як особистостей екзистенційних – суспільних, національних тощо. Що це так, достатньо бодай згадати головного персонажа “Затопленого дзвону” Гергарта Гауптмана. Тут образи німецького фольклору тісно переплетені з образами-символами, романтика народного життя з глибоко символічним трактуванням одвічних людських екзистенцій. Схоже спостерігаємо й у “Весіллі” польського драматурга Станіслава Виспянського. До соціальної проблематики іноді примикає і символістська драма Генріка Ібсена. Все це також дає підстави говорити про життєствердність символістської драматургії та її цілковите толерування драматургії реалістичної.

Окресливши теоретичні та історико-літературні засади виникнення й творчого побутування символістського типу художнього мислення, зосібна в західноєвропейській модерній драмі на такому тлі, можна (і треба) простежити особливості зародження цього літературно-мистецького напрямку в Україні, а також своєрідність його розвитку в національній драматургії. Тим більше, що про символізм як модель авторської свідомості в українській літературі кінця XIX – початку XX століття останнім часом написано і видано стільки літературознавчих розвідок і досліджень, що, здавалося б, їх достатньо для з’ясування проблем генеалогії і функціонування цієї течії в українському драматургічно-театральному процесі означеного періоду.

Однак у наявних на сьогодні працях сучасних теоретиків та істориків нашої драматургії, передусім Наталі Кузякіної (20), Людмили Дем’янівської (11), Лариси Залеської-Онишкевич (17), Лариси Мороз (26), Володимира Панченка, Тамари Гундорової (10), Ростислава Радишевського (31), Віктора Гуменюка, Оксани Олійник (27), Романа Пархомика (28), Степана Хороба (43) та інших науковців, мова йде переважно про існування символізму в його зв’язках з іншими типами художнього мислення, про п’єси окремих драматургів, причетних до нього (приміром, Лесі Українки, Олександра Олеса, Володимира Винниченка,

Василя Пачовського, Спиридона Черкасенка, Івана Кочерги, Якова Мамонтова чи Івана Дніпровського), або ж виявляються ті чи інші риси його поетики й естетики в контекстуальних аспектах.

Тим часом нині конче потрібний аналіз цієї форми авторського мислення в її теоретичному та історико-літературному планах якщо й не в усьому українському письменстві на порубіжжі століть, то принаймні в якомусь одному із його родів, зосібна, у тій же драмі. Така праця охоплювала б увесь історичний проміжок існування символізму та його еволюцію, вияскравлювала б своєрідність його розвитку на тих чи тих етапах, у тому чи іншому жанрах, віддзеркалювала б ідейно-стильову самобутність і самодостатність не тільки окремих драматурга, а синтезувала б творчість усіх художників слова, котрі більшою чи меншою мірою витворювали й утверджували на національному ґрунті символістську драму.

То ж, природно, що перед новими дослідженнями цього типу естетично-образного мислення виникають питання, котрі вимагають якщо й не цілковито систематизованого й зусебічного його осмислення, то в кожному разі поглибленого обґрунтування й детального опису. Власне, такими, повторюємо, й постають проблеми теоретичних та історико-літературних засад символізму в українській модерній драмі: які вони, на чому виростали, як відбивалися в творах письменників-символістів, нарешті, в чому їх своєрідність творчого побутування?

Насамперед слід зауважити, що широке зацікавлення критики цим літературним і мистецьким, загалом духовно-культурним явищем (від Івана Франка, Лесі Українки, Сергія Єфремова, Миколи Євшана, Микити Сріблянського й завершуючи сучасними літературознавцями), дає всі підстави стверджувати, що цей тип авторської свідомості, цей художній напрям посів своє місце в історії української літератури і театру. Крім того, полемічний тон дискусії такої критики навколо символізму як на початку, так і наприкінці ХХ століття, доводить, що він виходив далеко за межі суто літературно-естетичних форм, відбивав властиві риси епохи, відображував й умістовлював, зрештою, вразливість та літературну емоційність критичних виступів (згадаймо бодай гострі суперечки між Іваном Франком і Миколою Євшаном, Лесею Українкою і Сергієм Єфремовим або між Ларисою Мороз і Тетяною Свербиловою) (див.: 5; 29; 25; 32).

Отож символізм як окремишній тип художнього мислення, на відміну від багатьох західноєвропейських літератур, де він творчо побутував ще наприкінці ХІХ століття, в українському письменстві почав утверджуватися лише на початку ХХ століття. Серед причин цього деякі дослідники вбачають, власне, не цілком обґрунтований виступ Івана Франка з приводу європейських декадентських явищ. Його згодом гостра полемічна оцінка явища, на їх переконання, сприяла нігілістичному ставленню і до символізму та його представників (11). “Одно тільки можемо сказати не без певної гордості: течії антинародні й антисуспільні, хоч і проявлялися і проявляються серед нас і старанно прищеплюються нам посторонніми дбайливими руками. – писав Іван Франко у статті “З останніх десятиліть ХІХ в.”, – на літературному полі досі звичайно були зроду обтяжені прокляттям безплідності, крім мізерних зелепуг і однодневиць не могли спродити нічого. Мабуть, наш народний організм занадто ще свіжий і здоровий” (40, с.128).

Аж ніяк не піддаючи ревізії міркування письменника, який на сторінках “Літературно-наукового вісника” не один раз порушував питання модернізації художньої творчості українських митців (загалом ЛНВ став своєрідним рупором нових творчих ідей, що часом набували “вибухового” характеру), все ж зазначимо, що Іван Франко, очевидно, тут виступав супроти сліпого наслідування не завжди продуктивних на національному ґрунті тих чи інших типів художнього мислення, проти “безплідності” копіювання (без належного приживлення) будь-якого західноєвропейського явища, за збереження самобутності нашого письменства, зрештою, не за те, що молоді літератори сповідували нові європейські моделі авторської свідомості, а за те, що “були вони модерністами заслабкими” (Іван Денисюк)

Бо як інакше розуміти його ж таки (Франкові) висловлювання, вміщені в тому ж часописі, приблизно в один і той же період (перші роки ХХ століття) про зміну критеріїв оцінювання таланту письменника – не за “просвітницький реалізм”, а головним чином за “смак, розуміння літератури”, відчуття “новочасних європейських віянь”, як трактувати його слова, що “навіть символізм і всі роди неоромантизму знайшли до нас доступ і пустили, хоч, правда, бліденькі та слабенькі, парості в літературі...” (39, с.516, 89).

Зрештою, саме Іван Франко підводив тодішніх художників слова, зосібна молодих, до усвідомлення потреби орієнтуватися у світовому мистецтві, тенденціях його розвитку, бути знайомим з усім новим, що появляється в сусідніх і віддалених письменствах, а особливо усвідомлення можливості перенесення всіх цих досягнень на український ґрунт. Бо це, тільки це, давало добротну основу до самоствердження і визнання національного мистецтва як самоцінного складника загальноєвропейських культурних і духовних зрушень. Доречно зауважити, що ці настанови письменника, а також тодішнє пожвавлення суспільних рухів та створення політичних партій зумовлюють присутність назви “Молода Україна” (у Франка є стаття під таким заголовком) – своєрідного явища, що виникло за типових обставин в інших літературах і, може, дещо “ехоподібно” повторювала передумови становлення “Молодої Німеччини”, “Молодої Бельгії”, “Молодої Польщі” тощо.

Власне, публікуючи свою “Молоду Україну” в 1901 році, Іван Франко як надзвичайно чутливий до всього нового, що появлялося тоді в європейському письменстві, авторитетний художник слова чітко зафіксував народження модерних віянь у літературі. Отже, не варто сприймати його виступ проти декадентських явищ однозначно. Зрештою, можливо, така загостреність висловлювань була зумисною, щоб спровокувати дискусії навколо пекучих проблем подальшого розвитку української літератури – в нових часопросторових, суспільно-духовних умовах. То вже наступного, 1902 року, інший видатний дослідник нашого письменства Сергій Єфремов відверто заговорив про зміну літературних напрямів і поколінь, яка є неодмінною ознакою “епох з прискореним темпом життя, з посиленням биття пульсу суспільства” (13, с.48) й викликає “сум’яття духу”, непередбачувані та непотрібні спади життєвої енергії, того, що, на його переконання, заслуговує цілковитого заперечення.

Як і міркування Івана Франка, погляди Сергія Єфремова також носили відверто полемічний характер. Його стаття “У пошуках нової краси”, в якій піддавалися критиці модерні типи художнього мислення,

зокрема символізм, не просто отримала широкий резонанс (на неї негайно відгукнулися Іван Франко, Леся Українка, Гнат Хоткевич, Катря Гриневичева та ін.), а й потребувала спростування тих положень, які, зрештою, викликали бурю гарячих пристрастей і дискусій. Окрім того, цей виступ мав ще й симптоматичне значення: нерозуміння і неприйняття критиком нових віянь, що їх принесли із собою представники молодшої літературної хвилі, невміння виокремити в них те, що могло б безпосередньо прислужитися подальшому розвитку національного письменства і мистецтва.

Сергій Єфремов не хотів, а чи не міг заглибитися у суть явища, тому й запримітив за ним лише зовнішню атрибутику, рекламність, модні забаганки молодих, їх прагнення будь-якими засобами (“навіть штукацтва”) задовольнити невибагливі смаки “розманіженої публіки”. “...З'явилися декадентські тканини, декадентські зачіски, декадентські кольори, сигарети, – словом, усе те, що шукає реклами, поспішило прилучитись до нового напрямку” (13, с.50), – спримиітизовував критик і зумисне переносив це на всю літературно-художню творчість Певно. звідси і його скептицизм щодо “жалюгідних спроб” українських авторів перейняти ідеї найновіших європейських течій, спровоковане протиставлення модерної і народницько-етнографічної проблематики. Збагнувши, хай і на поверховому рівні, певні ознаки формування не “українофільської”, а справді української інтелігенції, Сергій Єфремов, по суті, й відмовляв їй у праві на творче побутування.

Пристрасно відстоювала і заперечувала це в своїй дискусійній статті Леся Українка, яка своїми творами, насамперед драматургічними, доводила неспроможність ряду положень виступу Сергія Єфремова (детально про це йдеться у дослідженні Юрія Бойка-Блохіна “Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання” (6; 46)), а також Микола Євшан, котрий у статті “Поетія безсилля” всіляко підтримує новаторські спроби молодих українських поетів, бо “по шукачах шляхів (піонерах) приходять провідні таланти”, на які покладаються “великі надії... проломити новий шлях для української літератури” (15, с.54)* та ін. Редакція ЛНВ навіть відкрила спеціальну рубрику з приводу дискусій навколо публікації Сергія Єфремова з метою “річового обговорення поглядів і принципів про ество і ціну штуки”, як писалося з самого початку.

Тривалість і гострота полемічних виступів часто переростали в особисті звинувачення, розводячи літераторів, як це нерідко трапляється, на різні опонентські сторони. Пізніше Микита Сріблянський, по суті, зафіксував наявність “літературного розлому” між так званими “старими” і “молодими”, точніше – між “консервативними і новими елементами” (35, с.3) в українському літературно-художньому процесі.

Зважмо, що це відповідно змінювало як підхід до самої творчості поетів, прозаїків і драматургів, так і критерії її поцінування. Адже досі, в силу історичних обставин, наше письменство, заангажоване для громадсько-політичного життя, інтенсивно культивувало позитивний ідеал життєдіяльності, могутній дух патріотизму, що зазвичай і слугували основними оціночними параметрами. Тим часом література з модерними типами художнього мислення, досліджуючи духовну атмосферу ХХ століття, по-перше, майже цілковито виокремлювалась в автономний

мистецько-образний простір, по-друге, знеосіблювала дотеперішні критерії й оцінки, по-третє, рішуче ламала традиції народницької літератури з її епігонством, шаблонною бутафорією персонажів “малоросійства”. Натомість вона запропонувала той високо одухотворений ідеал європейськості, котрий, з одного боку, допомагав їй якомога далі відійти від рутинних пут українофільського просвітанства, а з іншого – відкривав широкі творчі можливості в досягненні новочасних літературно-художніх віянь.

Тепер метою і завданням твору стає не “служіння” комусь чи чомусь, а пошуки одвічної й абсолютної краси в розмаїтті її іпостасей (Сергій Єфремов скептично уточнює – “нової краси”). Збагнути і виявити її для “молодих” означало не що інше, як своєрідний творчий протест супроти утилітаризму й догматизму минулого, як доконечна необхідність переосмислення поглядів на роль літератури і мистецтва у житті та суспільстві, надто їх зв'язок з основними морально-духовними цінностями людини. Звісна річ, не обходилося й тут без крайнощів, без надуживань змістових чи формотворчих, без поділу читачів на “масу” й виняткову “еліту”. Без вироблення стійких естетичних позицій (а це приходить з часом) тут годі було обійтись. “...Але тонула тільки зверхня політура, краса моди” (15, с.54), – наче виправдовував ці перші невправні кроки “піонерів” Микола Євшан, одночасно застерігаючи “молоді таланти” від епігонського наслідування західноєвропейських модерністів.

Як би там не було, нові типи художнього мислення не тільки позначилися безпосередньо на літературній творчості українських письменників початку ХХ століття, а й – що не менш важливо – на самоусвідомленні особистої приналежності до світових, культурно-мистецьких надбань, на поглибленні самоідентичності своєї нації, свого народу тощо. Очевидно, через вироблення, а відтак і через утвердження модерних образних “кодів” вони прагнули повідати світові про історію і долю українського народу, що був уярмлений трьома сусідніми державами, а тому не знаний іншими народами, ніби неіснуючий. “Молоді таланти” немовби гналися “за чимось новим, незвичайним, екзотичним, вони шукають по всіх віках, епохах і народах, щоб освіжити свої притуплені почуття, уряджують якийсь дикий карнавал всяких богів, масок, мітів, людей – одним словом, скрізь шукають того, чого у їх уже давно немає” (15, с.57).

Звісно, в це стильове поле пошуків потрапляли письменники не лише молоді, але й ті, що вже мали певний творчий досвід у виробленні самобутньої манери письма, – Ольга Кобилянська, Василь Стефаник, Катря Гриневичева, Михайло Коцюбинський, Агатангел Кримський, Микола Вороний та ін. Обізнані з різними тогочасними літературно-мистецькими течіями і напрямками (натуралізмом, імпресіонізмом, неоромантизмом, символізмом, експресіонізмом тощо), вони нелегко виборювали чи й виокремлювали для себе суто своє, приходили до свого, сказати б, іманентного типу авторської свідомості. Адже, повторюємо, в Україні на початку нового століття існував своєрідний конгломерат стилів, напрямів, течій, з яких і виокремився символістський тип художнього мислення. Він, по суті, майже одразу став помітним явищем у національному письменстві, прикувавши до себе увагу і художників слова, і літературознавців. Та оскільки символізм тоді ще лише проходив період становлення і не був викінченою системою поглядів (світоглядних, філософських, естетичних, поетикальних), то, зрозуміла річ, на той час ще

* Про творчу суперечку літературних поколінь йдеться в його ж таки іншій ґрунтовній розвідці (див. 14).

не мав чітко визначеної наукової дефініції. Тим паче, що ця модель авторської свідомості так, як виявлялась вона на українському національному ґрунті, дала підстави до її різноміслючачень. Наприклад, той же Сергій Єфремов цілковито ототожнював її з декадентизмом, Микола Вороний – із романтизмом, Микита Сріблянський – із неоромантизмом і т. ін. Певно, це йшло від того, що домінантним було в таких поглядах – ознаки часу, категоріальні риси, а чи поетикальні характеристики. Зрештою, не забуваймо, що, по суті, нема абсолютно чистих стильових систем, а в кожній з них більшою чи меншою мірою через дифузійні процеси спостерігається змішування одного типу художнього мислення з іншими.

Український символізм із самого початку свого творчого побутування мав виразно модерністський характер й охоплював величезний пласт нашого письменства на початку ХХ століття. Він виявлявся, як і в західноєвропейській літературі, в різних родах і жанрах, відповідно модифікуючи їх (так, приміром, утворились синкретичні поезія в прозі, лірична драма тощо). Історики літератури простежують чітку лінію розвитку символізму в поетичній творчості українських авторів (див.: 4, с.426-440), починаючи від “молодомузівців” до Миколи Філянського та Олександра Олеся, поетів “хатян”, відтак угруповання символістів 20-х років (Павло Тичина, Яків Савченко, Дмитро Загул та ін.) і завершуючи галицькими символістами 30-х років (передусім поетами-“січовиками”, прихильниками так званої “львівської модерни”, що групувались навколо часопису “Митуса”). Знову ж таки, на переконання дослідників, у прозових творах українських письменників символізм не досягнув такого порівняно з поезією, еволюційного характеру. вияскравивши лише таких його представників, як Михайло Яцків, Гнат Хоткевич, Гнат Михайличенко, Галина Орлівна, частково Микола Хвильовий.

Як уже зазначалося, драма в цьому ряду займала помітне місце. Вона в символістському типі художнього мислення стала не тільки репродуцентом західноєвропейських модерних ідей, нових суспільно-етичних віянь, а й – що дуже важливо – стимулюючим оновлювачем національного буття народу. Що це так, достатньо згадати з цього приводу низку теоретичних та історико-мистецьких досліджень українського театру Іваном Франком, зосібна його концепції драматизму і конфлікту крізь призму європейських теорій драми (див.: 44) і його концепцію оновлення всього драматургічно-театрального процесу (41, с.70).

Власне, символізм мав сприяти цьому оновленню. І найпершим чинником тут, очевидно, слід вважати (як це не дивно виглядає) географічний фактор: західні терени України були близькими до Німеччини, Австрії, Польщі, в літературах яких символістська модель авторської свідомості розвивалася надзвичайно продуктивно ще наприкінці ХІХ століття, східні терени України сусідували з Росією, письменство якої мало, як ми вже говорили, потужну символістську базу (теоретичну, історико-літературну, світоглядно-філософську). Така ситуація внесла деякі корективи щодо реціпіювання і функціонування символізму в українській драмі. По-перше, змушувала драматургів якщо й не чинити опір цим впливам, то в кожному разі обачно й обережно їх трансформувати. По-друге, настійливо вимагала якомога швидшого вироблення системи власних національних цінностей. Тобто виявлення, а відтак і утвердження суто специфічних рис, які б давали їй право на

самоусвідомлення в контексті західноєвропейського символізму. Крім того, зважаючи на соціальну закодованість українського символізму, драматургів приваблювала сама думка про створення синтезованого (національно і мистецьки) театру, котрий розбуджував би свідомість широких глядацьких мас.

Однак майже одразу символістська драма водночас виявила й низку рис, які робили нездійсненними прагнення її авторів, прагнення загалом благородні. Передусім вона відверто зміщувала на якусь обочину драматичне дійство, що було традиційно важливим як для художньо-літературного, так і сценічного творів, набуваючи форми лірично-суб'єктивної сповідальності, медитацій тощо. Разом із тим абстраговані образи-символи, нерідко доведені до абсолюту, помітно розмивали класичний тип характеру і конфлікту. Таким чином заперечувалася сама настанова драматурга на виставу (див.: 27).

Як показав досвід української символістської драматургії, вона, незважаючи на ці фактори й існуючи все-таки в національно-культурному осередді, прямо чи опосередковано виконувала свою роль: синтезувала проблеми людської особистості й модерністське світовідчуття, питання буття нації і мистецько-художню реальність початку ХХ століття. Хоча символізм сам по собі, повторюємо, неоднаково сприймався як самими українськими драматургами, так і дослідниками цього типу авторської свідомості, все ж еволюціонував він до окремішнього й цілковито самодостатнього стильово-системного виміру.

Яскравим прикладом цього може слугувати творча постать чи не єдиного на той час теоретика символізму в українській драмі Миколи Вороного. Спочатку він спробував теоретично обґрунтувати цей літературний напрям у розвідці “Драма живих символів”, в якій робить висновок, що символістську поетику визначали знакова система символів як образне втілення змісту і відсутність прямолінійно висловленої тенденції у творі (8, с.405). Згодом, уже в 1912 році, в дослідженні “Театральне мистецтво і український театр” (вийшла окремою книгою у 1913 році під назвою “Театр і драма”) Микола Вороний відзначав “неорганічність і хисткість” символістських п'єс в драматургії і в театрі. “Символічна драма, – писав він, – розриває всі зв'язки з традиціями попередньої драми, прагне розгадати містичні таємниці існування, недосяжні для позитивного значення. Вона повинна таким чином віддалитися від реальної дійсності і заглибитися в сфери туманного й незрозумілого. З глибин підсвідомого, джерел понадчуттєвого черпає вона своє натхнення. Символічна драма зрелася найважливішої основи драматичної дії – створення характерів, які, зіштовхуючись між собою, символізують діалектику життя. Замість характерів вона створила силует, бліді тіні, майже позбавлені руху і поставлені в рамки абстрактної дійсності, без певних ознак часу й місця дії” (9, с.383).

У цих спостереженнях над символістським типом художнього мислення відомий театральний критик, певно, йшов од тверджень самих драматургів. Приміром, у передмові до трагедії “Про що тирса шелестіла...” Спиридон Черкасенко зазначав, що його твір не слід зараховувати до розряду історичних і не варто висувати жодних вимог з цього боку до нього: “Читача, який захотів би знайти у цій п'єсі історичну точність, повинен попередити, що він розчарується. Історичні і взагалі живі особи в п'єсі взяті автором не для популяризації їх зі сцени, а як живі символи для втілення певних ідей. (Сірко – боротьба в людині двох начал,

Сірчиха – клопітлива буденність, не здатна піднятися над життям, і т.п.). Епоха й історичні події для драматурга тільки фон, на якому оживають його власні образи.

Отже, тим, хто хотів би бачити в п'єсі якусь історичну монографію, раджу зовсім не читати цієї п'єси, а звернутися до наукових досліджень” (45, с.548).

Пізніше Микола Вороний “викристалізовує” свої погляди на природу і специфіку української символістської драми, еволюціонуючи в бік розуміння цього типу художнього мислення як цілісної системи естетичних і світоглядних вимірів, зі своєю поетикальною специфікою. Аналізуючи драматургічну творчість Володимира Винниченка, він спостеріг, що символізм є характерною особливістю творів драматурга, надто коли йдеться про “Брехню” й “Чорну Пантеру і Білого Медведя”. Критик сприймав подвійну художню природу цих п'єс і характеризував це як процес рішучого оновлення драми тими митцями, які не поривали з реалізмом: “Я маю тут на увазі нову психологічну драму, що творила “театр настрою” (“Художественный театр” у Москві), і, власне, окремий рід її, що зветься також драмою “живих символів” (8, с.407).

Вороний досить-таки влучно визначив поетикальні засоби драми “живих символів”, доволі тонко простежив сам процес народження тих символів, які конче необхідні для того, щоб збагнути психологію героя. “Виймаючи з діймової особи все те, що складає трагедію її життя, актор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби й конфлікту, – зазначає теоретик, – і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну. Ся друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам у мріях-снах, уяві і передчуттях, або ж страшним гостем, що загніздився в серці людини: ся постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратити враження таємничості або якогось окритого і глибокого значення...” (8, с.410).

Для більш ґрунтовного аналізу символістського типу художнього мислення Володимира Винниченка критик здійснював типологічні паралелі з символізмом п'єс Станіслава Виспянського, Гергарта Гауптмана, Генріка Ібсена, що допомогло йому вирізнити “живі символи” в українського автора. Їх своєрідність. “Нарешті, – підсумовує Вороний, – у Винниченковій “Брехні” Іван Стратонович є живий символ того морального передчуття, того нествореного закону, що живе на дні душі Наталі Павлівни і що руйнує її апологію брехні; в п'єсі “Чорна Пантера і Білий Медвідь” того ж автора Сніжинка є символом самоцілісного мистецтва в душі художника” (8, с.410).

Навіть на цьому одному прикладі, що стосується еволюції поглядів на природу й функціонування символізму в українській драматургії початку ХХ століття, видно, що цей літературно-художній напрям із яскраво вираженими засадничими передумовами порівняно нелегко приживався на національному ґрунті, що спочатку це було суто індивідуальне захоплення новітніми європейськими течіями (приміром, Лесі Українки, Олександра Олесь, Спиридона Черкасенка, Василя Пачовського, Якова Мамонтова, Івана Дніпровського, Гната Хоткевича, Володимира Винниченка), а вже згодом його постикою й естетикою послуговувалися і Микола Куліш, і Іван Кочерга, і драматурги українського зарубіжжя Єлисей Карпенко, Леонід Мосендз та ін.

Цікаво, що коли в ранній драматургії, скажімо, Олександра Олесь, Спиридона Черкасенка, Василя Пачовського та ін., ще наявні ознаки наслідування, то потім у процесі розвитку символістського типу авторської свідомості, надто в 20-30-х роках ХХ століття, вони все менше помітні і зводяться до використання тих засобів, що зумовлені загальними теоретико-філософськими основами західноєвропейського напрямку. Це зв'язано головним чином із тим, що українська символістська драма мала відмінності початку століття, зосібна перші два десятиліття, і наступними періодами. Власне останні вирізнялися від перших більшою суспільною закодованістю і відбивали соціально-політичні зміни насамперед в ідейно-тематичному й проблемному “зрізах”, у типі драматичного персонажа тощо. Зміна характеру символістської драми також пов'язана якнайтісніше із реформаторськими змінами українського сценічного мистецтва, зокрема експериментаторським психологічним театром “Березиль” Леся Курбаса. Під безпосереднім впливом нової театральної естетики символістська драма відчутно відійшла від своїх попередніх завдань в аналізі й баченні життя. Чимраз помітнішим стає створення такого драматургічного тексту, який піддавався б суттєвій акторській та режисерській інтерпретації. З плином часу символістська драма модифікує і саму постать діймової особи, її мислення, загалом усю атмосферу драматичного дійства. Як влучно спостерегла сучасна дослідниця Лариса Мороз, українську символістську драму вигідно відрізняє від західноєвропейської її соціальна заангажованість (26, с.93). А Лариса Залеська-Онишкевич вказує на розлогість проблемно-тематичну української драми, якої не вистачає західноєвропейській (16, с.73). Це – історичні, соціально-побутові, філософські, лірико-інтимні драми, одноактні п'єси та інші жанрові утворення, що засвідчували велике культурологічне значення символістської драматургії і театру в Україні на початку ХХ століття.

Теоретичні та історико-літературні засади виникнення й творчого побутування символізму в національній драматургії, що намічені тут як головні й самодостатні і сягають глибинних основ західноєвропейського мистецького напрямку, дають усі підстави стверджувати, що українська символістська драма – явище багатоаспектне, далеко неодноримісне, тісно пов'язане з еволюцією стилів, різноманітних типів художнього мислення, що в свою чергу, визначають специфіку розвитку і функціонування нашої драматургії.

Література

1. Астаф'єв Олександр. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. – К.: Смолоскип, 1998.
2. Бальмонт Константин. Предисловие к переводу “Баллад и фантазий” Эдгара По. – М., 1895. – С.ІІІ-XX.
3. Белый Андрей. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994.
4. Бобинський Василь. Гість із ночі: Поезія. Проза. Публіцистика. Літературна критика. Переклади. – К.: Дніпро, 1990.
5. Бойко Юрій. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Юрій Бойко. Вибране: В 4-х т. – Т.3. – Мюнхен: Logos, 1981. – С.241-318.
6. Бойко Ю. Літературознавча та літературно-критична методологія С. Єфремова // Юрій Бойко. Вибране: В 4-х т. – Т.3. – С.319-338

7. Брюсов В.Я. Полн. собр. соч. и переводов: В 21-м т. – Т.21. – Санкт-Петербург, 1913. – С.198-236.
8. Вороний Микола. Драма живих символів // Микола Вороний. Твори. – К.: Дніпро, 1989. – С.405-412.
9. Вороний Микола. Театральне мистецтво і український театр // Твори. – К.: Дніпро, 1989. – С.320-404.
10. Гундорова Тамара. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997.
11. Дем'янівська Людмила. Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ ст. (Символічна драма С.Черкасенка та О.Олеся) // Українська література. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – К.: АТ "Обереги", 1995. – С.133-150.
12. Державин Володимир. Проблема класицизму та систематика літературних стилів // МУР. – 36. II. – Мюнхен-Карлсфельд, 1946. – С.19-35.
13. Ефремов Сергей. В поисках новой красоты // Ефремов С.О. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1993. – С.48-120.
14. Євшан М. Боротьба генерацій і українська література // Микола Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С.45-53.
15. Євшан Микола. Пoesія безсилля // Микола Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С.54-58.
16. Залеська-Онишкевич Лариса. Елементи неоавангардизму в українській драмі ХХ ст. // Українська література. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – К.: АТ "Обереги", 1995. – С.72-83.
17. Залеська-Онишкевич Лариса. Модернізм у драмі // Антологія модерної української драми. – Київ – Едмонтон – Торонто: Видавництво ТАКСОН, 1998. – С.9-14.
18. Иванов В. По звёздам: Статьи и афоризмы. – Санкт-Петербург, 1909.
19. Керлот Х.З. Словарь символов. – М.: "REEL-book", 1994.
20. Кузякіна Наталя. Українська драматургія початку ХХ століття: Шляхи оновлення. – К.: Мистецтво, 1979.
21. Ликова Р. Проблеми на європейський символізм. – София: Наука и искусство, 1984.
22. Лосев Александр. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976.
23. Метерлик Морис. Из книги "Сокровища смиренных" // Зарубежная литература ХХ века: Хрестоматія. – М.: Высшая школа, 1981. – С.191-156.
24. Мореас Жан. Манифест символизма // Зарубежная литература ХХ века: Хрестоматія. – М.: Высшая школа, 1981. – С.104-110.
25. Мороз Лариса. Загадки Володимира Винниченка // СіЧ. – 1993. – №5. – С.40-46.
26. Мороз Лариса. Символізм в українській драмі // Сучасність. – 1994. – № 7. – С.92-97.
27. Олійник Оксана. Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі п'єс О. Олеся та С. Черкасенка): Автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 1994.

28. Пархомик Роман. Драматургія Олександра Олеся. Питання модернізації: Автореф. дис... канд. філол. наук. – Львів, 1993.
29. Петренко Павло. Естетичне "вірую" Миколи Євшана // МУР. – 36. III. – Мюнхен-Карлсфельд, 1947. – С.29-32.
30. Рубчак Богдан. Пробний лет. (Гло для книги) // Розсіпані перли: Поети "Молодої Музи". – К.: Дніпро, 1991. – С. 18-41.
31. Радишевський Ростислав. Журба і радість Олександра Олеся // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т. I. – К.: Дніпро, 1990. – С.5-47.
32. Свербилова Т. Персонажі Винниченкових п'єс – кати чи жертви? // СіЧ. – 1993. – №5. – С.32-40.
33. Символизм // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С.379-380.
34. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М.: Издательство МГУ, 1977.
35. Сріблянський М. Вступ // Куммер Ф. Зміна літературних поколінь. – К., 1911.
36. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Издательская группа "Прогресс" – "Культура", 1995.
37. Українка Леся. Заметки о новейшей польской литературе // Леся Українка. Зібр. тв.: У 12-и т. – Т.8. – К.: Наукова думка, 1977. – С.100-127.
38. Флоренский П. Символическое описание // Феникс. – М., 1922. – Кн. I. – С.24-101.
39. Франко Іван. Зібр. тв.: У 50-ти т. – Т.41. – К.: Наукова думка, 1984. – С.507-526; С.76-92.
40. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ в. – ЛНВ. – 1901. – Т.ХV. – Кн. 9. – С.122-139.
41. Франко Іван. Уваги про галицько-руський театр // ЛНВ. – 1900. – Т.12. – С.64-77.
42. Ходжикосев Стоян. Българският символизъм и европейският модернизъм. – София: Изкуство, 1986.
43. Хороб Степан. Становлення символізму в українській модерній драмі // Обрії. – №2. – Івано-Франківськ, 1998. – С.14-16.
44. Хороб Степан. Франкові концепції драматизму і конфлікту крізь призму європейської теорії // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25-27 вересня 1996 р.). – Львів: Світ, 1998. – С.271-277.
45. Черкасенко Спиридон. Про що тирса шелестіла... Трагедія // Черкасенко Спиридон. Твори: В 2-х т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1991. – С.548-655.
46. Bojko-Blochyn Jurij. Die Stilrecherchen Lesja Ukrainkas auf dem Hintergrund der Weltliteratur // Lesja Ukrainka und die europäische Literatur. – Köln, 1994. – S.11-32.
47. Hutnikiewicz Artur. Od czystej formy do literatury faktu: Główne teorie i programy literackie XX stulecia. – Warszawa: Wiedza powszechna, 1997.
48. Markiewicz Henryk. Główne problemy wiedzy o literaturze. Prace wybrane: W 6 t. T. III. – Kraków: Uniwersitas, 1996.
49. Podraza-Kwiatkowska Maria. Literatura Młodej Polski. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.

СМИСЛОВІ ГЛИБИНИ “БАСАРАБІВ” ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Свого часу мені доводилось писати, що смислову основу художнього світу Василя Стефаника становить архетипний образ долі (3, с.7-19). Такий погляд можна б обґрунтувати в принципі на будь-якому прикладі. Та є в доробку новеліста твір, який видимо виявляє відзначену вище тенденцію його творчої природи. Це – “Басараби”. Можна сказати, що вони є прямим, найбільш адекватним вираженням такої тенденції.

Наше літературознавство воліло відмовчуватися або ж обмежуватися загальними фразами про цю новелу. По-іншому й бути не могло. В атмосфері заідеологізованих та звільгаризованих підходів до літературних явищ “Басараби” мало надавалися для висновків про соціологічні доміанти творчості Василя Стефаника. Найдалше, куди могла сягнути наукова думка, – це мотивувати вчинки героїв психічним захворюванням. Предметнішою стала розмова про цей твір у руслі світоглядово-естетичних засад експресіонізму: як осмислення екзистенційних проблем вини і кари (див. 40, с.111-119). Такий підхід правомірний, аналіз вийшов неординарний і цікавий у багатьох моментах. Центральний вузол змістових проєкцій у “Басарабах” затягується дійсно з цих етичних і смислово-естетичних “сполук”, та на глибиннішій основі. Невипадково Юрій Морачевський наголошував на “страшній примарі”, що тяжіє над Басарабами, на “святому жахові перед тайною судьби, що веде покоління на смерть” (4, с.122). Гріх і покуту, злочин і кару треба би розглядати як похідні від цього ядра, як його своєрідні “протуберанці”.

Отож, на богатирський сільський рід віддавна чатує прокляття. Воно всіх “зчепило до купи” і “на однім мотузку провадить” у прірву самогубства. Трата одного з кривняків відразу викликає низку подібних вчинків (“зараз другого за собою тягне”). Ця думка розгортається не на рівні голосливної констатації факту – вона конкретизується, унаочнюється в одній із сюжетних ліній. Уся розповідь про особливості дії “кармічних стихій”, що нападуть на Басарабів, подано як соло одного героя – Томи, який став її черговою жертвою. Інші випитують його, дещо уточнюють, заспокоюють і розраджують. Лише один із родаків захопився: “– Я знаю, Томо, я розумію, якурат воно так, – сказав Миколай Басараб” (26, с.161). Його відразу зацитькали і ніби заспокоїлися. Та найменший штришок у художньому “царстві” Василя Стефаника не буває випадковим – він мусить дати “проріст”. Справді, наприкінці Томиної оповіді запримітили, що Миколай кудись зник. Жахлива здогадка прошибнула всіх...

Фінал письменник залишає відкритим. Читач без особливих зусиль домислить собі наступні події. Заключна фраза Семенихи: “Тихо, тихо, хто знає ще, не робіть крику...” – лише послаблює трішки нервово збудження дійових осіб цього драматичного дійства, та не знімає напруги, що пульсує в кожному слові, кожному рядкові твору.

Причому самі герої не відають, яка сила штовхає їх на шлях самогубства. Лише відчують кожним нервом своїм, як тяжкий гріх мучить і точить сумління (“... сама червоточина, черв’яка не видно, ніколи не вздрите, а сточене раз коло разу”). Він врунився й визрівав поза їхнім

світом і діє поза їхньою волею. То пізніше стара Басарабиха, “з великими, сивими і розумними очима”, посвятила кривних у таємницю родового прокляття. Історія мала місце, либонь, ще за старих козацьких часів, коли прапрадід наших героїв воював із турками. Десь тоді, очевидно, під час одного з походів, він убив семеро малолітніх дітей з особливою жорстокістю та наругою, наткнувши їх на спис, “як курят”. Жорстокість була надмірною, поступок – нічим не виправданий, “та й его Бог покарав, бо він зараз покинув воювати і ходив з тими дітьми тринадцять років” (там само, с.162).

“Басараби” цікаві у доробку письменника ще тим, що являють собою приклад творів, у яких лиховісний перст долі обґрунтовується соціально-історичними й психологічними чинниками. Зрештою, це, як на мене, не є важливо. У Василя Стефаника є й художні структури, що безпосередньо стосуються цієї теми (наприклад, “Гріх”). У цьому ж випадку роль “пояснювальних” спонук витіснено на периферію. Вони необхідні остільки, оскільки допомагають розкрити внутрішній механізм трансцендентного – треба ж усе-таки “заземлити” “метафізичну” концепцію новели. Попросту кажучи, коли людину, а тим більше цілий рід, пекельно мучить незвісна надлюдська сила, вона (тобто людина) дошукується причини цього. В усьому: в собі насамперед, а відтак і в обставинах навколишнього життя, зв’язаних із перипетіями життя особистого (або життя родаків). Так Стефаники, кожен по-своєму, все життя прагнули збагнути, хто штовхає рід на самогубство, де причаїлася та первородна сила.

Син письменника Юрій твердив, що поштовхом до самогубств стала негідна поведінка його прадіда, а письменникового діда – сільського “атамана”, який відзначався жорстокістю в ставленні до людей і до кривняків (27, с.15). Та чи співмірні були лиходійства Луки тому, щоб “сему кістку аж карати”? Адже ж “Бог не знає гіршої кари на землі...”. Переконливіше виглядає, що Лука Стефаник став жертвою успадкованого від попередників родового прокляття. Уся історія його життя нагадує митарства неприкаяного Марка Проклятого. З тією відміною, що Марко терпів за особисті злочини, а дід новеліста – за страшний і тяжкий гріх когось із кривняків. Можливо, що дійсна причина прокляття канула в лету подій, можливо, що самі Стефаники не наважувалися їх оприлюднювати, а вірогідніше – усе сталося саме так, як оповів письменник у “Басарабах”. У кожному разі оповідь його бачиться правдоподібною і з фактичного (історичного) боку, і з психологічного.

Цілком очевидно, що пояснити подібне явище з погляду матеріалістичного вчення важко, якщо взагалі можливо. Навіть зважаючи на новітні вчення в генетиці й науках, що займаються суміжними з нею проблемами. З них дедалі частіше випливають твердження про успадковувану основу психофізіологічної конституції немовляти, в якій закладено “програму” розвитку людини та механізми її реалізації*.

* Ще в 60-ті роки вчені Оксфордського університету, очолювані Дж. Гюрдоном, шляхом експериментальних досліджень підтвердили давнє припущення австрійського ботаніка Хаберландта про те, що в принципі кожна клітина живого організму утримує в собі не просто можливість розвитку “нащадка”, а й його структуру і “програму розвитку”. Визначальною прикметою живої матерії є, власне, її здатність успадковувати всю інформацію і програму власного розвитку, безумовні рефлексивні спадкові пам’яті.

Та навіть ці відкриття не дають відповіді на питання про причини саме тієї, а не іншої генетично заданої програми розвитку індивіда. Стосовно теми нашої розмови, це питання звучить так: що є конкретною спонукою для Басарабів шукати порятунку у петлі? Залишається або задовольнитися загальними формулами про те, що "крім механічної форми ... детермінізму існують інші форми і типи причинних зв'язків, що характеризують детермінізм більш високого і складного характеру, ніж механічний, лапласівський" (25, с.34), або пристати до думки, що в житті панує хаос випадковостей і перипетії кожної індивідуальної долі є наслідком злиття цих багатьох випадковостей. Та у вчинках Басарабів є якась своя, внутрішня логіка і своя закономірність.

Як же вирішує це питання автор?

Перш за все він опирається на традиційні народні вірування й уявлення. Самогубство Басарабів односельчани тлумачать як втручання нечистої сили, як спілку з чортом. Той нібито давав багачам достатки, і він же "нараз все забирає та й висаджує на бантину". Однак за допомога нечистої сили – це, сказати б, поверхове пояснення, "досутнісний" рівень пізнання. Тут народні уявлення ще йдуть у сполучі з головними постулатами християнства, відповідно до яких усе "нечисте" в людині пояснюється її спілкою з дияволом. Рівночасно зустрічаємо в творі й "не християнське" обміркування категорії гріха.

Отож, всемогутній гріх поглинув усі живі чуття і змісли. Він заслав очі героїв новели чорною хмарою і пригнув їх "удолину". Та хмара заступила земні радості й турботи: дітей, господарство, сонце, – зостався "сам саміський сум і туск". На краще годі сподіватися. Гріх до сьомого коліна каратиме Басарабів і раніше не може бути ними ніяк спокутуваний: "мусять его доносити, хоть би мали всі піти марне!". "Гріх, люди, гріх не минає, він має бути відкуплений! Він перейде на худобу, він підпалить

Розходження щодо цього положення незначні. По суті, серйозно дискутуються лише питання про носія спадкової інформації й механізми генерації. Гьордон і його послідопники відстоювали думку, що все це закодоване в ядрах клітин, а точніше – в молекулах ДНК. Причому кожна клітина організму має в собі всю інформацію. А "безпосередніми носіями цієї інформації є нуклеотиди, що формують гени, відповідальні за проявлення певних ознак і якостей організмів, що розвиваються" (37, с.60). Висувалися також гіпотези, що живі організми успадковують одночасно кілька програм свого розвитку, з яких, залежно від конкретних умов існування, панівною стає якась одна. Залишаю поза увагою сенсаційні повідомлення, що промелькнули сторінками мас-медіа ще в кінці 1999 року: будімо американському вченому Тоні Мак-Лейну, президентові Інституту генетичних досліджень зі штату Північна Кароліна, вдалося виділити "ген долі". Тридцять років наукових пошуків нарешті увінчалися успіхом – одна із хромосомних частинок, яка зовні нічим не вирізняється від інших, містить інформацію про майбутнє людини (її хвороби, успіхи чи невдачі, точну дату смерті і т.ін.). Лабораторні дослідження начебто засвідчили, що всі передбачення, закодовані в "гені долі", невдовзі здійснюються, в т.ч. і найтрагічніші. Майк-Лейн вважає, що долю не можна ні обманути, ні втекти від неї, але в майбутньому людство навчиться впливати на виділений ген.

Хтозна. На кінець віку генетика, і передовсім генна інженерія, стрімко ввірвалася на передові рубежі розвитку наукової думки. Зовсім недавно група Нобелівських лауреатів запропонувала програму "Геном людини", спрямовану на вивчення генної структури особистості. У США ця програма відразу ж була прийнята і щедро профінансована. За твердженнями фахівців, більшість генів уже розшифровано і залишається з'ясувати лише їхні функції. На поч. XXI ст. молекулярними біологами була запланована публікація попередньої карти генів. Це передбачає кардинальні зрушення – і вони вже почалися – в біотехнологіях, зокрема в медичному напрямку. Міне рік-два, і генний апарат людини буде розшифрований повністю. Розуміється, що геном – це лише "матеріал", окремі елементи, а до розуміння "гри оркестру" ще далеко. Та все ж... (Детальніше про все це див. 24, с. 12).

Стосовно ж "гена долі" можна сказати таке: поки що для повноцінного залучення в науковий обіг ця гіпотеза потребує ще наукових підкріплень і апробації.

обороги, градом спаде на зелену ниву, і він чоловікові душу возьме і дасть на вічні муки..." (26, с. 158), – у такій лаконічній формі автор синтезує головні постулати народних вірувань та уявлень^{*}.

Відзначу, що етнологи зібрали чимало емпіричного матеріалу, що стосується цієї теми. В усних розповідях досі можна почути подібні історії. Усе це свідчить, що народна думка подеколи входить у суперечність із християнським віровченням^{**}, яке передбачає прощення гріха. У "Басарабах" – навпаки. Тут навч результат дії, умовно кажучи, матриці карми, що "до сьомої кістки" мордуватиме кривних спадкоємців гріха.

Усе це виглядає природно в площинах езотеричного вчення, згідно з яким число "сім" має сакральний смисл. І не лише в ньому. Історики релігії часто покликаються, щоб з'ясувати суть цієї сакральності, на східні священні тексти про "сім кроків Будди". Вони означають його сходження через сім космічних стадій (шаблів) або сім планетарних небес на "вершину Світу", звідки почалося творення, тобто вихід за межі реального часу і простору. "Досягнувши вершини Космосу. Будда стає сучасником начала світу. Він відкинув Час і Творіння і опинився в позачасовій миті, що передує космогонії" (13, с.128). А звідси, робить далі висновок Мірча Еліаде, "повернення назад", до того моменту, поки не досягнеш "найдревнішого місця в Світі, рівнозначне зреченню плинності часу і заперечення здійсненої часом роботи" (там само). Тому саме за сім днів вселенський потоп знищує світ, а в підземному царстві, як вважали древні шумери, є сім воріт.

Смертний гріх втрачає свою силу, таким чином, через сім поколінь, бо він вичерпує себе, дійшовши у зворотному напрямку до свого начала. Він ніби пройшов методом редукції всі сім стадій свого становлення і "вичерпав" себе. Інакше кажучи, сім колін означають "зречення" чи "заперечення" "здійсненої Часом роботи" – тобто знищення нажитого кимось із далеких родаків прокляття.

У релігійній свідомості від найдавніших часів число 7 мало метафізичний, "магічний" сенс. Більшість древніх міфологічних систем акцентує на семи сферах Всесвіту, семи вітках світового дерева, семи засновниках роду, сформованої із семи ярусів структури небесного світу тощо. За віруваннями древніх індусів, космос постав із семи частин тіла Пуруші (Першочоловіка), а через кожні сім літ оновлюється людське тіло, і в самій людині є сім "діяльних начал". Єгиптяни теж вважали, що людина має сім душ. Зрештою, й біблійне Творення відбулося протягом семи днів.

Не випадково тому семичленна послідовність невід'ємна від архаїчних текстів, становлячи їх осердя: саме ця сакральна цифра стала, за словами Володимира Топорова, "вираженням ідеї Всесвіту". Сліди її тому

* Подібне розуміння властиве було також експресіоністичному світоглядові. Для нього "злочин і кожне зло, вчинене людиною, викликає ланцюг зла і злочинів, з яких вкінці важко людині вирятися. Це і становить, на їхню думку, головну причину зла, існуючого на землі" (40, с.120).

** Дивного в цьому нічого немає. За спостереженнями відомого історика релігії Мірча Еліаде, навіть у житті сучасного європейського селянина годі віднайти "чисто" християнські вірування. Скоріше необхідно вести мову про "народну теологію", яка поєднує глибинні пласти народної свідомості з християнськими віруваннями і наслідком якої стало "космічне християнство" (див. 12, с.171-173).

очевидні і в логіці сучасного мислення, вони “відомі і в парадигматиці (сім музичних тонів, сім кольорів спектра, сім рівнів по вертикалі... сім категорій граматичної семантики і т. ін.), і в синтагматиці, де числом сім визначається обсяг активної пам’яті споживача текстів” (34, с. 79).

Дослідження Олександра Знойка показали, що і в наших предків число “сім” віддавна мало магічне значення. Таким доходить воно до нас іще з кам’яної доби (Мізинська стоянка на Десні). “Священна сімка” позначала закінчену повноту, найповнішу міру величини і вищу міру блаженства (“Бути на сьомому небі”), а разом “великий закон періодичного відродження природи”, її “вічне оновлення і безсмертя” (14, с. 300-302); до подібних висновків дійшла й Лідія Дунаєвська, опираючись на характеристику насамперед української казки, хоча не омине увагою й інші фольклорні жанри (див. 11, с. 45-47). Тому аж через сім поколінь мають скінчитися страждання Басарабів.

Нині важко з певністю сказати, коли відбулася сакралізація сімки. Можна лише гадати про тисячолітні глибини цього явища. У кожному разі сліди її зафіксовано в образотворчому мистецтві ще людини льодовикової епохи (плейстоцену)*.

Якісно новий зміст у світлі древньої мудрості отримує й розмова про нечисту силу. Темні й світлі начала (інакше – “божественне” і “диявольське”) інтерпретуються, згідно з її постулатами, як внутрішні сутності людської душі.

На такому більше чуттєвому, ніж розумово уміркованому підґрунті постало інтуїтивне осягання гріх Басарабів укорінений в підспудні глибини їхнього ж ества. Дійсно, рішення Томи “повіситися у кошниці” не було викликане ні зовнішніми обставинами, ні психічним захворюванням, ні якимись усвідомлюваними імпульсами. Не викликане воно, як знаємо, й особистою виною “Воно точить, але не каже, за що, бо якби я вбив або підпалив, то воно видить, але я неповинний, а воно карає”

* Недавно Борис Фролов, вивчаючи інтелектуальне начало в мистецтві пізньокам’яного віку (40-10 тис. р. до Р.Хр.), в т.ч. предмети зі згадуваної вище наддніпрянської Мізинської стоянки, провів цікаві арифметичні обрахунки лінійних побудов геометричного орнаменту (“нарізки”, “насічки”, зарубки, штрихи – одне слово, всі оті “ієрогліфи” на кістках і бивнях мамонтів, на рогах, каменях і т.ін.). Він звернув увагу, що навіть звичайнісінькі нарізки не просто ставали основою складних орнаментів, як, наприклад, меандрового узору на мізинському браслеті, а й виконували певну пізнавальну функцію. Адже вони розташовувалися групами, причому вироби на кожній стоянці виявляли якийсь свій усталений спосіб ритмічної організації елементів. Виявляється, що найчастіше зустрічаються поєднання з п’яти, семи, десяти і чотирнадцяти ліній. Вони “дуже переважають” над всіма іншими способами групувань у пам’ятках географічно віддалених одна від одної на тисячі кілометрів культур (від Байкалу до Піренейів) (39, с. 98-100). І якщо п’ять та десять відповідають, на думку автора, кількості пальців на одній і двох руках, що служили своєрідними предметними опорами при лічбі (хоч цим, звичайно, не обмежувалися їх функції), то домінування в палеолітичній графіці сімки було зв’язане, певно, з календарними уявленнями. А календар, згідно з уявленнями “примітивної” людини, був однією з форм теофанії – прояву священного (бога) в світі. Найдавнішими вважаються місячні календарі. І в цьому сенсі сакральна сімка мала, на переконання Фролова, прагматичну основу.

Спостереження за періодичними змінами фаз місяця якраз і викликали в уяві складну систему міфологічних образів і мотивів. Це спричинилося, зокрема, до утвердження в більшості древніх народів 7-денного тижня. Адже саме за сім днів місяць збільшується від тоненького серпа до однієї чверті, ще за сім днів – до повного місяця; далі за цей же період він зменшується до ¼, а потім і зовсім “старіє” – всього 28 днів (14+14). І тому в пам’ятках мистецтва плейстоцену навіть звичайнісінькі мітки, ямки, крапки, недбало накидані на кусок бивня чи на кістку, творять ритмічні групи елементів, що відповідають кількості днів у тижні або в місяці. На тому ж мізинському орнаменті компоненти формуються у дві протиставлені одна одній напрямками штрихів групи по чотирнадцять елементів, що мало б символізувати ріст місяця, а також його змаління до молодика. Нема сумніву, що тут “сама конфігурація узору сягає найдавнішої місячної і космічної символіки”, – робить висновок учений (там само, с. 112).

(26, с. 162). Тобто поза волею й свідомістю Томи діють сили, які примушують його робити той або інший крок. Та не поза ним самим. Безпосередньо поза душевну субстанцію винесено лише історію, звідки “пішла кара на Басарабів”. Все інше в підсумку детерміноване таки їх власним світом і власними вчинками (у випадку зі “старим атаманом” ця думка проведена особливо виразно). Сказане символізує насамперед задивлене в себе страшне око Басарабів. “Як чорна рана в чолі, що жие і гние”. “... То око не до видіння”, – відзначають свідки. Воно, либонь, на те, аби споглядати “тот давній гріх, що за него їх кара йде. Він там у них усередині покладений... (підкреслення моє – Р.П.)” (там само, с. 157-158).

Цей ментальний, неймовірно значущий спалах внутрішнього розуміння суцього освітлює особливим світлом усю художню структуру твору, скеровану в головних моментах на осягнення (вірніше – переживання) психологічних катаклізмів кармічної дії – метафізичних, та водночас іманентних за своєю природою реальностей. У підспудних глибинах тієї структури, на самому її “дні”, закріплюється думка, – а в східних релігійно-філософських системах вона прямо стверджується, – що людина, врешті-решт, сама формує обставини власного життя, якщо не безпосередньо, то опосередковано, через свої попередні втілення в наземному світі. Вона принаймні дає можливість трапитися тій або іншій пригоді, події, історії. Інакше – закон карми генетично закладений у кожному з нас, його “письмена” викарбувані в нашій душевній субстанції і зумовлюються нею. Ця думка у Василя Стефаника не виголошується, не виводиться на поверхнево-видимі обшири твору, – вона зріє в “підтексті” і досить відчутно впливає на особливості “тексту”. Як і деякі інші надчуттєві істини, що лише коли не коли, ніби й ненароком, вибиваються “на денне світло свідомості” (Іван Франко). У письменника вони – хоч часто й були предметом розмірковувань – не стали стійким розумінням ані тим паче твердим переконанням (принципово відмінна культурна і релігійно-духовна атмосфера), а скоріше схоплені силою неусвідомлюваного інтуїтивного пориву внаслідок постійного заглиблення у власну душевну сутність. Сказане ще раз свідчить, що новеліст був яскраво вираженим митцем інтравертно-інтуїтивного типу.

Подібні істини прямо проголошуються, займаючи там чільне місце, зокрема, в “Тибетській книзі мертвих (Бардо Тьодол)”, символічним кодом якої хочу скористатися для прочитання деяких “темних місць” “Басарабів”. На такі далекі, в пошуках паралелей і аналогій, наукові екскурси крізь віки, людські цивілізації й культури мене спонукали, перше, твердження фахівців, що цей трактат східної релігії може стати “ключем до сокровених глибин людського буття” і до осягнення багатьох недоступних сучасному науковому знанню істин (9, с. 7), а по-друге, фраза Томи про те, що муки “поміченої” на самогубство жертви співмірне неймовірним жахам, які підстерігають грішну душу в процесі посмертних митарств. “Такий чоловік аж має бути спасений! – ділиться він своїми враженнями із кривими. – Бо ще за его життя з него нечисте душу викидає, отаки отак, що викопує. Рве тіло, кості розважає, аби собі до душі такі

* Принагідно зауважу, що і в “Новині” головні біди Гриця почалися, коли при погляді на дітей мозок його прошибнула думка: “Мерці!”, і він побачив разом із тим у собі “тяжкий камінь”. Відтоді “почорнів, і очі запали всередину так, що майже не дивилися на світ, лиш на той камінь, що давив груди”.

бучки поробити, аби її відти вибрати. Яка тото мука, який тото страх, яка тото біль, що за такі страждання дав би собі ногу або руку!” (26, с.161). Такі страждання й тортури можна прирівняти хіба до мук душі у Дантових “кругах пекла”. Тома їх зазнав ще будучи живим. І це можна розглядати як “посмертні” видіння наяву, як своєрідну форму галюцинаційних візій.

Як побачимо далі, ці слова становлять майже дослівний перегук із тими, що їх надibuємо у згаданому вище трактаті тантричного ламаїзму. Зважаймо лише, що конкретні образи видінь залежать від змістових доміант тієї культурної традиції, якою просякнута свідомість усопшого. Приміром, християнинові ввижатимуться за “Вратами Вічності” Ісус Христос, Богоматір, а “нижчий світ” буде представлений демонами, відьмами, чортами, упирами...

Тома зізнається, що не відає, звідки нападають його страшні думки і бажання, звідки йдуть ті імпульси, які штовхають на безумний вчинок: “Я не знаю, звідки і як, але то такі гадки приходять, що не дають спокою”. Він лише підкреслює раз по раз їх непереборну силу, міцну прив’язь до себе і нічим не погамовану тягу до воловода. Як на його розуміння, ні уникнути, ні спекатися тих “псів”, що “скавулять коло голови”, ніяк не можна. Думки, що обсідають Тому, мають ніби й зовнішню природу, принаймні діють на зовнішні органи чуттів: зору, слуху, дотику, – тільки боляче всвердлюються в голову, аж “кості тріють”: “Як вони обсядуть, то вони не пустять мене кроком від такого місця, де вони гадають мене прив’язати”; “Отак встанете рано, помолитесь Богу та ідете собі на подвір’є. Станете на порозі та й закаменієте. Сонечко світить, люди вже коло хатів викрикують, а ви стоїте. Чого стоїте? А стоїте того, що щось вас у голову дюгнуло, збоку, дуже легонько. А з голови йде до горла, а з горла в очі, в чоло. Та й вже знаєте, що десь із-за гір, із-за чистого неба, ще з-поза сонця припливе чорна хмара” (26, с.160-161).

У процесі розповіді з’являється вражаюча деталь-порівняння, що в корені міняє попереднє уявлення, буцімто штормові хвилі видінь, що накочуються на героя, мають зовнішнє походження. Ні, генетично витоки цих стихій – у ньому самому. “Вони мене так в’яжуть, що на світі таких ланців нема, аби так глибоко заходили всередину (підкреслення моє – Р.П.)”, – каже він. Той якнайглибше “заякорений” у себе ланцюг скріплює головні смислові парадигми зізнання. Його силові потоки втілюються в безумні крутежі й вулканічні виверження “гарячої магми” з підспудних надр свідомості і породжують усі муки й страждання. На поверхню виходить психологічний зміст неусвідомлюваної природи людини. Зрушене збудником невідомого походження, це вмістилище “низьких” інстинктів, осадів і нашарувань від “гріхів” у своїх попередніх фізичних втіленнях (якщо правувати за лінією східної філософії) починає свою згубну дію. За логікою Карла Густава Юнга, це наповнені індивідуальним досвідом архетипні форми “колективно-безсвідомого” еруптують на поверхню свої внутрішні запаси. “Та й чую, – продовжує Тома, – як дзоркотять коло мене... Дзорк, дзорк, дзінь, дзінь... Як зачнуть дзінькати, то голова пукає начеверо й уха десь так утворюються, як рот, і так люблять слухати той бренькіт. Я вночі обернуся та затулюю одно вухо, а друге зато розтвиреся, – і мені кості в голові тріють. А я накриюся подушкою, а воно по подушці тими ланцями лупить...” (там само).

У видіннях Бардо Тьодол* світлі й химерно-потворні істоти теж з’являються ніби з оточуючих потойбіччя реалій. Однак це помилкове враження відразу зникає. Відтак з’ясовується, що примари “народжуються” із сильних земних почуттів і пристрастей усопшого. Там повсякчасно підкреслюється, що жахливі сцени покарань душі викликані неусвідомлюваними стихіями людської природи, яка не знає ні смерті, ні народження і є єдиною вічносущою Реальністю. Ця думка лейтмотивом проходить через увесь трактат. Кожне нове видіння викликає застереження не дати в процесі переходу свідомості з одного стану в інший розігратися страхові, переживанням і не дати поглинути себе. Причому світлі образи теж будуть являтися у вигляді різноманітних химерних видінь. Від загальної “культури душі” залежить, зуміє чи ні розпізнати покійник їх таємні знаки, прийняти їх у себе такими, якими вони є насправді, і з’єднатися з ними для досягнення “благості і щастя”. А вони всюди супроводжуються і відволікаються символами “нижчої природи”, позначена злими вчинками карма відволікається від чистого, яскравого полум’я, спрямовуючись у зовні спокійні й оманливі води “Стігійського болота”.

Дедалі страшнішого вигляду набувають образи божеств, якщо не розгадати їх справжнього обличчя на попередніх етапах видінь. Заклики і застереження лунають усе частіше. Ось лише деякі з них: “Не бійся! Це все твої думки – із них народжені всі живі постраховиська. Розпізнай їх”; “Розгадай ці живі ієрогліфи, прочитай тайнопис власної душевної структури і враз станеш тим, ким ти є насправді”; “Не бійся! Тебе не можна вбити, не можна розтерзати, як у земному бутті. І божества ці позбавлені земної плоті. Все це воскреслі обожнені знаки Свідомості” (30, с.41, 43). І лише якщо свідомість так і не змогла з’єднатися з божественними силами, тобто розпізнати себе, видіння перероджуються в цілковиті страховиська. Настає повний тріумф ворожих людській душі істот. Іншими словами, “невпізнання” прямо веде до розгулу “кармічних ілюзій”**. Найвищого свого апофеозу вони сягають у сцені Суду.

Уся картина “Страшного Суду” в “Тибетській книзі мертвих” вражає тортурами і надлюдськими стражданнями. Причому “це буде повторюватися знову і знову, і не буде тому кінця, поки ти не усвідомиш

* Слово “бардо” означає проміжний стан – між смертю і новим народженням, а “тьодол” – слухання, сприйняття текстів як учення. Таким чином, “Бардо Тьодол” – філософсько-релігійний трактат-настанова для померлих або тяжко хворих про цикл існування між смертю і новим народженням. Був створений мудреями Древнього Тибету близько VIII ст. Назву “Тибетська книга мертвих” дав доктор В.І.Еванс-Венц, який зробив його доступним для європейців.

** Нагадаю, що й стара Басарабіха наказує уважно прислухатися до слів свого родака: “Люди, ви не страхайтеся, що Тома вповідає, бо як він вам розповість, то вже має знати, як воно цукається до християнина”. І далі знову застерігає не лякатися, а добре “собі затямити, як то гріх грає, доки не відкуплений” (26, с.161-162). Можна сказати, що вся розповідь Томи – це настановлення у гасмниці родової карми і своєрідне посвячення. Відтак і Басарабіха закликає якнайглибше закарбувати його слова в закамарки психіки, щоб можна було розпізнавати дієву силу небезпечних видінь, тобто розпізнавати природу тих кровожадних сутностей, що папають рід, і в такий спосіб знесилити їх, унеможливити їх лихочинні заміри. Вловивши можливість, що саме “розпізнання” тієї метафізичної істини врятувало письменника від долі його кривняків. Адже і в нього мелькала коли не коли гадка покінчити з собою. Правда, викликана вона була здебільшого зовнішніми факторами. Сцени переслідування Томи незвісними йому стихіями виписані наскільки виразно й художньо переконливо, що можна припустити: автора вони теж переслідували десь не раз. Це були, правдоподібно, іманентні величини його душевної конституції. Невипадково й архетипний символ долі став основою внутрішньої форми його творів.

того, що діється. Поки не зрозумієш, що це *ти сам себе судиш* (підкреслення моє – Р.П.), що всі картини впливають з каламутних вод твоїх думок. Ні Князь Смерті, ні страховиська, що роздирають тебе на куски, тілесністю не володіють, як і ти сам. Всі ці жахливі сцени – лишень морок видінь” (там само, с.53). Це, либонь, квінтесенція всього посвячення і одкровення.

Цікаво, що муки і біль переживаються по-справжньому, вони для душі усопшого є дійсною реальністю. Це відбувається тому, що в царстві мертвих порушуються звичні, усталені на землі стосунки між словом і ділом, словом і річчю. Тут вони стають співмірними і рівновеликими за силою й “енергетичністю”. Будь-яка думка, навіть імпульсивна, неусвідомлювана, викликає відповідну дію, міраж. Тому відтепер “створене тобою живе самостійно від тебе, рівне з тобою за твердістю в цьому світі, воно здатне розірвати, спотворити, причинити моторошний біль” (30, с.63).

Що ж відбувається далі, якщо свідомість так і не зуміла розпізнати себе? Кармічні бурі несуть її, як пилину, в бажаному для них напрямку. “Зусебіч несуться застрашливі звуки. Таке діється навкруги злісне й розгульне шаленство, що одне почуття заволодіє тобою – тікати, треба втікати!” (там само, с.71). (Погодьтеся, що Тома оповідає про аналогічний стан, який захлиснув був його свідомість). Видива “пекла” й раніше супроводжували душу у вигляді привабливого, теплого й приємного світла. Тоді переважили і затінили його божественні домінанти душі, нехай і втілені в фантасмагоричні образи. Тепер встояти перед ними несила ще й з тієї причини, що викликають вони заманливі видива й “солодкий аромат”. Хоч, розуміється, усе це морок, ілюзія, наїття. Іншими словами, “пекло” на початку не відлякує жахливими видивами, а заманює ласкавими приманками, через образи, які звичайно асоціюються із затишком й спокоем. Це і є та западниця, в яку потрапляє грішна душа. До всього, кармічні міражі відзначаються яскравою виразністю й пластичністю, думки й почуття особливо загострені, “мозок дивовижно ясний”.

А згадаймо розповідь Томи: “Йдете коло води, а вона вас тягне, як цілює, як обіймає, як по чолі гладить, а чоло таке, як грань, як грань. Таки би-сте у ту воду, як у небо, скочили. Але десь відкись виринає в голові слово: тікай, тікай, тікай!”. І далі: “І гонить вас стома кіньми від тої води, забирає всю пару з грудий, а голова розскакується, бо дуріє. Аж тепер дуріє. Глипнете на вербу, та й вас знов зіпре. Руки такі чиняться веселі, аж скачуть та й без вас, без вашої причини, самі-таки. Хапаються за галуззя, пробують, моцують, а ви от як на боці стоїте, от як не робите ви, лише руки. Та й знов надбіжить слово: тікай, тікай! Руки обсипаються огнем, падуть, як усушені, та й знов тікає. Як кого на очі побачите, або жінку, або дитину, а воно также кричить: тікай!” (26, с.162). Навдоколишні стихії переслідують, ясна річ, одного лише Тому. Всі інші байдужісінько проходять мимо тих речей і предметів, не помічаючи в них нічого незвичного і не відчуваючи їх “магічної” сили. Точнісінько як у Бардо Тьодол. “Ти будеш пливти, як пір’їна, вільно, один”, – читаємо в тибетському тексті. Або в іншому місці: “Вітер карми буде штовхати тебе в спину, та жодна вітка поряд не ворухнеться. Це вітер твоєї карми...” (30, с.19, 48)

Відмінність та, що за давньотибетським релігійним трактатом кармічні стихії “кидають” душу у відповідне їй “грішне” середовище. Тоді втілення стає вимушеним, щоб можна спокутувати або хоча пом’якшити свою карму. Будь-яка можливість вибору чи “поліпшення” своєї майбутньої долі виключається. “Вивалишся в земну юдолонь, нічого не вибираючи. в найгірше місце, куди манить тебе спокуса”, – читаємо невтішну настанову.

У “Басарабах” “кармічна буря” скеровує Тому на шибеницю. Звідусюди вона накочується на героя, заманює, насилаючи образи, які беруть у полон свідомість, обсїдають мозок, як машкара, затуманюючи розум і віднімаючи здорові чуття і змисли. “Приходить до такого, що вам нагадується така грушка, що ще як ви дитиною були, та виділи її. Де який клинок, де який гак, де яка бантина, – все вам нагадується. То гонить воно чоловіка у тисячу боків нараз, а не знати, куди йти. А потім лишить, нараз лишить. Мине година. або й дві, або й день. та й знов приходить. Серце застигає, очі так плачуть, так плачуть, що викапують. Але ані сліз не видно, ані плачу не чути. Та й провадить вас знов, та й мордує наново...” (26, с.162-163). Остання мука стала нестерпною, і дійшло до трати: “А вчора то мене вже так придушило, що-м стратив геть розум, і очі, і руки. В саме полудне прийшло. Як прийшло, та й показало бантину в кошниці. Кожду крішку на ній показало. кождей сучок. Та й таки-м не спирався, бо не було куда, лише відмотав воловід від ясея та й поліз у кошницю...” (там само, с.163). Не буде перебільшенням сказати, що Тома переживає предтечу прийдешніх митарств у Царстві мертвих.

Насамкінець виділю ще один момент. Не може не вражати, з яким задоволенням, ба навіть – захопленням, розкажує Тома про стан дивовижного полегшення, який охопив його у момент “трати”. “Я сьогодні дивуюся сам, як я так спокійно і весело тратився”, – зізнається він. Може здатися, що таке почуття охопило героя внаслідок очищення душі від гріха. Та чи сталося те очищення?.. Раніше письменник наголошував, що навіть зі смертю не кінчається всевладна його могутність. Явище легко пояснюється, коли знову скористатися символічною сіткою “Тибетської книги мертвих”.

Як не дивно, але “стан повного Осяяння Предвічним Світлом”, тобто найвишого духовного злету, охоплює душу не в кінці її митарств потойбіччям, а на самому її початку, в момент кончини. Кармічні міражі й терзання душі страхітливими почварами почнуться геть-геть пізніше – десь приблизно на третій день після кончини. Якщо, звичайно, душа не завинила наскільки, що відразу летить у пекло мук і страждань*. Тоді сила кармічних стихій може бути такою великою, що дається взнаки навіть у зовнішньому світі, де душа нажила свої грішні “карби”. Тому нерідко

* Такий випадок надбуємо в новелі “Сама-саміська” Невеличкий штрих до характеристики хатини під горбом (“Подобала хатина на якусь засіяту печеру з великою грішницю, що каралася від початку світа та до суду-віку каратися буде”), як і всяка деталь у художньому світі письменника, важить багато. Цілоком оголено, навіть із невластивою новелістові прямоотою, наголошено, що конас “велика грішниця”. Конкретні прогрішення героїні зосталися поза “кадром зображення”. Зрештою, для “новели акції” (а саме так можна означити жанрову природу цього твору) це зайве, бо сприяло б деконцентрації художнього матеріалу. Можна лише здогадуватися, що скосні нею злочини були непомірно важкими. Вони таким тягарем обсіли бабу зусюда, що та не могла ні від мух відігнатися, ні хрестом себе осіинити. Відтак ідея реалізується через образи народних вірувань. І абстрактні величини персоніфіковано в чортенят, які “не допускали хрест на собі зробити”. Далі на бабу налетіли їзці. “у зелених кабатах, із люльками в зубах, на червоних конях”, намагаючись розчавити грішну душу. Душевне просвітлення для баби не настало, “земля у хаті розпукалася, а баба в розколібину скочувалася і падала уделину. Летіла все у спід та у спід. Десь у споді чорт ймив її, завдав на себе та й почав летіти з нею, як вітер. Баба рвонулася та й головою грянула до стола” (26, с.65). Інакше кажучи, “вищі істини” тут проголошуються мовою того читачького середовища, яке живило творчу енергію письменника.

смерть великого грішника супроводжується бурями, градом чи вітруганами. Відгомін таких прадавніх поглядів зустрічаємо і в Стефаниковому творі. Як "затягся" Лесь Басараб, то "господи, яка тогди буря зірвалася!". "Мені з хати цілий причілок урвало". – ділиться спогадами один із свідків тієї історії. Подібну картину односельчани спостерігали, коли повис на бантині "старий атаман": "Потім у день чи в два дні така зв'язалася буря, такі вітри подули, що дерево з коренем виривало, а хатам здоймало верхи..." (26, с.157). Народ вважає, що то диявол здимає такі бучі на radoшах, що йому дісталася грішна душа.

У більшості ж випадків відразу, тільки-но завершується земне існування людини, свідомість освітлює чисте сліпуче світло Предвічного ("Вона сама і є Вічне Світло"), безмежне блаженство оволодіває нею, душа, сказати б, урівноважується з собою і на мить стає сама собою. Причому таке "опам'ятання душі", урівноваження її з собою деколи починається ще до смерті, коли людина лише відчуває її наближення. У цей коротесенький момент свідомість стає по-справжньому очищеною і "сприймає Саму Себе, що і є справжньою Реальністю". Та "відчуття це настільки незвичне і надзвичайне, саме по собі екстатичне, з такими сильними почуттями, що свідомість наша каламутиться від надміру (подібно як від сильної радості непритомніють), рівновага порушується", і вона "випадає за межі Предвічного Світла" (30, с.21).

Про такий дивовижний стан розслаблення й умиротворення, що охоплював їх у момент клінічної смерті, немало розповіли в центрах реанімації пацієнти доктора Раймонда Моуді ("Життя після смерті"). "Світло в кінці тунелю" переживалося ними як стан неймовірного блаженства і полегшення. Та про все по порядку.

Тривалий час у науці на тему смерті було накладено своєрідне табу. А між тим інстинкт смерті, за Зигмундом Фройдом, є однією з корінних підспудних спонук людської природи, і думка про смерть щохвилини так чи інакше пульсує в глибинних пластах "нижньої свідомості". Інакше кажучи, смерть має... смисл. Можна навіть сказати, що – смисл вагомий, присутній. Англійський біолог і письменник Лайелл Уотсон із цього приводу пише: "Кожен день хтось із нас помирає, щоб інші могли жити. Очевидно, що неминучість смерті не може бути випадковістю, довільним результатом конкуренції, що забезпечує виживання найбільш пристосованих. Смерть має певне завдання. Вона залучена в програму життя, і виживання організму можливе лише в тому випадку, якщо відбувається планомірне відмирання деяких його частин" (36, с.220).

Навіть більше – доктор Лізл Марбург Гудман, психолог із Джерсі-Сіті стейт коледжу в Нью-Джерсі, вважала, що "сама сутність людини ґрунтується на знанні про власну смерть" (цит. за 18, с.173). Вона ж встановила цікаву закономірність: існує найтісніший зв'язок між страхом смерті й формами духовно-творчої діяльності. Власне, усвідомлення неминучості своєї смерті, знання про смерть стимулюють творчу активність, дають можливість актуалізувати художньо-творчі здібності суб'єкта. "Смерть, – переконувала вона, – не лише служить спонукальною причиною для творчості, а й тема смерті займає центральне місце в усіх формах художньої творчості: драмі, танці, музиці, образотворчих мистецтвах" (там само). І доктор Гудман не одинока стосовно подібних висловлювань: чимало фахівців сходяться на думці, що постійне

внутрішнє неусвідомлюване нуртування "думки" про власну кончину робить кожен момент людського життя більш цінним і більш змістовним. Отож люди, що пережили клінічну смерть, решта свого життя проводять змістовніше й осмисленіше, ніж раніше. Приміром, переживання смерті в сеансах трансперсональної психології завжди супроводжується чуттями відродження. Для них "характерна зміна шкали цінностей і стосунків індивіда з часом", а також "чуття космічної всеєдності". Відтак вони "теж здатні стати важливими факторами переміни в житті помираючого" (7, с.67).

Подібні факти свідчать, що крига поволі скресає, про смерть заговорили вголос на науковому рівні. Виникла навіть наука танатологія. Особливо багато робиться у справі систематизації й вивчення свідчень людей, що пережили стан клінічної смерті. Зокрема, тут зафіксовано низку типологічно подібних моментів.

Виділяють чотири типи зустрічей із смертю. Найчисельнішу з них становлять свідчення людей (записані й систематизовані Раймондом Моуді, Елізабет Кюблер-Росс та ін.), які в стані клінічної смерті переживають певні видива, та не можуть представити фактичні докази, які б підтвердили істинність їх слів. Інші ж (друга група) охоче розповідають про розмови в реанімаційних відділеннях, їх обстановку, маніпуляції з їхніми тілами, поки вони перебували в безсвідомо- й безчуттєво-перехідному стані. Тоді, як припускають, астральний двійник через маківку покидає фізичне тіло і якийсь час хмарною витає над ним. Треті навіть здатні, нерідко за тисячі кілометрів, телепатично впливати на близьких їм людей, викликаючи в них неясну тривогу, неспокій, збентеження, тобто подається своєрідний сигнал тривоги кривим чи просто знайомим. Істотним є те, що "реципієнт сприймає повідомлення у вигляді неясної думки про те, що з кимось із його знайомих трапилося нещастя" (18, с.85). І останній випадок, найбільш вражаючий і найменш поширений, – це "прикладі прямого парасенсорного зв'язку між живою людиною і або людиною безповоротно мертвою, що перебуває в стані клінічної смерті, без свідомості, або в небезпечній для життя ситуації. Людину, що перебуває поза тілом, можна "бачити", "чути" чи помітити у якийсь парасенсорний спосіб. Реципієнт усвідомлює, що контактує з духом чи астральною істотою" (там само).

Танатологи в один голос відзначають "вражаючу подібність" відчуттів і переживань "воскреслих із мертвих" – причому людей далеких один від одного за віком, національністю, культурою, віросповіданням і т.ін. Наприклад: усім важко було передати свої враження і свій "позаземний" досвід. Очевидно тому, що йдеться про відмінні від звичних, трансцендентні реальності. Та всі виділяють у перші хвилини після смерті "темний тунель", а в кінці його – яскраве світло, що пронизує тьму, і надзвичайну приємність ("божественну музику", "небесні дзвони", "ритм океанських хвиль" тощо). Словом – гармонію, тишу, мир і благодать. Абсолютна більшість опитуваних зізнається, що їм ніяк не хотілося повертатися до земного буття. Зафіксовані навіть випадки, коли сліпий від народження чоловік в останню хвилину свого життя фізично прозрівав. Біль повністю зникає. Навіть за найтяжчих травм, тобто в хвилини найжахливішого, здавалося б, фізичного болю, на лицьких спостерігалася лагідна усмішка й умиротворення. Майже всі засвідчують також своє

спілкування з духами – раніше померлими друзями, знайомими. іноді навіть із божественними істотами. Повернутися до земного життя (за чиеюсь вказівкою чи за внутрішньою потребою) їх примусило відчуття невиконаного обов'язку – перед рідними, народом і т.ін.

Цікаво, що подібні реалії знає й українська народна казка. Крізь своєрідний “темний тунель” – “підземний хід”, приміром, царевич потрапляє у володіння “шовкової держави” (однойменна казка). А закінчується “тунель” теж традиційно-світло, можна сказати, навіть езотерично. Глянув герой, “і аж руками знову очі заквив: така зоря-світло! На гіллі золоті квіти, трава вся шовкова. Куди лише глянути – така краса, що й не можна розповісти!”.

Додам, що огнисто-золота колористика є прикметною особливістю казкового “тридесятого царства”. Спостереження Володимира Проппа показали, що все, хоч трохи зв'язане з цим царством, має таке забарвлення: палац, сади, найрізноманітніші предмети, атрибути його мешканців і т.ін. “Золото фігурує так часто, – писав дослідник, – так яскраво, у таких різноманітних формах, що можна з повним правом назвати це тридесяте царство золотим царством” (23, с.285). Чимало казкових мотивів на цю тему теж зв'язано з сонцем (див. там само, с.283-284), що його можна розглядати як семантичний відповідник чи синонім злото-вогнистого. Цьому відповідає і припущення Миколи Чмихова, що на певному етапі еволюції похоронного обряду наші пращури уявляли собі посмертний шлях царської особи як злиття з богом Сонця (43, с.36-37). Достеменно як древні єгиптяни.

Надзвичайно цікаво було б вивчити цей жанр народної творчості під зазначеним кутом зору. Та це виходить за рамки нашої розмови. Зазначу лише, що народна казка далека від тлумачення потойбіччя як однорідної й одновимірної реальності. Вона знає кілька світів “потойбіччя могили”. Подібно у світогляді українців уявлялося небесне склепіння. Павло Чубинський записав був таке народне вірування: “Це, що ми бачимо над собою синє, то це ще не небо, а це оболіки; а те, що ходить під оболіками, то хмари, хмара така густа, як холодець... Синіх оболіків є аж сім, а восьме вже й насправді небо, де сидить Бог на золотім кріслі і янголи літають. Справжнє небо не синє, а червоне” (44, с.3).

Та продовжимо розмову про досвід “зустрічей зі смертю”. Рідко, та все ж трапляються свідчення про тяжкий гнітючий стан, непомірні страждання при розставанні душі з тілом. Це властиве, вважає Раймонд Моуді, якраз самогубцям*. У творі Василя Стефаника бачимо трохи іншу картину. Тому Басараба вихопили з петлі якраз у хвилину духовного просвітлення. Можна припустити, що свідомість його застигла, законсервувалася в такому стані. Отож він радіє й тішиться (чи надовго?..), і здається йому, що злі сили відступили від нього назавжди: “мені тепер так легко, якби-м на світ народився”.

Зважаймо ще на такий факт: у Стефаника винесено на закінчення твору те, з чого починається “Тибетська книга мертвих”. І в цьому немає нічого дивного. Така зворотна послідовність більш звична нашій

* Усе ж існують й інші припущення стосовно цього. Відома дослідниця проблеми Елізабет Кюблер-Россе дотримується погляду, що самогубці “не були пізніше замучені почуттями вини або сорому, які ми схилилі їм приписувати, – скоріше, у них появилася нова надія і мета перебування в житті” (17, с.8).

зараціоналізованій, надмірно обставленій матеріалістичними доктринами психіці. Для неї, на відміну від східної релігійно-філософської думки, більш характерною є схильність до “мандрівок назад”, рух “від очевидного”, коли йдеться про метафізичні величини. Тому сам перебіг подій відбувається ніби в зворотному напрямку, що зумовлює й відповідну методику дослідження. Додам, що в такій послідовності Карл Густав Юнг аналізував і згадуваний неодноразово вище буддійський трактат, щоб зробити його “більш придатним для західних мізків”.

Як можна було не раз переконатися, у Стефаниковому творі йдеться про психічну спадковість. Традиційно цей феномен тлумачиться як передача генетичним шляхом від предків певних фізичних та психічних особливостей або ознак: можуть успадковуватися ті чи інші риси характеру, схильність до якогось виду духовно-творчої діяльності, до захворювань і т.ін. У цьому ж випадку подібна форма спадковості поєднується з універсальною схильністю психіки до формування усталених образних конструкцій. Тобто того, що Юнг називав архетипами колективного несвідомого.

Історія Басарабів є типовим прикладом “ходіння муками” роду, на який наслано прокляття за скоєний тяжкий злочин. Це значить, що психофізіологічна конституція кривників під впливом деяких факторів отримує здатність “переїматися” від попередників архетипні матриці долі (фатуму), гріха й покути і, розуміється, їхню властивість наповнюватися елементами індивідуального досвіду. Іншими словами, особистий досвід тут осмислюється “мовою” прадавніх універсальних формул. Успадковується споконвічна, архетипна за своєю природою ідея, що скоєний кимось із предків гріх (вповні можливо – форма ще “первородного гріха”), стаючи фактом внутрішнього життя нащадків, буде мучити їх до сьомого коліна.

Так можна пояснити приреченість Басарабів із позиції психоаналітичної доктрини Карла-Густава Юнга. Та чи достатньо цього?

Дещо в цій ситуації може прояснити закон карми. Невипадково тому мені вже доводилося оперувати означеннями, зв'язаними з ним.

Прибічники метемпсихози вважають власне закон перевтілення і закон карми запорукою еволюції життя і всього духовного поступу. Людина, стверджують вони, з'являється неодноразово на світ у різних фізичних оболонках задля того, щоб удосконалювати життєві форми, щоб ціною власних зусиль актуалізувати закладені в собі як можливість вищі, божественні начала.

Скажімо, згідно з релігійно-філософськими концепціями Санкьї-Йоги, земне існування розглядається як один із численних пунктів на довгому і тривалому відтинку життя душі – аж до її вивільнення від кармічного кола. Отож,

... из (старого) тела (воплощенный) попадает в (иное) тело:

Как странник, отправившийся в дорогу, он переходит

из тела в тело.

Відтак

Свой облик, условия деятельности, благоденствие, родовитость, богатство –

*Человек все это получает, согласно своим совершенным делам
дурным или хорошим*
(в обох випадках цит. за 19, с.486, 493).

Закон карми був “запроваджений” ще упанішадами. Чільне місце займає він і в буддизмі. “Теза про вічне переродження не заперечується жодною з буддійських шкіл”, – зазначає з цього приводу Григорій Бонгард-Левин (2, с.100).

Закон карми і принцип переродження (переселення душ) зустрічається в багатьох східних релігійно-філософських системах, та окремі положення їх трактуються неоднаково. Приміром, у доктрині джайнізму, яка поділяє “весь Світ” на живе (*джива* – букв. “душа”) і неживе (*а-джива* – букв. “не-душа”), існує навіть окрема субстанція – “кармічна матерія”. “Саме вона речово проникає всередину дживи і обволакає її своєрідною (окремою) невидимою оболонкою – *карманашарірою*, яка прив’язує душу до “колеса перероджень” і не розлучається з нею до “повного звільнення” (там само, с.94). Тобто карма виступає тут “похідною категорією” відносно до матерії (*пудгали*) і “походить із неї”.

Щобільше – джайністи виділяють вісім видів *карманашаріри*, кожен із яких має “дуальну” природу (позитивну і негативну) стосовно життєвих результатів. “хоча в принципі і одні й другі однаково шкідливі для душі, оскільки прив’язують її до процесу перероджень” (там само).

Ці види (кожен у двох зазначених варіантах) розрізняють залежно від того, що вони визначають у людині (знання, інтуїцію, емоції, самооцінку і поведінку, термін життя, головні обставини його існування та походження, а “восьмий обмежує духовні сили, перешкоджаючи індивіду слідувати своїм бажанням”). І лише в процесі релігійного досвіду можливе звільнення душі з-під влади карми аж до її повної “дематеріалізації”.

Якнайтісніше обидва названі закони зв’язані з поняттям долі. Відмінність та, що в останньому “таїться щось сліпе, фатальне, випадкове, непіддане облікові, тоді як у понятті закону (карми – *Р.П.*) утримується мудрість системи, яка може бути вивчена, і закономірність порядку, до якого можна пристосуватися...” (15, с.132).

Інакше карму ще називають законом причини і наслідків. Кожне рішення, вчинок, думка людини, здійснені в житті, згідно з космічною справедливістю, породжують відповідні наслідки (страждання або ж радість) у наступних втіленнях. При цьому карма тлумачиться не лише як результат діяльності, а й як сама ця діяльність, її мотиви, спонуки тощо. Навіть зі смертю душа не позбавляється тягара прижиттєвих вчинків. Наснажені позитивними чи негативними імпульсами, вони супроводжують її і в земній юдолині, і в мандрівках потойбічним світом, а також визначають долю людини в майбутніх її втіленнях.

Таким чином, особистість поєднує в собі високу духовність і “низьку”, матеріальну природу. Через те, що їй дана свобода волі, перед нею весь час стоїть проблема вибору, вона перебуває весь час на “перехресних стежках”. “Ці постійні тертя і хитання, постійно спалахуюча боротьба між вищою і нижчою природою людини роблять її творцем свого власного змісту, своєї власної внутрішньої суті та разом із тим і творцем своєї карми або своєї долі, адже будь-яке її рішення, правильне чи неправильне, будь-який вчинок, добрий чи злий, будь-яке бажання і будь-

яка думка, егоїстична чи не егоїстична, створять у відповідних світах певні наслідки, і все це, разом узятє, створить той комплекс умов, створить ту карму, яке визначить її майбутнє втілення” (там само, с.148). Карма діє на трьох рівнях: фізичному (вчинки), астральному (бажання) і ментальному (думки): причини на одному зумовлюють наслідки на тому ж рівні.

Говорячи про гріх Басарабів із погляду закону причин і наслідків, зважаймо на два моменти. Окрім індивідуальної існують колективні види карми: сімейна, групова, народна, державна, планетна та ін. Це одне. І друге: закон повинен здійснитися в середовищі, де закладені його основи.

Та біда в тому, що концепція карми начебто несумісна з європейською науковою думкою і суспільною свідомістю європейців.

Вчення про карму асоціюється в нас передовсім зі східними релігіями та східними філософськими системами. Саме вони проголошують ідею безсмертя душі. На Заході, тим паче у наш прагматичний, закомплексований зусібич розумом вік, вважає д-р Раймонд Моуді, “більшість людей упереджена проти самої думки про посмертне існування. У наш “науковий вік” подібні розмови сприймаються як атавізм або забобон, про який просто смішно говорити” (20, с.59). Повну протилежність цьому становлять східні концепції. Згідно із ними, людська душа багаторазово відроджується (ідея інкарнації), поки не очиститься, ціною величезних духовних зусиль, від праху земних гріхів і не зіллється із космічним духом. Та виявляється, що подібні ідеї сягають (чи сягали) й поза межі означеного регіону та його релігійних доктрин. “Ідея перевтілення, – твердять фахівці, – присутня в індуїзмі, джайнізмі, віруваннях сідхів, буддизмі, даосизмі, конфуціанстві, зороастризмі, культурах Мітри, маніхействі, анімізмі, іудаїзмі, християнстві, мусульманстві, масонстві і теософії. Лише в західній філософії вона пробивається в працях Юма, Канта і Шопенгауера як палінгенез, метемпсихоз і трансміграція” (36, с.351). Європейських джерел літературного походження на цю тему теж чимало. Доктор Моуді вказує, серед інших, на ті сторінки Старого завіту, де йдеться про воскресіння фізичного тіла (Іс., 26: 19 та Дан., 12: 2), та Посл. св. Павла (1 Кор., 15: 35-38, 40, 42-44, 51-52), на десяту кн. “Держави” Платона (історія тяжко пораненого солдата Ера; його підібрали після бою як убитого і мали намір спалити, та він несподівано ожив і розповів про мандрівки своєї душі потойбіччям), на свідчення відомого шведського природознавця XVIII ст. Е.Сведенборга... (20, с.53-58).

Цікаво, що сучасні психологи, психіатри, нейрохірурги намагаються експериментально підкріпити подібні уявлення. Їхні висновки суголосні з відкриттями в квантово-релятивістській фізиці, вивченні дисипативних структур, голографії і холономному мисленні, а також із новітніми концепціями в біології, ембріології, генетиці, розвитку холофонної технології... Фактів так багато і фактів наскільки цікавих, несподіваних, що навіть спеціаліст у цій галузі зізнається, що в нього “від всього цього ... голова йде обертом” (36, с.323). А інший відразу поспішає наголосити, що його “книга – документальне відображення моїх зусиль в організації і систематизації пошукових даних, які багато літ щоденно кидали виклик системі моїх наукових переконань і здоровому глуздові... У мене самого пішли роки на те, щоб прийняти матеріали цієї книги, тому я не чекаю від читачів легкого засвоєння поданої тут інформації” (6, с.12).

Багато роблять для осмислення таїни людської природи і людської свідомості, зокрема, вчені Есаленського інституту в Каліфорнії – Майкл і Далсі Мерфі і Хедер Тарнас, Дік і Кріс Прай, Станіслав Гроф... Останній із них, скажімо, на основі експериментальних спостережень дійшов переконання, що в глибинних пластах неусвідомлюваної психіки індивіда існують своєрідні “матриці пам'яті”. За певних умов (наприклад, при проведенні сеансів глибинної емпіричної психотерапії) вони можуть еруптувати, вивергати “на денне світло свідомості” (Іван Франко) картини і враження позаіндивідуального, трансперсонального досвіду – навіть сцени з життя долюдських предків, “причому з гостротою, реальністю та інтенсивністю, що дорівнюють сприйняттю матеріального світу або й перевершують їх” (там само). Всі ці образи й драматичні епізоди володіють такою конкретністю, ніби щойно вихоплені органами чуттів із живої дійсності.

У своїх дослідженнях Станіслав Гроф раніше вдавався до застосування психоделічних препаратів, зокрема до ЛСД-терапії. Вони служать прискорювачами і каталізаторами ментальних процесів, активно стимулюють глибинні пласти людської психіки. Із 1954 року він як гід провів більше 3000 ЛСД-сеансів і опрацював звіти про більше ніж 2000 сеансів. А коли психоделіки в багатьох країнах були законодавчо заборонені, Гроф та його послідовники почали застосовувати інші методи глибинної психотерапії. Результати були подібними.

Що це? Підтвердження ідеї інкарнації чи нові грані концепції віденського психоаналітика Карла Густава Юнга про існування в людській природі вроджених психічних структур “колективно-безсвідомого” походження?.. Не поспішати мемо з висновками, як не поспішає з ними дослідник. Скажу лише, що досліді і висновки Станіслава Грофа не є поодинокими чи випадковими в цьому напрямку.

З усього цього випливає, що людина в екстремальних умовах (а в деякого це є навіть прикметною ознакою психіки) спроможна розповісти начебто про свої минулі втілення. Так, психолог із Каліфорнії доктор Елен Уомбач на основі вивчення вражень людей від свого народження дійшла до цікавих висновків із парапсихології. Ембріоніві, а тим паче новонародженому, вважає вона, властиво бачити сні із досвіду свого минулого життя. Також преподобний Джеймс Даймонд із Єпископального центру Університету Міннесота (цікавий випадок співпраці духовної особи з науковцями-психіатрами) під гіпнозом “повертав” людей у їх позаособистісне минуле, акцентуючи при цьому на переживаннях і враженнях, зв'язаних із смертю.

Здебільшого, як бачимо, застосовується метод гіпнотичної регресії. Англійська письменниця Джоан Грант називає це зануренням у свою “далекую пам'ять”. Наслідком подібних процесів стало кілька її гостосюжетних історичних романів, написаних, на тверде переконання авторки, на підставі пережитого нею особисто досвіду – у минулих земних втіленнях.

Щоправда, самі пацієнти подібних експериментів не можуть із стовідсотковою певністю визначити, чи вони насправді пережили спогад про своє попереднє втілення, чи все видіння є звичайнісінькими галюцинаціями. Зрештою, це й не суть важливо, оскільки вдаються переважно до подібних експериментів не так задля власне наукових

інтересів, як до однієї з форм психотерапії. І треба сказати, що в останні роки все більшій популярності набуває практика лікування багатьох, переважно психічних, давніх недуг терапією “минулого життя”.

По-різному оцінюють явище і самі фахівці. Одні з них утримуються від далекосяжних висновків і своє завдання бачать лише в тому, щоб систематизувати багатий емпіричний матеріал, який випало їм спостерігати. Приміром, згадуваний уже Раймонд Моуді писав: “Не намагаюся “довести”, що є життя після смерті. Я взагалі не думаю, що таке “доведення” можливе” (20, с.10). Усе ж Моуді спостерігав лише ранні стадії посмертного досвіду, які ще не містять, самі по собі, вказівок на можливість перевтілення, але й не заперечують його. На їх основі можна хіба допустити снування “якогось проміжного стану” “між виходом (душі – Р.П.) із старого тіла і входженням в інше, нове”, протягом “якого душа перебуває в іншому вимірі” (там само, с.62). Тут необхідні інші методи й підходи.

До думки Раймода Моуді про те, що вивчення явища виходить за межі наукового досвіду, приєднується велика група фахівців, представлена насамперед іменами відомих парапсихологів Дж. Б.Райна, Гарднера Мерфі та їх послідовниками. Вони принципово відкидають можливість розв'язання проблеми в науковій площині. Книга англійського біолога і письменника Лайелла Уотсона “Помилка Ромео” с. за словами автора, спробою “примирити наукове дослідження з містичним одкровенням” (36, с.210). Як, зрештою, праці Станіслава Грофа та інших представників трансперсональної психології.

Однак вивчення таємниці перевтілення саме науковими засобами ... ведеться.

Є велика група вчених, які на основі власних спостережень і багатого конкретного матеріалу роблять категоричні й однозначні висновки. Скажімо, чикагський психіатр, доктор Елізабет Каблер-Росс, один із провідних професіоналів, хто вивчає загадки смерті, твердить: “Я знаю, що життя після смерті існує, у мене нема й тіні сумніву” (цит. за 18, с.126). При цьому вона зізнається, що на початку своєї роботи зі смертельно хворими людьми, в т.ч. і з дітьми, не вірила в це. Та більше як двадцятилітній досвід переконав її в протилежному.

Солідаризується з нею психіатр з Віргінського університету Ян Стівенсон. Він детально проаналізував спогади людей, що так або інакше підтверджували ідею карми і перевтілення. Ось лише одна така захоплююча історія:

“Двадцятьвосьмилітня бразиліка Марія Жануарія де Олівейро, помираючи, сказала своїй краціній подрузі, що сиділа коло неї, Іді Лоренс, шкільній учительці: “Я обіцяю тобі, що повернуся і з'явлюся на світ як твоя дочка. Коли я почну говорити, то розповім багато зі свого теперішнього життя, і ти зрозумієш, що я кажу правду”. Через місяць після смерті подруги місє Лоренс помітила, що завагітніла. Під час вагітності вона не переставала думати про віщування усопшої Марії і після народження дочки, яку вона назвала Мартою, стала уважно спостерігати за розвитком дівчинки. У два роки Марта вразила батьків згадками точних деталей свого минулого життя – життя Марії Жануарії де Олівейро. Доктор Стівенсон інтерв'ював Марту в 1962 році і знову в 1972 році і виявив, що, підросваючи, вона зробила 120

повідомлень стосовно свого попереднього життя, і всі вони підтвердилися. Марта точно описала свого батька в попередньому житті. Вона розповіла, що подарувала своєму хрещенику двох корів, коли той ще був живий. Вона впізнала одного з колишніх залицяльників Марії; і їй було відомо, що Марія і її мати, Іда Лоренс, в один день купили собі однакові сідла для верхової їзди” (18, с.201).

Подібних випадків доктор Стівенсон вивчив більше шестисот. І в престижному медичному журналі “Джорнел оф Нервез енд Ментал Дізіз” він робить висновок: “Свідчення про життя людини після смерті достатньо переконливі, щоб зробити можливою віру в нього” (18, с.203).

Погодьтеся, що висновок незвичний і навіть сенсаційний. Тим паче якщо зважити, що йдеться не про дилетансько-любительські судження, а про наукове міркування фахівця на сторінках солідного наукового видання. І кількість подібних висловлювань побільшується з кожним днем. Це й дало підставу Алану Лансбергу й Чарлзу Файє, авторам книги “Зустрічі з тим, що ми називаємо смертю”, твердити: “Наш вік свідчить про відродження віри в перевтілення і разом з тим в ідею карми”.

І знову ж: звучить незвично для нашої вкрай зарационалізованої й прагматичної свідомості. Звучить незвично і сприймається з недовірою. Бо нам би все фізично відчутти, аби повірити, диткнутися рукою чи хоча б логічно довести. Та ба! Сама природа перевтілення така, що не підлягає науковій перевірці. Принаймні за теперішнього рівня розвитку наукової думки.

Усе ж Схід якнайповніше зберіг свою духовність, свої таємні знання, самозаглиблення і споглядальність. Свого часу Карл Густав Юнг звернув увагу Заходу на здатність буддистських та індуїстських філософсько-теологічних текстів глибоко психологічно тлумачити метафізичні реальності. Таке явище він вважав цілком виправданим, адже вони є насамперед факторами внутрішнього стану душі та її активності. Подібного типу європейські твори у порівнянні з ними бачилися вченому “допсихологічними” і “середньовічними”. І це, зрештою, теж природно. Західна філософія й наука здебільшого перебували в полоні раціоналістичних і позитивістських вартостей. Культ останніх був настільки могутнім і всеохопним, що навіть трансцендентні (а за своєю природою суто суб’єктивні) істини інтерпретувалися з погляду “вселенського” й “абсолютного” розуму. “Хоч саме душа завдяки властивій їй божественній творчій силі проголошує метафізичні судження й утверджує відмінності між метафізичними сутностями. Душа не тільки детермінує свою метафізичну реальність, вона сама є ця реальність”; “творчою основою всіх метафізичних суджень є свідомість – невидимий, незбагнений прояв самої душі (духовності)” (49, с.79, 80).

Індійський Схід, за Юнгом, – це класичний приклад цивілізації, скерованої на пізнання власної сутності, себе як частини природи і власних душевних сил. Тобто він становить зразок інтравертного мислення, самозаглибленості в себе і в свою духовну істоту. Схід утверджує первинність душі, її позачасову і божественну природу. Власне тому й найвищі духовні сутності тлумачаться як іманентні величини. При цьому ніскільки не “олюднюється” світ богів, ніскільки не розхитуються основи релігії. Парадокс?.. Лишень для нас. “Західній людині, що

цікавиться Індією, – писав Герман Гессе, – найбільше клопотів і труднощів завдає та обставина, що бог для індійців може бути одночасно трансцендентним й іманентним; та в цьому сама суть індійської релігії. Для індійця, вражаюче геніального як в релігійному чутті, так і в абстрактному мисленні, тут зовсім немає проблеми, для нього з самого початку зрозуміло і остаточно з’ясовано, що будь-яке людське знання, будь-яка логіка можуть мати відношення лише до нижчого світу, світу людського, що стосовно ж божественного, навпаки, можливі лише самовіддача, шаноба, медитація, благоговіння. Таким чином, індуїзм ... мирно поєднує в собі райську строкатість найнеймовірніших протилежностей, найнепоєднуваніших формулювань, найсуперечливіших догм, ритуалів, міфів і культів, які тільки можна уявити” (21, с.215)

Тому, здається, лише Схід міг проголосити, що Пуруша, Першочоловік, є началом Всесвіту, космосу. “Бо усе є Чоловіком і все є із Чоловіка”, – проголошує “Рігведа”. Тобто людина проголошується абсолютною прасутністю, що охоплює світ богів і народів у їх “всеобіймаючій єдності світів”. Тому-то, очевидно, і в Брахманах зустрічаємо, здавалося б, парадоксальні істини: небожителі в своїх діях сковані волею жертв та обряду. У міфах і сказаннях Древньої Індії боги бояться вводити в гнів могутніх священнослужителів, прокляття святих подвижників безвідмовно діє на владик небесного царства, а останні нерідко мають за наставників мудреців зі смертних, які за свою праведність поселилися в небесних чертогах. Джеймс Фрезер наводить такий афоризм, що побутує в Індії. “Весь світ підпорядкований богам; боги підпорядковані чарам (мантрам); а чари – брахманам; тому брахмани – наші боги” (38, с.65). А “обрядові приписується самодостатнє значення і магічна сила, що підпорядковує володіючому таємницями ритуалу жрецеві природні стихії і самих богів. Боги стають безсилими перед магією обряду за умов правильного його виконання...” (29, с.8). Та й не завжди небожителі древньоіндійського пантеону виглядають всемогутніми і благочестивими, над багатьма з них тяжіють гріхи, як зрештою, і над мешканцями еллінського Олімпу.

Розуміється, давалися взнаки соціальні фактори: непомірно зросла роль священнослужителів у древньоіндійській цивілізації. Однак соціального підґрунтя замало для виникнення подібних уявлень. Міфи, як відомо, є відповідною людській природі та людським здібностям формою вираження духовно-душевних сутностей. Думка про рівність чи навіть вивищеність над богами могла виникнути і функціонувати в середовищі посвячених в езотеричні істини, згідно з якими боги є внутрішніми прикметами людської природи, не втрачаючи при цьому і своєї трансцендентності.

І подібні уявлення не є притаманними лишень Сходові. Вони пронизують зміст усіх тайних учень давнини, так або інакше модифікуються в міфопоетичній свідомості. Почну з того, що виділений вище смислообраз Першочоловіка, зв’язаний із таїнством жертви як принципом творення, є спільним набутокм індоєвропейців. Відтак упадає в око посутня схожість, а часто й тотожність космогонічних міфів у різних народів, як і переказів про походження людини, народу.

Додам, що значна частина гімнів “Рігведи”, як припускають, була складена, у кожному разі – в усній формі, ще в Подніпров’ї (так вважав

зокрема Джавахарал Неру). Олександр Знойко щодо цього висловився аж надто категорично: “Процес ведійської міфологічної творчості завершився десь на межі 2000 р. до н.е., і в Індії було одержано готову міфологію, що лише перекручувалась, ускладнювалась жерцями (про це свідчить безліч примітивних пояснювальних доповнень і деталізації текстів)” (14, с.156). Тому і в аратській культурі свідчать археологічні матеріали, “мудреця вважали вищим за бога” (46, с.178, 269).

Подібно і в Древньому Єгипті: сила чарівника була понад божественну міць. Вважалося, що чаклуни “можуть примусити навіть вищих богів виконувати їх накази, а у випадку непослуху грозили їм загибеллю. Іноді чаклун, не доходячи до таких крайнощів, заявляв у подібних випадках, що розкидає на всі чотири сторони кістки Осіріса або, якщо той буде перечити, розголосить присвячений йому священний міф” (38, с.65). Зрештою – це в міфологічній свідомості було рівнозначне попередній погрози. Справжній смисл її зрозуміємо, зваживши, що в давнину вірилося, ніби слово чи знак володіють енергетичною силою речі, яку вони позначають. Тому через ім'я, в якому був закодований міфологічний сюжет, можна було вплинути на його носія. Конкретніше кажучи, “структура божества імені відображала структуру самого божества (як набору семантичних характеристик його) і того цілого, в яке це божество входить (клас богів, пантеон і т.ін.)” і що “спосіб вживання імені може відтворити те, що відбувається з самим носієм імені в міфіві” (35, с.508-509). Із Осірісом, як знаємо, жорстоко розправився його молодший брат, злий бог пустелі Гор. І розголошення його імені (= розголошення його священного міфу) могло обернутися проти нього знову тією трагедією.

Йдеться про те, що всім древнім релігіям (у їх езотеричному смислі) було властиво бачити вічні божественні сили в самій людській душі. Про це красномовно свідчить хоча б єгипетська “Книга мертвих”. Осіріс, вершитель вічної справедливості й суддя мертвих, перебуває в кожній людині і символізує ту її частину, яка асоціюється з вищим рівнем буття і одержима духовним началом. Не дивно отож, що душа покійника, який за життя сягнув верховин вічного світопорядку, звільнившись від своєї нижчої, чуттєво-земної природи, отожднює себе з Осірісом: “Я єстьм Осіріс ім'ярек”. У самій людській душі “таємно закладені” божественно-духовні чинники, які вершать над нею праведний суд. А невидимі сили, що виступають назустріч душі після рішення божественної справедливості, проголошують: “Осіріс ім'ярек очистився в ставку, що лежить на південь від поля Готеп і на північ від поля сарани, де о четвертій годині ночі і о восьмій годині дня омиваються боги зеленіючої природи із зображенням серця богів, переходячи від ночі до дня”.

Подібно найдавніша із світових релігій одкровень – зороастризм теж проголошує людину творцем власної долі. Лише від її моральних зусиль, сукупності вчинків, слів і помислів залежить, чи душа її достойна раю, а чи буде зіштовхнута в “безодню лихих помислів”. Праведна душа після суду Мітри буде ведена в райські володіння красунею, “що є втіленням власної совісті кожного” (1, с.38).

Філософські уявлення древніх еллінів мають здебільшого спільну духовну основу з таємними знаннями містерій. З іншого боку, вони постали на ґрунті народної міфосвідомості, вивисуючись водночас над

нею. Грецька міфологія в світлі містичних видінь дає поглиблене розуміння божественного як внутрішньої прикмети людської душі. Маючи своїм змістом світ богів, для міста вона цікава насамперед із погляду наріжних принципів цього світу, природної закономірності боготворчості, спільних законів людської душі та її творчої спрямованості. Тобто символічно виражені в міфіві вищі істини дають посвяченому ключ до розуміння його власних духовних сил і законів, іманентної природи божественного. Із таких засад бачиться, що “світ богів зродився в душі. Те, що людина сама творить в образах, вона розглядає як своїх богів. Та вона повинна дійти ще до іншого уявлення. Вона повинна втілити в божественні образи і ту божественну силу, яка була діяльна в ній ще до створення цих образів. Позаду божественного постає мати, яка є не чим іншим, як первонаочною душевною силою людини” (48, с.49).

Втім, ще крітська цивілізація, попередниця древньої Еллади, як припускають, знала життя “потойбіч могили”. У кожному разі археологічні знахідки фіксують зображення, “де над головою богині позначені символи воскресіння у вигляді лялечки та метелика, вона (богиня) явно має владу дарувати своїм вірним життя по смерті” (32, с.36).

Австрійський філософ Рудольф Штейнер, осмислюючи ідею безсмертя в Геракліта, його діалектику вічного і мінливого, дійшов переконання, що “із передумов Геракліта виникає, як щось само собою зрозуміле, велика ідея переселення душ”. І далі автор розгортає свою думку: “Як мій сьогоднішній день є лише результат вчорашнього і мій завтрашній (день) буде результатом сьогоднішнього, так і життя моє є наслідком іншого життя і буде основою наступного... Як риба не має однакових попередніх умов з мавпою, так і дух Гете не зумовлений тими ж духовними передумовами, що й дух дикуна. Духовна спадковість Гете зовсім інша, ніж така ж у дикуна” (48, с.32-33).

Не спинятимуся на аналогічних концепціях Піфагора і Платона. Суть їх ґрунтовно висвітлена в багатьох працях. Наголошу лише на одному моменті. Центральне місце в платонівських діалогах, як відомо, займає постать Сократа, який власним вчинком зневажив смерть, утверджуючи, на противагу чуттєво-мінливим реальностям, думку про смерть як один із моментів життя. У цього філософа вона була тісно зв'язана з міркуваннями про безсмертя душі.

Як ми мали змогу переконатися, у Стефаніка стрічається якийсь неймовірно-інтуїтивне чуття отого вічносущого, що таїлося в древніх містичних знаннях. У нього навіть трапляються майже дослівні перегуки (чи неусвідомлювані ремінісценції) зі словами напівлегендарного, посвяченого, очевидно, в таємні видіння містерій Сократа. Порівняймо, приміром, таке. У листі до Володимира Дорошенка новеліст зізнавався: “Ви можете зрозуміти, то я не пишу для публіки, а пишу на те, щоби *прийти ближче до смерті*” (26, с.472). А ось слова древньогрецького філософа: “Чи не означає смерть звільнення і відокремлення душі від тіла? І більше всіх прагнуть звільнити її тільки справжні філософи; таким чином, справою їх є звільнення і відокремлення душі від тіла. Тому нерозумно, якщо людина, яка скеровувала все життя на те, щоб *бути якомога ближче до смерті* (в обох випадках підкреслення моє – Р.П.), – при її наближенні раптом надумає комизитись” (“Діалог про безсмертя душі”). Випадковість?.. Далєбі, що ні. Звичайно, можна пояснити таке

висловлювання покутського новеліста його досить відчутним – у листах – позерством чи особливостями його творчої активності. Однак це буде, як на мене, поверхове пояснення, і воно мало дасть для розуміння суті справи. “Прийти (бути якомога) ближче до смерті” і в філософській системі Сократа, і в “етико-естетиці” Василя Стефаника значило наблизитися до вічносущого, істинного, божественного в собі. Одне й друге було зумовлене болісними пошуками вічних істин у собі.

А що ж християнство? Не поспішатимемо з однозначною відповіддю на питання про концепцію смерті й безсмертя в його теологічній доктрині. Хоча б тому, що аж на Другому Константинопольському соборі в 553 році ідея перевтілення душ була визнана такою, що не відповідає духові вчення Христа. Загалом же, як доводить Рудольф Штейнер – та й не лише він – християнство теж визрівало в надрах древніх містичних традицій (див. 48, с.104-109). І окремі моменти, особливо з Євангелія від Івана, красномовно свідчать на користь цього.

Слов'янська і, зокрібно, українська міфологія не дають достатньо даних для однозначних висновків стосовно згадуваних вище питань. Правда, уснопоетична творчість нашого народу зберегла в реліктових формах сліди древніх поглядів на ідею перевтілення душ. Сучасна дослідниця проблеми Н.Велецкая визнає, що “індоевропейські уявлення про життя і смерть як споконвічний кругообіг перевтілення ясного вираження у слов'ян не отримали”. Точніше буде сказати – не збереглися як живе явище. Зате порівняльно-історичний аналіз дає підстави для висновку, що ідея перевтілення, як зрештою, й ідея карми, є “підспудною основою уявлень про життя і смерть не тільки у слов'ян-язичників, а й у багатьох (слов'янських народів – Р.П.) протягом середньовіччя” (5, с.14). Фольклорно-етнографічна думка утримує в собі чимало духовно-культурних реліктів (передовсім у ритуально-обрядових комплексах), фіксує у zdeформованому вигляді явище чи то на стадії деградації, чи як рудимент сивої архаїки*.

До таких висновків дослідниці приєднується й Мирослав Попович, додатково аргументуючи свої положення етимологічними чинниками (див. 22, с.128).

Натомість українська міфо-поетична свідомість знає яскраво виражені образи, сюжети і мотиви, що співвідносяться із тотемістичними уявленнями про зв'язок людини з певним рослинним або тваринним видом, а також багатий зооботаноморфний епос. Йдеться про легенди й перекази стосовно походження певних видів флори і фауни шляхом перевтілення людини у птахів, дерева, квіти, трави і тін. Причому міфологічних сюжетів цього семантичного гнізда наш фольклор знає далеко більше, ніж їх художнє опрацювання дав Овідій у своїх знаменитих “Метаморфозах”. Не маю наміру йти второваними багатьма дослідниками стежками, – скажу лише, що своєрідну класифікацію подібних сюжетів здійснив ще в середині ХІХ ст. Микола Костомаров (див. 16, с.232).

* Зрештою, в деяких фольклорних зразках прямо вказується на цілу низку перевтілень. Так, у вміщеній ще Пантелеймоном Кулішем у 1 томі “Записок о Южной Руси” оповідці (с. 305) йдеться про дитину, що на очах знахарки стала маленьким бородатим дідком і виїла всю страву з горщиків у печі. Пізніше дідок зізнався, що він уже був у своїх попередніх втіленнях і рибою, і пташкою, і комахою, і звіром, а тепер ось знову став людиною.

Більшість із фахівців схильні пояснювати їх генезу саме “давними уявленнями про метемпсихозу – перехід душі покійника в інше тіло”. Підставою для таких висновків є, зокрема, “композиційна зумовленість процесу метаморфози у легендах в найкритичніші моменти, після яких у реальному житті була б тільки смерть” (10, с.129). Подібні висновки фольклориста ґрунтуються на вивченні міфологічних оповідань. Також балада як один із найархаїчніших типів усної поетичної творчості повна ремінісценціями метемпсихози, тобто мотивами переходу душі померлого в дерева, рослини й птаці. Власне, вони й домінують у найдавніших зразках цього жанру – повних тотемічних, анімістичних й антропоморфних уявлень. Це стосується насамперед широко розповсюджених сюжетів “невістка-тополя” й “дочка-пташка”. Цікаво, що польський дослідник Ян Бистронь на основі компаративістського вивчення першого з названих сюжетів висловився про його “карпатське” походження.

Згідно з тотемічними віруваннями, як відомо, кожна людина, рід, община походять від певної біологічної або зоологічної істоти. І це була “перша форма усвідомлення спорідненості в людському колективі”. Поверненням до свого тотемного предка завершується земне життя кожного члена тієї чи іншої спільноти. Якщо послідовно міркувати далі, то відчувається, що в цій схемі (а точніше – спіралі) затінено один важливий момент: з часом душа знову втілюється в земну істоту. Подібний круговорот відбувається постійно. Адже “тотемні предки вважаються такими, що вічно втілюються в своїх живих “нащадках”, тобто в членах тотемної групи” (33, с.74). І хоча Сергій Токарев локалізує існування таких вірувань центральноавстралійськими племенами, особливо – аранта, усе ж він вказує, що споріднені їм повір'я, зв'язані з вірою в тотемну інкарнацію, досить відомі в світі. Серед інших цей вчений виділяє казковий сюжет про викрадення жінки якимось звіром і співжиття з ним. Подібний казковий мотив відомий багатьом слов'янським народам (згадаймо українську казку про Іванка-Ведмеже вушко).

Справді-бо, “підвалиною тотемістичного світогляду” є “ідея всеохопного споріднення, зв'язок із своїм тотемним джерелом. До нього йде член роду, умираючи, і звідти приходить назад, народжуючись”, – зазначає з цього приводу Докія Гуменна (8, с.65). Тобто смерть, відповідно до тотемічних світоглядних уявлень, не є абсолютною кончиною земного існування, а лише жертвою людини тотемному предкові, покута за всіх членів роду. І, як всяка жертва, вона сприяє відродженню в новій іпостасі.

Додатковим аргументом на користь сказаного можуть бути знахідки археологів на території України своєрідних культових предметів – чуринг. Припускають, що саме ці тотемічні символи, за уявленнями древніх, давали початок усьому живому і рівночасно служили пристанищем душ після завершення їх чергового кола земних митарств. Скажімо, в багатьох австралійських племен, що перебували в своєму суспільному розвитку до приходу європейців на рівні мезоліту, чуринга вважалася, зокрема, “всезагальним началом всіх тих частин Всесвіту, які стосувалися і цікавили людину – осередком зародків людей, тварин, рослин, каміння, явищ природи... Зародки були вкладені в чурингу тотемом у давно минулий час його життя – “часи сновидінь”, а оживити ці зародки можна було під час головного у всій духовній культурі австралійців обряду, коли чуринга натиралася жиром і вохрою, а учасники

обряду приспівували і примовляли спеціальні заклинання (вважалося, що в результаті таких дій тотем примусить зародок вискакувати з чуринги, а закінчивши свій життєвий цикл, вони знову повернуться в чурингу)" (42, с. 141; див. також про це 41, с. 57-58). Інакше кажучи, чуринга в уявленнях людини первісних суспільств була вмістилищем зародків, душ усього живого: звідси вони починали свій путь у земне життя, викликані магією ритуального дійства, і сюди ж верталися по завершенні фізичного життя. І так – без кінця.

Подібні вірування етнологи зафіксували в багатьох народів. Певна річ, що в кожного малися свої, специфічні ознаки, та сутнісне ядро уявлень було сталим для всіх.

Що ж являла собою чуринга? Це були продовгуваті кам'яні (рідше – дерев'яні або й зроблені з якогось іншого матеріалу) предмети, орнаментовані зображенням яйця, риб, птахів і т.ін. (тобто зображеннями тих звірів чи тварин, які втілювали в уявленнях цього народу начало всіх начал на певному етапі його світоглядної зрілості) або знаками, що їх символізували: концентричними кругами, лініями, спіралями, крапками... Нерідко чуринги були зроблені в формі самих "першопредків".

Таких культових предметів українські археологи розкопали чимало на багатьох стоянках пізнього палеоліту – протонеоліту, або докерамічного неоліту, і навіть початку неоліту. Насамперед тут треба згадати шість виготовлених із бивня мамонта і орнаментованих меандром птахоподібних чуринг та більше десяти фігурок, що нагадують жіноче тіло, із Мізинської стоянки на Десні та хранилище чуринг-риб із широко знаної Кам'яної Могили поблизу Мелітополя. Воно вразило навіть археологів, через що отримало назву Гроту Чуринг. Судить самі: у порожнині висотою 35-50 см і площею долівки майже 40м² було знайдено близько 40 тотемічних предметів-символів довжиною від 5 до 70 см!.. (детальніше про ці та інші знахідки предметів-чуринг на території України див. 42, с. 147-155).

Якщо припущення про функціональну сутність цих предметів вірне – а сумніватися в цьому, здається, нема підстав, – то можемо із стовідсотковою певністю твердити про існування в наших далеких предків досить розвинутої системи уявлень про "тотемну метемпсихозу".

Відгомони подібних уявлень трапляються й досі. Їх художнім синтезом став образ Мавки в "Лісовій пісні" Лесі Українки. Нагадаю, що Мавка навесні повертається до життя під мелодію Лукашевої сопілки із верби: саме її вона зове "матусею", а березу – "сестрою". Із наближенням зими Мавка втілюється знову ж "у вербу з сухим листом та плакучим гіллям":

*Вона мене на зиму прийняла
і порохом м'якеньким устелила
для мене ложе.*

Утілюється, а не вмирає, "бо в серці має те, що не вмирає", а отже – "стане початком тоді мій кінець".

Хотілося б звернути увагу на той факт, що, згідно з космогонією українців, верба була втіленням Прадерева, Дерева життя, першоджерелом творення світу. Або, якщо пристати до думки Олександра Знойма, що в

основи міфології наших предків лежить астральний культ, верба символізувала Чумацький Шлях і всю Галактику. Генетично витокі священної верби сягають ще тотемних часів. Донині зберігся звичай святити вербу. Хльоскання священною вербою супроводжується ритуальними примовляннями і означає оновлення від першоджерела космосу. Як твердить дослідник, "доторкання священною вербою – символом Галактики – до людини означало поєднання живого з безмежним Всесвітом. Людина набирала космічної величі шляхом підкорення живої матерії законам світотворчих космічних сил" (14, с. 119).

Та воскресіння Мавки, можуть заперечити, зв'язане з річними циклами земної природи, із космічно-сонячними ритмами і не має ніякого відношення до ідеї метемпсихозу. Скоріше – навпаки. Річ у тому, що, як засвідчують археологічні джерела, в уявленнях наших далеких предків обидва явища були якнайтісніше пов'язані, і воскресіння усопшого відбувалося "через прилучення його до річних циклів Усесвіту. Точніше – до сприятливої пори року: подібно до того як змінюються зими веснами, так смерть змінюється життям" (46, с. 44)*.

Як можна бачити, погляд на "Басарабів" Василя Стефаніка крізь призму древньої мудрості і новітніх наукових відкриттів не тільки правомірний, а й бажаний. Він може бути важливим ключем до осмислення змістових параметрів цієї складної й непересічної художньої структури і допомогти виявити в ній багато нових смислових відтінків.

Література

1. Бойс М. Зороастрийці: Веровання и обычаи. – М., 1988.
2. Бонгард-Левин Г.М. Древнеиндийская цивилизация: философия, наука, религия. – М., 1980.
3. Василь Стефанік – художник слова – Івано-Франківськ, 1996.
4. Василь Стефанік у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари. – К., 1970.
5. Велєцкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М., 1978.
6. Гроф С. За пределами мозга: Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии. – М., 1993.
7. Гроф С., Холифакс Дж. Человек перед лицом смерти. – М., 1996.
8. Гуменна Д. Родинний альбом // Літопис калини червоної. – 1993. – №3-4.
9. Гуревич П.С. Тайна перевоплощения // Тибетская книга мертвых (Бардо Тьодол). – М., 1992.
10. Давидюк В.Ф. Українська міфологічна легенда. – Львів, 1992.
11. Дунаєвська Л.Ф. Українська народна казка – К., 1987.

* І це не було прерогативою лише давньоукраїнського релігійного світогляду. Скажімо, у ведійській літературі "з самого початку ми бачимо" "чітко організовану систему жертвоприношень, що ясно співвідносяться з місячно-сонячним календарем" (31, с.92). Свої положення Бал Гангадхар Тілак аргументує на багатьох прикладах, зокрема й спостереженнями над "головним міфом" Рігведи – про перемогу Індри над Врітрою, наслідком якої вчений вважає "чотири одночасних ефекти": визволення вод, звільнення корів, народження зорі та появу сонця (див. с. 251-317). Таке пояснення, як на мене, усе ж виглядає дещо спрощено. Треба гадати, що подібна "багатовекторність" детермінована різними факторами "натуралістичного", соціального, ідеологічного, релігійного і т.ін. характеру.

12. Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 1996.
13. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. – М. – К., 1996.
14. Знойко О. Мифи Київської землі та події стародавні. – К., 1989.
15. Клизовский А. Основы миропонимания новой эпохи. – Т. 1. – Рига, 1990.
16. Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. – К., 1994.
17. Кюблер-Росс Э. Предисловие // Гроф С., Холифакс Дж. Человек перед лицом смерти. – М., 1996. – С. 6-8.
18. Ландсберг А., Файк Ч. Встречи с тем, что мы называем смертью // Жизнь земная и последующая. – М., 1991. – С. 79-206.
19. Махабхарата: Философские тексты. – Вып. У. – Кн. 1: Мокшадхарма (Основа Освобождения). – Ашхабад, 1983.
20. Моуди Р.А. Жизнь после жизни // Жизнь земная и последующая. – М., 1991. – С. 5-78.
21. Паломничество Германа Гессе в страну Востока // Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации. – М., 1982.
22. Попович М.В. Мироззрение древних славян. – К., 1985.
23. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986.
24. Рожен А. Гениальность по заказу, или парадоксы геной инженерии // Зеркало недели. – 1999. – №52. – 31 декабря.
25. Современный детерминизм: Сборник. – М., 1976.
26. Стефаник В. Твори. – К., 1964.
27. Стефаник Ю. Трагедія і триумф роду Стефаників // Сучасність. – 1971. – №5.
28. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера. – К., 1994.
29. Темкин Э.Н., Эрман В.С. Мифы Древней Индии. – М., 1982.
30. Тибетская книга мертвых (Бардо Тьодол). – М., 1992.
31. Тилак Б.Г. Арктическая родина в Ведах. – М., 2001.
32. Тойнбі А. Дослідження історії. – К., 1995.
33. Токарев С.А. Ранние формы религии. – М., 1990.
34. Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов: Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. – М., 1972. – С. 77-103.
35. Топоров В.Н. Имена // Мифы народов мира. – Т. 1. – М., 1980.
36. Уотсон Л. Ошибка Ромео // Жизнь земная и последующая. – М., 1991. – С. 207-375.
37. Фомин Ю. Реальность невероятного. – Свердловск, 1991.
38. Фрэнгер Дж. Золотая ветвь. – М., 1980.
39. Фролов Б.А. Познавательное начало в изобразительной деятельности палеолитического человека // Первобытное искусство. – Новосибирск, 1971.
40. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Сучасність, 1989.
41. Чмихов М.О. Давня культура. – К., 1994.
42. Чмихов Н.А. Истоки язычества Руси. – К., 1990.
43. Чмихов Н. Опыт реконструкции смысла погребального обряда древнего населения Украины // Духовная культура древнего населения Украины. – К., 1989.
44. Чубинський П. Ангели на сходах неба. – К., 1991.

45. Шевчук В. Климентій Зиновій і його книга буття українського народу // Хроніка – 2000: Наш край. – 1994. – №1-2.
46. Шилов Ю. Брама безсмертя. – К., 1994.
47. Шилов Ю.А. Праистория Руси // Начала цивилизации. – Екатеринбург – М., 1999.
48. Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. – М., 1990.
49. Юнг К.Г. Психологический комментарий // Тибетская книга мертвых (Бардо Тьодол). – М., 1992. – С. 76-94.

Сергій Борис

ПРОБЛЕМА САМОТВОРЕННЯ СУБ'ЄКТА В ДИСКУРСІ ІРОНІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА).

Головною турботою, обов'язком, як полюбляє услід за Еліотом повторювати Юрій Андрухович, літератора є обов'язок перед мовою. Саме в ній суб'єкт іронії – автор і персонажі його романів – знаходять усю повноту і драматизм буття. Відтак, мали рацію ті критики (Тамара Гундорова, Ніла Зборовська та ін.), що проголосили мову головним героєм його творчості.

Наділений численними атрибутами самого автора, герой “Перверзії” Стах Перфецький у розмові зі священником робить важливе метамовне зізнання: “Говорити про себе – одна з найбільших доступних мені втіх. Я так люблю цю справу, що навіть найтяжча сповідь не приносить мені страждань, а саме тільки задоволення” (2, с.114). Стах, як і герої інших романів Юрія Андруховича, – істога дискурсивна, ніде поза мовою не присутня і майже невловна. Він асоціальний і маргінальний, хоча згідно з письменницьким задумом лови на нього влаштували якісь впливові анонімні сили. Перфецький – “повсюдний перформенсист”, автор спонтанних блискучих імпровізацій і містифікацій, зміст яких часто сам забуває одразу після розповіді. Його балакучість онтологічна: заберіть у Стаха його мовлення – і ви втратите єдиний доказ його існування. Тому він постійно говорить там, де можна (і слід) промовчати, змушуючи мову виконувати функцію, що полягає в тому, аби упевнити нас у власному існуванні – і нічого більше (9, с.208).

З погляду здорового глузду і ужиткової моралі балакучі герої Андруховичевих романів практикують (переважно усупереч контексту ситуації) елементарну брехню, причому чисто ірраціональну, оскільки така практика не має мети попри себе самої. Використання мови цими брехунами глибинно еротичне: вони плачуть насолоду від вільного розкошування знаків, параномазійної гри, разючих семантичних зударів, розкутого ненормативного синтаксису. У близькому для Юрія Андруховича мистецькому середовищі дієслово “брехати” часто вживається саме в цьому значенні – розігрувати, містифікувати, доброзичливо іронізувати, чим воскрешається первісне значення грецького *εἰρωνεία* – обман і насмішквате вдавання. Невипадково у старій (Арістофан) і новій (Філсмон) античній комедії символом іроніка є лисиця (13, с.3).

Нарцисичний еротизм зверненого на себе мовного потоку (потопу, в якому тоне усякий цілісний, “наївний” суб'єкт) містить імпліцитні культуротворчі стратегії. У перехідний період карнавального пересотворення ідентичності такий дискурс всеохопної іронії засвідчує народження нової естетичної свідомості, а відтак нового типу автора і героя. У гримучій мовленнєвій суміші романів Андруховича, в якій зливаються далекі категорії і концепти, жанри і стилі, мовні ігри і практики, експресії, жаргони, діалекти, ідіолекти, традиції і т.ін., народжується і відбувається як естетичне явище іронічний суб'єкт, крихка, проблематична цілісність якого потребує для її підтримки

постійних нарративних зусиль, текстотворчої кмітливості. Адже він сам чітко усвідомлює відносність не лише даних йому, “готових” образів реальності та її історії, “релятивізм чеснот і гріхів”, а й власних фікцій, власної мови. Він усвідомлює себе як продукт власних естетичних шукань – дещо необов'язковий, випадковий серед множини можливих. “Історія могла бути іншою”, – каже в “Московіаді” (3, с.172) підпийлий Отто фон Ф., а оскільки вона таки не змогла, то можна вигадати “кращу”, “іншу”, поряд з якою і та єдина, радикально дана, раптом оголить свою штучність, сконструйованість.

Іронічний автор знає, що “істину не можна нізвідкіля отримати, її можна лише створити [...], цілком, у кожній частині, і письменник сам повинен постати через створюваний текст” (10, с.159). І тому, розгортаючи дискурс самотворення, грайливо відштовхуючись від переживання дійсності як чистої можливості, Андрухович “воліє вигадувати свою біографію” (3, с.18), як і його герої. Творення нової ідентичності усвідомлюється автором як своєрідна естетична практика – винахід нової мови, нового словника, зрештою, нової оповіді. У певному сенсі бути (ставати) собою для романіста та його персонажів означає постійно здобувати свою, граючи чужими, мову, прописувати себе нею в реальності культури як великого тексту. Прийняття чужої мови для потреб самоозначення було б пасткою, втратою свободи, здатності до “нснаївної”, нестереотипної спонтанності існування і мовлення. Таким чином, винесені в епіграф “Московіади” Чубаєві рядки – “Нехай і на сей раз вони в нас не вполюють нічого” – можна інтерпретувати і так: нехай вони не дають нам означень, не нав'язують нам своїх мертвих (як у інфернальному підземеллі “Московіади”) і чужих для нас символів.

Мовотворчість автобіографічних персонажів Юрія Андруховича (усі вони поети, тобто винахідники мови) заснована на необхідному для іроніка нігілізмі – потребі переосмислити, переоцінити певні цінності, традицію, наявний стан культури. Іронічне бачення апріорно критичне: “Іронія є нічим іншим, як питанням, заданим мовою з приводу мови”, – підкреслює Ролан Барт (5, с.370). Мовна діяльність персонажів Андруховича (а часом і самого автора) форматується імітацією дитячого, точніше ювенільного бачення світу. Саме юність ще зберігає інфантильну здатність переживати дійсність як можливість та гру і водночас є відкритою до всіх радощів і прикрошів життя. Юність, молодість – це час ініціації й народження ідентичності, а в прозі Андруховича вони означають ще й особливий стан творчої свідомості, яка зосереджується на безпосередній теперішності, ототожнюючи час дії і мовлення, максимально наближаючи останнє до перформативу.

Проблема художнього часу в досліджуваних текстах заслуговує на окрему розмову. Кожен із романів нашого автора – це, безперечно, *zeitroman*, “вигаданий досвід часу” (12, с.10), досвід звільнення від історії в акті письма. Цей досвід застигає у вигляді специфічної часової конфігурації дискурсу, в якій аорист, імперфект і плюсквамперфект належать до часів “виключених”, *exclus*, а теперішній (причому переважно тривалий теперішній, матеріально в українській мові не виражений, так званий *Present Continuous*, за англійською термінологією) і перфект (минулий в теперішньому, *Perfect Continuous*) – до “включених”, *inclus*. Саме така часова конфігурація з базовим теперішнім часом, особливо

виразна у "Московіаді" та "Перверзії", уможлиблює, навіть передбачає автореференцію, тобто мовлення, нарцисично звернене на себе, обсервацію обсервації, іронію, спрямовану на самого іроніка. Дискурс стає метадискурсом, темою творчості – сама творчість та її складні стосунки з життям.

Так реалізується діалектика самотворення і самозаперечення: зосередженість на теперішньому "звільняє" суб'єкта від минулого, перетвореного на параною, і майбутнього, перетвореного на утопію, а водночас оживлює це минуле й майбутнє в граматичному теперішньому мовленнєвого акту. "Наше "тепер", – узагальнює Юрій Андрухович, – це єдине, що ми таки насправду маємо [...]. А здатність досягнути себе у "тепер" – це, можливо, єдиний шанс на порозуміння з навколишністю" (4, с.97).

Проблематизація і здобуття ідентичності в дискурсі здійснюється за допомогою особливих риторичних операцій та експериментів з оповідними формами. Звільнення теперішнього від "безодень" минулого і майбутнього прирівнюється до звільнення від "чужого слова" (Михайло Бахтін) про себе. Воно можливе лише для суб'єкта (і героя), чие мовлення народжується в точці іронічної непричетності до будь-якого прямого, авторитарного слова. "Творча свідомість стоїть наче на межі мов і стилів, – зазначає з подібного приводу Бахтін, – відбувається перетворення мови з абсолютної догми, якою вона є в межах замкнутості і глухої одномовності, в робочу гіпотезу осягнення і вираження реальності" (6, с.371). Блазнада і постійна словесна гра – навіть в тих сюжетних епізодах, де, здавалося б, вимагалась імітація щирості, однозначності вислову, – і є мовною практикою, в якій герої доводять своє право на непричетність, на відмову. Герой одягає маску карнавального блазня. Маска взагалі перетворюється на риторичну операцію самоусвідомлення і рефлексії іронічного суб'єкта. Основним жаданням, яке рухає цим суб'єктом, а отже, й сюжетом, у першому романі Юрія Андруховича є нігілістичне бажання "стати іншим" (3, с.76).

Саме за цим пересотворенням, "воскресінням духу" у гротескний карнавальний Чортопіль прибувають сучасні українські поети – Орест Хомський, Ростислав Мартофляк, Гриць Штундера і Юрко Немирич. Композиційний кістяк роману доволі простий: спочатку оповідається про кожного героя та його дорогу на свято зосібна, потім лінії персонажів зливаються в першому контрапункті з апофеозом карнавальної процесії, після чого шляхи їхні, за задумом автора, знову розходяться і кожен проживає ініціативну ніч по-своєму, а вранці – другий контрапункт і розв'язка у вигляді грандіозного спектаклю-псевдопутчу. Концентрація часу, місця і дії в романі нагадує приписи класицистичної постіки для драми.

Така драматизація романної форми дає авторові змогу відійти від причинно-наслідкової тяглості сюжету, послідовності історії, а отже, й цілісної наративної ідентичності персонажа,¹ і зосередити увагу на розриві, непослідовності, неможливості конституювати цілісність суб'єкта

¹ За спостереженням Поля Вікера, "оповідь формує ідентичність персонажа, яку можна назвати її нарративною ідентичністю, конструюючи ідентичність історії, що оповідається. Саме ідентичність історії створює ідентичність персонажа (11, с. 78).

в умовах "непередбачуваного дійства" Мацапуриного театру. Останній є універсальною і зловісною метафорою всього українського постколоніального світу (прізвище Мацапура мав нижинський кат, страчений, згідно з судовими хроніками XVIII ст., "за яденіє человеческого мяса").

Драматизуючи, письменник майже відмовляється від конвенційної "об'єктивної" оповіді, минулого часу, літературної нормативної мови і цілої низки ідеологічних та естетичних кліше, що забезпечували автоматизм сприйняття тексту (анти)колоніальною свідомістю читача. Юрій Андрухович грає різними видами оповіді, витворюючи доволі вишуканий ритм зміни голосів і наративних прийомів: імітація іронічного монологу у формі ти-повідування почергово змінюється епізодами, виписаними від третьої особи або безпосереднім зверненням фамільярного експліцитного автора одразу до всіх героїв у вузлових точках сюжетної дії.

Специфічна іронія, відома ще з середньовічних риторик як схвалення-через-осуд і осуд-через-схвалення, в монологах і репліках Хомського, Немирича, Штундери, Мартофляка і Марти стає ефективним засобом самоусвідомлення й самокритики. Вона перетворює їх на ненадійних оповідачів, активізуючи тим самим недовірливу й прискіпливу увагу читача. Колективний портрет "цвіту нації" багатьом на поч. 90-их видався просто шокуючим, блюзнірським: всім персонажам-поетам тією чи іншою мірою властиві інфантильність і нарцисизм, безмежна відданість алкоголю і дивна суміш сексуальної невдоволеності з неспроможністю, боягузливість і дитяча жорстокість, поверховість суджень і цинічне ставлення до авторитетів та цінностей (колоніальних і антиколоніальних). А ще слід додати таку незвичну для українського письменства, переважно цнотливого й делікатного, повсюдну і повсякчасну в устах героїв табуйовану лексику – здебільшого добірний "руській мат". Однак, попри все герої не стають безнадійно відразливими, а навіть навпаки – завдяки неодмінній самоіронії, карнавальній розкутості, блискучому, хоч і місцями грубому, гуморові, виявляються досить симпатичними читачеві. Їх від вульгарності й плоского цинізму рятує оте гостре, почасти неусвідомлене ще бажання стати іншим.

Надії на звільнення від "безодень" минулого і майбутнього, на здобуття автентичності в мовній діяльності автор покладає на гру словом, передусім "чужим словом". Як пояснював мету ігрової настанови інший homo ludens від літератури, Хуліо Кортасар, "слово за природою своєю належить минулому, нам дається щось готове, завершене, і з його допомогою треба розповісти про речі ще невизрілі, неточні. І виявляється, що готової мови може не вистачити [...]. Гарний письменник той, що почасти змінює мову" (8, с.184).

Розмаїття і вигадливість словесної гри в "Рекреаціях" здатні вразити і найвимогливішого літературного гурмана. Вкажемо лише найхарактерніші її прояви. Насамперед це алітерація, параномазія і жартівлива рима, які вимагають особливої чутливості до аудіальної фактури слова. Тут, безперечно, авторові став у пригоді досвід успішної поетичної творчості. Побудовані часто на основі параномазії і оснащені відчутною римою і ритмом, "ліричні" фрагменти з'являються в найкарнавальніші, найабсурдніші епізоди, посилюючи змішаний зловісно-комічний ефект, як-от від пронизаної видозміненими цитатами (ігрова суміш "Отче наша", народних замовлянь, Тичини і Гоголя) молитви

демонічного доктора Попеля: “Пане наш, ти, що там, що нам даш, дай днесь нам, з-під землі, з-під камінь, з-під морів дай нам днесь, тінь там тоне, тінь там десь...”.

Суб’єкт іронії особливу увагу приділяє грі з різноманітними мовними аномаліями, виходячи, очевидно, з ототожнення мовної норми й ідеологічної. Загалом, сама інтуїція часу як зламу, розриву, порушення стає інтелегібельною завдяки авторським експериментам з лексичною, словотвірною, синтаксичною нормативністю, з сумісністю понять і когерентністю викладу. Навіть назва карнавального дійства містить ненормативний в літературній мові активний дієприкметник теперішнього часу – “свято воскресаючого духу”, який акцентує на незавершеності, поточності події, її одночасності з моментом оповіді. Маргінальні, неофіційні мовні практики, в яких панує відступ, помилка, незв’язність, приваблюють іронічного суб’єкта своїм підричним, критичним потенціалом. У романі знайдемо імітацію мови божевільного, мови п’яного, коли слова поєднуються у фрази, ніби всупереч семантико-синтаксичним моделям і “максимам спілкування”. Скажімо, п’яний Мартофляк, охарактеризований дружиною як “сплячий пророк”, спромігся на такі глибокодумні повчання для молоді, більше схожі на пародіювання якихось профетичних самовпевнено авторитетних приписів: “Розумієте, друзі, кожен наш крок – це прямування шляхом. Попіл імперій здатен усе замести, але є ще одвічний вітер, повітряний рух, озонні потоки [...] Слухайте власну кров, бо кров – це держава. Шануйте кожну травинку, адже трава – це нація, це надія. Моліться лишень тоді, коли бачите мушлю, чи птаха, чи рану. Дійшовши наприкінці літа до себе самих, зрозумійте, що шлях безконечний. Бог є Любов, Бог є Нафта, все інше теж” (3, с.74). У цьому фрагменті, що імітує символічну, майже містичну енігматичність і багатозначність, насправді комбінуються – розкуто, сп’яну – вельми обтяжені минулим концепти і міфологеми. Тут є всі визначальні складові антиколоніальної риторики поч. 90-х: Бог, імперія, шлях, нація, держава, кров, слово [зброя], вітер [змін]. Не можна заперечити, що безтямний Мартофляк сподобився на кілька блискучих метафор і елегантну симетричність експромту, однак така “естетизація” лише руйнує патетичний ореол і серйозний, авторитарно-однозначний контекст, у якому згадані концепти найчастіше виявляються релевантними.

Нестримне іронічне цитування, гра алюзіями, пародіювання і стилізація найрізноманітніших високих і низьких, елітарних і масових жанрів перетворюють тексти письменника на *lingua sacra pilcata*, барвистий лексичний ярмарок, синтаксичні сатурналії. На відміну від традиційного “аналітичного” роману, якому притаманна тенденція до соціально-психологічної універсальності зображуваного, проза Юрія Андруховича розвиває своєрідну лінгвальну енциклопедійність, без претензій пробитися в сутність “реального” світу об’єктів і закономірностей. Мова, повторюємо, для автора-іроніка – це першостихія і першопринцип, у якій і згідно з яким народжується зв’язна картина дійсності і цілісність суб’єкта. Література, за точним прогнозом Ролана Барта, стає “критикою мови” (5, с.354).

Нігілістична рекреаційна настанова визначає внутрішню структуру образу і тексту Свого часу Юрій Андрухович так окреслив свою проблематику і “творчий метод”:

*Мене більше цікавлять вузли сполучень,
Переходи духа в матеріальне (3, с.251).*

Стягувати у вузол матерію і дух, тіло і знаки авторові вдається при допомозі простого, але надійного і відомого ще з часів Рабле прийому. Він полягає у побудові лексико-семантичних рядів, які постійно перетинаючись, структурують барвистий, ярмарково-карнавальний мовний простір романів. “Матеріальне” можна звести в такі групи: 1) ряди людського тіла в анатомо-фізіологічному аспекті; 2) ряди їжі і пиття; 3) ряди тілесного низу; 4) ряди одягу (маскування і пересодягання) і 5) ряди смерті і розпаду. Маємо своєрідний реєстр, у якому програються всі теми творчості письменника: все “духовне”, рафіноване, ідеологічне весело занурюється в грубе, часто потворне, в’язке життя плоті, оголюючи свою умовність, надуманість, стає смішним. Наведемо задля прикладу тільки один скандальний пасаж із “Рекреацій”, в якому розгнівана поетка-патріотка повчає Хомського, що “Чортопіль – наша духовна Мекка, і не побувати в ньому не можна, якщо ти справді любиш свій рідний край, а кожен митець повинен любити свій рідний край, пане Хомський, так вона казала десь протягом години [...], нахилиючись дуже близько до твого обличчя, аби ти добре її почув, але ти чув тільки *поганій запах від неї*” (курсив наш – С. Б.) (3, с.36). Дуже часто автор вдається і до значно міцніших пов’язаних з тілесним низом виразів, очевидно, щоб надійніше стягнути “вузли сполучень”.

Однією з найважливіших ігрових стратегій іронічного суб’єкта, що невтомно релятивізує й досліджує лінгвальні основи власної ідентичності, є особлива мовна фігура, яку можна назвати ексцесивною, або фігурою надміру. Це своєрідна тріщина, що розриває плавну, відшліфовану до автоматичної “природності” поверхню синтагматичного потоку, мовний сплеск, тавтологічне забалакування, розкошування означника на тлі явної “розрідженості” означуваного. Як приклад можна навести тост Немирича в чортопільському ресторані, перелік учасників карнавального дійства, авторський опис свята, на якому можна “купити гороскоп у кооператора або з’їсти шашлик, або постріляти з лука у величезного картонного Сталіна [...], або намалювати собі писок синьою й жовтою фарбами, або послухати ораторію [...], або купити собі “Біблію” арабською, або “Коран” українською, або порнокалендар, або відеокасету, або пістолет Макарова, або оленячі роги, або півня, або курку, або прапор, або джинси, або тіло, або Бога, або морфій, або ребра, або груди, або пиво, або воду, або люльку, або цвяхи, або шкіру, або рану, або забратися і піти до готелю, або ходити тут до ранку, або вмерти...” (3, с.71).

Довжелезний список усіх карнавальних спокус добре відтворює гамірну, безладну атмосферу свята, однак не можна не помітити, як поступово висловлювання наче відвертається від референта і починає опікуватися лише собою: з’являється виразний хорейчний ритм, експресивно наприкінці обірваний. Суб’єкт висловлювання в певній точці дискурсу втрачає означуване і зосереджується на естетичній фактурі означника, відкриває його несподівані ігрові можливості, добирає однорідні – по парадигматичній осі – форми

Таким чином, ексцесивна фігура – це завжди нібито невмотивований, несподіваний, а тому в контексті конкретної ситуації мовлення комічний стрибок на метадискурсивний рівень. Це – порушення питання про валідність і виражальну здатність мови, еластичність її конвенцій і, закономірно, – про літературність літератури. Прикметно, що питома вага і роль фігури надміру зростає в тексті “Московіади” і особливо в “Перверзії”. Від “Рекреації” до останнього роману творчість Андруховича послідовно і неухильно еволюціонує в метапрозу, прозу про прозу, сягаючи в “Перверзії” орнаментальної нарцисичності тексту, захопленого дотепним коментуванням себе самого і самопародіюванням.

Зрозуміло, що часова конфігурація такої іронії орієнтована на безпосередню незавершену теперішність мовного акту – *ось я вимовляю, я оголошую, я пишу...* Небезпідставно подібну одержимість теперішнім Фредерік Джеймсон називає шизофренічним (не в сенсі діагнозу) досвідом темпоральності. Розпад часового потоку дорівнює розпаду синтаксису, фрази, суб'єкта (subject, sujet, в багатьох романських і германських мовах це слово означає і підмет, і тему, і сюжет, і предмет, і об'єкт, і людину). За спостереженням Джеймсона, “шизофренічний досвід – це досвід ізольованих роз'єднаних, дискретних матеріальних означників, які не вдається зв'язати в послідовний ряд. А отже, шизофреніку не відома персональна ідентичність у нашому сенсі, оскільки наша свідомість залежить від переживання постійності власного “Я” у часі” (7). Іронічний суб'єкт, експериментуючи зі зв'язністю мовлення та дієгезису, постійно перевинаходить себе в теперішньому, ніколи не зупиняючись у пошуках цілісності як “повноти часів”. Такий досвід зовсім не втішний як може здатися захопленому блискучим гумором письменника читачеві. Це досвід втрати ґрунту, запаморочення, падіння між минулим і майбутнім, розгубленості між дійсністю і фікцією. У “Рекреаціях” він подається як невдача персональної ініціації героїв. Так, Штундера у пошуках самого себе і зв'язку з минулим потрапляє в банальну траншею будівельного майданчика, де знаходить лише рекетира з простреленою головою. Містерія ідентифікації не вдається, перетворюється на фарс. З вікна “Вілли з грифонами”, рятуючи програму в карти душу, випадає Немирич. Морального падіння зазнає Мартофляк, чия дружина, вперше зважившись на, як їй здається, нестереотипний вчинок, також падає, не досягнувши вершини задоволення, після чого вже Хомський падає навзніч від удару обуреного чоловіка.

Однак остаточну “запаморочливу спокусу, втрату суб'єкта, що опиняється на найпримітивнішому рівні” (9, с. 93), письменник приберіг на кульмінацію: путч, який виявився геппенінгом, дійсність, яку не одрізняти від містифікації, з граничною виразністю виявили внутрішню порожнечу героїв, розгубленість їхньої ідентичності. Та непомірна ейфорія, яку продемонстрували персонажі своїми шаленими оплесками Мацапури, є цілком істеричною реакцією шизоїдної посттоталітарної людини на межову ситуацію, захисним витісненням. Невипадково автор остаточного привласнює оповідь, виводячи себе за межі фінальної епічної іронії. Герої набули досвіду самовтрати, але легковажно ігнорують його, не розпочинаючи серйозної саморефлексії, – карнавал триватиме за планом Мацапури. Бажання “бути іншим” ще надто невиразне й неусвідомлене.

Певної конкретизації це бажання набуло в “Московіади”, де письменник, зберігаючи в основному вірність обраному в “Рекреаціях” риторичному і стилістичному репертуару, проводить ревізію тоталітарно-колоніальної, “східної” складової української ідентичності. Завдяки невтомному сарказмові автора і героя колишня метрополія постає містом апокаліптичного безглуздя, територією розпаду, фрустрацій і потворного. Таку “деміфологізацію” від остаточного сповзання у параноїдальний кіч рятує лише не менш ущиплива й чорна самоіронія і блазенада, що надає брутальному осуду небов'язковості іронічної гри.

Як і в попередньому творі, романний час ущільнено до подій одного дня (з нечастими принагідними екскурсами в минуле героя), простір – до переміщень Москвою – фізичних (по горизонталі) і символічних (по вертикалі). Герой також нагадує своїх попередників, найбільше, певно, Хомського. І хоча відчуженість Отто фон Ф. від зображуваного маразматичного світу підкреслюється екзотичним ім'ям, з розвитком дії (і мовлення) стає очевидною його належність до представників “совкової” неформальної інтелігенції, яка переживає кризу ідентичності в епоху розпаду імперії.

За деякими деталями і сюжетними поворотами (кохана зі зміями, спуск у глибини метро, дідусь-“харон” та ін.) стає впізнаваним іронічно переосмислений міф про подорож Орфея в підземне царство мертвих, що надає глибшого символічного значення безладним алкогольним пригодам цілком автобіографічного персонажа. Мотив ловів, наскрізний у прозі Юрія Андруховича, у “Московіади” трансформується маскультівською міфологією поч. 90-х про велетенських щурів в метрополітенах (Отто – щур за зодіаком). Здобути ідентичність означає передусім розправитися з мертвими, які до того ж виявляються символами, тобто мовою, котрої треба позбутися. Отто розстрілює символи, скидає маску блазня, пускає собі кулю в чоло і, відбувши таким чином архетипне “друге народження”, повертається, подарувавши провіднику рибину (важливий у романі символ жертви), на Україну. Ти-повістування, блазеньський монолог і нескінченні мовні ігри в цій сюжетній точці закономірно змінюються на ліричну оповідь від першої особи, більше того – від колективного “ми” спільноти, нетривку, майже примарну тотожність з якою все-таки здобуває герой. (Не без допомоги алкоголю, – іронічно примружується читач). Це дає йому право на певні узагальнення про народ і країну. Контекст звертання до гротескного короля Олелька бере ці міркування в неодмінні іронічні лапки, додаючи, втім, більше ностальгії і смутку, ніж комізму: “Це правда, Ваша Милосте, – така країна існує. Вона не вигадана для Вас Вашими радниками, астрологами й капеланами. Адже найпримхливіша, найбожевільніша (людська!) уява мусить відступити перед справжністю цієї країни. Вона до болю справжня. І нічим не захищена від Сходу, навіть горами” (3, с. 245). Та незважаючи на тактичний успіх на Сході, письменник все більше звертається безпосередньо до рефлексій над західної, європейської складової української ідентичності. Вже в “Московіади” артикулюється це ще невиразне бажання, яке належить розгорнути у дієгезис: “Іноді нам сниться Європа. Приходимо вночі на берег Дунаю. Щось таке пригадується: теплі моря, мармурові брами, гарячі камені, виткі рослини півдня, самотні вежі. Але довго це не триває”

(3, с.246). Так окреслюється проблемно-тематичне поле майбутньої “Перверзії”.

Наступна реінкарнація Андруховичового поета – Стах Перфецький – у пошуках самого себе і за задумом автора мандрує, дещо наслідуючи маршрути свого творця, містами Європи. Як напівіронічно зауважує Видавець (одне з ситуативних амплу автора-гравця), шлях героя – це “вперте, невпинне і непомилне посування на Захід з його ніжним і зосередженим присмерком [...]. Що впадає у вічі – жодного кроку на Схід! Це – наче виконання якоїсь величезної місії, що про її глибинний сенс відомо лише десь там, на недосяжних і холодних стратегічних вершинах” (2, с.12).

Звична простота інтриги зовсім не обмежує семантичне багатство тексту, зосереджене в мовній тканині роману, пишна орнаментальність, риторична та ігрова вичерпність якої тут сягли апогею. Фрагментарна композиція балансує на межі, за якою починається вже нероман. Проблема цілісності й автентики – суб’єкта, мови, карнавалу, речей, подій, культури, – самих умов її можливості стає визначальною у цьому підсумковому метаромані про життя як творчість, про життєтворчість.

Вдалою знахідкою Юрія Андруховича є місце дії, радше – мови. Італія для письменника – це грандіозна метафора, що охоплює гострий досвід співіснування еросу й танатосу, рослин і руїн, форми і хаосу. “Ця прекрасна захаращеність, несамовита облупленість мурів і дике проростання з них зелені [...], ці на кожному повороті явлені спазматичні обійми Життя і Смерті – аж ніяк не хаос [...]. Це був якщо і безлад, то формально довершений не менше, ніж баварський лад. А отже – то був не безлад, ні, щось цілком інше – Великий Витвір. Геніальна стилізація, максимальна організованість форми на невловній грані перед безформністю”, – міркує автор в одному з ранніх есе (1, с.39).

У стихії розпаду та імітацій, карнавалі нескінченних версій і фікцій головний герой відбуває низку ініціативних пригод і випробувань. Розпадається все: предмети, мовлення, почуття, музика, тексти, дієства. Втрачає сенс індивідуальність, тобто неподільність речі чи особи, які ніби постаріли разом з Венецією, розтратили ту “ідеальну смислову енергію” (Лосев), що пов’язує частини в ціле. У світі “Перверзії” автентичні об’єкти неможливі, читач натикається лише на пастиш, на комбінації уламків, результати склеювання, міксування і реставрації – фрагменти опер, книг, пам’яті, на “лавину текстів” замість єдиної тяглості історії, на вищезгадану перервність і аномалії дискурсу, “прекрасну захаращеність” композиції.

Перфецьким рухає несвідоме бажання ідентифікації і прилучення до “містерії Заходу” саме тут і тепер – в ледве не містичному серці Європи, місті-музеї, кладовищі культури, “Вокзалі Усіх Часів і Народів”. Він жадає Іншого як дзеркального образу себе самого, як нероздробленого, цілісного “досконалого тіла” (Жак Лакан) – і не знаходить, не здобуває взагалі жодного досвіду певності, переконливої реальності в цьому примарному прекрасному світі знаків, цитат, фігур, імітацій. Ніби в невизначеному сні майже всі оточуючі “європейці” чомусь виявляються прихованими співвітчизниками чи їхніми нащадками, у вчинках персонажів і в гротескних ситуаціях відчувається нав’язлива загроза. Учасники й адміністрація семінару з незбагнених причин ніяк не можуть запам’ятати прізвище Стаха, наче тому бракує переконливої достовірності,

аби отримати єдине, “надійне” ім’я. У “безлічі імен”, у численних параномазійних абераціях (Перфорацький, Перфаворський, Перфемський, Перфецій, Префекцій, Парафінський, Профанський, Преферанський, Префектський Парфумський, Протекцій і Профундський – у таких фонетичних забавах іронія зливається з вишуканим мовним еротизмом) розчиняється одиничність і справжність героя.

Відчуття загрози, стривоженість мотивується і наскрізним у творчості Юрія Андруховича мотивом ловів: на Стаха полюють якісь неназвані, але могутні сили. Відтак, у кожному ініціативному епізоді героєві накидається роль жертви. Невипадково деякі з “безлічі” його імен “рибні”, та й сам він з цими істотами містично пов’язаний, а риба, як відомо, символ Христа, чиєю префігурацією був античний Орфей – і знову ж таки асоціації ведуть до Перфецького, що є “низьким”, карнавальним варіантом міфологічного героя. Тривога народжується в самому акті висловлювання – з надміру означника, з веселої невтримної балакучості і гри, що усвідомлюється, зрештою, як неможливість надійно закріпити іменем (мовою) тожсамість названого. Ця тривога – від безсилої і водночас майже по-бароковому орнаментальної семіози: “В цьому кружінні, блиманні й миготінні, у цій розшарпаності та розваленості вже нічого неможливо було з’ясувати, означити і відокремити...” (2, с.99). У світі видимостей, уламків і цитат тривога постійно переслідує іронічного суб’єкта, приреченого на постійне переозначення й пересотворення. Надії на радикальну зміну такого цілком “постмодерністського стану” письменник не дає ні в романі, ні в наступній есеїстиці: гра в самотворення триває, вигадуються нові історії, “територіальні ефемериди” і “версії”, аби перев’язати “вузли сполучень”, ви-мовити, ви-повісти себе в теперішності.

Однак було б хибно вбачати в зусиллях іронічного суб’єкта певну *causa finalis* – остаточну мету, скажімо, якусь вирішальну ідентифікацію, здобуття найорганічнішого образу, адекватного самоозначення. Мовна гра іроніка насправді не має кінця, або, як висловився Перфецький, кінець може бути лише суто умовним, естетичним, він потрібен для композиційного завершення тексту і життєвої авантюри, не більше. А потім – усе спочатку: новий текст, нове вигадування себе з нічого. “Я завжди мріяв все починати спочатку, – звертається Стах з тексту роману до Юрія Андруховича, тобто автор сам до себе. – Тобі цього не зрозуміти, старий. Це несамовитий кайф: зійти з поїзда на невідомій станції і щохвилини вигадувати для себе можливості нового початку” (2, с.317). Ще Сьорен Кіркегард вказав на головний, як на нього, гандж такої іронії – властиву їй тенденцію до перетворення на вульгарну нескінченність “чистої самоїдної негативності” (14, с.231), наслідком якої є своєрідна яловість такого дискурсу, нездатність у кінцевому підсумку запропонувати нову картину світу, істину, мету, словом, нічого, крім безперервної критичної рефлексії іронічним суб’єктом основ власної ідентичності. У нашому випадку – нічого, крім дещо інфантильного й багатослівного Нарциса, з тривогою задивленого у власний образ, що проступає, поволі набуваючи цілісності, на поверхні його ж мовлення.

Література

1. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості: Спроби. – Ів.-Франківськ: “Лілея НВ”, 1999.
2. Андрухович Ю. Перверзія: Роман. – Ів.-Франківськ: “Лілея НВ”, 1997.
3. Андрухович Ю. Рекреації: Романи. – К.: “Час”, 1996.
4. Андрухович Ю., Стасюк А. Моя Європа. Два есеї про найдивнішу частину світу. – Львів: Класика, 2001.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: “Прогресс”, “Универс”, 1994.
6. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986.
7. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // www.phylosophy.ru/library.
8. Кортасар Х. Беседы с Эвелин Пикон Гарфилд. Фрагменты книги // Иностранная литература. – 2001. – № 6 – С.177-203.
9. Лакан Ж. Семинары. – Книга I: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54). – М.: ИТДГК “Гнозис”, “Логос”, 1998.
10. Мамардашвили М. Литературная критика как акт чтения // Мамардашвили М. Как я понимаю философию. – М.: Прогресс, 1992. – С.155-162.
11. Рикер П. Сам як інший. – К.: Дух і Літера, 2000.
12. Рикер П. Время и рассказ. – Т 2: Конфигурация в вымышленном рассказе. – М., СПб.: Университетская книга, 2000.
13. Knox N. The Word Irony and Its Context. 1500-1755. Duke University Press. Durham, Nord Carolina. – 1961.
14. Eagleton T. The Ideology of the Aesthetic. Basil Blackwell Ltd, 1991.

Світлана Луцак

ШЛЯХИ ОБ’ЄКТИВІЗАЦІЇ АВТОРСЬКОГО ГОЛОСУ (НА МАТЕРІАЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА)

Теоретичне формулювання сугестивних можливостей нарративної структури з прихованим оповідачем належить Іванові Франку. Говорячи про “нову” школу в українській літературі, письменник співвідніс особливості невластне авторських інстанцій із функціональністю оптичних приладів: такі наратори “за своїми героями щезають зовсім, а властиво переносять себе у їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима” (18, с.108). У цьому, очевидно, допомагають їм “змісли” зору і дотику, які становлять собою “декорацію сцени” й завдяки уяві переводяться “в домену всякого іншого зміслу”, “репродукуючи рух, зміну, величезну різномірність життєвих проявів” (14, с.107). Саме редукція художнього образу та оповідної інстанції, за Іваном Франком, сприяє безпосередньому проявові закону асоціації ідей, на підставі якого конкретні мікродеталі стають носіями метаідей.

Зауваживши тенденцію посилення об’єктивізації авторського голосу в малій прозі Франка початку ХХ століття, Микола Легкий висловив думку, що притчево-параболічні експерименти “чи не найбільшою мірою посприяли елімінації [конкретного оповідача]..., витворенню ілюзії саморозгортання тексту” (4, с.126, 128). Зазначена ідея надзвичайно цікава – особливо щодо т.зв. “мінус-одноакцентності” нарративної організації текстів малих жанрів. Правда, розглянута вона літературознавцем лише з погляду категорії компетенції (Легкий виділяє художні суб’єкти зі скомплікованим та абсолютним знанням, а також т.зв. “непомітного”, самодостатнього наратора). Нас же (згідно з інтенцією Франкової розвідки “Із секретів поетичної творчості”) цікавлять насамперед “способи досягнення цього враження”, в яких і полягає суть “артистичної краси” (14, с.118).

Навіть побіжне знайомство з особливостями внутрішньої організації прози Івана Франка переконує в тому, що глибинні структури аналізованих текстів еволюціонують від алегоричності та гіперболізму до еліптичності через стадію параболічних нововведень. Застосувавши геометричні поняття фокусу (в розумінні нарративного центра) та директриси (як безпосередньої авторської інстанції), помітимо цікаву закономірність у аспекті особливостей побудови фігур гіперболи, параболи й еліпсиса (їх розглядаємо як матрицю художньої дійсності тексту). Ексцентриситет (стала величина відношень віддалей будь-якої точки на кривій до фокуса і директриси) має різне числове вираження щодо названих фігур: $\epsilon > 1$, $\epsilon = 1$, $\epsilon < 1$ – відповідно до логіки вказаного вище порядку кривих (1, с.72). Отже, злиття інстанції наратора з оповідною конструкцією пов’язане з явищами “мінус-світу”, а тому повинно розглядатися через призму уявного фокуса оптичної лінзи, тобто з погляду т.зв. “продовжень світлових променів”, або ж – асоціативних репродукцій “мови” конкретних образів-“зміслів”.

Ілюзія скомплікованої компетенції наратора, котрий здатен передбачати хід подій, думок, володіти системою знань про суб’єкта

художньої дії (4, с.115, 116), будується за принципами зовнішньої фокалізації: опису дій і вчинків персонажа з дистанції спостереження (3, с.394). Найголовнішим прийомом творення “мінус-фактуальної” нарації (фікційність досягається відсутністю вказівки на джерело знань) можна визнати парцелювання інформації завдяки зміні ракурсу бачення оповідача (4, с.115). З яскравими прикладами цього способу об’єктивізації авторського голосу зустрічаємося у Франкових оповіданнях “Панталаха” та “Маніпулянтка”.

Багатошарова поліфонія різноманітних недомовок, провокаційних натяків і незалежних фактів, співставлених відношенням паралелізму, споруджує нарративну структуру “Маніпулянтки” (1888). Життя головної героїні – Целіни – оповідач, як правило, зображує штрихами, акцентуючи увагу реципієнта більше на думках, переживаннях, враженнях і передчуттях. Із короткої біографії експедиторки читачеві відомі лише окремі факти: Целя залишилась сиротою, дідусь-опікун “виробив їй місце на пошті”, зараз вона проживає у панства Темницьких, колишніх приятелів небіжчика дідуся, своє майбутнє бачить у “самітній світлиці” маленького провінційного домика. Але проєкційні лінзи дистанційного, компетентного наратора за цією простенькою фабульною канвою, розкиданою в тексті маленькими “порціями”, витворюють картину внутрішнього життя героїні, сповненого тривоги, зневаги, усвідомлення себе комашкою-маріонеткою в океані особистісної та всезагальної неминучості. Для асоціативної репродукції суб’єктивного світу Целіни оповідач послуговується прийомом натяку, сугестивну спроможність якого підкреслив ще Іван Денисюк (2, с.15, 21). Серед власне формальних проявів названого способу можна виділити скандування (“– Ну, ну, панно Целіно, адже ж я не про вас говорив! [...] Хо-о-о-ч, – те “о” тягнув він якимось співучим голосом..., – я сказав би, що й у вас воно не без закарлючки. – Без якої закарлючки?... Духу не стало їй у грудях. В очах пекло щось, ніби здавлювані сльози, що силоміць тислися бризнути”) і невласне пряму мову (“– Те, що мається цінного і гарного – личко, очка, брівки, волоссячко, ручки (пан Темницький вичислював се все з якимось особливим притиском, моргаючи то в сторону Целі, то в сторону доктора і прижмурюючи очі, мов кіт на сонці) – все се можна показати народові хіба раз на тиждень, у церкві. Сього замало! І ось таке бідне сотворіння подається на практикантку, телеграфістку, телефоністку, – одним словом, де-будь на публічну службу, де би могло сидіти на видноті у всіх [...]. На щастя, маємо ще державу, що навіть платить за подібну комедію [...]. – Чудесно нас пан відмалював, нема нема що казати! – скрикнула Целя” (15, с.49-51)). Важливим провокаційним прийомом виступає також річ, деталь, на якій зосереджена особлива увага героя. Зазвичай нею є лист або якась інша кореспонденція (епістолярні зізнання в коханні нещасливого Семіона Стоколоси; згадка про фатальний лист одному клієнтові та одночасний прихід якогось повідомлення “на її ім’я”; посмертна афіша, присвячена ще вчора здоровій подрузі Ользі Невірській, та супроводжена гірким передчуттям (“Ось яке-то воно наше життя”); показовий лист доктора Темницького “нареченій” Амалії Шмідт про розрив їхніх стосунків і випадково знайдена служницею записка лікареві від старої покоївки з таким же ім’ям, унаслідок чого “невинний жарт” відкриває очі Целіни на

мотиви залиць Темницького). Техніка “свідомого контрапункту”, новелістичного фокусування у внутрішньоформній енантіосемії заголовкового образу (2, с.18, 19) – Целіна “заправляє” усім чи хтось маніпулює нею? – набуває одноакцентності завдяки прямим мовленнєвим партіям наратора зі скомплікованим знанням. Вони коментують відчуття героїні під час мисленнєвого діалогу з рядками листа Стоколоси (“Се кандидат на Кульпарків”, – мигнуло в душі...”), супроводжують увесь хід подій (наприклад, почувши звістку про самогубство Ольги – як результат абортів після “нещасливого кохання”, – Целіна уявляє себе “хиткою тростиною” “при березі бистрої ріки”, на каламутних водах якої пливуть “людські трупи” (15, с.72), і тут же з’являється “чорт у людській подобі” зі згадуваним листом до Амалії) – аж до остаточного прозріння і розв’язки: “– Тепер знаю, що вам завадила моя служба! Знаю, до якої тітки всі хотіли завести мене! Знаю, в яким значінню хотіли зробити мене своєю! [...] Життя видалось їй таким тяжким, небезпечним і зрадливим, як тому, хто заблудився в лісі, повнім гадюк, вовків і отруйного сопуху” (15, с.87).

Обмежившись тільки переліком підмічених Миколою Легким прийомів, використаних наратором зі скомплікованим знанням у оповіданні “Панталаха” (1897) – зміна часово-просторових, “зовнішніх” і “внутрішніх” позицій панхронічного, рухомого оповідача, нагнітання інтриги у стрімкому доцентровому сюжеті завдяки речам-деталям, вторгнення у підсвідомість героя через нав’язливі слухові образи з наступним діткненням до світу ірраціонального, спорудження композиції з двох паралельних кіл-уявлень (4, с.116-118), – зауважимо, що принцип зовнішньої фокалізації в кульмінаційній частині твору характеризується особливо внутрішньою “мінус-дистанцією” наратора. Маємо на увазі насамперед дивовижне вживання оповідача у підсвідомість Спориша – в статусі alter-ego, безкомпромісного голосу сумління. Шляхи і способи творення тривимірного світу в цьому випадку особливо близькі до кінематографічних ефектів. Цементуючим прийомом виступає в кульмінації стилістична фігура циклу: весь уривок обрамлений поглядом очей Панталахи зі “страшним, кривавим докором” і його сердитими словами (“Я думав, що ти хоч у песій службі, та таки не перестав бути чоловіком. Але тепер бачу, що на тобі не лише песя ліберія, але в тобі також песе серце!” (16, с.255, 266)), спочатку мовленими втікачем реально з даху в’язниці, а потім парапсихологічно в роздразненій і хворій голові надміру відданого службі сторожа. Під впливом внутрішнього діалогу голосів обов’язку і сумління, могутнього образу-вампіра Панталахи (“пожирав усі інші” відчуття) Спориш “каменіє” (“був се спокій радше колоди, ніж свідомого чоловіка”), втікає від “бездонно глибокого, темного гирла” коридору, вкінці котрого знаходиться фатальна камера, де тепер “покутує дух Панталахи” і “мститься на своєму вбійці” нав’язливим “скреготом пилки при різанні заліза”. У такому завмерлому часі та жахаючому контурному просторі існує “реально” лише один герой – злодій, який “живе у душі Спориша” і “ненастанно перепилує одну за одною живі нитки”. Таким чином, на авансцені крупним планом зображується феноменологічний світ, у той час як загальний фон, глибину “кадра” заповнюють штрих-пунктирні, ледь вловимі дії охоронців. Так порушується “необхідна ритмічна інерція” (7, с.315) компетентної дистанційної оповіді про “наслідки втечі” Панталахи. Наратор частково

заховає себе у складках текстової тканини, переносючи вияв власного всезнання з безпосередніх мовленнєвих партій на функціональні звукові образи (“Хвилю слухав страшного гарчання, мов окаменілий, але нараз смертельний переляк обхопив його, він кинувся до виходу і впав до військової стражниці з безпам’ятним криком: – Панталаха! Панталаха!”) та дієслова зі значенням чуття і думки, зазвичай вжиті в дистанційно переданому внутрішньому монолозі (“Прислухався ще раз, уважно, пильно – таки так, нема ніякого сумніву!.. Хтось англійською пилкою різє залізну штабу!.. Спориш запитав сам себе, що йому робити в отьому випадку? Чи розбудити вояка? Але що допоможе йому вояк?”). У другому, здавалось би, тільки дотичному сюжетному кільці оповідач говорить про божевільного, дурнуватоного Прокопа, сусіда Панталахи по камері. Переводячи час від часу свій погляд на цього героя, наратор не просто розосереджує суб’єктивно загострене відчуття Спориша, а знову ж таки порушує ритмічну інерцію, створюючи провокаційну стратегію невловимого, але, безперечно, присутнього зв’язку між “страхами” сторожа і незрозумілими витівками дебїла. Отже, саме процес виходу оповідача з властивого йому “образу” і повернення в нього породжує внутрішню сюжетну закономірність, складну поліфонію об’єктивованої нарації, в якій звукові образи нагнітають “цілі ряди явищ моментальних, невловимих” (14, с.85), переводячи фонемну і надфразову ритмічну закономірність у принцип оповідності. Тому перехрестя наративних хвиль вмотивовано набуває ознак розв’язки: виявляється, що Прокіп навмисно створював гарчання “пилки” (за допомогою шпильки з гусячим пером), щоби помститися Споришеві за відібраного срібняка: “А я йому грав так гарно! Га, га, га! А він узяв та й умер. Так йому треба” (16, с.280) Як бачимо, саме “мінус-дистанційне” прилучення до феноменологічного світу найбільше посприяло витворенню ілюзії нараторського внутрішньознаходження. Адже воно з’єднувало центральні образи з міфічною першосутністю, позбавляло їх конотативних нашарувань гіперболічного та алегоричного характеру, возносячи знаковість ейдосу на вершину оповідної споруди, тобто заховаючи фокус у щілини матриці визначальної наративної кривої.

Безпосередній факт еволюції текстової канви (від гіперболи до параболи) засвідчує оповідання з гуцульського життя “Терен у носі” (1902). Звертаючись до поліфонії знакових проявів біблійного символу терна (згадаймо сатиричну притчу про вибір деревами свого царя, едемське прокляття на землю, яка родитиме терен, осот та будяччя, і месіанський апофеоз страждання з терновим вінком на голові – во ім’я відкуплюючої і рятівної сили крові), Іван Франко відразу наснажує текст онтологічним антагонізмом добра і зла. У силовому полі цієї типової параболічної антитези розміщене все життя головного героя Миколи Кучеранюка. Можна стверджувати, що полярна буттєва симетрія божественного і диявольного у вчинках гуцула створює підґрунтя самототожної відмінності. Вона ж – у концепції Олексія Лосева – розглядається як “числова [ритмічна. – С. Л.] структура часу” (6, с.771-772). І хронос цей, очевидно, не візуальний, онейричний, бо матеріально втілений у “симетричній і кільцевій композиції” (10, с.115, 122). Так, історія помирання старого гуцула – це рамка художнього світу. Всередині згаданого “скрана” – ряд “кадрів” із життя Миколи, поданих у формі

сповіді людини, яка не може перейти в потойбічний світ через учинений гріх. Тобто віссю онтологічної симетрії виступає сумління героя, а вірніше – згадувані фізіологами “центри раю і пекла” у корі головного мозку (21, с.40). Дихотомічність, чорнобілість “розколєної” структури внутрішнього світу Кучеранюка “проектує себе в образі загадкового потопельника”, який “спричинився до перелому в поглядах і вчинках зятятого бешкетника”, оскільки становить собою “елемент феноменологічної структури неусвідомлюваної психіки, реальність свідомості” (8, с.316). Названий трансцендентний суб’єкт Миколи – окрема, паралельно існуюча реальність, котра заявляє про себе не просто у критичних життєвих моментах, а й тоді, коли Кучеранюк втрачає контроль свідомості над власними вчинками (побив односельця так, що той через кілька днів помер; посварився з жінкою і луснув їй топірцем у голову). На неусвідомлюваний характер психічних процесів указують також появи утоплєника в сні та форми його презентації (“ніколи я не чув від нього ані слова, ніколи не бачив приязного виразу на лиці”, “сніжно-білою рукою, показував [хлопець] кудись у невідому далечинь”, а останнього разу вхопився нею за кінець Кучеранюкової дараби, немовби бажаючи втопити гуцула в Черемоші – в отій страшній, вируючій і всепоглинаючій “пашеці” міфобразу Уробороса-змія). Уподібнившись до “подвійного сузір’я, яке має спільний центр тяжіння, розміщений поміж зорями”, істота Миколи розломилась на “лінії психофізичного порогу” і постала перед проблемою моністичного, доцентрового подолання власного дуалізму (9, с.100, 86, 101). Звідси й потреба вмонтованої першоособової оповіді (сповіді) – у загальну рамку об’єктивованої нарації. Створивши за допомогою осціллятивної онтологічної вісі паралельне співіснування просторових і часових дейксисів реального та трансцендентного аспектів однієї і тієї ж людини, компетентний оповідач запрограмував ритмічну, числову структуру “рухомого спокою” (6, с.771), або ж – метафоричної абстракції щодо попередньої сюжетної колізії.

Женетт Жерар стверджує, що метафора замінює метонімію у досвідах “довільної пам’яті” і цим “розширює ефект і радіус дії” (3, с.55). Яскраво бачимо цю трансформацію в аналізованому тексті. Слухаючи історію життя Юри про те, як терен врятував його від смерті у водах Черемоша, Кучеранюк відчуває, що “якісь давно порвані нитки в його душі розмотуються, порядкуються наново”. Коли ж сусід підсумовує розказане: “Бог і тобі вбив такий терен у сумління, що ти мусив почувати його шпигання весь свій вік..., скоро лиш одною ногою полєвиш, щоб зійти на пагубну дорогу” (19, с.390), – Микола співставляє власне життя з запропонованою байковою “силою” і конструє притчеву ідею “спасенного штурканця”. Доповнена перехресними лініями повідомленої історії, текстова реальність паралельних мовленнєвих партій третьо- і першоособового оповідачів стає метонімічною базою параболічної метафори “терну-попередження”. Таким чином, заголовковий образ аналізованого тексту необхідно тлумачити як дієгетичну метафору, тобто сполуку метонімічної канви і метафоричного ланцюга асоціацій, котра забезпечує спаяність тексту, а тому визначає матрицю оповіді (3, с.43, 56). Як можна помітити, найголовнішим шляхом об’єктивізації авторського голосу в згаданому творі є перевід наративної алегорії в параболу – завдяки максимальному зменшенню дистанції між оповідним та

авторським центрами. Внутрішніми принципами такого руху стають кінематографічні ефекти паралельної і перехресної дії в межах одного композиційного кільця. Вони забезпечують фікційність і редукцію художнього суб'єкта, цим самим породжуючи наративну органічність та іконічність, властиву власне модерним текстам.

Інтерференційний характер оповідної структури з невластивою прямою мовою як визначальною ознакою текстової матриці, котра прямує до параболічної лапідарності та есеїстичності, можемо зауважити у творі "Вільгельм Телль" (1884). До першого видання цього тексту Іван Франко дав підзаголовок "новела", а другий раз надрукував твір у збірці "Батьківщина і інші оповідання". Хибне жанрове визначення є однією з ознак фікційної оповіді (3, с.403), тобто свідомої орієнтації письменника на самодостатність наративної бази і фактичну непотрібність уточнювати джерела оповідачевого всезнання.

Третьюособовий наратор в аналізованому творі – присутня "за ширмою" інстанція: його присутність не виражена безпосередньо, але представлена претензією на цілковите проникнення у внутрішній світ героїв (він знає думки, тілесні відчуття, мотиви й пресуппозиції дій і рішень Олі та Володимира). Його місце у внутрішній організації оповідання слід визначити як реальний фокус переломлення авторської, езотеричної і героєвої істини. В аспекті текстової дійсності – це мітка інтерференції ціннісних кругозорів, мовленнєвих манер зображуваного персонажа та зображуючого наратора (20, с.194, 206).

Нефокалізована модальність як одна з форм фікційної об'єктивованої оповіді, заснованої на аксіомі "мінус-необхідності" пояснювати джерела всезнання (3, с.394-395), компенсує фабульну закономірність розвитку дії т.зв. "вертикальною композицією" сюжетно-парадигматичного рівня тексту. Проявляється така структурна рамка художньої дійсності завдяки системі конкретних образів-деталей, підкреслена гармонія яких "б'є в одну точку", викликаючи бажаний результат за допомогою елементів іншого розряду (14, с.84-85). Скажімо, в оповіданні "Вільгельм Телль" маємо справу зі звуковим різновидом вертикальної композиції, яка є відлунням чуттів і настроїв відомої опери Россіні. "Числова матерія" музичної гармонії проходить смислове становлення через зміну тону (6, с.775). Її можна означити кривою композиційно-звукових видозмін. Експозиція – "неспокійні, тривожні чуття" перед відвідинами опери і "проціджена крізь зуби" фраза: "Бабські капризи!" Зав'язка – антитезні пориви ритмічних хвиль у душі Олі під час слухання твору Россіні ("могучі, стрійні акорди" "уносили її з собою" – до красвидів "тихої, спокійної ріки", "теплого, темно-голубого неба", "золотого проміння" сонця, "шумлячих дібров", до ніжного Владка, внаслідок чого її "серце розширювалося", "пискливий дисонанс" тривожних тонів ударив, "мов далекий гуркіт грому", – світло "потускніло", "широка ріка звузилась", "скелі стіснили її", "проймаюча пекельна музика погрузила її нараз у темну безодню", дівчина "чула себе незначною порошинкою", "віддих зробився скорий, нерівний") і паралельна реальність голосу "злого демона", що рефреном пронизує розбурхані відчуття нареченої: "Дай мені спокій, я не маю часу з тобою пеститися, мушу задачі поправляти!" Кульмінація – епімонічне "капання акорда за акордом" ("тінь-тінь-тінь-тінь") кумуляційно-апатично вибиває

героїню з теперішнього хронотопу і переносить у простір майбутнього родинного життя, де "тихесенько плаче флейга" не через прощання Вільгельма з батьківщиною, а з приводу "гризьких слів" демона про "утрачене щастя людське" (12, с.194-197). Розвиток дії, переповнений фактами життєвого егоїзму обранця (відмовляє "немаркованому" другові у співпраці, не хоче брати участь у вічу, бо "недобре афішуватися на таких зібраннях", і вдає, що "цурається своїх світлих замислів і великої праці народної" задля неї, тобто ради родинного спокою), знаходить логічну розв'язку в тонах "нервового, сердечного болю" Олі (за втраченим "молодим ідеалом") та її "холодних слів": – Мій пане, я вас не люблю і за ваш супровід дякую". Небажання бути "щитом" для прикриття "безхарактерності і трусливості" нареченого – закономірний наслідок пережитого емоційного зворушення під впливом музики. Як бачимо, звукова фігурність створює "рівночасно необмежену кількість вражень", змінює їх "далеко швидше" (14, с.90), ніж у логіко-розумовому аспекті. А тому вертикальна композиція має риси новелістичної текстової мелодії: спостерігаємо нарощення кількісних елементів і концентрацію, відчуваємо внутрішню динаміку та нервовість стилю – аж до т.зв. "wendepunkt" (2, с.13-17). Її ритмічну об'єктивність, очевидно, і вловив Франко, початково визначивши жанр твору як новелу. Якщо б виключити з тексту невидимий диригентський камертон всезнаючого наратора і позбавити його права фокусувати в собі об'єктивний та суб'єктивний світ твору, то ми мали б справу з горизонтальними композиційними зв'язками й відчували б неприродність оповідної структури. Відтак зрозуміло: саме звукова об'єктивізація авторською голосу сприяє враженню "артистичної краси", переводячи умовність мовленнєвих партій текстових суб'єктів у метафорико-іконічні, імітаційно-органічні есеми художньої дійсності. Внутрішня довершеність і самодостатність "слухових зміслів", на думку фахівців, базується на здатності сполучати неусвідомлювану та раціональну сфери. Тому особливо дієвою є містерія "лабораторного психоаналізу" відчуттів Олі (в силовому полі сюжетних паралелей життя національного героя Вільгельма Телля та коханого-пристосуванця), яку зверхує компетентний наратор із максимальним ступенем усезнання (4, с.121).

З явищами абсолютного ігнорування режисерської настанови суб'єкта-оповідача зустрічаємося у текстах із т.зв. "непомітним" та "імпресіоністичним" нараторами. Розглядаючи художню маску автора як мітку переломлення епічних наративних дискурсів оповідача і персонажа, назвемо такі інстанції внутрішньо фокалізованими. За твердженням Кете Хамбургер, вони володіють "поза-часовою валентністю епічного претерита" (див. 20, с.197) і їм властива "мінус-фокалізована" модальність, тобто зримо фіктивна відмова проникати у таємниці життя персонажа, яка впливає з органічної констатації власного всезнання. Говорячи мовою фізики, такі наративні центри розміщуються у площині уявних продовжень світлових променів, відбитих від дзеркала. Таким чином, будучи безпосередньою реальністю "мінус-світу", подібні оповідачі запрограмовують "критерій фікційності" (3, с.395), роблять його конструктивним принципом сюжетопобудови. Звідси й впливає нова (модерна) модель невластивої прямої мови, яка "враховує і допускає одноакцентність" другого, тобто зворотно зредукованого, рівня (20, с.209).

Характеризуючи техніку імпресіоністичного наратора, Микола Легкий зауважує, що оповідач у текстах “Під оборогом” та “Дріада” Івана Франка “пришвартований до свідомості головних персонажів, подає читачеві світ у їх сприйнятті, в їхніх враженнях” (4, с.136). Із цього твердження чітко вичленовується загальновідома теза про явище ліризації нарративної структури в модерній прозі, яка прагне до органічності та об’єктивізму. Застосувавши жанрову концепцію Юліуса Петерсена (див. 3, с.317), означимо оповідну стратегію аналізованих текстів як монологічну репрезентацію ситуації засобами розповіді в дії.

Найважливішим прийомом творення зазначеного типу нарації є, звичайно, внутрішній монолог, зорієнтований на техніку “потoku свідомості”. Класичним прикладом його у художній спадщини Івана Франка, безперечно, стала новела “Під оборогом” (1905). Застосована в ній форма фіктивного сюжету – автобіографія від третьої особи, коли “оповідач=персонаж ≠ розповідач”, – завдяки зумисній дистанції (3, с.396) дорослого мемуариста породила враження об’єктивного знання героєм пережитих відчуттів. Тому в момент переходу до монологічної репрезентації переживань Мирона з приводу “наступу” на село хмаривелетня компетентність наратора сприймається виключно аксіоматично. На підставі посиленої актуалізації внутрішнього світу хлопця в умовах “тиску” деформованого простору реальність “потoku свідомості” поступово витісняє оповідну інстанцію. Вона перетворюється у зримо фіктивний центр усезнання, правда, розміщений не в площині дійсного, а у сфері ірраціонального і позадзеркального: “Мирон чує, що ще хвилина, ще один удар грому – і шлюза відімкнеться, і бухне фатальна грозова злива...; і його дитяче серце зупиняється, в голові шумить, у очах бігають огняні іскри, і він, сам себе не тямлячи, в якімось припадку екзальтації, істерії, божевілля, простягає “обі руки поза острішок оборогу і щосили кричить: – Не смій! Не смій! Тут тобі не місце!” Володіючи інобуттєвою енергією, дистанційний наратор-мемуарист набуває статусу магічної лампи, система різнобарвних світлових променів якої не лише просвітлює таємні закутки душі Мирона, а й формує своєрідний кристал його уявлень, унаслідок чого в хлопця виникає власне пасіонарний тип поведінки. Скажімо, надзвичайно великий вплив на підсвідомість героя має удар блискавки. Оповідач зазначає, що він “допоміг його (Мироновій) уяві”: “Блискавка показала йому ясно широкі поля, покриті ось-ось уже доспілим житом, колосистою пшеницею, вівсом, конюшиною, сіножаті, покриті травами, і все те аж прилягає до землі під шаленими подувами вітру, хилиться, кланяється, молиться, благає: – Пощади нас! Пощади нас!” (17, с.46-47). Як бачимо, кольорові мазки імпресіоністичного наратора (в сукупності з поліфонією звукових образів – грому, дзвонів у церкві) формують цілісну картину вражень, так що фрагментарність сюжетних замальовок переростає завдяки внутрішнім композиційним зв’язкам у фабульну закономірність. Функціональне призначення позадзеркально сфокализованого оповідача можна порівняти тут із технікою “малюв-пуантилістів” стосовно якої Іван Франко писав: “Щоб викликати в нашій уяві враження інтенсивної зеленої барви, (художники) кладуть на полотні обік себе точки самої синьої і самої жовтої фарби, значить викликають ефект при допомозі елементів іншої категорії”; так

образи “із обсягу дотикового змислу” “чинять сцену, повну руху і трагічної сили” (14, с.84).

Імпресіоністична манера творення ситуації рухливої дії властива й оповіданню “Дріада” (1911). Відомо, що цей текст повинен був перерости у повість “Не спитавши броду”, однак із невідомих причин Іван Франко не продовжив сюжет оповідання, не розгорнув його у дидактичну фабулу, запрограмовану в назві великого епічного полотна. Ймовірно, цей факт слід пояснювати “завершеністю” “Дріади” і небажанням автора змінювати органічну для нього техніку “мініатюриста та мікроскопіста”. Також варто зауважити тут негативну семантику фінальної сцени тексту, коли Борис Граб передчуває фатальну розв’язку омріяних “особистих і національних задач”, бо “небезпечний демон” (Дріада) – ота “рожево-золотисто-зелена загадка” – “заплутав і збаламутив... взірцево ведені життєві рахунки”. Його герой називає “покусом”, а невидимий, всезнаючий наратор для характеристики душевної ситуації “дезорієнтованого” інтелігента підкидає у кінці фрази біблійного походження: “Что мні і тобі, жено?” (13, с.107-108) (пригадаймо ситуацію у Кані, коли на прохання матері про перетворення води у вино Христос спочатку відповів: “Що тобі, жono, до мене? Не прийшла ще година моя” (Ів.2:4)). Отже, в згаданому запитанні поєднались мовленнєві партії героя – суб’єкта та внутрішньо сфокализованого оповідача, який володіє архаїчною мудрістю. У цій апострофі маємо зразок одноакцентної (зворотно зредукованої) невласне прямої мови, котра, крім того, представляє недорозвинутість історичного дискурсу і підсвідому, інтуїтивну орієнтацію письменника па власне міфологічний образ лісової німфи, винесений у заголовок тексту. Зі сказаного зрозуміло, що обрана Франком нарративна стратегія передбачає не повістевий, а новелістично-оповідний тип художньої структури.

За твердженням Олексія Лосева, “міф – це ім’я, дане як смислова картина сутності та її долі в інобутті”, воно “залишає [реципієнтові] тільки голу субстанційність” (5, с.421, 407). Ця ж іконічність (міфічне ототожнення слова і речі) реалізується, на думку Вольфа Шміда, “в сюжетному розгортанні мовленнєвих фігур – таких, як порівняння і метафора” (20, с.301). Наративну матрицю аналізованого нами оповідання утворюють “пустоти” сітки зорових і звукових метафор ситуації підйому Бориса на вершечок гори та зустрічі там із дивакуватою панночкою. Фавн мандрує спіралеподібною гірською стежиною, любить промінням сонця, холодною росом, стінами дерев, музикою лісу. На вершині натрапляє на Дріаду і переживає емоційне оновлення від її гармонійної пісні. Коли ж панночка “в блідо-зеленій сукні” “полетіла з вітром і впірнула в лісову зелень, як одна з її складових частин”, Борис відчуває “тугу та острах”. Тобто маємо справу з імпресіоністичними мазками-порівняннями різновекторних душевних ситуацій протягом кількох годин життя головного героя. Фавн усвідомлює, що “рожева головка в золотистім вінці кіс і з продовженням зеленого хвоста”, – це квітка “не руська” (має щось “претенсіональне, незвичне і майже неможливе у русинки”), чужа, “нездібна уложитися в рами його формулок”, але – необхідна, як запах, котрий може “своєю красою оживити” (13, с.107-108). Вона – фатально-демонічна жінка, один із проявів архетипу Великої Матері в душі Бориса: через призму цього образу задзеркальний

імпресіоністичний наратор витворює власне міфологічну когезію добра і зла, щастя й розпуки, натхнення і паралізуючої сили. Таким чином, “сконструйована” у вертикальній композиції оповідання істота Дріади – це розгорнута метафора її імені, або ж – примхливої мойри-рожаниці (недарма ж із її появою “в пишнobarвну тканину мрій Бориса замішалася якась нова нитка”).

Підсумовуючи свої спостереження щодо фактів елімінації авторського голосу в малих текстах Івана Франка, Микола Легкий зауважує, що письменник “започатковував у реалістичній прозі кінця ХІХ ст. нові форми художньої умовності, де метафора береться немов із самого життя, укрупнюється, набирає смислової об’ємності” (4, с.140). Погодившись у цілому з таким твердженням, уточнимо: зазначений стилістичний пошук за своєю природою є явищем не умовного порядку, а власне іконічного. Адже поглиблення об’єктивізму художніх знаків, як видно з проведеного аналізу, відбувалось шляхом редукції традиційної “метафори діалогічності” (термін Михайла Бахтіна), переводу наративної інстанції зі зримої сфери у фіктивну (позадзеркальну). У цьому процесі можна виділити три рівні фокалізації (тобто переломлення об’єктивного та суб’єктивного світу в образі оповідача): зовнішній – здатність дистанційного наратора передбачати хід подій і думок, нульовий – претензія на цілковите проникнення у світ своїх героїв (завдяки зменшенню дистанції між оповідним та авторським центрами) і внутрішній – зримо фіктивна відмова ілюструвати своє знання, яка базується на усвідомленні органічності своєї позиції. Наративними репрезентантами зазначених трьох етапів об’єктивізації авторського голосу слід визнати гіперболу (і алегорію), параболу та еліпсис – відповідно до вище представленої логіки викладу. Безперечно, кожна з названих оповідних матриць володіє специфічною системою засобів вираження, але усіх їх об’єднує обов’язкова узалежненість від наративного фокуса.

Література

1. Выгодский М.Я. Справочник по высшей математике. – Москва: Наука, 1966.
2. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів: Академ. експрес, 1999.
3. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. – Т.2. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
4. Легкий М.З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів: Львів. відділ. Ін-ту літ. ім. Т.Г Шевченка, 1999.
5. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Самое само: Сочинения. – Москва: ЭКСМО-пресс, 1999. – С. 205-422.
6. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Самое само: Сочинения. – Москва: ЭКСМО-пресс, 1999. – С. 635-822.
7. Лотман Ю.М. Об искусстве. – Санкт-Петербург: Искусство, 1998.
8. Піхманець Р.В. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів // Іван Франко: Письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конференції. – Львів: Світ, 1998. – С. 313-319.

9. дю Прель К. Философия мистики, или двойственность человеческого существа. – Москва: Форум-Инфра, 1995.
10. Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир: Проблемы организации. – Алматы: Дайк-пресс, 1996.
11. Соколова Е.С. Самосознание и самооценка при аномалиях личности. – Москва: Изд-во МГУ, 1989.
12. Франко І.Я. “Вільгельм Телль” // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.16. – К.: Наук. думка, 1978. – С. 193-200.
13. Франко І.Я. Дріада: Уривок із повісті // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.22. – К.: Наук. думка, 1979. – С. 94-108.
14. Франко І.Я. Из секретів поетичної творчості // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.31. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 45-119.
15. Франко І.Я. Маніпулянтка // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.18. – К.: Наук. думка, 1979. – С. 33-88.
16. Франко І.Я. Панталаха // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.17. – К.: Наук. думка, 1978. – С. 227-280.
17. Франко І.Я. Під оборогом // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.22. – К.: Наук. думка, 1979. – С. 35-52.
18. Франко І.Я. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.22. – К.: Наук. думка, 1979. – С. 91-111.
19. Франко І.Я. Терен у нозі: Оповідання з гуцульського життя // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.21. – К.: Наук. думка, 1979. – С. 375-390.
20. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. – Санкт-Петербург: Академ. проспект, 1998.
21. Шпенглер О. “Всякая символика проистекает из страха” // Страх: Антология / Сост. П.С.Гуревич. – Москва: Алетейя, 1998. – С. 35-40.

Леся Оліфіренко

МІФОЛОГІЧНІ ТА БІБЛІЙНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА

Образи та мотиви античної культури, введені В.Стусом до художніх творів, насичують його поетику додатковим смисловим навантаженням, постають джерелом поетичної експресії, допомагають співвіднести творчість митця з сучасними йому подіями. Улюбленими персонажами греко-римської міфології автора, образи яких відгомонюють у Стусових поетичних текстах, постають *Фенікс, Сфінкс, Харон, Тенар, Афродита, Ікар, Семіраміда, Антей, Янус, Поліфем, Діоніс, Прокруст, Аріадна, Орфей, Еввідіка, парки, еринії, харити* та ін.

Перебуваючи після першого арешту і засудження 1972 р. у слідчому ізоляторі, поет створює збірку "Час творчості", одним із головних мотивів якої є осмислення буття людини в умовах, що позбавляють її можливості називатися людиною, але змушують особистість бачити у своєму "індивідуальному існуванні лише маленьку частинку життя природи" і "усвідомлювати високу потребу бути гідним цього життя за всіх обставин" (4, с.7). Поезія "І ось нарешті: сто чужих подоб..." демонструє приклад твору з таким мотивом. Найстрашніше для ліричного героя – не пізнати мети свого життя: *Як моторошно марно провести своє життя – щоб так душа її не взяла, хто ти еси і що ти* (3, т.2, с.70). Вбачаючи у смерті свій рятунок (...*ось мій вибір: в галактичній леті/ благословенної сподоблюсь смерті*) і здіймаючись над землею та прощаючись з нею, ліричний герой раптом усвідомлює, що його життєвий шлях іще не пройдено. Тому його душа порівнюється з птахом Феніксом: *І тут, як Фенікс, що зродився з пелу, / мені душа вертається із пекла* (3, т.2, с.71). У грецькій міфології цей чарівний птах, "передбачаючи свій кінець, спалює себе у гнізді, але тут же з попелу народжується новий Фенікс" (1, с.560). Таким чином, використовуючи відомий міф про чарівного птаха та порівнюючи його зі своєю душею, автор досягає образного підсилення зображуваного.

Дещо інакше трактує автор цей персонаж у символічній поезії "Ще кілька літ — і увірвється в'язь", надаючи образів нових властивостей. Тут чарівний птах постає уособленням кардинальних змін у житті людини, яка прагне втекти від пророцтв долі. *Фенікс довгоногий, немов український лелека, символ домашнього затишку, спокою, переносить ліричного героя до ясних чертогів від самоволь, покори і сваволь* (3, т.3, кн.1, с.56).

Вірш "Вервечка заборонених бажань..." відбиває естетику синтетичного способу мислення поета. У творі переплетено дві ремінісценції давньогрецьких міфів: про Орфея й Еввідіку та чудовиська Сфінкса, що сконденсовано в останніх рядках поезії: *Та потерпаю: обернусь – і вклякну, / і стану невпізнаним, наче сфінкс* (3, т.2, с.119). З першого міфу автор бере мотив заборони: Орфею не можна було озирнутися на Еввідіку, коли та йшла за чоловіком із царства мертвих. Як і Орфей, ліричний герой В.Стуса боїться озирнутися на привиди дорогих йому людей – дружину, мати, сина, сестру, батька, які прийшли до нього у тюремну камеру. Він розуміє, що, озирнувшись, аби побачити їх, він втратить їх і перетвориться на сфінкса – *невпізанного*, тобто нерозгаданого, мовчазного. Автор наголошує на тому, що пройдеши роки, сповнені родинного щастя, приносять ліричному героєві втіху, розраду, але це – тільки спогади, які несила повернути. Тому ці спогади є такими ж недосяжними, далекими, як сфінкс, пор.: *О недосяжне щастя! Проминуле/ стоїть обабіч, мов казковий сфінкс* (3, т.3, кн.1, с.146).

Ремінісценція улюбленого жіночого образу поета Еввідіки зливається у вірші "Наснилося, що я на тім дворі..." з образом ув'язненої України, через який прочитується інший узагальнений образ, — образ жінки як уособлення поодиноких жіночих доль. Сила естетичного впливу давньогрецької ремінісценції полягає у її метафоричності: *біла тінь / у сардаку сіренькому бредє / зі згаслим поглядом, золотокоса* (3, т.3, кн.1, с.93). Відомий міф про Еввідіку відгомонює в поезії у формі евфемізму, що додає усьому твору ознак нерозгаданості, закодованості, пор.:

*Це ти, це, мабуть, ти, котра мені
повинна появили царство тіней,
щоб я себе на тому тлі чіткому
зустрів віч-на-віч.*

Яскравий відгомін античної образності несе у собі поезія "Повернення Орфея". Душевні сили, що змушують головного героя повернутися до активних дій, до самого життя, втілені в образі Харона (у грецькій міфології Харон – перевізник мертвих до підземного царства Аїда): *Харон суворо мовив: ні! Пором відчалив. До Тенара Находить чорнокрила хмара. / В вечірнім палена огні* (3, т.1, кн.1, с.151). Ремінісценція *Тенар* декілька разів використовується у поезії В.Стуса, але не у прямому значенні, як, скажімо, більшість персонажів античної культури, а переносно, метафорично. Тенар – одна з частин Пелопонесу, на якій було збудовано храм Посейдона, де переховувались іліоти (аборигени Лаконії та Мессенії, що були підкорені спартанцям і перебували у становищі безправних державних рабів лакедемонян). Тому така паралель "Тенар – зона" спричинила використання цього образу в текстах письменника на табірну тематику (3, с.431). Тривожні звуки Орфеевої кефари як уособлення життєдайної сили, що чує ліричний герой, підтверджують його думку, що помирати ще рано, адже: *смерть тобі не пара. / Ганебна смерть на чужині* (3, т.1, кн.1, с.151). Тому не випадково останній катрен вірша, в якому йдеться "про перемогу метафізичного світу співомузики..." (5, с.305), є бадьорим:

*І шикнуть привиди похмури.
Вже дальні далі на меті.
Ще варто жити, коли бурі
Клецають хмари золоті.*

Образ перевізника душ померлих наявний і у поезії "Колеса глухо стукотять...", де Харон виконує ту саму функцію, що й у давньогрецьких легендах, — перевозить душі померлих: але не міфологічних персонажів, а сучасних В.Стусові політв'язнів, приречених на загибель у "рад-соц-конц-таборах" В'ятки, Котласу, Усть-Виму та Чиб'ю. Поет осучаснює Харона, іронічно називаючи його *товаришем*. Драматичну напругу вірша посилює те, що арештантам не залишається нічого іншого, як віддатися на волю Харона, повернення назад від якого годі сподіватися, пор.: *Колеса глухо стукотять. / мов хвиля об паром, / стрічай, товаришу Хароне, з лихом і з добром* (3, т.1, кн.1, с.166).

Ремінісценція мотиву про злет людини зі штучними крилами до сонця репрезентує вірш "Сьогодні прощальна пора настає..." та його паралельна редакція "Сьогодні – нарешті! – літак відлітає...". Поезія є прикладом внутрішніх переживань самого автора, що відбилися у його пам'яті під час поїздки до смертельно хворого батька з заслання в Донецьк у червні 1978 р. Ліричний герой, що спішить до рідної хати, сприймає літак як живу істоту, як людину; він асоціюється в авторській свідомості з персонажем грецької міфології – з Ікаром, що піднявся занадто високо у небо й обпалив свої крила. Але ліричний герой розуміє, що треба поспішати, і він чимдуж підганяє літака, перифрастично звертаючись до

нього: *У небо, у надвищ, за хмари за чорні до сонця, Ікарє, спрямовує свій лет!* (З, т.3, кн.1, с.98). Друга редакція твору засвідчує у зверненні до образу Ікара ще більшу напругу дії. Тепер образ сина Дедала семантично наближується тут не лише до літака, а, швидше, до самого ліричного героя. Експресія набуває тут яскравого вираження на синтаксичному рівні: автор навмисно уникає розділових знаків при однорідних обставинах, що створює враження драматичного, загостреного сприйняття головним персонажем всього, що відбувається, пор.: *У небо у надвищ у стужу прелюту/ до сонця, Ікарє, ти, рабе, розкриль...* (З, т.3, кн.1, с.228).

Парку, богиню долі, що, за міфами древніх римлян, тче та обтинає нитку людського життя, поет наділяє епітетом *проклята*, підкреслюючи тим самим невідворотність людської смерті, плинність життя, а головне – тяжкість свого існування, що сконденсовано у метафорі *життя сувора нитка*, пор.:

*По жилах час тече,
А провітку не видко,
Життя сувора нитку
Проклята Парка тче* (З, т.3, кн.1, с.129).

Тьмавість, нечіткість спогадів, сіра гнітючість тюремних буднів асоціюється у Стусовій уяві з Елізієм, викликаючи у свідомості реципієнта відгомін античного міфу про потойбічний світ, де, за уявленням древніх греків, немає хвороб, страждань, панує вічний мир і де перебувають душі блаженних і праведників. У вірші “Весь у минулому, пливу бозна-де” ліричний герой усвідомлює свою приреченість на вічне блукання світом, пошуки утраченого минулого та майбутнього, яке ще не настало. Навіть радощі для нього – *покійні*. Автор порівнює дитячі спогади з тінями Елізію, наголошуючи на їхній розмитості, непевності, відходить у небуття: *Мов тіні Елізію, дитячі зблякли дні* (З, т.2, с.138).

Схожий душевний стан ліричного героя, але у більшій напрузі загострених почуттів, що межує з божевіллям, відбито у поезії-медитації “Отож, мені наснилася вода...”. Головного героя змальовано у той момент, коли у його свідомості вирішуються складні філософські питання: бути чи не бути? прощатися з землею чи залишитися серед живих? Ці пошуки виражені риторичними запитаннями, в основі яких лежить прийом антитестичності: *Де ж вись моя? І де найнижчий низ мій?* (З, т.2, с.152). Елізії нагадує про себе своїми “тьмавими фарбами”: *Елізію потьмилися поля*. Він ніби притягує до себе ліричного суб'єкта, і той, зриваючи ввись, втікає в світ забутих візій, *планету назираючи здаля*.

Деколи відгомін античної образності прочитується у творах, де автор прямо не звертається до персонажів греко-римської міфології, але сам зміст поезії прочитується тільки у силовому полі певного міфу. Так, у вірші “Тебе я все підносив на руках...” образ поетової дружини вповні прочитується лише у силовому полі міфу про Орфея та Еврідіку. Сізіфове прагнення митця ввести свою Еврідіку у вертикальну площину натикається на стійку жіночу природність: не можна розривати зв'язок, що тримає тебе у реальності. Пор.: *А ти, підвласна власному еству, понехтувала вертикальний обшир, шукаючи земний зелений діл* (З, т.3, кн.2, с.21). Вміння жінки навіть за цих обставин дарувати чоловікові натхнення і складає, на думку поета, її довершеність, досконалість.

Письменник уводить до своїх творів не лише персонажів греко-римської міфології, наділяючи їх новими властивостями або використовуючи ці образи з їх традиційними смисловими наповненнями. Він також естетизує такі поняття античного світу, як, напр., *харити, кифара, тріреми, ауспії, цитра, тога, хітон* тощо, що надають творам

емоційно-смислового ореолу поетичності, деколи навіть ірреальності, позачасовості. Використання такої лексики постає орієнтиром образно-асоціативного мислення. Так, у поезії “Уже ви за шолом'янем, літа...” ліричний герой, сповнений сумних спогадів свого життя, звертається до дібров, що постають у творі уособленням рідного краю:

*Уже ви за шолом'янем есте,
Діброви, що окрились чужиною,
Ви ауспїями лежите
Чи піді мною, ачи наді мною* (З, т.2, с.64).

Художній образ *ауспїями лежите* несе у собі додаткове смислове та образно-асоціативне навантаження. У культурі давніх греків ауспїї – це ворожіння на основі спостережень за польотом та криком птахів, за небесними явищами. В.Стус використовує це поняття метафорично. У його значенні це – види на майбутнє.

Наявність у текстах поета слів *ауспїї, тога, тріреми* і та ін. відносить повідомлення у план іншого світу, сповненого реаліями давноминулих, героїчних часів античності, демонструє міцний зв'язок між реальністю та уявним буттям. Напр.: *Наопаики сповилася вогняною тогою/ І страждання в темно-карих у зипцях залягло* (З, т.1, кн.1, с.203); *то твого спогадування дні/ хлопотять під веслами тріреми...* (З, т.1, кн.1, с.196). Смислова та експресивна самоцінність цих одиниць створює передумови для включення їх у тропейні синтагми.

Поява греко-римських ремінісценцій у поезії митця пов'язана здебільшого з бажанням адресанта використати відомі образи античної міфології у новому повідомленні, тим самим оживлюючи його.

Відгомони біблійно-християнських образів у поетичній спадщині В.Стуса, ремінісценції тем та мотивів Старого й Нового Заповітів також насичують зміст текстів письменника філософською проблематикою, створюють особливе емоційно-естетичне тло. Дослідження біблійних мотивів у поезії митця дозволяє нам говорити про ремінісценції у його поезії таких образів Біблії, як: *Ной, Ісус Христос, Іуда, Люцифер, Богородиця, Осія, Адам, Єва, Голгофа, Віфлєс, Савоаф, Єресїярх, Вельзевул, архангел Міхал, Гефсиманський сад* тощо. Автор не тільки розширив тематичне коло сюжетів і мотивів, найголовніше те, що, надавши своїм інтерпретаціям неповторного мистецького забарвлення, він зумів прочитати “вічні” теми в контексті національно-духовних проблем свого народу.

Динамічність та естетична інформативність біблійних образів і персонажів сприяють метафоризації, алегоризації авторських ідей: від послідовної розробки сюжетів і мотивів — до відштовхування від першоджерел, докорінного пересомислення певних місць.

При висвітленні епічних картин внутрішніх переживань автором розроблялася євангельська міфологема чаші (пор.: *Хай помиле ця чаша!* (З, т.3, кн.1, с.188)) та самого образу Христа. У віршах “Упасти Господові в ноги...”, “Горить гора. Горить і ліс, і небо...” та ін. образи відродження, воскресіння, що перебувають у семантичних зв'язках із узагальнено-символічними ядерними образами *хрест, грїх, боги, молитва* та ін., асоціюються з євангельською притчею про воскресіння Божого Сина, пор.: *І вигадані межі переоре той, що із нині повернувся у вчора, аби себе по смерті одживить* (З, т.2, с.84); *...аби, померлий, я воскрес і пробудився жити знову...* (З, т.2, с.188).

Ремінісценція постаті та страждань Христа, покутування ним грїхів людства, сходження на Голгофу відбита у тих поетичних творах письменника, де розв'язуються морально-етичні проблеми особистості. Автор звертається переважно до таких ключових моментів: екзистенційні питання (“Бажання жити – тільки-но на дні”), розп'яття на Голгофі (“Був

віщий сон: немов на катафалку...”, “Як тихо на землі! Як тихо”, “Заходить чорне сонце дня...” та ін.), воскресіння Христа (“Упасти Господові в ноги...”), Христос у Гефсимані (“У Гефсиманському саду, віддавшись самоті...”). У таких контекстах, як правило, превалює художній прийом контрасту: духовна чистота Христа (естетична категорія прекрасного, величного), що зберігає значення образу-символу, протиставляється моральній недосконалості його оточення (естетична категорія потворного, низького). Так, у вірші “Бажання жити – тільки-но на дні” поет із метою продемонструвати позірність життя, його неоднозначність вводить в один контекст два біблійні образи – Ісуса Христа та Іуду, що є втіленнями протилежних моральних якостей, пор.: *Колись Ісусом мудрий був Іуда, і став Іудою Ісус Христос* (3, т.2, с.75). Нещадність табору, постійне відчуття, що за тобою хтось стежить, призводили В.Стуса до напружених душевних переживань, особливо через те, що найближчий друг міг виявитися ворогом, запродавцем-Іудою. Тому закономірними постають рядки, що відбивають думки поета щодо значеннєвості свого існування, щирості товаришів: *Пощо твої труди, усі тяжкі маруди, коли в усі сліди ступає тінь Іуди?* (3, т.3, кн.1, с.99).

Використовуючи художній прийом дії ліричного героя уві сні, поет змальовує у поезії “Був віщий сон: немов на катафалку...” абсурдну ситуацію: головного героя *на кару* (3, т.2, с.141) катафалком везуть *друзьки*. У цій ситуації прочитується тема деморалізації апостолів під час мученицької смерті Месії. Місце покарання нагадує головному героєві місце смерті Христа – Голгофу, але вона виглядає по-новому: *Якось модернізована Голгофа*, — говорить автор. Образ Голгофи у вірші відіграє значну естетичну функцію: її драматизм переноситься на трагедію всього життя головного героя. Голгофа виступає у творі головним діючим персонажем, навколо якого розгортаються події, і сема “страждання” якого поширюється на образ ліричного героя.

У поезії “Як тихо на землі! Як тихо!” простежуємо індивідуально-авторську семантику слова “Голгофа”. На відміну від Голгофи Христа, гора розп’яття Стусового ліричного героя не підносить його до небес, а, навпаки, — тягне вниз, пор.: *Ця Богом послана Голгота веде у падіння, не до гір* (3, т.3, кн.1, с.36). Звернення автора до ремінісценції місця розп’яття Христа пояснює певні історичні факти періоду перебування В.Стуса у таборах, зокрема сварки між політ’язнями-українцями та написання деякими з них покайних листів. Під враженням цих подій поет писав у вірші “Заходить чорне сонце дня...”: *хто за державними дверми, Сварки. Але не спосилай на нас клятьби...* (3, т.3, кн.1, с.76). Це *осквернення Голготи* остаточно зміцнило рішення письменника не зрікатися своїх переконань під пресом державної машини, внаслідок чого він дав письмову згоду на залучення свого імені до членів Української Гельсінської групи.

Одним із центральних у творчості поета є образ воїтеля зі злом. У вірші “І жайворони дзвонять угорі...” цей поетичний образ тісно прив’язаний до постаті архангела Михаїла, який у свідомості реципієнта викликає образ одного з семи архангелів, покровителя іудеїв, вождя небесного воїнства у боротьбі з темними силами зла. Поет не даремно звертається до цього світлого, оптимістичного образу, адже саме у час його написання (1976 р.) В.Стус добував останні дні терміну покарання і плекав у душі надію на побачення з рідними та зміни долі на краще, пор.: *Там це лежить архангел Михаїл, стуливши в пучку пальці молитовні* (3, т.3, кн.1, с.76). Трактування образу великого ангела у В.Стуса психологічно забарвлене: у його змалюванні відбито несприховану, щире любов автора до нього – навіть співчуття, внаслідок чого образ видається

зігритим внутрішнім теплом ліричного героя, художньо досконалим. Сила естетичного впливу аналізованого твору – у його змісті: архангел Михаїл виступає уособленням героїчності як однієї з естетичних категорій і продукує художню асоціацію: він – заступник, проситель людей перед Богом, носій вищих знань.

Отже, знайомство з біблійними ремінісценціями дає потужний імпульс до здобуття нових знань, загального розвитку світогляду особистості. Ближче знайомство з образами та мотивами Книги Книг, а також їх ремінісценціями у літературі допомагає краще зрозуміти ряд малярських, музичних та інших мистецьких творів. Так, напр.: В.Стус вводить до текстів такі поняття Старого та Нового Заповітів, як *стовпотворіння, потир, апокриф, епітим’я, тора, псалми* тощо, утверджуючи естетику красивого стильового слова. Здебільшого ці ремінісценції, метафоризуючись, продукують оригінальну художню асоціацію, що витворює унікальний словесно-образний світ, шлях до розуміння якого та одержання естетичної насолоди від якого зумовлений відповідною обізнаністю реципієнта. Напр.: *біблейський знак стовпотворінь* (3, т.3, кн.1, с.182); *у яромі потирі – вино кохання і вино проклять* (3, т.3, кн.1, с.40); *епітим’я впокоєних жалів* (3, т.3, кн.1, с.74); *Горить твій слід – немов болід, як Тора* (3, т.3, кн.1, с.134). Так, поезія “Коли тебе здолає тлум смертей...” містить біблійне поняття “апокриф” – “релігійний твір, який не визнавався церквою канонічним і заборонявся” (2, с.62). Автор, інтерпретуючи це поняття як текст, наповнений символами, незбагненими пересічній людині, творить образ, що продукує оригінальну художню асоціацію, пор.:

*Невже тоді помислив: безпуть є
в пекельній товчі нескінченних тріпань,
апокрифом здобиться життє* (3, т.3, кн.1, с.62).

Людське буття, за В.Стусом, “мусить бути позначене апокрифом, бо саме апокрифічність є таємницею неосягненого буття, що живить сьогодення надзмістом” (3, т.3, кн.1, с.427).

Поетичні твори письменника з біблійними ремінісценціями мають не лише історико-літературне значення, а й незаперечну мистецьку вартість. Розкриваючи цілий світ художніх ідей та образів, вони збагачують нас духовно й емоційно, виховують наші почуття в дусі гуманістичних ідеалів добра й справедливості, живлять уяву. Як літературний процес, так і творчість самого митця без творів із такими ремінісценціями були б несповними й збідненими.

Література

1. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Под ред. С.А.Токарева. – М.: Олимп, 1998. – Т.2. – С.560.
2. Словник іншомовних слів / За ред. О.С.Мельничука. – К.: Головна редакція УРЕ, 1974. – С.62.
3. Стус В. Зібрання творів: У 4 т., 6 кн. – Т.3, кн.1: Примітки. – Львів: Просвіта, 1994.
4. Стус Д. Час поезії // В.Стус. Твори у 4 т., 6 кн. – Т.2. – Львів: Просвіта, 1995. – С.6-10.
5. Тарнавський О. Знайомство з поетом Василем Стусом // Василь Стус. В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників – Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. – С.302-315.

Ірина Думчак

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ АСКОЛЬДА МЕЛЬНИЧУКА “ЩО СКАЗАНО”

Українська література – явище своєрідне, що реалізується й постійно розвивається у різноманітних виявах та течіях як в Україні, так і закордоном. Тому треба віддати належне тій когорті співвітчизників, що, примусово опинившись в еміграції, продовжували збагачувати українську культуру поза національними кордонами своєї Батьківщини. І хоч народилось нове покоління колишніх емігрантів, генетично воно значною мірою споріднене з українською національною духовністю, продовжуючи традиції в іншомовному світі. Саме до такого покоління і належить Аскольд Мельничук (1954 р. н.), американський письменник, діяльність якого в американському суспільстві в цілому та в українській діаспорі зокрема добре знана, а в Україні маловідома та малодосліджена. Мельничук із когорти тих письменників, котрі, попри мовну асиміляцію, не втратили національної ідентичності, а Україну вважають своєю другою батьківщиною. Прозаїка, поета, перекладача, літературознавця Аскольда Мельничука можна зарахувати до нового покоління українців, що пишуть англійською мовою, а отже, до нового етапу в розвитку української літератури діаспори, яка трансформувалася в англomовну літературу й стала її складовою.

Аскольд Мельничук – автор двох романів “Що сказано” (11) та “Посланець мертвих” (10), низки оповідань, два з яких перекладено українською мовою (1; 2), великої кількості поезій, ліричних та прозових перекладів, наукових статей, лауреат премії Мак Гінніса в жанрі белетристики (1992), редактор популярного американського літературознавчого журналу “AGNI”. В Україні, крім кількох рецензій-відгуків на твори письменника (6; 7; 8; 9), немає жодного ґрунтовного дослідження його творчого доробку. Аскольд Мельничук є представником найсучаснішої американської прози. Творчість письменника пронизана елементами модернізму, традиціоналізму та романтизму, що свідчить про його багатогранність, поліфункціональність, всебічну ерудованість.

Чому Аскольд Мельничук, американський письменник, пише про українців? Відповідь на це питання слід шукати у життєвій дорозі письменника, який народився у сім’ї новоприбулих емігрантів США. Як згадує сам письменник, до 16 років він студював українську літературу. Виростаючи у літературному оточенні (мати писала вірші, а дідусь по матері, Богдан Загайкевич, був справжнім ученим), відійшов від української громади після вступу до коледжу. Народжений уже в еміграції, письменник, щоб зрозуміти по-справжньому всю глибину трагедії покоління своїх батьків, глибоко вивчав історію українського народу.

Починав Мельничук як поет, свій перший вірш опублікував у 19 років, оповідання – у 29, а роман – у 38 років.

Американський письменник спробував себе і як перекладач. У 1975 р. була опублікована низка його перекладів творів Івана Драча. Але на цьому справа перекладацтва далі не знайшла свого продовження, оскільки наступні переклади з творів Василя Барки, Богдана Бойчука, Миколи Руденка, уривок оповідання Олеся Бердника не зацікавили жодного американського видавця. Ця обставина та деякі інші причини спонукали Мельничука глибше вивчати творчість інших, у тому числі й англomовних письменників, не розриваючи зв’язків і з українською

літературою: захоплюючись творчістю українських художників слова Богдана Рубчака та Богдана Бойчука, Юрія Тарнавського, митець відкривав для себе їх американських сучасників – Марка Стренда, Сильвію Плат, Андріану Річ. Коли у 70-х рр. ХХ ст. зріс інтерес до перекладної літератури, зокрема латиноамериканської, Аскольд Мельничук занурився у читання творів таких письменників, як Гарсія Маркес, Хосе Луїс Борхес, Селма Лейджерлоф, Джеймс Джойс, за традицією яких і був написаний роман “Що сказано”.

Назва роману “What Is Told” в буквальному перекладі “те, що переказують” несе певне асоціативно-сміслову навантаження і автором пояснюється як старовина (“starina”). “Що сказано” – не тільки перший роман письменника, а й перший англomовний роман про Україну взагалі. Заслуга Мельничука у тому, що він зробив спробу показати американському читачеві українську традицію, український спосіб сприймання дійсності.

Леонід Рудницький зауважує, що роман написаний передусім для американського читача і деякі реалії та манера викладу є незрозумілими або такими, що трактуються в іншому розумінні, на відміну від того, що хотів сказати Аскольд Мельничук (9). Як стверджує сам автор, своїм твором він прагне пояснити дещо про Україну і українців” співвітчизникам, розповісти українцям в Україні “дещо про тих, хто виїхав проти власної волі, нарешті пояснити романом “Що сказано” своїм приятелям – українським американцям – деякі речі, на які вони переважно заплющували очі” (4, с.157). Український читач, врешті, зможе усвідомити складність взаємин двох народів періоду еміграції, осмислити те, як взагалі сприймається наша нація закордоном.

У своєму творі Мельничук не ставить завдання показати історичну правду. Як справедливо зазначає Леонід Рудницький, американський письменник “перетворює український літопис в легенду, таку, що кориться лише його творчим законам. Для нього легенда, міф формують реальну субстанцію життя: історичні факти й події – нічого більше ніж припадковість” (9, с.667). Підтвердженням цього є назва книги та епіграф: “Чи є щось правдивіше за правду? Так, легенда. Вона надає вічний зміст минушій істині” (3, с.5), і щораз інші зауваження у самому творі: “історія – кумедна плутанина” (3, с.21), “старі перекази... правдивіші за оповідання на папері” (3, с.2.2). Отже, вся історія, зокрема українська, для письменника тягне за собою певні нерозуміння, а ті історичні факти, важливі для письменника, в основному подано у контрастних зіставленнях: у той час, як діти вмирали від голоду 1933 року, Стефан Забобон жив “у пияцькому чаду” (3, с.31), коли дітей “варили живцем”, а “цілі села оберталися людоджерами” 1921 року, Америка процвітала мафією, а в Німеччині “люди міняли цілі вози марок на хлібини” тощо. Що це – іронія? Так, але іронія трагічна, іронія “долі”, а за Гегелем, – “іронія історії”. У романах Аскольда Мельничука ми знайдемо і добру іронію, іронію гумору (“Одного дня Леніна бачили в Цюриху, а назавтра – вже в Санкт-Петербурзі” (3, с.15); “... під час Великодньої утрени він (священик) сягнув по кропило, ... натомість попик їх сигарними згарцями” (3, с.73); “Доки Зенон шукав кулі, Стефан діставав ран іншого роду – він спіткав мадам... та її дочку... і дарував їм жаданих розваг” (3, с.28); “Самота видавалася звичаєм американок, бо вони сиділи вдома, немов повітря надворі геть заражене” (3, с.62)), і іронію абсурду (“... на них чекала Америка... Свобода страшна майже так само, як і її відсутність” (3, с.50); “Бувають часи, коли безглуздя слухне, коли людству замало розумнішого – і меншого” (3, с.99); “Завтра єдиним блискучим рухом він поправить усе, своє минуле і минуле свого народу” (3, с.114)), і злу іронію

сарказму (“Дружина глузує з його казань про селянське життя, проте дбає про телятину з помідорами і крохмалеві комірці” (3, с.12); “Зенон прохав її співати пісень, перечутих у матері ..., а Наталці осоружили чуйні співочки про кинутих коханцями дівчат...” (3, с.11); “Ми так страшенно свобідні!” (3, с.41); “Вихідним в людському житті є талан. Решта похідне, якщо спочатку поталанило... Він починає з нічого. Навіть гірше, з відчуття поразки” (3, с.52); “Грішному не розгрішити грішного” (3, с.116); “Аби угамувати малечу, мати варила у молоці макове насіння. Засіб виявився чудовим: діти до самого скону пили щодня по кілька склянок” (3, с.10)); і іронію плотського гротеску („Навіть у Попровської він був не завжди впевненим, хто ділить з ним ліжко” (11, с. 44); “Але життя змарновано. Пияк, розпусник, пішак князів світу цього. Якщо Ерос не врятує, тоді що? Ні. Навіть у смерті є своя приємність” (3, с.121); “Під час війни ми шукаємо проводу генералів – під час миру керують геніталі” (3, с.32)).

Слід зауважити, що характер іронії Аскольда Мельничука типологічно схожий з іронією латиноамериканського письменника Габріеля Маркеса, про що влучно було зауважено в одній з провідних американських газет: “Розкішний у масштабі... А. Мельничук чудово мандрує через роки і континенти, від ліричного пасажу до вульгарної думки, від домашньої сцени до філософського роздумування. Його поєднання міфу та реалізму з елементами грубощів та комедії нагадують Гарсію Маркеса” (4, с. 158).

Важливим компонентом роману є казковий вимисел, міф, що тісно переплітається з реальністю. Саме казкові елементи надають оповіді динамічності та експресії.

Сюжетна лінія оповіді про пращурів родини Забобонів не тільки містить нереальні події, а й сам герой – Тур Забобон-родоначальник змальований “залізноюруким”, “мідноногим”, таким, “що розмовляв з вітром, був запанібрата дощеві” (3, с.13), а під час бою з татарами “кинув шість голів у купу”, “почав стинати їх вуха, носи, здирати шкіру й різати м’ясо”. Він не тільки “нараз проткнув кілька вражих синів” (3, с.13), а й “сідав на яблуню, мов на ослін, і попивав вино з черепа-чаші” (3, с.33). Письменник захоплюється своїм героєм, протиставляє його цілому суспільству, втілює у ньому ідеал активної, сильної, здатної до боротьби людини, що володіє надзвичайною силою.

Невипадково сюжетна лінія про Тура зосереджена лише в першій частині твору “Мореходи”. Адже все, що стосується становлення українського роду Забобонів у давні часи, – легенда, у якій присутні елементи фантастики та казковості, міфічні події та явища. Автор вводить в оповідь звичай та традиції українського народу: язичництво з переходом у християнство, народні засоби лікування хвороб (Тур “варив бруньки тополь на витяг проти опіків і кровотечі” (3, с.13)), надприродна сила земної людини („вузляр, який вертав вітри своїм батіжжям” (3, с.22)) тощо. Казки, що “містять невмирущі істини”, і є елементом романтичного зображення дійсності, створюють передумови для поєднання легенди і реальності життя. Сльози Тура “вилилися у цілу річку”, яку назвали Ольгою на честь його дружини. Символом вічного життя є зелене стеблище, що проросло з черева мертвого ягняти, яке доглядала Ольга. Отже, смерть – фізична, а життя – вічне, яке є єдністю й боротьбою протилежних начал: війни і миру, розрухи й відбудови, пекла і раю, бідності й багатства.

Промовистим є становлення християнства у Роздоріжжі, пов’язане з іменами двох проповідників – Кирила та Маркіяна, які є прототипами

християнських просвітителів слов’ян Кирила і Мефодія. Автор навмисне надає їм незвичайних здібностей: “Кирило ... переходив каламутне Пекло, або з тиждень служив відправи з татарською стрілою в серці” (3, с.27); з розповіді Маркіяна дізнаємося, що вони з Кирилом повбивали драконів. З характерним для письменника гумором зображена розмова Тура з сільськими людьми про Нового Бога: “Він пояснив, що на небі сталася бійка. Старі боги поступилися. Хтось украв Перунові блискавиці. “Хто це скоїв?” – питали люди. “Новий Бог”. – “Чому ти такий певний, Туре?” – “А чому ж ми так поневірялися? Ми молилися, кололи тучні ягнята на приносини. То що? Татар насипає. Бо ми молилися невдахам” (3, с.16).

Можна стверджувати, що казковий вимисел і міф підкреслюють романтичне сприймання автором історичної дійсності, надаючи їй іронічного забарвлення.

Щоб підкреслити традиції саме того народу, про який йде мова, письменник користується символами. Аскольд Мельничук вводить у твір казкові символи-імена героїв (як зауважує Майкл Найдан, є свідченням пошуків особистістю свого місця в Історії з великої літери), як-ось: сім’я Забобонів, Аркадій Ворог – чоловік Слави Ластівки, князь Тур. Такими ж символічними назвами є назва поселення Роздоріжжя, звідки бере початок рід героїв (“роздоріжжя долі, історії, часу”), ріки Рай і Пекло, на яких розбудовувалася Україна і Польща. Іноді імена несуть і комічне забарвлення, як-ось: губернатор Чуй; цьому слугують і символи-кольори предметів: комод, піаніно синьо-жовтого кольору тощо. У творі деякі назви автор пояснює англійською мовою читачеві, наприклад: ріки Рай і Пекло – Nebo і Peklo – Heaven і Hell (literally sky and hot place); ім’я Ластівка – sparrow, що насправді означає “горобець” тощо. Глибоко символічним є й те, що автор транслітерує латинськими буквами перший рядок українського гімну: *Sheh ne vmerla Ukraina...* і вводить у твір власне українські поняття: *bandura, bandurist*; назви національних страв: *holubci, borsch, pirohy, kutia* тощо. До речі, для відтворення особливого побутового колориту використовуються письменником вульгаризми, наприклад: “*Variatka! Durna baba!*” (11, с.80).

Оповідь автора “Що сказано” насичена влучними узагальненнями, афоризмами: “Коли ви досить легковажні, аби залишити свій край і континент, ви заслуговуєте на власну недолу” (3, с.112); “У підґрунті усіх речей саме дикунство” (3, с.69); “Жоден дар, хоч як не дивний, сам не зробить людину доброю” (3, с.120); “Наше життя лише гра” (3, с.48); “Троші правлять світом (3, с.80); “... жебрак завжди в праці” (3, с.77); “... рабство лукавіше: кажуть, пересувайся собі між класами. Проте не пересунешся, доки не вб’єш свою душу” (3, с.64); “... аби хто пише нашу історію, описує лови з точки зору зайця” (3, с.25); “Лише рідна домівка, наче острів безпеки” (3, с.69); “Віра бо точиться зі страждань” (3, с.74); “... адже там людей судять по їх знайомих” (3, с.58); “... в житті немає стоп-кадрів” (3, с.68), часто використовує він також художні порівняння: “... а небо чисте і грайливе, неначе цирковий намет” (3, с.50); “... великий, як кінь! кремезний, як лев” (3, с.53); “... Життя, немов стрічка, а проектор крутиться притьмом (3, с.68); “... колись і він тишив себе втіхами, наче прищеплений світові пагін” (3, с.114); “Час кружляв, мов танцюрист у музичній скриньці” (3, с.91); “... язик довгий, мов зміюка..., цупкі, мов ялівець, вуса” (3, с.125), розширені метафори: “смерть – спалах ліхтаря” (3, с.90); “тихий голос долинав ... лиховісним вогнем” (3, с.51), епітети: “виробня без мурів, оплетена транспортерами автострад” (3, с.59); “Стефан жадав жінок з запашним волоссям і грубим голосом” (3, с.112); “Полуденне, просіяне соснами світло” (3, с.112) тощо.

Гіперболізоване сприйняття дійсності значною мірою властиве героям, зокрема Наталці, яка вірила у свій вплив на погоду: “Коли небо хмарило, вона копилала губи і мовчки пекла у кухні паски чи тушила голубці. Коли хмари переходили, вона спокійно докидала: “Буря зірвалася. Але отут, в моїй душі. Я прийняла грім. Блискавку, грім і вітер” (3, с.70). До одруження Наталка є романтичною натурою, поетичність душі її безмежна: “Покладу-от руку на тополю, а вона рухається під моїми пальцями. Потім притулюся лицем. І чую її серце” (3, с.70).

Наскрізними темами у романі є тема війни й цивілізації, сенсу буття й смерті, місця людини у світі, свободи та людських недолів, грошей та вічних духовних цінностей тощо.

Однією з важливих тем роману “Що сказано” є тема війни, що пронизує усю першу частину твору “Мореходи”, влітаючи у художню канву роману своєю суттю та наслідками. У другій частині твору “Земний сад” воєнна тема простежується у спонтанних спогадах героїв. Письменник ставить пряме, риторичне запитання: що таке війна? Розмірковування подаються у формі узагальнень у психологічному аспекті: “За шість років війни побачили чисто все. Людина людині вовк. Жодної людяності. Хіба поодинокі наближаються до неї” (3, с.41). Наслідки війни страшні. “Війна скінчилася... домівки зруйновані, країни розчленовані, мертві залишені” (3, с.43). Автор неодноразово підкреслює, що саме наслідки звірства воєнних дій підштовхнули представників різних народів до пошуків кращого життя, яке видалося за кордоном не таким вже й радісним, як того очікували емігранти. В еміграції, у вигнанні ніщо не забувається: “Війна. Згадай про війну. Мушва на дитячих трупиках на вулицях” (3, с. 110). Навіть Аркадій, беручи хабара, визнав правомірність такої дії, як хабарництво саме під час війни, бо голод та скрута змушували до цього, і саме війна була виправданням злочинам. Водночас автор не засуджує війну князя Тура з турецькими нападниками, наголошуючи на прагненні українського народу вижити та зберегти свій родовід, а на прикладі двох воєн – 1914, 1939 років – неодноразово підкреслює те, що “насильство породжує насильство, незмінно закінчуючись новими смертями і сліпою жагою помсти” (3, с. 148). Війна знищує не тільки людське життя, а й душі. Так, Зенон Забобон, будучи патріотом під час Першої світової війни, мало не братається з німцями під час Другої світової, заводить роман з німкою і врешті-решт приймає німецьке громадянство, за що платить життям: розстрілом за зраду радянської влади.

Якщо у першій частині твору події змальовано з більшою долею фантазмагоричності, то життя героїв у США показано більш реалістично, правдиво. Аскольд Мельничук переконливо доводить нерозуміння американцями емігрантів-українців, їх небажання ідентифікувати українців як націю (“українці ... наче росіяни?” (3, с.97)), панування американців не тільки в США (табір пересуванців, який поставили американці в Берхтесгадені (Німеччина) (3, с.43)) тощо. Автор не без іронії називає Америку “царством пуританського Бога”, “солоним забуттям” для емігрантів. Мельничук змальовує американця-водія “лисим та миршавим, але “великим духом”, та в жодному разі “необтяженим минулим”. То як має почуватися емігрант, чи то француз, чи українець, чи єврей, чи поляк у середовищі, де тебе сприймають як чужинця, “зайду”, де кожен потрапляє тут у “пекло” (3, с.105). Звідси американський письменник ставить ще одну проблему: що значить бути українцем на чужій землі? Що таке “українськість” взагалі? Автор перекований, що людина ніколи повністю не вирве коріння з рідної землі, де б її доля не закинула, а “бути українцем – то хіба інший спосіб самотити” (3, с.72). Вже

вкотре доводиться істина, що навіть в еміграції людина не повинна забувати традиції, звичаї свого народу. Туга, ностальгія за втраченою Батьківщиною супроводжуватиме емігранта завжди. Думки героїв, що вони колись “відвоюють Україну і визволять її від усіх гнобителів”, самі ж персонажі називають “божевіллям”. Герої роману не раз ставлять собі запитання, чи повернуться на батьківщину, і кожного разу усвідомлено собі відповідають: ніколи. Бо вони знають, що на чужині є можливість хоч якогось існування, а на рідній землі їх чекає знищення – фізичне, моральне та духовне.

Порушуючи тему місця митця у суспільстві, Аскольд Мельничук не ставить за мету показати сильні чи слабкі сторони людини у праці за фахом, а прагне довести незреалізованість особистості у чужому для неї світі, у світі суцільного споживацтва через небажання сприйняття цим світом чужинців. З властивою іронією автор згадує доктора Загайкевича, письменника, який в Америці “кухварив у іспанському ресторані”. Ластівка була близька до отримання фаху актора у себе на Батьківщині, але закордоном вона змушена була працювати прибиральницею. Стефан цілий час щось пише та, зрештою, усвідомлює, що його праця марна, нікому не потрібна, а отже, повинна бути знищена.

Таких фактів небагато, але вони промовисті: у чужій країні самовираження особистості відповідно до покликання не потрібне.

Слід підкреслити те, що будь-які події, дії чи вчинки героїв у романі “Що сказано” наскрізно проходять через внутрішній світ людини, в якому є і суперечність, і боротьба з власним “я”, і глибока усвідомленість безвихідності ситуації тощо. А звідси, за словами Марії Моклиці, “і стильове розмаїття, і психологія, і міфізація – явища, які мають спільний корінь: вони починаються у внутрішньому світі людини” (5, с.34). Так, для Аркадія гроші – понад усе, без них не можна забезпечити нормальне існування, з одного боку, та внутрішнє несприйняття “вільного” світу Америки, де гроші є “мастилом життя”, з іншого.

Через внутрішній світ автор йде до сутності сенсу життя, який полягає у пошуках “великої правди”, чи то правди від Бога, чи від самих себе: “Людина, яка знайшла свою душу, щось вічне, пов’язане із тілом, перемогла у найважливішій битві свого життя” (3, с. 106). Екзистенціальна самотність переслідує і Стефана, і Аркадія, які бачать за межею життя інше життя, інший світ, який “очікує саме тебе”, світ без підтостей, обману, де і “у смерті є своя приємність” (3, с.121). Усвідомлення свого неповторного існування рятує від реальної смерті Аркадія, робить глибоко самосвідомим “грішника” Стефана.

Марко Павлишин вважає роман “Що сказано” за жанром “родинним романом з елементами історичної фантастики” (8, с.122). Варто додати, що це родинно-побутовий психологічний роман з реалістичною спрямованістю. Твір Аскольда Мельничука містить трагічне і комічне, і ліричне начало, а проза несе в собі і поезію, і драму, у романі казковий вимисел сполучається з побутовою та історичною правдою.

Безперечно, роман “Що сказано” потребує ретельного прочитання, жодна деталь чи то розмови, чи опису природи, чи просто ліричний відступ не можуть бути випущені з уваги, бо твір – це цілісне, неповторне, гармонійне поєднання непоєданого: фантастичної правди з реальним обманом, казки із жорстокою дійсністю. Винятковість авторського стилю з елементами романтизму, модернізму, традиціоналізму переплітається з вишуканою манерою художньої оповіді. Порушення у романі архіважливих проблем суспільства і людини в цілому відображає витончене реалістичне сприйняття дійсності автором.

Роман "Що сказано" – сміливий, дотепний, сучасний твір з елементами іронії, гумору, сарказму, що викликає зацікавлення у будь-якої людини, не байдужої до своєї долі, історії, Батьківщини. Саме такі твори допомагають ідентифікувати українську націю перед західним читачем, розкривають жорстоку правду про сприйняття емігрантів на чужій землі українському читачеві.

Література

1. Мельничук А. Дерево світла // Сучасність. – 1997. – №6. – С. 10–19.
2. Мельничук А. Римські монети, скіфська кераміка // Всесвіт. – 1992. – №11. – С.36–37.
3. Мельничук А. Що сказано / Пер. О. Винникова. – Харків: Фоліо, 1996.
4. Мельничук А. – Сорока М. Еміграція, діаспора, література: що показує час? Інтерв'ю-діалог // Всесвіт. – 2001. – №1–2. – С. 149–157.
5. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична й психологічна // Слово і час. – 2001. – №1. – С.32–38.
6. Найдан М.М. Перший англomовний роман про Україну // Всесвіт. – №5-6. – 1995. – С.148-149.
7. Павличко С. Про Аскольда Мельничука // Сучасність. – 1997. – №6. – С.89.
8. Павлишин М. Що таке батьківщина? Де наш дім? // Світовид. – 1994. – №3. – С.121–124.
9. Рудницький Л. Askold Melnyczuk. What Is Told // ЗНТШ. – Львів, 1997. – Т. ССXXXIV. – С.666–669.
10. Melnyczuk Askold. Ambassador of the Dead. – Counterpoint Press. Washington, D.C. – 2001.
11. Melnyczuk Askold. What Is Told. – Boston: Faber and Faber, 1994.



Степан Сворака

ВОЛОДИМИР КУБІЙОВИЧ У БОРОТЬБІ ЗА САМОСТІЙНУ УКРАЇНУ (ШТРИХИ ДО ПОЛІТИЧНОГО ПОРТРЕТУ)

Перша половина ХХ століття, на яку припадає розквіт творчих сил і політичної активності відомого українського мислителя і науковця Володимира Кубійовича, ознаменована низкою важливих подій світової історії. Інтенсивний розвиток продуктивних сил і невідповідність їм виробничих відносин, що існували у багатьох країнах Європи, привели до революційних ситуацій і вибуху революційних подій у Німеччині, Австрії, Угорщині, Росії й інших європейських державах.

Поява на світовому ринку молодих імперіалістичних держав та їхня боротьба за перерозподіл світу спричинили Першу світову війну, в яку було втягнуто більшість країн Європи і котра не принесла значної перемоги жодній з них, однак довела Росію до зубожіння, а відтак і до жовтневого перевороту та громадянської війни.

Утворення на політичній карті нової держави СРСР з її принципово новими устоями та марксистсько-ленінською ідеологією, авторитарним управлінням та авторитарною внутрішньою і зовнішньою політикою викликало хвилю протиріч та гостру непримиренну конфронтацію між двома світовими системами – соціалістичною і капіталістичною, що привело врешті-решт до нової кровопролитної війни у світі.

Український народ майже протягом усієї першої половини ХХ сторіччя залишився розділеним і був приречений на проживання у складі двох держав-імперій: Росії, згодом СРСР, і Австро-Угорщини, згодом Польщі. Бездержавність української нації сприяла тому, що на наших теренах будували систему освіти, вигідну державі-метрополі, і формували новий народ, згідний коритися і підпорядковуватися окупаційному режимові.

У таких умовах і відбувалося формування особистості майбутнього українського економіста, географа, історика і політика, творця нової національної української географічної школи, палкого патріота України Володимира Кубійовича.

Поряд із титанічною науковою, педагогічною та викладацькою роботою Володимир Кубійович на певному етапі своєї біографії плідно, з величезним натхненням і самовіддачею займався політичною і громадською роботою на благо народу українського, працював над збереженням нашої національної ідентичності та самостійності. Однак його політична біографія є найменш досліджена й висвітлена істориками, як, зрештою, і ним особисто в автобіографічних творах.

До активного політичного життя Володимир Кубійович прилучився з початком Другої світової війни, коли у Кракові в 1940 році його призначили керівником Українського центрального комітету. До цього, як пише його соратник Кость Паньківський, він був "осторожний українського політичного життя, не мав ближчих особистих зв'язків із

керівними особами політичного, господарського світу і не зовсім визнавався в деталях галицького життя” (4, с.164).

Усе ж характеристика Паньківського стосується лише першої половини життя Володимира Кубійовича. За цей час він підготував та опублікував низку статей щодо національної статистики, які викривали фальсифікації польської офіційної статистичної звітності, за що був звільнений із Краківського університету.

Із початком Другої світової війни і приєднанням Галичини та Волині до Радянської України, а невеликих західних окраїн (Лемківщини, Посяння, Холмщини і Поляшшя) до німецької колонії – Генеральної Губернії, відбулися кардинальні зміни у житті Володимира Кубійовича. Він змушений був полишити наукову діяльність і повністю поринув у громадсько-політичне життя, очоливши єдину легальну українську політичну установу Генеральної Губернії – Український Центральний Комітет (1, с.1224).

Складною і надзвичайно яскравою віхою життя та політичної діяльності вченого є той відтинок часу, коли він очолював Український Центральний Комітет. Про цей період своєї біографії Володимир Кубійович писав: “Праця в централі була важка, але й різноманітна, я бачив успіхи, відчув смак громадської роботи, полюбив її і віддався їй повністю. Я вперше міг віддати свої сили й весь час українській справі” (4, с.71). То ж за його сприяння уже в 1941 році всі українські села в Генеральній Губернії мали українські школи і кооперативи. 50% – курені молоді, 50% – дитячі садки, а міста, в яких до війни було придушене національне життя, стали українськими осередками.

Задля розуміння політичної ідеї Українського Центрального Комітету необхідно звернутися до деяких подій Другої світової війни, що відбувалися на теренах України. Так, вже у вересні 1941 року в Генеральному Губернаторстві, до якого входила більшість західноукраїнських земель, був створений Український Крайовий Комітет, очолений Костем Паньківським. Однак самостійницькі ідеї та централізація в руках УКрК громадсько-політичного та господарського життя непокоїли німців, тому вже у лютому 1942 року правління Генеральної Губернії ліквідувало Український Крайовий Комітет, підпорядкувавши його Українському Центральному Комітетові, штаб-квартира якого була у Кракові.

Провідник УЦК Володимир Кубійович отримав сухе повідомлення про ліквідацію Українського Крайового Комітету та доручення прийняти галицьку землю під своє правління. Керівники цих обох комітетів одразу ж видали спільний комунікат про “координацію нашого зорганізованого життя в Генеральній Губернії”, у якому наголошувалось:

“З днем 1 березня 1942 наступило остаточне оформлення одного керівного організаційно-диспозиційного осередку для всього організованого українського життя в Генеральному Губернаторстві. Цим осередком і став Український Центральний Комітет під кермою проф. Володимира Кубійовича, як провідника, д-ра Костя Паньківського, як його заступника, та редактора Василя Глібовицького – як генерального секретаря” (4, с.157).

Урочисте об’єднання комітетів відбулося у Львові 30-31 березня на з’їзді керівного складу всіх окружних комітетів та великої частини делегатів галицької землі. Виступаючи на з’їзді, Володимир Кубійович закінчив своє слово думкою, що сьогодні ми живемо в переломових важких часах, але чи використаємо їх для добра нації – це залежить від нас (4, с.158).

Тепер, з часу об’єднання УЦК і УКрК, Володимир Кубійович приступив до активної діяльності на ниві української справи. Війна та окупація німцями України витворила багато нових, надзвичайно складних

проблем: хліборобські контингенти, примусова праця, утворення та організація дивізії, проблеми юнацтва, репресії і т. ін.

Значний інтелектуальний потенціал української еліти був об’єднаний навколо видавництва “Краківських вістей”, де друкували свої статті вчені, мистецтвознавці та політичні діячі Галичини.

Уже в травні 1942 року проф. Володимир Кубійович здійснив поїздки до більшості міст Галичини, де виступав із палкими патріотичними промовами, що дуже наблизило його до західноукраїнського суспільства. Однак служити йому доводилося на два фронти.

Тому УЦК кожного року вимагав від німецької адміністрації зменшити розміри сільськогосподарських контингентів, а населення Галичини закликав дещо приховувати розміри урожаю, щоб збільшити залишки продукції у господарствах селян. Характеризуючи цю ділянку роботи, УЦК визнавав, що “в справі контингентів ми мали в наших установах людей досвідчених у сільськогосподарських проблемах” (3, с.68).

Ще одним важливим напрямком роботи Комітету, очолюваного Володимиром Кубійовичем, була допомога українцям, завербованим на роботу до Рейху, яких німці часто прирівнювали до поляків, що вважалися чужинцями другої категорії і піддавалися різним обмеженням.

УЦК виборив право видавати довідки приналежності до української нації робітникам, завербованим до Рейху. Це давало право “напівприятного чужинця”, тому з галичан не збирався 15% податок на відбудову Генеральної Губернії. Загалом же Український Центральний Комітет і його організаційна структура були “засобом і системою української освітньої, культурної, церковної, суспільно-економічної, а частково й політичної дії серед цього українського етносу” (3, с.85).

Як голова або, за тодішнім визначенням, провідник УЦК і цілої організованої легальної системи, Володимир Кубійович вклав у цю організацію весь свій талант і організаторсько-політичні здібності – як робив він це, проводячи наукові географічно-демографічні дослідження.

Володимир Кубійович був активним організатором Галицької Стрілецької Дивізії, створення якої, на його думку, “могло мати з часом вплив на зміну німецької політики у Рейхкомісаріаті України”. Його авторитет серед вояків був настільки великий, що німецька адміністрація заборонила виступати Кубійовичу перед українськими вояками, порушивши наперед визначений порядок дня при від’їзді першої групи добровольців зі Львова на вишкіл.

Володимир Кубійович особисто наполягав припинити мобілізацію до Німеччини шкільної молоді, насамперед дівчат, і запобігав німецьким репресіям та терору в країні, сприяв відновленню роботи шкіл та професійних навчальних закладів. Завдяки клопотанням проф. Кубійовича перед німецькою владою з концентраційних таборів було звільнено десятки тисяч українців – полонених Червоної Армії, яких, за його ж клопотаннями, влаштували на роботу або включали в дивізію “Галичина” (2, с.XII).

Багато зусиль приклав Володимир Кубійович і до відновлення діяльності Автокефальної православної церкви в Україні. За його поданням та клопотанням перед генерал-губернатором у вересні 1943 року митрополит Діонісій очолив Православну церкву в Генеральному Губернаторстві і висвятив нових православних владик – єпископа Іларіона (проф. Івана Огієнка) для Холмщини і Підляшшя та єпископа Паладія (Видибіду-Руденка) для Лемківщини. За його сприяння на території Лемківської Апостольської Адміністрації вдалося припинити московфільський рух і призначити Олександра Малиновського генеральним вікарієм апостольського адміністратора.

Можна, звичайно, було б відмовитися від цієї невдячної справи, однак Кубійович як справжній патріот розумів, що відмова від "співпраці в німецькій адміністрації означала б поворот до польських часів, а місце українців заступали б польські фольксдойчі і поляки" (5, с.63).

Особливо важливими моментами в діяльності УЦК були стосунки з ОУН, адже УЦК на той час був загальною і єдиною легальною та позапартійною установою. Про співпрацю з підпільними структурами, які розгортали свою діяльність на теренах краю, Володимир Кубійович писав: "У практиці я мусів зважати на діяльність, себто на силу різних установ і організацій, у першу чергу на ОУН" (4, с.269).

Німецька адміністрація припинила діяльність усіх наукових центрів у Генеральному Губернаторстві і заборонила будь-яку наукову діяльність українських вчених, однак при активному втручанні проф. Володимира Кубійовича погодилися на організацію Українського видавництва. Саме під прикриттям праці у видавництві він сприяв науковій діяльності проф. Богдана Лепкого, Д. Зелінського.

Після приєднання Галичини до Генерального Губернаторства при бюро Українського видавництва працювали над науковими публікаціями проф. Іван Крип'якевич, д-р Василь Сімович, д-р Микола Шлемкевич та ін. Про політику УЦК і своє особисте ставлення до українських науковців, які в умовах німецької окупації втратили можливості для творчості і самі опинилися в скрутних, а часто і небезпечних умовах, Володимир Кубійович писав, що найголовнішим завданням було "зберегти українські інтелектуальні сили" (3, с.35).

Очолований Кубійовичем Український Центральний Комітет допомагав українцям, які опинилися в умовах німецької окупації, займатися господарською діяльністю, навчатися в школах, вищих та професійних навчальних закладах, сповідувати віру і зберегти національну культуру. За цю суспільно-політичну діяльність у роки війни Андрій Вишинський на засіданні ООН вимагав від командування союзницьких військ видати проф. Володимира Кубійовича для суду над ним у СРСР. Однак союзники, які кваліфікували його діяльність як таку, "що не може бути оцінена як злочин проти людства чи ідейне націонал-соціалістське колаборанство" (5, с.76), не передали його до рук сталінських судочинців, вирок яких не важко було б передбачити.

У післявоєнний період Володимир Кубійович дещо відходить від політичного життя і розгортає титанічну наукову діяльність. Уся його творчість, усі наукові здобутки і дослідження підпорядковувались ідеям, висловлених ним на загальних зборах НТШ 30 березня 1947 р. у Мюнхені, які і сьогодні є дороговказом для діяльності наших українських науковців: "В сьогоднішніх часах український вчений повинен в першу чергу займатися не тими проблемами, які йому особисто любі і милі, а тими, які сьогодні зв'язані з проблемами нації. Серед сотень проблем повинен український вчений присвятити свій труд в першу чергу тим, на розв'язку яких жде нація і сучасне життя" (2, с.ХІІІ).

Література

1. Енциклопедія українознавства. – Львів, 1994. – Т.4.
2. Енциклопедія українознавства. Загальна частина. – К., 1994.
3. Кубійович В. "Мені 70". – Мюнхен, 1971.
4. Паньківський К. Роки німецької окупації. – Нью-Йорк, 1983.
5. Український Центральний Комітет у Генеральній Губернії – Мюнхен, 1962. – Т.1.

Микола Рожик

СТАНОВЛЕННЯ ЗАСАД УКРАЇНСЬКОГО РУХУ ПРОТИ РЕЖИМУ САНАЦІЇ В 20-30-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

У 20-ті роки правлячі кола Польщі прагнули розширити її до розмірів значної європейської держави. Тоді гучні гасла національного відродження заглушали усі можливі протести проти такої політики. Зокрема, у Варшаві не захотіли почути вимог українців про гарантії автономного статусу їх земель. У суспільній свідомості і в політичній поведінці Речі Посполитої міцно вкоренився стереотип, що для того, щоб бути сильною, Польща будь-що мусить стати великою. Практично Польська держава була значною мірою штучним утворенням завдяки політиці Антанти і особливо Франції. Вона опинилася в становищі держави, яка розташовувалася поміж двох сусідів, значно сильніших від неї, і кожен із них вважав себе ображеним Польщею й виставляв їй чимало претензій.

У політиці стосовно українців польські можновладні верхи у 20-30-х роках доклали чимало зусиль, щоб пристосувати державу і суспільство до ненормальних з будь-якого погляду умов. Влада впродовж усіх міжвоєнних років демонструвала високомірне небажання розуміти проблеми і життєві нужди національних меншин, а часто й самих поляків. Святі національні почуття власного народу правлячі кола часто перетворювали в пропагандистські засоби, щоб досягти великодержавних цілей. Українці під владою Польщі в своїй основній масі не хотіли коритися таким взаєминам. Вони не змирилися з нав'язуванням їм статусу меншовартості, нікчемності й спробами ламання національного духу та втягування їх у відступництво і зраду.

Понура атмосфера бездержавності, в якій опинився український народ після поразки національно-визвольної революції, принесла важкі проблеми, нашарування соціально-політичної втоми і безнадії, якою ті, хто загарбав Україну, намагалися отруїти ціле покоління. Тим важливіше, що українці зуміли пережити ці важкі випробування, витримати ворожий натиск і зберегти здатність до подальшої організованої боротьби за національну державність. Спілка української молоді на східних землях, на західних і в діаспорі, Група української державницької молоді, Організація вищих класів українських гімназій, Союз української націоналістичної молоді, Союз українських націоналістів, Ліга націоналістів – це були ті молоді організовані сили, які безкомпромісно боролися за самостійність України. Свій голос на захист ідеї державної незалежності підносили такі відомі політичні діячі, письменники і публіцисти, як Симон Петлюра, Сергій Єфремов, Юліан Вассиян, Іван Габрусевич, Дмитро Донцов та ін. (9).

Деякі з цих організацій заклали фундамент організованого національного руху. Серед них найактивнішими були Українська військова організація, створена в 1920 році. Група української національної молоді, яка діяла в Празі з 1922 року, Легія українських націоналістів з центром у Подєбрадах. Союз української націоналістичної молоді в Західній Україні (22, с.37). А діяти їм доводилося в особливо важких умовах: влада постійно переслідувала їх і патріотичну українську пресу. Зокрема, в 30-х роках були закриті журнали "Малі друзі" і "Молоді друзі" для юнацтва, часопис "Дорога" та інші видання (26, с.362).

Український націоналізм як найрадикальніший виразник прагнень українською народом формувався в умовах важкої боротьби за збереження всього народу та його духовних ознак, а також інтелектуальної сутності.

традицій і надбань століть, які завжди трактувалися окупантами й колонізаторами як ворожі і винищувалися ними із жорстокою послідовністю.

У 20-30-х роках діячі Організації українських націоналістів доклали багато зусиль, щоб найповніше визначити ідейні засади національно-визвольного руху. Поруч із такими відомими теоретиками, як Дмитро Донцов, Юрій Липа та ін., зазвучали голоси молодих, які, незважаючи на тюремні переслідування й політичний терор, творили нове розуміння доби та історичного поступу людського суспільства. Ярослав Стецько в “Студентському шляху” писав, що сила націоналізму “росте як наслідок основної волі української нації до життя” (39, с.140). А редактор журналу “Державна нація” Микола Сціборський послідовно обстоював ідею нації як визначальну в суспільному розвитку і як головну цінність духовного життя людини. У праці “Націократія” він розглядав націю як найголовнішу реальну підвалину державного і матеріального життя. Вона об’єднує окремих людей і їхні інтереси, тому “ніяка здорова нація не піде на самообмеження” (42, с.94). Що стосується ідеології націоналізму, то вона, вважав Сціборський, “є суцільна, неподільна, войовнича й непримиренна: її немисливо узгіднити з іншими ідеологіями” (42, с.57).

Разом із тим представники творчого націоналізму як нової форми українського політичного руху 20-30-х років намагалися діяти між реалізмом, що зрікає “шалених дум” (прямої натяк на політику і тактику Українського національно-демократичного об’єднання), і революційністю, яка стає неопанованим ірраціональним поривом ОУН і безкомпромісністю Дмитра Донцова. Це була спроба створити синтез революційної боротьби за новий український світ і організованої праці задля нього. З таких позицій виступали і діячі Фронту національної єдності, котрі хотіли об’єднати всіх українців задля досягнення єдиної мети. “Незгасна життєва сила й конечність в українській національній ідеї і фатум, який тяжить над нею, фатум має коріння в самих українцях. Він топче нас завсіди, коли ми зрікаємося усієї величі ідеї українського самоздійснення”, – писав відомий публіцист М. Іванейко (15, с.467). А Дмитро Андрієвський, один із творців ідеологічних засад нового українського політичного руху і організатор діяльності Проводу українських націоналістів (ПУН), закликав не порушувати легальні шляхи для пропаганди ідей ОУН та посилення її виявів, не захоплюватися “зовнішніми й негайними ефектами”, а домагатися тривких і реальних користей (25, с.165).

У 1940 році в Кракові з’явився друком твір “Ідея і Чин України” Дмитра Мирона (псевдонім Максим Орлик). До того часу автор уже встиг пройти через польські тюрми і концтабори. Студент юридичного факультету Львівського університету, він виступав з численними статтями, а згадана праця підсумовувала його тривалі ідейно-теоретичні пошуки впродовж 30-х років.

У його розумінні, “український націоналізм – це боротьба за нові підстави і організацію суспільно-політичного державного життя, це боротьба за визволення усіх сил нації, за силу, владу та всесторонній розвиток, за нові підстави й цілі цілого життя: духовного, культурного, морально-виховного, суспільно-політичного, соціального, економічного, громадянського, родинного та індивідуального” (14). Автор тлумачить український націоналізм “як епохально історично-творчу появу у зв’язку з цілим дотеперішнім розвитком України і на тлі глибоких перемін цілої епохи”. Він мав оновити і відродити усе, що було в історичній дійсності “здоровим, сильним, творчим”, привнести нові вартості і усунути все те, що було шкідливим, нездоровим, розкладаючим (14).

У 30-х роках Юрій Липа переходить від патріотичної поезії до публіцистики, щоб донести до народу ідею новітнього українства і сприяти консолідації сил для боротьби за українську державність. У таких працях, як “Українська доба”, “Призначення України”, “Чорноморська доктрина” та “Розподіл Росії”, які склали “Трилогію всеукраїнської національно-політичної думки” або “Євангелію новітнього українства”, він обґрунтував право України на власну державність, розробив концепцію внутрішньої і зовнішньої політики нової Української держави. По суті, Юрій Липа не тільки доповнив теоретичні засади націоналізму, а й пристосував до вимог часу та перспектив на майбутнє (20).

У 1935 році Богдан Романенчук (з 1931 року секретар Союзу українських студентських організацій під Польщею) заснував видавництво “Всесвіт” і однойменний журнал. Його стараннями через рік було опубліковано серію книг про українських гетьманів та українських січових стрільців (два випуски), а також твори Миколи Хвильового, В. Кривоноса. М. Гордія, твори про генерала Мирона Тарнавського, книгу Р. Рій-Рійтенна “Під обухом червоного ката” (про Фелікса Дзержинського) та ін. Разом із Володимиром Сидорчуком Романенчук у 1936 році заснував нове видавництво – “Українська книгоспілка”, яке вже в 1937 році випустило вибрані твори Лесі Українки, Марка Черемшини та інших відомих українських письменників (28).

Українська інтелігенція і студентська молодь в умовах режиму санації намагалася не тільки зберегти духовність українського народу, а й розвинути її, домогтися того, щоб перманентність національної ідеї не переривалася. Після падіння Української Народної Республіки на початку 20-х років Варшава та навколишні міста й містечка наповнилися українськими політичними емігрантами, котрі шукали тимчасового притулку. У Польщі перебував повний склад уряду УНР, інтерновані дивізії українських збройних сил. Серед еміграції було чимало високоосвічених, обдарованих і талановитих людей. Навіть в таборах для інтернованих працювали українські школи, випускалися газети й журнали, видавалися підручники та інша література (45, с.159).

Екзильний уряд УНР тісно співпрацював з пан’європейським рухом, пропагував ідею невід’ємності України від європейської спільноти. Для вивчення політичного становища в Україні було створено Український науковий інститут у Варшаві, яким керував колишній віцепрем’єр Олександр Лотоцький. Інститут видав кілька тисяч томів наукових праць. Так, за редакцією генерала Куща було опубліковано 20 томів “Табору”, три томи “За державність” генерала Безручка та інші історико-військові публікації. У Варшаві виходив Український інформаційний бюлетень, який щоденно інформував про події в Україні, а в Парижі видавалася газета “22-го січня” (40: 1, с.139).

Зусиллями В’ячеслава Прокоповича, прем’єра уряду УНР у вигнанні, професора Олександра Шульгина (МЗС УНР) та генерала Олександра Удовиченка у Франції видавався журнал “Тризуб” і діяв Український народний союз – суспільно-політична організація, що мала філії по всій країні (19, с.99).

Із 1921 року у Варшаві почала виходити щоденна газета “Українська трибуна”, навколо якої групувалися відомі українські політичні діячі, письменники й публіцисти: Леонід Білецький, Микола Вороний, Павло Зайцев, Іван Огієнко, Володимир Островський, Олександр Сальковський та ін. А українські студенти-емігранти, починаючи з 1924 року, видавали журнал “На чужині” (45, с.159).

Від 1922 до 1929 рр. головою Української студентської громади Познанського університету був Юрій Липа. З його ініціативи виникла

студентська корпорація на зразок таємного ордену — “Чорне море” з одноіменним часописом за редакцією Юрія Липи. Вона діяла, керуючись гаслом: “Честь, Україна, Товариськість”, поширювала свій вплив на інші університети у Польщі. Головним у її повсякденній діяльності було ухиляння кандидатів на військових старшин та державних діячів незалежної України. Для того, щоб мати своїх гідних представників у всіх ділянках життя, “Чорне море” закликало не лише руйнувати старе, а й навчатися будувати нове. “Ми знаходимося у положенні корабля з чужою командою на морі, треба його опанувати і вести до нашої мети”. Лідери організації агітували за те, щоб засилати українську молодь в університети усіх країн світу.

У 30-х роках Юрій Липа створив літературну групу “Танк”, яка рішуче поборювала більшовицькі впливи і гостро виступала проти прорадянського часопису “Нові шляхи” (2, с.139).

Починаючи з 1924 року, Юліан Вассиан очолював Групу української націоналістичної молоді у Празькому університеті і редагував журнал “Національна думка”. Його також редагував О. Бойків, секретар Центрального союзу українського студентства. У різний час він був редактором “Студентського вісника” та “Українського слова” (виходило в Парижі), а також газети “Державна нація”, яка пізніше змінила назву на “Розбудова нації” (1, с.160; 3, с.105; 6, с.21).

У 1930 році Вассиан повернувся в Галичину і став головним редактором часопису “Український голос”. Невдовзі, в 1931 році, він опинився в польській тюрмі, де перебував до 1935 року, а в 1939 році став в’язнем концтабору Береза Картузька (6, с.21).

В умовах переслідувань українців режимом санації трагічно обірвалося життя багатьох молодих учасників національно-визвольної боротьби. Серед них Степана Охрімовича – організаційного референта Крайової Екзекутиви ОУН, котрий після вбивства поліцією Ю. Голованівського керував підпільною роботою. Студент філософського факультету Львівського університету, він працював у Національному музеї Львова й очолював філію товариства імені Петра Могили, а також редагував або входив до складу редколегії журналів “Студентський шлях”, “Бюлетень ОУН”, “Юнацтво”, “В дорогу”, керував студентською організацією в Стрию і був активним пластуном (24, с.130, 150).

Студент юридичного факультету Львівського університету Зиновій Коссак, один із молодих поетів, публіцист і теоретик, співпрацював із “Студентським вісником” і “Студентським шляхом”, а також журналами “Науково-літературний вісник” і “Вісник”. Його колегою по навчанню був один із наймолодших членів ОУН Ростислав Волошин, голова Союзу українських студентських організацій і співредактор “Студентського вісника”. У 1934-1937 рр. Коссак був співредактором підпільної газети “Юнак”, в якій виступав під псевдонімом Березюк. Як ідеологічний крайовий референт КЕ на північно-західних землях України, він жорстоко переслідувався польською владою і неодноразово був ув’язнений, а в 1937 році отримав вирок – 10 років позбавлення волі у концтаборі Береза Картузька (5).

Група відомих публіцистів об’єднувалась навколо теоретичного журналу “Національна думка”, який видавався у Чехословаччині. Серед них були О. Бойдуник (редактор), він же “Боярський”, “Діброва”, Володимир Мартинець, О. Бабій, М. Ковалець, В. Бас та ін. Після років, проведених у польській в’язниці, Бойдуник із 1936 року співредагував тижневики “Голос нації” і “Голос”, які виходили у Львові (43, с.172-173).

Українські політичні партії і організації мали доволі розгалужену пресову мережу. За офіційними польськими даними, у 1930 році виходило

264575 екземплярів української періодики різного політичного спрямування. Серед легальних видань вирізнялася газета “Діло” (4600 екз.), “Народна справа” – орган УНДО (25 тис. екз.), “Громадський голос” – орган УСРП (8 тис. екз.), “Новий час” (? екз.), пластовий місячник “Молоде життя” (2500 екз.), “Українська нива” – орган петлюрівців, який видавався у Луцьку (2000 екз.), та ін. (47, с.116, 121, 123).

У 1934 році українська преса в Польщі нараховувала 122 видання, а в 1936 році – 143. Всього ж у Речі Посполитій, Румунії і Чехословаччині виходило 176 українських газет і журналів (50, с.105). Серед них були і прорадянські видання. Так, журнал “Нові шляхи” почав видаватись у Львові з травня 1929 року кооперативною видавничою спілкою, а редагував його письменник Антін Крушельницький. Восени 1932 року поліція провела погроми української преси, а також комуністичних і прокомуністичних видань, зокрема таких, як “Вікна”, “Нові шляхи”, “Сельроб”, “Сила”. Серед заарештованих опинився і Крушельницький. КПЗУ та її прихильники при допомозі з-за кордону робили спроби відновити свої видання. Отож, 15 грудня 1932 року в м. Коломиї почав виходити часопис “Плуг”, редагований М. Михайлюком, а в 1933 році з’явилися газета “Гарт” та “Ілюстрована газета” (13). Проти цієї періодики, як і проти інших комуністичних видань, постійно й цілеспрямовано виступала ОУН. 12 травня 1934 року в редакції більшовицької газети “Праця” вибухнула бомба, внаслідок чого приміщення редакції в друкарні Яськова у Львові було зруйноване. Планувався замах на редактора “Нових шляхів” Антіна Крушельницького. Коли стало відомо, що він із родиною виїжджає до СРСР, акція була відкладена. Втім, його ліквідувати самі більшовики (30, с.321). ОУН атакувала також радянськільські і русофільські організації, зокрема, рух русинства. Восени 1929 року були знищені редакції “Землі і волі”, “Руського голосу”, “Ради”, “Сельробу”, обстановка Народного дому та ін. Гострий протест ОУН виразила проти приїзду до Львова комісара освіти УРСР Миколи Скрипника. Демонстрація відбулася на засіданні НТШ, де приймали радянського урядовця. Така настроєність в рядах ОУН зберігалася аж до 1939 року (28).

Ці та інші події засвідчувати, що в умовах польської окупації довкола української проблеми нагромаджувалося чимало суперечностей, велася хитромудра, а часом і підступна гра, цинічні політичні маневри московських можновладців та їх “п’ятої колони” в Західній Україні, які ще більше загострювали й без того складну ситуацію в національному русі.

Керівники ОУН звертали увагу на те, щоб не тільки заманіфестувати факт її появи, а й піднести авторитет організації і розширити вплив на селянство та молодь. Вони виступали проти лоялістських настроїв в УПДО та в інших українських партіях і організаціях, за зміцнення зв’язків з українською діаспорою в Америці і Європі.

Участь молоді й студентства в українському національно-визвольному русі в Польщі надавало йому енергійного динамізму і політичної гостроти. Ряди борців за незалежну Українську державу поповнювалися самовідданою молоддю, котра замість шляху до кар’єри і благополуччя обирає шлях на Голгофу.

Українські студенти започаткували, зокрема, святкування річниці бою під Крутами в 1918 році. Серед ініціаторів цих заходів були Богдан Романенчук, а також Володимир Янов, Дмитро Штикало та ін. У 1932 році накладом “Студентського шляху” вийшла брошура “Бій під Крутами” зі статтею Романенчука та віршем Янова (28).

У другій половині 30-х років традиційні академії до річниці Крут відбуватися майже в усіх містах Галичини, у читальнях “Просвіт” та студентських товариствах (31). Потужна хвиля національного відродження й зміцнення самосвідомості сколихнула широкий загаль українського населення. Величні свята до сторіччя “Русалки Дністрової” у Станіславі та Львові викликали потужний резонанс (32). Від 1929 до 1932 рр. у місті Перемишлі Євген Зиблікевич та Зенон Пеленський розгорнули активну діяльність. Вони видавали часопис “Український голос”, а співробітниками його були О. Бойдунік, Степан Охрімович, Богдан Кравців, С. Ленкавський та інші діячі ОУН. Своєю публіцистикою й практичною організаційною роботою вони зробили вагомий внесок у розробку проблем національної ідеології та сприяли її значному поширенню (10, с.218). Часопис вів гостру антиурядову агітацію і постійно критикував політику санаційної влади стосовно українців. Близькими були й позиції журналу “Смолоסקип”, органу Союзу української націоналістичної молоді, і газети “Юнак” (21, с.10-11). Редагував “Смолоסקип” відомий публіцист, один із лідерів СУНМу Іван Габрусевич (46, с.1).

ОУН розповсюджувала нелегальну літературу та періодичні видання, які видавалися за межами Польщі, а також часописи “Розбудова нації”, “Сурма”, “Націоналіст” та ін. Підпільно в Західній Україні виходили “Бюлетень КЕ ОУН”, “Юнацтво”, “Юнак” тощо. Канал передачі нелегальної преси і літератури пролягав через місто Данціг, Литву і Білорусь. У Львові виготовлялися матриці, які потім передавалися в підпільні друкарні для випуску відповідних видань (30, с.20). Деякий час журнал “Сурма” друкувався у Литві. Його редагував В. Мартинець, який також опікувався товариством “Єдність”, а пізніше став редактором часопису “Націоналіст”, що виходив на кошти литовського уряду (3, с.123).

До популярних видань ОУН належали “Наш клич”, “Рідний ґрунт” (м. Коломия) і “Голос нації”. Вони, як і інші українські національні видання, систематично переслідувалися, закривалися й знищувалися санацією (33, с.47).

Преса ОУН в 30-х роках нараховувала 10 окремих періодичних видань у Західній Україні, чотири в Буковині, два у Франції, одне у Чехословаччині. Тісні зв'язки були налагоджені з українськими громадськими організаціями та їх друкованими органами у США, Канаді й Аргентині (48, с.242).

У руслі потужного духовного піднесення й національного самоусвідомлення відбувалося як організаційне об'єднання сил, які послідовно виступали на захист національної ідеї, проти українофобської політики Речі Посполитої, так й ідейно-теоретична кристалізація програмних принципів національного руху. У цьому історично важливому процесі періодична преса відіграла виняткову роль.

Серед прихильників ОУН та її активістів були, як свідчать сучасники, “постаті одержимі силою українського національного духу, ідеї нації” (8, с.48).

Насамперед чимало української патріотично налаштованої студентської молоді було втягнуто у вир безкомпромісної національно-визвольної боротьби. Серед молодих вирізнялися постаті Р. Габрусевича, референта “Юнацтва”, З. Коссака, організаційного референта, Романа Шухевича, бойового референта, М. Колодзінського, військового референта, Степана Ленкавського, ідеологічного референта ОУН та ін. Крайовим провідником, пізніше членом Української головної

визвольної ради (УГВР), був студент юридичного факультету Львівського університету Михайло Дяченко (“Гомін”, “Марк”, “Болеслав”). Уродженець Прикарпаття, талановитий поет і гострий публіцист, він був людиною виключно цивільною, але як палкий патріот до кінця свого життя відстоював національну честь і гідність, боровся, не шкодуючи сил, за національні інтереси свого народу. У 1937 році він був ув'язнений на два роки тільки за те, що демонстративно кинув на землю портрет Ридз-Смігли, який молоді польські шляхтичі повісили у читальні його рідного села Боднарова замість портрета Тараса Шевченка (7, с.5).

У тому ж році за діяльність в рядах ОУН було заарештовано іншого студента університету – Степана Галамая. Студент-фізик Дмитро Грицай (генерал Перебийніс) у 1933 році став керівником військової референтури ОУН. Через рік він був засуджений на два роки ув'язнення в Березі Картузькій. У боротьбі з більшовиками загинув студент Львівського університету В. Сидор (полковник Шелест-Вишитий), котрий діяв у структурах ОУН на Волині (8, с.39, 48).

У Львівській політехніці навчався І. Олека (“Лицар”). Він закінчив польську офіцерську школу і як член УВО і ОУН був у військовій референтурі (8, с.39-40). Членом УВО та ОУН був і Богдан Кравців, котрий теж навчався у Львівському університеті (22, с.65).

У 1932 році суд міста Львова засудив І. Климів, керівника ОУН на Сокальщині, до шести місяців тюрми, а в наступному році до нового ув'язнення. На широко відомому процесі 42-х українських студентів у місті Луцьку в серпні 1937 року Климів був засуджений на 10 років. Його брат Григорій, так само засуджений, помер у 1938 році у львівській тюрмі “Бригідки” (17).

Чимало молодих учасників національно-визвольної боротьби стали взірцем самопосвяти і непохитної віри у майбутню перемогу. З іншого боку, молодь у рядах ОУН зі своєю політичною наївністю і самовідданістю, за відсутності розуміння багатьох політичних реальностей, стала ідеальним об'єктом і силою для добре дисциплінованої і романтичної організації. Вона швидко сприйняла гасло: “Все або нічого!” й віддавалася етнонаціональній індоктринації. Під керівництвом таких впливових і енергійних крайових лідерів, як Степан Бандера, О. Бойдунік, С. Ленкавський, М. Либідь “молоді гарячі фанатики були швидко мобілізовані проти польського уряду” (48, с.241).

В умовах жорстокої пацифікації українського населення “галицька молодь буквально сп'яніла від задоволення почуття помсти та ілюзорної ефективності політичного терору”, коли ОУН розпочала застосовувати насильницькі методи боротьби (16, с.50).

Водночас, бунтуючи проти своїх старих політичних партій, які часто звинувачувалися в угодовській політиці, молодь “чим раз більше потрапляла під вплив нового революційного націоналістичного руху”. У 30-х роках в умовах санаційного напівтоталітарного режиму цей рух, на думку окремих лідерів української політичної еміграції, “став на шлях тотального заперечення демократичного світогляду та програмових засад державної концепції України 1917-1921 рр.” (4, с.81).

ОУН справді віддавала перевагу світоглядній проблематиці на шкоду програмової і політичної, а також захоплювалася окремими сучасними авторитарними ідеями та діями, зокрема тероризмом, який не завжди можна було виправдати мотивами революційної доцільності (18, с.195).

У тогочасному демократичному суспільстві Дмитро Донцов, а під його впливом і лідери ОУН, вважали за потрібне відкинути традиційні підходи, бо знайти “апостола правди і науки” серед тих, котрі “вважають

себе нащадками наших смердів, гніздюків і полежаїв”, неможливо. “Наша доба, – писав Донцов, – вимагає нового лицарства, отже, й типа героя нової доби треба шукати в старих часах нашої “шевальєрії” (11, с.315). Історія національно-визвольного руху проти санацийного режиму розставила свої акценти і внесла серйозні зміни у програмні завдання. З самого початку діяльності ОУН вирізнялися два напрямки боротьби: революційно-підпільний (саботаж, диверсії, вбивства) і легальний у культурній та економічній галузях проти колонізації і русифікації (49, с.20).

Якщо старше покоління українців під владою Польщі виявляло безпосередній інтерес до стану національного життя, то молодь бурхливо реагувала на утиски й приниження національної гідності. Власне в молодіжному середовищі зароджувалися найсміливіші ідеї й виникали плани акцій рішучого протесту.

Після програної боротьби за національну незалежну соборну державу в 1917-1921 рр., коли Україна була знищена і розшматована поміж Польщею і більшовицькою Росією, в умовах поширення розпачу й безнадії, один з національних лідерів уже вкотре в українській історії проголосив: “Я нічого не жадав від кого б то не було, але я ніколи не відмовлюся від того, що є моїм” (49, с.8).

У 1934 році Ярослав Стецько зауважив: “Українство не є похідною племінною культурою чи якоюсь іншою вартістю, що мала б на меті зберегти себе як статичну величину, українська нація є феноменом соціального порядку, що має тенденцію жити, рости, могутнішати – як окремих живих організм... я визнаю, що українська держава існує, існує потенціально в серцях українського народу. Не існує поки що реально, але існує морально, існує і правно в наших душах” (41, с.6). Майбутня національна революція, яка призведе до відродження державності, розглядалася в програмі ОУН, як “духовне переродження української нації, відродження всіх тих позитивних прикмет, які винесли були українську націю на вершину в давнину і знищення всякого намулу, нанесеного віками поневолення” (29, с.86).

ОУН відмовлялася від орієнтації на історичних ворогів українського народу, натомість прагнула до союзу з тими народами, які вороже ставляться до окупантів України. “Велика Україна і Дніпро, а не Галичина і Дністер складають фундамент української держави... Україна з метою повного відділення її від Москви і зв’язаних з нею впливів повинна пройти нормальний ексцентричний шлях на Захід”, – писав у 1928 році Микола Сціборський (34, с.36).

Дехто з українських політиків шукав виходу на манівцях пристосування до польської влади. Вони намагалися діяти так, щоб не дратувати ворога на господарсько-економічному і культурному напрямках, займали капітулянтські позиції або просто вислужувалися, як це мало місце на українських землях під більшовицьким режимом. Обман і переслідування польськими шовіністичними колами, терор і хитрощі так званої “українізації” комуністичної диктатури коштували Україні мільйонів жертв. Тому питання існування української нації стояло однозначно: “Здобудеш українську державу або загинеш у боротьбі за неї”. Це не була патріотична декларація чи вияв святкових емоцій, а засіб самозбереження бо “тільки той, хто бореться, – перемаже” (27, с.7-8).

Орган радикальних народовців “Просто з мосту” в статті під назвою “Справа найважливіша з важливих” на відміну від інших польських друкованих органів наголошував: “Ми, польські народовці, маємо обов’язок найголосніше говорити про те, що є український народ, що він живе і бореться за своє право на життя. Саме ми мусимо розуміти

і цінити героїчне зусилля українського народу, що він сотень літ не має своєї держави, що його русифікують, колонізують, роздирають, а він все триває... Навіть якщо української нації буде жменька, – підкреслювалося у статті, – то її напруження жертвовності, посвяти й героїства досить не лише на те, щоб воскресити, але навіть створити націю”. Це було знаменне признание. Католицька газета “Полонія”, яку не можна було запідозрити в симпатіях до українців, коментуючи процес над учасниками замаху на Б. Перацького, нагадувала: “...Судді повинні пам’ятати, що мають судити людину, котра здійснила найважчий злочин, але заслуговує на пошану, бо вона потоптала закон у боротьбі за ідею” (30, с.58).

Великодержавний шовінізм саначії, який перетворився в державну ідеологію, вкрай загострив національні проблеми Речі Посполитої. Сила й розмах національно-визвольного руху в 30-х роках XX ст. переросли в глобальну боротьбу проти існуючих у державі порядків. Значною мірою такий розвиток стимулювався незадоволенням як українського селянства, так і робітництва та підтримкою їх вимог інтелігенцією і національними діловими колами. Напевно, О. Терлецький мав підстави стверджувати, що, на відміну від інших народів, українське населення “характеризується широтою поглядів” (44, с.33-34).

Позиція ОУН у підходах до справ робітничих і селянських була чітко визначеною. У статті “Українське робітництво і УСДП” Зенон Косак писав: “Пориваючи з класовою солідарністю, ступаючи на шлях національного поступу українське робітництво залишилося без проводу”. Тому “ключ соціального поступу дістав своє доповнення в тому, що у боротьбі за соціальну ідею українське робітництво бореться, в першу чергу, за ідею національну” (23, с.109).

Лідери національного руху розглядали українського селянина-власника як фундамент, “на якому можна будувати долю нашої батьківщини” (35). “Наш землеробський, селянський стан має винятково важливу вагу в народному житті України. Однак це явище ненормальне, – писав Д. Андрієвський, – треба сприяти створенню інших народних верств: робітництва, купецтва, промисловців та інших” (38). Щодо розвитку села програма ОУН виступала на захист приватної власності на землю, за гарантії володіння нею. “Аграрна політика не повинна вести до зменшення норм землі, а до їх підвищення... до рівня міцного середняцького господарства” (37). У програмі обґрунтовувалося також право на “свободу праці”, восьмигодинний робочий день, всезагальне соціальне забезпечення, відокремлення церкви від держави. Разом із тим роль об’єднаної церкви у вихованні населення не заперечувалась (12, с.314).

Від 1929 року український національно-визвольний рух все більше переорієнтовується на соціальні проблеми. Його організаційні структури зосереджуються на ідеологічній роботі, на політичній і революційній боротьбі. Здобути можливості для широкого розвитку української нації у межах власної держави ставало головним завданням національно-визвольних сил. Тільки у самостійній державі український народ міг знайти задоволення усіх своїх запитів, об’єднати й оздоровити націю в державотворчих зусиллях, найповніше втілити національні потенції. Творення відповідних ідейних засад в історичних умовах 30-х років XX ст. набувало особливо важливого і визначального значення. До честі українства воно зуміло у своєму середовищі знайти тих, хто розгорнув національну силу на всю ширину і забезпечив українцям відповідне місце серед народів, які відстоювали свою незалежність.

Література

1. Бачина-Бачинський Є. Щоденник // Життя і смерть полковника Коновальця. – Львів, 1993.
2. Биковський Л. Біографія Юрія Івановича Липи (1900-1944) // Український історик. – 1964. – №1-3.
3. Бойків Л. Моя співпраця з полковником // Життя і смерть полковника Коновальця. – Львів, 1993.
4. Бульба-Боровець Т. Нація без держави // Волинь. – 1991. – № 1.
5. Василевський П. Згадаймо Ростислава Волошина // За вільну Україну. – 1994. – 29 вересня.
6. Вассиан Ю. Твори. Степовий Сфінкс. – Торонто, 1972.
7. Вісті з України. – 1994. – 23-29 червня.
8. Галамай С. Боротьба за визволення України 1929-1989. – Львів, 1993.
9. Гомін України. – 1991. – 21 червня.
10. Гунчак Т. Україна: перша половина ХХ ст. – К., 1993.
11. Донцов Д. Дух нашої давнини. – Дрогобич, 1991.
12. Дрохобицький М. Организация Украинских Националистов – Украинская Военная Организация (ОУН-УВО) // Политические партии в Польше, Западной Белоруссии и Западной Украине. – Минск, 1935.
13. Дубина М. Антін Крушельницький // Літературна Україна. – 1990. – 13 грудня.
14. Дужий П. Знайомство та зустріч з Дмитром Мироном // Шлях перемоги. – 1994. – 30 липня.
15. Іванейко М. Ідеологічні підстави творчого націоналізму // Преса в боротьбі ідей: Зб. текстів. – Львів, 1994.
16. Іванишин В. Українська церква і процес національного відродження // Українське відродження і національна церква. – К., 1990. – Кн.2.
17. Івашків І. І став він легендою // За вільну Україну. – 1991. – 31 жовтня.
18. Історія УПА. – Львів, 1991.
19. Капустянський М. Зариси споминів 1929-1938 років // Український історик. – 1987. – №1-4.
20. Кіндратович П. Жертви комуно-московського терору “визволителів” 1944 року // Шлях перемоги. – 1991. – 20 серпня.
21. Книш З. Голос з підпілля. – Торонто, б/д.
22. Книш З. При джерелах українською організованого націоналізму. – Торонто, 1970.
23. Коссак З. Українське робітництво і УСДП // ОУН: минуле і майбутнє. – К., 1993.
24. Коссак, Охрімівич, Тураш. Мемуари. – Торонто, 1968.
25. Краснодемський В. Гасла без чину нічого не варті // ОУН: минуле і майбутнє. – К., 1993.
26. Кузьма В. Почапи // Золочівщина. її минуле і сучасне. – Нью-Йорк – Торонто – Канбера, 1982.
27. Малащук Р. Передмова // Коссак, Охрімівич, Тураш. Мемуари. – Торонто, 1968. – С.7-8.
28. Мартинюк М. Колоритна і динамічна постать в українському культурному житті // Шлях перемоги. – 1991. – 10 березня.
29. Мірчук П. Євген Коновалєць. – Львів, 1990.
30. Мірчук П. Степан Бандера – символ нації. – Львів, 1996.
31. Неділя. – 1937. – 7 лютого.
32. Неділя. – 1937. – 23 травня.

33. Реберт Л. Світла і тіні ОУН. – Мюнхен, 1964.
34. Розбудова нації. – 1928. – № 1.
35. Розбудова нації. – 1928. – №4.
36. Розбудова нації. – 1929. – № 1.
37. Розбудова нації. – 1929. – №3-4.
38. Розбудова нації. – 1930. – №5-6.
39. С. О. Завваги на маргінесі дискусії про орден моєї душі // Студентський шлях. – 1933. – №4.
40. Самійленко І. Перший етап ДЦ УНР в екзилі // Свобода. – 1993. – 26 січня.
41. Стецько Я. Зрушити націю мусить її ж еліта // Україна. – 1994. – №3.
42. Сціборський М. Націократія. – Прага, 1942.
43. Таран С. Національний солідаризм О. Бойдуника // ОУН: минуле і майбутнє. – К., 1993.
44. Терлецький О. Вплив природи на історію України. – Львів, 1930.
45. Яців Р. Історія очима надії // Дзвін. – 1991. – №3.
46. Encyclopedia of Ukraine. – New York – Toronto, 1972.
47. Felinski M. Ukraincy w Polsce odrodzonej. – Warszawa, 1931.
48. Kurpas M. The Ukrainian Americans. Roots and aspirations 1884-1954. – Toronto – Buffalo – London, 1991.
49. Manning Clarence A. Ukrainian Resistance. The Story of the Ukrainian National Liberation Movement in Modern Time. – New York, 1949.
50. Ukraine and its People. – Munchen, 1972.

Віктор Басай

ДОТРИМАННЯ ДЕРЖАВНОЇ МОВИ СУДОЧИНСТВА ЯК КОНСТИТУЦІЙНИЙ ПРИНЦИП ПРАВОСУДДЯ У КРИМІНАЛЬНИХ СПРАВАХ

Суть закріпленого в статті 19 КПК України принципу полягає в тому, що судочинство в Україні провадиться державною, українською мовою або ж, як виняток, мовою більшості населення даної місцевості. Тобто в місцях проживання великої кількості громадян інших національностей (міста, райони, селища, сільські населені пункти, їх сукупність) судочинство може здійснюватися національною мовою більшості населення тієї чи іншої місцевості. У випадках, коли громадяни іншої національності, котрі становлять більшість населення зазначених адміністративно-територіальних одиниць, населених пунктів, не володіють у належному обсязі національною мовою або коли в цих межах компактно проживають люди кількох національностей, жодна з яких не становить більшості населення цієї місцевості, судочинство може здійснюватися мовою, прийнятною для населення цього регіону (стаття 18 Закону про мови) (2). Акти прокурорського нагляду складаються українською мовою (стаття 22 Закону про мови), а юридична допомога громадянам і організаціям надається українською мовою та мовою, прийнятною для сторін (стаття 23 Закону про мови).

Особам, які не володіють мовою судочинства, забезпечується право робити заяви, давати показання, заявляти клопотання, знайомитися з усіма матеріалами справи, виступати у суді рідною мовою й користуватись послугами перекладача (стаття 19 КПК. Закон про мови в Українській РСР, стаття шоста Європейської конвенції з прав людини 1950 року (1)).

Уся інформація, одержана з порушенням принципу національної мови судочинства, не має доказового значення, оскільки в подібних випадках виникають сумніви, які не можуть бути усунуті, у тому, що обвинувачений мав усі можливості для захисту, а інші учасники процесу – для належної реалізації своїх прав. На ці обставини наголошує Пленум Верховного суду України у постанові від 25 березня 1988 року № 3 “Про застосування судами України кримінально-процесуального законодавства, що регулює повернення справ на додаткове розслідування” (7). З цього положення випливає важливе правило застосування цього принципу у практичній роботі: і попереднє слідство, і судовий розгляд справи повинні вестись однією й тією ж мовою.

Таким у загальному вигляді є правове регулювання питання мови, якою провадиться судочинство. Історичне дослідження цього питання доводить, що основною причиною такої багатомовності судочинства був багатонаціональний склад колишнього СРСР та єдність правового регулювання кримінально-процесуальної діяльності на всій його території.

Безперечно, постановка цього питання в Україні є особливо актуальною, що підтверджується прикладами порівняно великого представництва інших національностей в окремих регіонах України (АРК, Закарпатська, Чернівецька, Одеська та інші прикордонні області). Та чи буде сприяти такий порядок законодавчої регламентації мови кримінального судочинства завданням правосуддя і відповідати сучасним умовам державотворення в Україні? Для розв'язання цього питання потрібно проаналізувати цілу низку важливих положень.

Перше, які ж критерії має брати до уваги суд при винесенні рішення про мову, якою належить слухати конкретну справу. І. Л. Петрухін до цих критеріїв відносить, зокрема, національність і розмовну мову обвинуваченого, потерпілого, свідків, інших учасників процесу; наявність клопотань учасників процесу про мову судочинства та їх обґрунтованість, а також національний склад і розмовну мову передбачуваної судової аудиторії (6, с.192).

Реалізація цих виняткових випадків відправлення судочинства мовою національних меншин на практиці може потягнути цілу низку додаткових вимог до суду та учасників процесу, а також створити проблеми, які практично не піддаються розв'язанню або заставляють суд виконувати невластиві йому функції.

Друге, виходячи зі змісту статті 6 Закону про мови, всі особи, які провадять дізнання, слідчі, прокурори, судді, народні засідателі, секретарі судових засідань і адвокати повинні володіти українською і російською мовами, а в разі необхідності – іншою національною мовою в обсязі, необхідному для виконання своїх обов'язків (5, с.43-44). Тобто тут ми висуваємо додаткові вимоги до кандидатів у судді, на посади прокурорів і т.ін., які суперечить положенням Конституції України (наприклад, частини 3-5 статті 127, що встановлюють вимоги до осіб, які рекомендуються на посаду судді).

Третє, зміст принципу, як видно з частини 2 статті 19 КПК, включає поняття “володіння мовою судочинства”, яке означає вміння вільно говорити й розуміти зміст висловленого. Це мало б сприяти досягненню істини і передусім забезпеченню обвинуваченому права на захист, оскільки законний інтерес учасника процесу полягає не лише в тому, щоб розуміти сказане, а й бути правильно зрозумілим. Однак “володіння мовою судочинства” – поняття оціночне. А ступінь володіння мовою повинна визначати особа, яка веде процес, у силу принципу публічності, оскільки саме на неї покладається обов'язок всебічного, повного і об'єктивного дослідження обставин справи (4, с.66-67).

У зв'язку з цим, актуальним є також питання про обсяг володіння національною мовою “для виконання своїх обов'язків”. Недостатнє володіння мовою впливає на доступність окремої інформації як для суду, так і для інших учасників процесу, що може потягнути за собою прийняття недостатньо обґрунтованого, а отже – незаконного рішення, недостатню захищеність прав та законних інтересів учасників процесу. А будь-яких правових гарантій належного володіння певною національною мовою учасниками процесу не існує взагалі.

Четверте, необхідність проведення суддями “глибокого аналізу наступної судової роботи” для “прийняття мотивованого рішення про те, яка із двох-трьох можливих мов судочинства забезпечить найбільш сприятливі для її виконання умови” (6, с.192), призведе до покладення на суд невластивих йому функцій: проведення аналізу етнічного складу регіону, прогнозування етнічного складу можливої судової аудиторії, відшукування шляхів найоптимальнішого вирішення мовного питання в суді тощо.

П'яте, при здійсненні правосуддя мовою національних меншин виникає проблема із перевіркою законності й обґрунтованості вироків в судах апеляційної чи касаційної інстанції. Що робити, якщо справа переглядається в апеляційному чи, навіть, Верховному суді України? Змінювати структуру вказаних судів і відповідно створювати окремі їх підрозділи за критерієм знання мови національної меншини? Безперечно – ні.

І нарешті, **шосте**. У юридичній літературі підкреслювалось й значення принципу національної мови судочинства для забезпечення гласності процесу. Зокрема, наводився аргумент доступності судочинства для місцевої публіки (6, с.185).

Законодавче вирішення питання про мову, якою проводиться судочинство, є одним із засобів, обов'язковою умовою реалізації засади гласності кримінального процесу.

Гласність судового процесу та його повне фіксування технічними засобами Конституцією України віднесено до основних засад судочинства (п. 7 ч. 3 статті 129), при цьому термін "гласність судового процесу" вживається як синонім терміну "відкритий розгляд справи". Статтею 20 КПК України передбачено, що розгляд справ у всіх судах України є відкритим. Слухання справ у закритому засіданні суду допускається лише у випадках, встановлених законом, з додержанням при цьому всіх правил судочинства. Отже, закон розглядає засаду гласності як правило, а закритий судовий розгляд – як виняток з цього правила лише у випадках, передбачених законом. Оцінюючи значення засади гласності, М. С. Строгович акцентував увагу на тому, що за її допомогою забезпечується виховний вплив судового розгляду на громадян, громадський контроль за діяльністю суду, зміцнюється зв'язок суду із суспільством. На його думку, "постійний і вимогливий контроль громадськості за діяльністю суддів при правильних взаємовідносинах між судом і громадськістю не тільки не суперечить незалежності суддів та їх підпорядкуванню лише законові, а й, навпаки, є вірною й важливою гарантією незалежності суддів та їх підпорядкування лише законові" (9, с.143).

Проведення ж судового розгляду мовою національних меншин значно обмежить і гласність кримінального процесу. Судовий розгляд стане недоступним для всіх громадян, які не володіють цією мовою.

Таким чином, закріплення у чинному КПК України принципу національної мови судочинства тягне за собою цілу низку правових проблем.

Як видається, вирішення питання правової регламентації мови судочинства слід шукати в статті 10 Конституції України: частина перша – "Державною мовою в Україні є українська мова"; частина друга – "Держава забезпечує всебічний розвиток і функціонування української мови в усіх сферах суспільного життя на всій території України".

Тобто, знання української мови всіма громадянами України – це один із пріоритетів мовної політики в Україні, який забезпечується обов'язковим вивченням української мови в школах, веденням діловодства українською мовою і т. д. Навіть до осіб, які бажають вступити до громадянства України висувається умова про знання української мови в обов'язі, достатньому для спілкування (п. 3 ч. 2 статті 17 Закону про громадянство України) (3).

Всі ці положення становлять правові передумови принципу державної (а не національної) мови судочинства, який не допускає винятків із загального правила. Саме тому слід погодитись із запропонованою у ч. 1 статті 20 проекту КПК України нормою: "Провадження в кримінальних справах здійснюється українською мовою" (8).

Література

1. Бюлетень Центру інформації та документації Ради Європи в Україні. – №2. – 1998. – С.7-25.

2. Відомості Верховної Ради УРСР. – 1989. – Додаток до №45. – Ст.631.
3. Відомості Верховної Ради України. – 1991. – №50. – Ст.501.
4. Кримінальний процес України: Підручник для студентів юридичних спеціальностей вищих закладів освіти / Ю. М. Грошевий, Т. М. Мірошниченко, Ю. В. Хоматов та ін.; За ред. Ю. М. Грошевого та В. М. Хотенця. – Харків: Право, 2000.
5. Науково-практичний коментар Кримінально-процесуального кодексу України // Бюлетень законодавства і юридичної практики України. – 1995. – №4-5.
6. Петрухин И. Л. Национальный язык судопроизводства // Конституционные основы правосудия в СССР. – М.: Наука, 1981.
7. Постанови Пленуму Верховного суду України із загальних питань судової діяльності та в кримінальних справах. – К., 1999. – С.511-520.
8. Проект Кримінально-процесуального кодексу України / Підготовлений робочою групою Кабінету Міністрів України. – К., 1999.
9. Строгович М. С. Курс советского уголовного процесса. – Т.2. – М., 1968.



Віктор Москалець

ОСОБИСТІСНИЙ АСПЕКТ ХРИСТИЯНСТВА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Духовно-ціннісна проблематика релігії як предмет наукового вивчення не містить проблем гносеологічної істинності релігійних догматів, містичних переживань як безпосереднього емоційно-інтуїтивного контакту з Надприродним, існування Бога та характеру його зв'язків із земним світом тощо, тому що сучасна наука не спроможна концептуально інтерпретувати об'єкти такого характеру. Та вона здатна вивчати основну гуманістичну проблематику релігії – її вплив на ядро психіки особистості, на її ціннісно-орієнтаційну сферу і опосередковано через це – на людські стосунки й на суспільні відносини.

Істотний зміст основних духовно-ціннісних феноменів, прийнятих гуманістичною наукою, – добра, зла, любові, совісті та ін. – визначило християнство. Християнські духовно-моральні цінності в науково-гуманістичній інтерпретації є найбільш високі і досконалі. Це цінності братньої любові, доброзичливої турботи особистості про людей, культуру, природу. Цілеспрямоване наближення до таких цінностей – єдина перспектива не лише вдосконалення людини, осягнення нею того сенсу буття, який відкриває справжню радість життя, а й виживання та прогресу людства в умовах сучасних технологій, які при меркантильному, утилітарному, агресивно-егоїстичному застосуванні неминуче приведуть до глобальних техногенних катастроф. Ці позиції підтверджуються і відповідним психологічним аналізом. Психологічне вивчення християнської віри як духовної цінності переконує, що всiяка особистісна мотивація прилучення до християнських духовних цінностей є плідною, а отже, й актуальною в плані психотерапії, психопрофілактики, гуманізації, піднесення духовності, моральності особистості і людських взаємин (4, с.127-150).

Від початку XVIII ст. набирала потужності тенденція технічної, логічної реконструкції оточуючого людину світу на основі наукового вивчення. У цю раціонально-креативну тенденцію погано вписуються ірраціональні, інтуїтивно-містичні позиції, адже це виводить на обрії, недосяжні для наукових технологій. Отож, Бога делікатно “усунули” від перетворюючих науково-технічних діянь, поставили його поруч з матеріальним світом, у якому людина визначила себе цілком компетентним і повноправним володарем і хвацько заходилася господарювати. Містичне залишилось для “слабкостей душі”.

Природно, що відповідно з такою позицією демонічний бік людської природи, підкреслений у святому Писанні, не привертав серйозної і пильної уваги, боцiмто він – лише продукт несприятливих зовнішніх умов життя, з радикальною зміною яких на краще люди стануть “янголами у плоті”.

Однак реалії такі, що цей бік людської природи виявляється з вражаючою всеохопністю, методичністю і силою, набуваючи дійсно сатанинської жадливості в умовах тоталітарних режимів. Найсвіжіший приклад – рух талібан.

Безумовно, що науково-технічний прогрес є для людства радикально позитивним, життєдайним явищем. Він відкриває реальні перспективи нагодувати всіх, істотно продовжити тривалість і суттєво покращити зміст життя людини, органічно об'єднує народи, робить земну цивілізацію планетарною, що визначає небачені творчі можливості і т. ін. Йдеться лише про те, що духовний прогрес суттєво відстає від науково-технічного. Як висловився Еріх Фромм, “ми створили чудові речі, але не змогли зробити із себе істот, які б були гідні величезних зусиль, витрачених на ці речі. У нашому житті немає братерства, щастя, задоволення; це – духовний хаос і мішанина, близькі до безумства...” (7, с.144). У посттоталітарному, схаотизованому, дегуманізованому, злочинному українському суспільстві таке безумство, як показало проведене нами дослідження, має велику глибину і широкий діапазон (3, с.156-173).

У соціально-економічній ситуації, в якій опинилась Україна, хворобливо загострюються екзистенційні (смысложиттєві) переживання особистості. Кожна людина з нормальною психікою, не обтяженою садистсько-мазохістськими комплексами, патологічною жорстокістю і агресивністю, психопатичною авторитарністю, парафіяльним цезаризмом (а таких суб'єктів порівняно небагато), хотіла б спілкуватися розумно, справедливо, доброзичливо, добросердно, приязно. Це – одне з основних джерел душевного комфорту, радості буття. Природно, що переважна більшість громадян України хотіла б знайти екзистенційні орієнтири виходу з наших сумних реалій: цинізму, морального нігілізму, ворожнечі, агресивності, утилітарності, меркантилізму, з необхідності йти на злочин, з конформістської покірливості, приниженості, знущань, бездуховності. Природно й те, що багатьох такий пошук приводить до релігії, до її духовних цінностей.

Багато людей знаходять втіху, релаксацію, духовне піднесення, гідність, душевний спокій, радість буття у вірі в Бога.

У зв'язку з цим постає питання, яке Еріх Фромм вважав основним у гуманістичній психології релігії: “Питання не в тому, релігія чи її відсутність, але в тому, якого роду релігія: чи це релігія, що сприяє людському розвитку, розкриттю власне людських сил, чи релігія, яка ці сили паралізує” (7, с.161). Відповідно до цього Фромм поділив усі релігії на авторитарні і гуманістичні. Ключова ідея авторитарних релігій – визнання панівної надприродної сили, яка категорично вимагає від людини безмовної покори, приниженого поклоніння, рабського плазування. Порушення цих імперативів – найбільший гріх, що жорстоко карається. Людина мусить цілковито капітулювати перед авторитарним божеством – вона безсила і незначна у порівнянні з ним (“хробак”). У такій капітуляції людина позбувається гідності й духовної сили, внутрішньої свободи, зате одержує “кріпацьке” почуття захищеності.

У гуманістичних релігіях центром є вільна людина, її творчі, життєдайні, креативні можливості. Людина може й повинна розвивати їх у собі: розум, щоб осягати Істину, пізнавати сутність свою і світу; Добро і Красу, щоб осягати справжню, високу радість буття, почувати родинність людей, людини, природи і культури. Людина в гуманістичних релігіях – сповнена життєвої наснаги, світлої радості, а не безсила і залякана. “В гуманістичній релігії, – писав Еріх Фромм, – Бог – образ вищої людської самості, символ того, чим людина потенційно є або якою повинна стати; в

авторитарній релігії Бог – єдиний володар того, що спочатку належало людині, він володіє її розумом і любов'ю. Тепер вся любов, мудрість і справедливість належать Богу, людина ж позбавлена цих якостей, вона спустошена й нездолена” (7, с.177).

За півстоліття до того, як Еріх Фромм поділив релігійні конфесії на авторитарні і гуманістичні, Микола Бердяєв переконливо показав авторитарний зміст російського православ'я. Він виявив ті особливості російського національного характеру, які є основою й джерелом авторитарності цієї гілки православ'я (4).

Християнство у своїх основоположних, ключових ідейних засадах – гуманістична релігія, хоча в ньому були і є виразні авторитарні течії, наприклад, кальвінізм. Але гуманістичні тенденції в ньому стають все виразнішими, воно стає і врешті-решт стане тим, чим має бути за своєю сутністю – вірою активної любові. “Віра в Новому Заповіті, – писав Пауль Гілліх, – це стан захопленості Божественним Духом. У якості Духа він є присутність божественної сили в людській душі: в якості Святого Духа він – дух любові, справедливості та істини” (5, с.179). У цих словах окреслено ключовий, на нашу думку, психологічний зміст християнської віри: віра-любов є рух душі людини до смислу життя, здатного психологічно вирішувати основну проблему людини, основне джерело трагічності її життя – смертність, кінцевість. Віра-любов – це рух до єднання кінцевого, відокремленого з Нескінченим, Цілісним.

Любов є моральним почуттям. Моральність особистості – основна сфера її духовності. Найістотніший, на нашу думку, психологічний зміст духовності особистості влучно окреслив Віктор Франкль: “Духовне – це те в людині, що протистоїть тілесному і соціальному... Духовне і є вільне в людині. Духовне – це те в людині, що завжди може заперечити” (5, с.112). Зауважимо, що духовність не покликана тотально гнобити природні потяги особистості і протиставляти її суспільним вимогам, перетворювати її на запеклого аскета-нонконформіста. Духовні поривання особистості повинні опшляхетнювати і її біологічні потреби, і її соціальні стосунки, робити їх дійсно культурними, цивілізованими, гуманними.

Моральність особистості загалом є її здатністю до внутрішнього, автентичного вибору добра і заперечення зла. Провідну роль у цьому виборі грають емоційні переживання та інтуїція. Раціональна мотивація відходить на другий план. Комплекс таких переживань і почуттів утворює основу совісті. Франкль вважав, що глибинне коріння совісті – у несвідомій сфері особистості. На основі своєї плідної півстолітньої психотерапевтичної діяльності він дійшов висновку, що людина тільки тоді досягає високої душевної гармонії, стає по-справжньому спокійною і вдоволеною, коли навчається користуватися запасами свого несвідомого, слухати і розвивати свою совість. Обов'язковою умовою цього є звернення до Бога: совість, у тлумаченні Віктора Франкля, є Бог, трансцендентне, представлене у найглибших, несвідомих структурах психіки людини (5, с.97, 126).

Хоча глибинні джерела, витoki совісті, моральності, духовності поки що ховаються від раціонального наукового пізнання, основні моральні поняття *добро* і *зло* мають наукове визначення. Після тривалих пошуків істотного змісту цих понять античною етичною думкою Ісус пояснив добро як добродієність,

активне, діяльне, альтруїстичне самозречення на користь інших, апогеєм якого є любов. Психологічне ядро любові являє собою позитивно емоційно забарвлене, радісне, щасливе ототожнення люблячої особистості (суб'єкта) з тим, кого чи що вона любить (об'єктом), так що благо і страждання об'єкта стають для об'єкта більш значущими, предметом більшої турботи, ніж його власні. Любляча особистість живе в тому і тим, кого вона любить.

З погляду альтруїстичної добродієності християнський рай може тлумачитись як утилітарний мотив, меркантильний дисонанс у вірі-любові. Обіцяючи рай як прощення і спасіння будь-якому грішнику, що кається і поводить себе добродієнно, християнство залишає надію наполоханій аморальній людині, яка не розуміє, що дійсно покається – це не відкупитись подарунками церкви, ритуалами, хорошими вчинками, а зазнати мук совісті, перейнятись внутрішньою добродієчністю, співчуттям, співпереживанням.

Що ж, психологічне вивчення цього питання приводить до висновку, що навіть суто егоїстично-утилітарний розрахунок на “платню” за добродієність – рай – врешті-решт ушляхетнює, морально вдосконалює не лише поведінку, а й душу людини. І в такому випадку її життя сповнюється значною мірою високим змістом та гармонією. Надія на рай стимулює душевний спокій та оптимізм, які стимулюють свою базу – добродієнну поведінку, а вона знов – сподівання раю. А згідно з відомою психологічною закономірністю поведінка перетворює мотивацію відповідно до свого змісту – людина не лише чинить у відповідності з тим, чим вона є, а й стає у відповідності з тим, як вона чинить.

Вочевидь, що сучасній пересічній людині притаманні переважно меркантильні мотиви християнської добродієності, її емоційні процеси перебігають на утилітарно-егоїстичний кшталт: емоційні переживання замкнені в колі власного Я, його матеріальних, соціальних потреб. Найвищий злет альтруїзму, самовідданості, ідентифікації, розчинення себе в іншому – любов до власних дітей.

Понад це, на противагу міркуванням про любов, моральність, добродієність, життєві реалії, особливо в теперішній Україні, сповнюються гірким песимізмом щодо Царства Божого в душі, а відтак – у взаєминах. Демонічні сили, егоїстичні інстинкти в її психіці, які стимулюють і живляться жорсткими, а не рідко жорстокими соціальними умовами боротьби за виживання, схиляють її до зла. Говорити про утвердження в реальних стосунках у сучасній Україні християнських духовних цінностей було б утопією. Демонізм, цинізм, жорстокість, агресивність несумісні з цими цінностями, але й нема що протиставити всій цій бездуховності з надією на успіх, крім цих цінностей, що вже давно усвідомили провідники західної культури як абсолютну істину в останній інстанції.

Вирішальним кроком у цьому напрямку повинно стати утвердження думки, що не єдиний для української нації шлях порятунку й усебічного гармонійного розвитку, прогресу.

Безперечно, що провідну роль тут повинна відіграти освіта. Етика нарешті повинна посісти в ній належне місце. Оскільки істотний зміст основних понять гуманістичної етики визначило християнство, етика як найважливіший предмет гуманістичної освіти має ґрунтуватись на засадах християнської моралі.

Щодо власне релігійного навчання, прищеплення і розвитку віри в Бога у світських закладах освіти, то слід зауважити, що гуманістична психологія (Хайнц Кохут, Абрахам Маслоу, Карл Роджерс та ін.)

тлумачить здатність особистості вірити в турботу надприродних сил про людину, що є підставою для оптимістичних сподівань на остаточне сприятливе розв'язання життєвих проблем, у тому числі і основної екзистенційної проблеми людини – смертності, кінцевості, відірваності невротизації, комплексуванню, екзистенційній фрустрації. Отож, принаймні з психопрофілактичних позицій, можна стверджувати, що священники можуть і повинні пропагувати гуманістичну релігійну віру у школах і дошкільних закладах.

Усе ж психопрофілактичний аргумент не є основним на користь запрошення священників до школи. Мабуть, і з відповідних фрагментів цієї статті очевидно, що розвести, розділити етику любові і віри можна хіба що теоретично. У переживаннях особистості вони нерозривно злиті. Досягаючи, навіть з мінімальною інтенсивністю, стану віри, людина позбувається почування себе в тісних межах свого тілесного Я та тих, кого вона справді любить. Вона прилучається до Бога, його творіння: Бог, люди, природа, їх власне Я зливаються для неї в єдине, цілісне, нескінченне, вічне. Це складові так званої космічної свідомості, в яку органічно вписується любов-ідентифікація. Неперевершений протягом століття знавець психології релігії Вільям Джемс зазначив: "... Християни всіх епох почували щось спільне для них усіх: дух побожності та милосердя, що охоплював усіх, на кого сходила благодать, – той особливий внутрішній стан, який характеризується любов'ю та смиренням, безмежним довір'ям до Бога, суворістю до себе, милосердям до інших" (2, с.210).

Література

1. Бердяев Н. А. Судьба России: Опыты по психологии войны и национальности. – М., 1990.
2. Джемс В. Многообразие религиозного опыта. – СПб., 1993.
3. Москалець В. П. Комплекси базової особистості сучасної України // Українознавчі студії. – 1999. – № 1.
4. Москалець В. П. Релігійна віра в духовному житті людини // Духовні цінності українського народу. – Київ – Івано-Франківськ, 1999.
5. Тиллих П. Избранное: Теология культуры. – М., 1996.
6. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М., 1990.
7. Фромм Э. Психоанализ и религия // Сумерки богов. – М., 1989.

С. Копчак, Ю. Копчак

ДИНАМІКА ЗАГАЛЬНОЇ ЧИСЕЛЬНОСТІ НАСЕЛЕННЯ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ

1. Динаміка чисельності населення у XIX – першій половині XX століть

Серед багатьох питань у процесі дослідження комплексних проблем населення важливе значення має насамперед питання про його динаміку. Відомо, що загальна чисельність населення у співвідношенні з віковою структурою дає можливість визначити кількість працездатного населення, тобто ту його категорію, яку ми звичайно називаємо трудовим потенціалом. Тому аналіз динаміки населення залежно від його природного і механічного руху є основним першоджерелом при визначенні загальної чисельності працездатних вікових груп.

Перші, більш-менш достовірні, дані про чисельність населення Карпатського регіону появилися лише у другій половині XVIII ст., коли починають проводитися так звані ревізії людності, або воєнні конскрипції краю на основі цісарського патенту від 10.III.1770 р. (1770, 1771, 1772, 1774, 1777, 1807 рр.)*. Згодом в Австрії переписи населення перестали проводитися за однією системою, і для Галичини була запроваджена окрема переписна практика, нормована патентом від 25.X.1804 р. На основі цього проекту проводилися переписи (ревізії) населення аж до появи нового проекту від 23.III.1857 р. (20, с.95). Власне, з цього періоду переписи населення почали проводитися за більш широкою і змістовною програмою, за якою й було проведено перший загальний перепис населення від 31.X.1857 р. Ревізії, починаючи з 1807 р., проводилися порівняно регулярно (через кожні 5-10 років), носили загальний характер і відображали лише кількісну сторону населення (32, с.5). Австрійські переписи населення другої половини XIX – початку XX століть дають можливість проаналізувати не лише загальну чисельність, а й структуру населення загалом та його регіональні аспекти (1857, 1869, 1880, 1890, 1900, 1910 рр.). Це ж стосується наступних польських (1921, 1931 рр.) стосовно Галичини і Прикарпаття та чехословацьких (1920, 1930 рр.) переписів населення стосовно Закарпаття. Аналіз динаміки чисельності населення Карпатського регіону нами зроблено на основі повоєнних радянських переписів 1959, 1970, 1979 і 1989 рр. та поточної статистики.

Але з часу проведення першого загального перепису населення 1857 р. минуло 140 років і за цей період відбулося чимало адміністративно-територіальних змін. Тому, аналізуючи динаміку чисельності населення регіону чи інші його показники, необхідно весь статистичний матеріал звести до сучасного адміністративного поділу, бо в іншому випадку статистичні дані будуть незіставними і певною мірою втрачають науковий характер.

У цьому плані територія сучасних Івано-Франківської і Закарпатської областей знаходяться у вигідному положенні, оскільки межі їх старих адміністративних одиниць (повітів, комітатів, жуп) в основному співпадають з сучасними границями відповідних областей. Адміністративні границі сучасної Івано-Франківської області, наприклад, майже точно співпадають з границями одинадцяти повітів колишнього Станіславського воєводства (Богородчанським, Городенківським,

* Щодо загальної чисельності населення України та окремих її регіонів станом на 1774 р. ґрунтовний аналіз зроблено А. Перковським. За його даними в Галичині в згаданому році проживало 1820 тис. осіб, на Буковині – 132 тис., на Закарпатті – 234 тис. осіб. (22, с.110).

Долинським, Калуським, Коломийським, Косівським, Надвірнянським, Рогатинським, Снятинським, Станіславським і Тлумацьким). Загальна площа згаданих повітів з 1869 до 1939 року коливалася від 13,5 до 14,0 тис. кв. км, а площа сучасної Івано-Франківської області становить 13,9 тис. кв. км.

Мінімальні розбіжності і в чисельності населення в сучасних і старих адміністративних одиницях на різні дати. Наприклад, чисельність населення за даними перепису на 31.XII.1900 р. на території згаданих одинадцяти повітів становила 1087,7 тис. осіб (42, с.59), а на ту ж дату, але в межах сучасної Івано-Франківської області 1050,5 тис. осіб. Таким чином, різниця в загальній чисельності населення в старих і сучасних адміністративних границях області становили лише 3,5%. Аналогічна ситуація і щодо Закарпатської області, оскільки до Першої світової війни чотири комітати північно-східної Угорщини (Мармарошський, Бережський, Ужанський та Угочанський), а за Чехословаччини 12 округів теж майже співпадали з територією сучасного Закарпаття, хоча пізніше і за територією, і за чисельністю населення в старих і сучасних границях становила тут дещо більший відсоток. Наприклад, перепис населення 1869 р. зафіксував у згаданих чотирьох комітатів 576,9 тис. осіб, а чисельність населення в межах Закарпатської області на цю ж дату становила 400,1 тис. осіб. У 1900 р. населення цих же комітатів налічувало 751,5 тис. осіб, а в межах сучасної області – 532,5 тис. осіб (7, с.19). Тому, аналізуючи динаміку населення Закарпаття, слід брати за основу чехословацькі переписи. Це пов'язано з тим, що територія Закарпатської України після приєднання її в 1919 р. до Чехословаччини практично не відрізнялася від теперішньої Закарпатської області.

Відтак динаміка загальної чисельності населення обох базових областей нашого дослідження за всі дорадянські переписи зведена нами до сучасних адміністративних границь. Якщо ж інші показники демографічного стану населення (статеві, вікова, шлюбна, національна структура та ін.) розглядаються у старих адміністративних границях, то, як ми вже переконалися, розбіжності спостерігаються незначні і не впливають на загальні тенденції демографічних процесів у Карпатському регіоні.

Хоча хронологічні рамки нашого дослідження охоплюють фактично другу половину минулого і майже все ХХ століття, вважаємо за доцільне прослідкувати за динамікою чисельності населення за більш віддалений період, оскільки більш широкий історичний екскурс дає можливість прослідкувати певний взаємозв'язок демографічних процесів з відповідними соціально-економічними умовами того чи іншого періоду.

Якщо розглянути динаміку населення лише Івано-Франківської області, то за останні 190 років (з 1807 до 1997 р.), тобто майже за два століття, загальна її чисельність збільшилася на 928 тис., тобто утричі. Здавалося б, що за такий тривалий період чисельність населення області повинна була б лише за рахунок природного приросту зрости на значно більшу цифру. Але річ у тім, що за цей період територію Карпатського регіону охопили великі зміни і події соціально-політичного й економічного характеру (насамперед, дві світові війни, економічні кризи, великомасштабні міграційні процеси, масові епідемії та голод), які й зумовили особливості динаміки населення цього регіону.

Щодо поетапних особливостей динаміки населення досліджуваної території, то вони чітко простежуються неодноразово й залежать від конкретних соціально-економічних умов відповідного періоду.

За першу половину минулого століття ріст чисельності населення Карпатського регіону відбувався дуже повільно і нерівномірно, про що переконливо свідчать наведені нижче дані.

Таблиця 1.

Динаміка чисельності населення сучасної Івано-Франківської області за 1807-1857 роки*

Роки	Все населення (тис. осіб)	У відсотках до 1807 р.
1807	495	100
1817	514	104
1827	635	128
1837	615	124
1840	626	127
1846	716	145
1850	672	136
1857	691	140

Головним фактором, який зумовив такий повільний ріст і деяке зменшення чисельності населення у вказані періоди, були голод та епідемії в 1831 і 1847-1849 роках, за час яких смертність значно перевищувала народжуваність.

Наприклад, у 1831, 1847, 1848, 1853, 1854 і 1855 роках смертність населення в Галичині значно перевищувала народжуваність. У 1831 році чисельність померлих становила тут 309,8 тис. осіб, а чисельність народжених 146,6 тис. осіб. У 1847 р. на 182,3 тис. новонароджених померло 368,4 тис. осіб, а в 1848 р. – відповідно 148,7 і 287,9 тис. осіб (27, с.6). Лише за ці три роки смертність перевищила народжуваність на 477,6 тис. осіб. Якщо б у Галичині (а ми ведемо мову лише про Східну Галичину) після 1827 року смертність залишалася на рівні 10-х років ХІХ ст., то населення краю до 1857 р. становило б 7,5 млн. осіб, або майже на 3 млн. більше, ніж його фактично нараховувалось (1, с.255). За таких же умов чисельність населення сучасної Івано-Франківської області в 1857 р. досягала б 1,5 млн. осіб.

Загалом за першу половину минулого століття населення сучасної Івано-Франківської області збільшилося на 196 тис. осіб, або на 40%

На території Закарпаття за минуле століття темпи відтворення населення були дещо повільнішими, ніж у Галичині й Прикарпатті, що пов'язано насамперед з більш складними соціально-економічними умовами, а, відповідно, і значно вищою смертністю населення. Якщо, наприклад, в Галичині лише за другу половину минулого століття чисельність населення зросла на третину, на Івано-Франківщині – на 40%, то в Закарпатті загальна чисельність населення зросла на 30-35% за все століття (7, с.20).

Порівняно такими ж темпами відбувався ріст загальної чисельності населення всього українського Прикарпаття (включаючи й Лемківщину) і Східної Галичини загалом, за винятком Північної Буковини, де темпи відтворення населення були удвічі більшими, про що переконливо стверджують статистичні матеріали, наведені в табл.2.

* Складено на основі даних В.П. Огоновського (20, с.96).

Таблиця 2

Динаміка чисельності населення Східної Галичини та українського Прикарпаття у першій половині XIX ст.*

Роки	Чисельність населення					
	Сх. Галичини		Укр. Прикарпаття (без Півн. Буковини)		Півн. Буковини	
	в тис.	в % до 1800р.	в тис.	в % до 1800р.	в тис.	в % до 1800р.
1800	2187	100	960	100	127	100
1810	2259	103	998	104	145	114
1820	2400	110	1038	108	152	120
1830	2664	122	1168	122	183	144
1840	2828	129	1264	132	217	170
1846	3175	145	1374	143	245	193
1850	2981	136	1252	130	251	197

Як бачимо, за першу половину XIX ст. чисельність населення Карпатського регіону та Східної Галичини загалом з огляду на дуже складні і трагічні соціально-економічні умови та масовий феодальний утиск в умовах позаекономічного примусу зросла всього-на-всього на 30-36% порівняно з 1800 роком. Але привертає увагу Північна Буковина, чисельність населення якої за період, що аналізується, зросла майже удвічі, бо його ріст за той же період становив тут 97% порівняно з 1800 роком. Це, очевидно, пояснюється тим, що страшні епідемії чуми та холери 30-40-х років торкнулися цього краю значно менше і, відповідно, забрали незрівнянно меншу кількість людських життів. Якщо взяти лише другу половину 40-х років, то за цей невеликий період у Східній Галичині чисельність населення зменшилася на 194 тис. або ж 6,1% на Прикарпатті – на 122 тис., або на 8,8%, а в Північній Буковині, навпаки, – за цей же період чисельність населення зросла на 6 тис., або на 3% порівняно з 1846 роком. А в Східній Галичині абсолютне зменшення чисельності населення у першій половині XIX століття спостерігаємо двічі – у 1827-1837 і 1846-1850 роках, бо голод та епідемії (1831 і 1847-1849 рр.) призвели до того, що у згадані роки кількість смертей перевищувала кількість народжень. Лише за 1847-1849 рр. тут вимерло 400 тис. осіб, а від холери у 1857 р. за урядовими даними загинуло 73,8 тис. осіб (20, с.96).

Протягом другої половини минулого століття – початку XX ст., тобто за період швидкого розвитку капіталістичних виробничих відносин та певного економічного зростання краю, відтворення його населення набуває стабільного й більш динамічного характеру, що, власне, і є наслідком цих змін. Якщо б абстрагуватися від Першої світової війни, яка внесла істотні “корективи” у динаміку населення Карпатського регіону і Галичини загалом, то чисельність населення цього краю збільшувалася б по висхідній без жодних спадів. Це по-перше. По-друге, динаміка загальної чисельності населення цього періоду аналізується на більш достовірній статистичній основі, ніж за першу половину минулого століття. І, по-третє, більш наближені хронологічно будь-які події чи процеси до базового (сучасного) періоду завжди дають можливість більш повно і ґрунтовно відтворити реальну дійсність.

* Складено на основі джерела 40, с.302-304.

Тим паче, що в оцінці чисельності населення будь-якої території чи регіону завжди спостерігаються чималі розбіжності. Наприклад, один із дослідників Угорщини і Закарпаття Н. Бескид категорично стверджував, що приріст населення Угорщини за одне століття становить 100%. Але згодом наводять дані, що в 1785 р. “на мадярських землях” проживало 8 млн. осіб, а в 1850 р. – 11,5 млн. осіб, тобто за 65 років чисельність населення зросла лише на 44%. О. Феєнес в 1840 р. налічив 442,9 тис. “карпаторосів” (закарпатських українців), а офіційна статистика в 1870 р. визначає 469,4 тис., а через десять років несподівано зменшує цей показник до 353 тис. осіб, хоча справжня чисельність закарпатських українців у 1880 р. становила 350 тис. осіб (6, с.36).

Наводимо найбільш реальну, на наш погляд, динаміку загальної чисельності населення областей Карпатського регіону, оскільки вона ґрунтується на матеріалах офіційних переписів населення відповідних років і зроблені певні корективи щодо зіставності статистичних даних у межах сучасного адміністративно-територіального поділу (табл.3).

Таблиця 3.

Динаміка загальної чисельності населення Карпатського регіону за період з 1857 до 1939 рр.*

Роки	Закарпатська обл.		Івано-Франківська обл.		Львівська обл.	
	насел. в тис.	в % до 1857р.	насел. в тис.	в % до 1857 р.	насел. в тис.	в % до 1857 р.
1857	389,4	100,0	691,5	100,0	1346,9	100,0
1869	400,1	102,7	758,3	109,6	1560,8	115,9
1880	395,7	101,6	820,6	118,6	1745,2	129,6
1890	456,1	117,1	944,6	136,6	1940,9	144,1
1900	526,7	135,2	1073,1	155,2	2190,5	162,6
1910	595,6	152,9	1189,9	172,1	2515,8	186,8
1921**	604,6	155,3	1052,0	152,1	2346,5	174,2
1931**	725,4	186,3	1232,9	178,4	2690,4	199,7
1939**	840,0	215,7	1281,9	185,3	2452,1	182,1

З наведених даних ми можемо зробити висновок, що за весь капіталістичний період ріст чисельності населення Карпатських областей відбувався значно швидшими темпами, ніж за попередній період.

Прослідкуємо за особливостями динаміки населення регіону за другу половину XIX і початок XX ст., тобто до початку Першої світової війни. Чисельність населення за цей період неспинно зростає і фактично за 53 роки це зростання становило 72,1%. Але враховуючи територіальні відмінності в господарському та соціально-історичному розвитку карпатських областей, у темпах відтворення населення тут спостерігаються досить істотні відмінності. Найбільш сприятливі умови щодо темпів росту чисельності населення спостерігалися на території сучасної Львівської області. За півстоліття вона майже подвоїлася, оскільки порівняно з 1857 роком зросла на 86,8%. В Івано-Франківській області аналогічний показник становив 72,1%, а в Закарпатській – лише 52,9%. Загалом досить стабільні темпи відтворення населення регіону

* Складено на основі джерел: 4, с.16, 6, с.37; 20, с.104; 26; 29; 30; 31; 36; 37; 38; 39.

** По Закарпатській області загальну чисельність населення подано станом на 1.1.1920 р., 31.XII.1930 і 1939 рр.

пов'язані зі значно вищим чистим приростом населення у другій половині XIX ст. порівняно з першою.

Від 1910 до 1939 року чисельність населення областей Карпатського регіону зросла лише на 273 тис., або на 6,3%. На цей період припадає Перша світова війна, яка привела до загибелі багатьох тисяч населення і значною мірою вплинула на темпи відтворення його населення. За десятиліття, на яке припала війна, загальна чисельність населення у Львівській області зменшилася на 169 тис. осіб, або на 6,7%, в Івано-Франківській – на 138 тис. осіб, або на 13,8%, лише на Закарпатті, де воєнні лихоліття проявилися значно менше, чисельність населення за вказаний період навіть дещо зросла (на 9,0 тис. осіб, або на 1,5%).

Найважливішим і найскладнішим при аналізі динаміки населення є, звичайно, воєнні періоди, коли достовірний облік його руху або відсутній, або недостовірний. Вперше аналіз динаміки населення Польщі в регіональному аспекті здійснив відомий польський демограф С. Шульц за період 1895-1935 років. З приводу Галичини він наводить дані, що за п'ятиріччя 1914-1918 рр., на яке і припала Перша світова війна, саме тут зафіксована найбільша різниця між смертністю й народжуваністю. Якщо в центральних воєводствах Польщі кількість народжень перевищувала кількість смертей на 75 тис. осіб, у західних воєводствах – на 10 тис. осіб, то в південних воєводствах, тобто на території всієї Галичини чисельність смертей перевищувала чисельність народжень на 300 тис. осіб. Для порівняння зауважимо, що у всій Польщі число смертей було більшим від народжень на 365 тис. осіб (41; 43, s.28).

Як ми вже зауважували, міграції населення, якими б вони причинами не викликалися (про це йтиме мова у третьому розділі), великою мірою впливають на його динаміку. Для Галичини, наприклад, міграційні втрати за період 1895-1934 рр. були дуже відчутними і становили майже півтора мільйона осіб (1397 осіб). Найбільша питома вага цієї міграційної хвилі припала на кінець XIX – початок XX ст. (829 тис. осіб) та на період Першої світової війни та перших повоєнних років (338 тис. осіб) (43, s.28).

Більш докладно про регіональні особливості динаміки населення Галичини й Польщі загалом з кінця XIX ст. і до Другої світової війни можна собі уявити з наведених нижче даних (табл.4).

Таблиця 4
Регіональні особливості динаміки населення Польщі
(і Галичини) в 1895-1935 роках *

Роки	Польща	Воєводства			
		Центральні	Східні	Західні	Південні (Галичина)
Населення в тисячах					
1.1.1895	24019	9589	4338	3256	6836
1.1.1914	30310	12583	5377	4152	8218
1.1.1924	28774	11975	4812	4082	7898
1.1.1935	33418	13998	5347	4700	8873
Загальний приріст у тисячах					
1895-1934	9399	4409	1509	1444	2037
1895-1913	6291	2974	1039	896	1382

* Складено на основі джерела 43, s.28

1914-1923	-1536	-588	-505	-63	-320
1924-1934	4644	2023	1935	611	975
Природний приріст у тисячах					
1895-1934	15103	6580	2698	2391	3434
1895-1913	8826	3717	1485	1413	2211
1914-1923	1143	734	99	292	18
1924-1934	5134	2120	1114	686	1203
Міграційні втрати в тисячах					
1895-1934	5704	2171	1189	947	1397
1895-1913	2535	743	446	517	829
1914-1923	2679	1322	664	335	338
1924-1934	496	106	79	75	230
Міграційні втрати у % до природного приросту					
1895-1934	38	33	44	40	41
1895-1913	29	20	36	37	38
1924-1934	10	5	7	11	19

За післявоєнний період (1921-1939) загальна чисельність населення областей Карпатського регіону зростає більш інтенсивно, особливо за десятиріччя 1921-1931 років. Це пов'язано насамперед з підвищенням природного приросту його населення, а особливо з активізацією міграційних процесів населення повоєнної Європи загалом та Галичини і Закарпаття зокрема. Про інтенсивність цих процесів говорять насамперед високі темпи приросту населення, які виходять за рамки "нормальних" років. Бо, наприклад, лише в одній Закарпатській області за згадане десятиліття чисельність його населення зросла на 120,8 тис. осіб, або на 20,0%, в Івано-Франківській за цей же період – на 181 тис. осіб, або на 17,2%, у Львівській – на 344 тис., або на 14,7%.

Щодо Закарпаття, то є всі підстави стверджувати, що міграційні процеси у повоєнний період майже не вплинули на загальну чисельність його населення, а якщо й вплинули, то в напрямку невеликого зменшення. Якщо, наприклад, загальний приріст населення Закарпаття за 1921-1930 рр. становив 114,6 тис. чоловік, а природний приріст – 133,8 тис. осіб, то це означає, що ріст чисельності населення тут відбувався виключно за рахунок його приросту. Механічний рух населення забрав "у згадане десятиліття лише 19,2 тис. осіб" (28, s.24). Найбільше це торкнулося гірських, найбідніших районів, де злиденність і пошуки хліба гнали людей далеко за межі своїх осель і краю. В Іршавському окрузі, наприклад, природний приріст населення за 1921-1930 рр. становив 11,2 тис. осіб, а загальний – лише 7,2 тис. Це свідчить про те, що за ці роки округ покинуло 4 тис. здебільшого дорослого, найбільш працездатного населення. У Тячівському окрузі ця категорія населення становила 3,7 тис., у Воловецькому – 3,3 тис. осіб.

Якщо абстрагуватися від періоду 1910-1921 років, на який припала Перша світова війна, то можна стверджувати, що в цілому за другу половину XIX ст. і до початку 40-х років XX ст. загальна чисельність населення Карпатського регіону зросла рівномірно і досить швидко. Цей ріст відбувався як за рахунок природного, так і за рахунок механічного приросту населення. Імміграційні процеси особливо посилюються тут у другій половині XIX та у 20-30-х роках XX століття, які були викликані певними економічними інтересами Австро-Угорщини й Польщі та паралельно політикою онімечування й ополячування корінного

українського населення*. Але треба мати на увазі, що йшов і зворотний процес. Хоча еміграційна хвиля з Галичини кінця XIX – початку XX ст. після Першої світової війни значно послабшала, але остаточно не погасла, бо й між двома світовими війнами сотні тисяч галицьких селян продовжували шукати кращої долі поза межами свого краю. Достатньо сказати, що за період від 1919 до 1935 років емігрувало 307,8 тис. переважно дорослого населення, зокрема до європейських країн – 130,9 тис., до інших частин світу – 176,9 тис. осіб (25, с.36). Еміграція з Закарпатської України за цей же період порівняно з наведеними даними була значно меншою і становила всього-на-всього понад 20 тис. осіб. На відміну від Галичини, еміграція із Закарпаття орієнтувалася переважно на європейські країни (25, с.39).

2. Динаміка чисельності населення у другій половині XX ст.

Особливо докладного аналізу вимагає рух населення після Другої світової війни, яка призвела до колосальних змін не лише в загальній чисельності, а й у структурі населення Карпатського регіону. Про масштаби цих змін можна судити хоча б із того, що чисельність населення західних областей загалом наближалася до відповідного показника довоєнного періоду аж у 1970 році і становила 98,5% порівняно з 1939 роком. Таким чином, потрібно було 25 років на відтворення втраченого, а вірніше “забраного” війною і повоєнними подіями людського потенціалу.

Стосовно областей Карпатського регіону, то тут спостерігаються істотні відмінності в темпах відтворення населення повоєнного періоду. Бо якщо в 1970 році чисельність населення Закарпаття перевищила довоєнний рівень на 25,8%, Чернівецької області – на 4,0%, то в Івано-Франківській області вона становила лише 97,5%, у Львівській – 99,1% рівня 1939 року. В Україні загалом цей показник становив 114,1%. Якщо взяти за базисний 1945 рік, то чисельність населення областей Карпатського регіону у згаданому році становила 3,880 тис. осіб, а через 40 років, у 1995 р. – 6470,6 тис. осіб, тобто зросла лише на 66,7%. По Україні за цей же період чисельність населення зросла на 61,4%.

Загальна чисельність населення Прикарпаття станом на 1989 рік лише на 11,0% перевищила відповідний показник 1939 року, тобто збільшилася лише на 140 тис. осіб. Фактично чисельність населення Прикарпатських областей до початку 1989 року лише перескочила довоєнний рівень. Бо за даними офіційної статистики чисельність населення Львівської, Івано-Франківської та Чернівецької областей у 1939 році становила 4,5 млн. осіб, а за переписом 1989 року – 5,1 млн. осіб. Такий же стан властивий іншим західним областям України, чисельність населення яких порівняно з 1939 роком зросла у 1989 р. лише на 0,8 млн., або на 9,8%. А в Тернопільській області за цей же період чисельність населення навіть не наблизилася до 1939 року і становила лише 82,7% його рівня. Докладно процеси динаміки чисельності населення західних областей України і Карпатського регіону зокрема представлені в табл.5.

* Уже в 1890 році на території Східної Галичини налічувалося понад сто тисяч жителів Західної Галичини, а за десятиліття 1890-1900 рр. іммігрувало у Східну Галичину ще 85 тис. осіб. Цей процес тривав і після 1900 року, але особливо посилювався після приєднання Галичини до Польщі. За 1919-1938 рр. тут підпало під парцеляцію 198,7 тис. га землі, на якій поселилися польські колоністи. Крім того, поляки осідали переважно в містах. Всього цю колонізацію можна визначити приблизно у 250 тис. осіб. (20, с.99-100).

Таблиця 5

Динаміка загальної чисельності населення Карпатського регіону та західних областей України за період від 1939 до 1995 рр.

Області	1939 р.	1945 р.	1959 р.	1970 р.	1989 р.	1993 р.	1995 р.
У тисячах							
Закарпатська	840,0	72,0	920,2	1056,8	1252,3	1281,4	1288,1
Івано-Франківська	1281,9	1048,0	1094,6	1249,3	1423,5	1461,0	1466,8
Львівська	2452,1	1567,0	2111,4	2428,9	2747,7	2776,9	2770,3
Чернівецька	812,3		774,1				
Карпатський регіон	5386,3	3232,0	4900,3	5579,9	6361,5	6465,1	6470,6
Волинська	1031,7	674,0	892,8	974,4	1061,2	1077,6	1078,3
Рівненська	1057,6	758,0	921,2	1047,6	1169,7	1189,2	1194,5
Тернопільська	1413,3	949,0	1085,6	1152,7	1168,9	1180,3	1177,7
Західні області	8888,9	6221,0	7799,9	8754,6	9761,3	9912,2	9921,3
Україна	41308,8	29190,0	41869,0	47126,5	51706,7	52244,1	517228,4
У % до 1939 року							
Закарпатська	100,0	85,7	109,5	125,8	149,0	152,5	153,3
Івано-Франківська	100,0	81,7	85,3	97,5	111,0	113,9	114,4
Львівська	100,0	63,9	86,1	99,1	112,1	113,2	112,9
Чернівецька	100,0	67,1	95,3	104,0	115,4	116,4	116,4
Карпатський регіон	100,0	60,0	90,9	103,6	118,1	120,0	120,1
Волинська	100,0	62,7	86,5	94,4	102,9	104,3	104,4
Рівненська	100,0	71,7	87,1	99,1	110,6	112,4	112,9
Тернопільська	100,0	67,1	76,8	81,6	82,7	83,5	83,3
Західні області	100,0	69,9	87,7	98,5	109,8	111,5	111,6
Україна	100,0	70,7	101,3	114,1	125,2	126,5	125,2

Але найцікавіше прослідкувати за темпами росту чисельності населення з позиції найближчого до нас періоду, або з позиції сьогодення. Маємо на увазі аналіз динаміки населення досліджуваної території за останні 56 років, тобто за період 1939-1995 років.

Таблиця 6.

Приріст населення Карпатського регіону і західних областей України за 1939-1995 роки

Області	Насел. в тис. осіб		1995 р. у % до 1939 р.
	1939 р.	1995 р.	
Закарпатська	840	1288	153,3
Івано-Франківська	1282	1467	114,4
Львівська	2452	2770	112,9
Чернівецька	812	945	116,4
Карпатський регіон	5386	6470	120,1
Волинська	1032	1078	104,5
Рівненська	1058	1194	112,9
Тернопільська	1413	1178	83,3
Західні області	8889	9921	111,6
Україна	41309	51728	125,2

З наведених у таблиці 5 даних можна зробити декілька висновків. По-перше, темпи росту чисельності населення України та її областей далеко не однакові. Бо якщо за останні 65 років населення України зросло на 25,2%, то за цей же період чисельність населення в західних областях зросла на 11,6% порівняно з 1939 роком. По-друге, навіть у межах західних областей спостерігаються істотні відмінності у темпах відтворення загальної чисельності населення, оскільки в областях Карпатського регіону вона зросла на 20%, у Волинській області – на 4,5%, а в Тернопільській досі не досягла довоєнного показника і становить лише 83,3% рівня 1939 р. По-третє, удвічі вищі темпи приросту населення Карпатського регіону на тлі західноукраїнських областей мають місце за рахунок Закарпаття, де чисельність населення за цей же період зросла на 53,3%.

Щоб уявити собі втрати населення західних областей і Карпатського регіону, зокрема за період Другої світової війни, зауважимо, що на середину 1945 р. чисельність населення Волинської області становила всього-на-всього 62,7%, Закарпатської – 85,7%, Івано-Франківської – 81,7%, Львівської – 63,9%, Рівненської – 71,7%, Тернопільської – 67,1%, Чернівецької – 67,1%.

Нарешті, на темпи приросту населення, особливо за останні роки, не могли не вплинути процеси депопуляції, які, на жаль, набули форсованих темпів у державі, починаючи з 1991 року. Саме з цього року починає фіксуватися мінусовий приріст населення, який уже в 1995 році становив -5,8 осіб на кожну 1000 населення (19, с.77). Ці процеси торкнулися й західних областей України, які до недавнього часу виділялися порівняно високою народжуваністю і природним приростом і тим самим істотно “вирівнювали” загальноукраїнські показники. Бо коли ще в 70-их роках природний приріст населення в таких областях, як Кіровоградська, становив 4,0, Вінницька і Черкаська – 3,8. Полтавська – 2,8, Сумська – 2,7, Чернігівська – 2,0, а в західних областях України аналогічний показник коливався від 8,6 (Чернівецька область) до 12,7 осіб на кожну 1000 населення, то цілком зрозуміло коефіцієнт природного приросту населення в середньому по Україні становив тоді ж 6,3 осіб (13, с.17).

У цей період природний приріст населення областей Карпатського регіону практично не впливає на динаміку його населення, оскільки в деяких областях наближається до нуля (у Закарпатській 1,7, в Івано-Франківській 0,8), а в інших двох набув мінусового значення (Львівська – 0,8, Чернівецька – 0,2) (17, с.29). Є всі підстави стверджувати, що в найближчій перспективі природний приріст населення в Карпатському регіоні активно “працюватиме” на зменшення загальної чисельності населення.

Дуже цікаві закономірності спостерігаються стосовно динаміки міського населення. Вони полягають у тому, що за воєнні роки чисельність населення у містах та селищах міського типу скорочується більш, ніж на половину, а в повоєнний і в подальший період швидкими темпами зростає. Цей ріст зумовлюється насамперед механічним приростом (інтенсивний вплив росіян, українців зі східних областей та осіб інших національностей для відбудови і розвитку зруйнованого господарства, науки, охорони здоров'я, освіти, а також багатотисячних загонів КДБ з боротьби проти національно-визвольного підпілля, загонами ОУН-УПА) і меншою мірою природним.

Підтвердженням цього є те, що в 1945 році частка міського населення західних областей України порівняно з довоєнним 1939 роком становила 47,4%, зокрема у Волинській області – 37,8%, Тернопільській –

33,3%, Івано-Франківській – 40,2%, Львівській – 43,3%, Чернівецькій – 60,7% та Закарпатській – 81,0%. А станом на 1995 рік міське населення Карпатського регіону зросло у два з половиною рази, а в Закарпатті – навіть утричі.

Щодо сільського населення, то аналіз його динаміки приводить до висновку, що його питома вага за всі повоєнні роки практично не змінилася, а з 80-х років стає навіть меншою. За півстоліття, від 1945 до 1995 року, частка сільського населення і в областях Карпатського регіону, і в Україні загалом не лише не зросла, а зменшилася порівняно з довоєнним, 1939 роком. Це питання вимагає спеціального дослідження, ми ж у рамках нашої роботи зауважимо лише, що такий стан пов'язаний насамперед: а) з великими міграційними потоками сільського населення у міста, на новобудови й навчання; б) з масовим фізичним знищенням кадебістськими загонами тисяч селян, які підтримували загони ОУН-УПА; в) з масовою депортацією селян Карпатського регіону до Сибіру, Казахстану, на Північ; г) кадебістські карателі знищували і зм'ятали з лиця землі цілі села, які лише в кінці 90-х років почали відроджуватися; г) нарешті, зі значним “постарінням” села і процесами депопуляції його населення, які почалися значно швидше, ніж у містах. Ось конкретні дані, які підтверджують ці процеси.

Таблиця 7

Частка сільського населення Карпатського регіону і західних областей України в 1945 і 1995 рр. порівняно з 1939 р. (%)

Області	1945 р.	1995 р.
Закарпатська	80,2	114,3
Івано-Франківська	94,1	83,7
Львівська	73,5	64,5
Чернівецька	68,6	83,9
<i>Карпатський регіон</i>	<i>78,9</i>	<i>80,4</i>
Волинська	70,7	60,2
Рівненська	73,1	68,2
Тернопільська	72,9	55,1
<i>Західні області</i>	<i>76,2</i>	<i>72,3</i>
Україна	77,4	62,6

Насамкінець хочемо особливо наголосити на тому, що показники динаміки чисельності населення, особливо за роки Другої світової війни, є відносними й не відображають його реальних втрат. Вони могли бути та й, за всією вірогідністю, були значно більшими. Про це говорить той факт, що лише з одного Закарпаття було загнано в концентраційні табори і тюрми понад 183 тис. осіб, з яких 114 тис. знищено (11, с.263). На території Івано-Франківської області фашисти розстріляли 211 тис. і вивезли на примусові роботи до Німеччини 62 тис. осіб (23, с.159-160).

Крім депресій і масових депортацій, чималі трагічні корективи у загальну чисельність населення в карпатському регіоні вніс штучний голодомор 1947 року, який, на жаль, якимось залишився в тіні повоєнної історії. Ніби й не було десятків тисяч людей, які на прекрасних чорноземах Покуття й Опілля залишилися спочивати у цій благодатній землі, скошені страшним голодом 1947-го. Ми зобов'язані говорити про цю трагедію українського народу, тим паче, що дослідження наше безпосередньо стосується його чисельності і структури.

На перший погляд здається, що нас повинна цікавити лише кількісна сторона питання, але було б методологічно неправильно обмежитися лише цифрами втрат і абстрагуватися від справжніх організаторів та "великих майстрів" геноциду українського народу.

Техніка організації голодомору в Карпатському регіоні і особливо на Прикарпатті не нова: на тлі неврожайних 1946-1947 років примусово вилучити у селян практично увесь хліб і приректи їх на голодне вимирання. Лише декілька фактів з повоєнних архівних документів. Уже в кінці грудня 1945 р. з приводу хлібозаготовок на наступний рік перший секретар колишнього Станіславського обкому компартії більшовиків України М. Слонь давав такі настанови партійному активу: "Я прошу и настаиваю – подойдите со всей решимостью и жесткостью к этому вопросу и кончайте хлеб. Пересмотрите каждое село, пересмотрите несдатчиков, найдите их..." (10, с.7). Можна собі уявити про масштаби цих заготовок з таких даних: у неврожайному 1946 році план хлібозаготівлі для області доведено до 444,8 тис. центнерів, тоді як у сприятливі 80-ті роки, коли застосовувалися уже прогресивні технології, область давала у загальносоюзний фонд максимум 480-500 тис. тонн хліба. У наступному 1947 році Станіславська область мала здати вже не 444 тис., а 494 тис. ц. зерна і погасити заборгованість (4617 ц.) за минулий рік (21, с.3).

Починаючи саме з 1947 року, і так непомірно великі хлібопоставки збільшуються на 50-100%, відміняються будь-які пільги "куркульським" господарствам. Але для непокірливих куркулів чітко виконувалися розпорядження щодо так званого "адміністративного виселення" за схемою: один до трьох. Це практично означало, що з трьох арештованих непокірливих сім'я одного вивозилася. Визнаючи, що "соціалістичні перетворення в західних областях республіки здійснювались у запеклій боротьбі з класовим ворогом", тогочасна пропаганда замовчувала методи і способи цієї боротьби. А вони дуже часто межували зі справжнім геноцидом (10, с.7). Достатньо зауважити, що за період від 1944 р. до 1 квітня 1948 р. військовий трибунал тогочасної Станіславської області засудив як "зрадників батьківщини" 11667 українських патріотів та вислав у Сибір 5072 родини (21, с.7).

Щодо наслідків штучного голодомору 1947 року, організованому навіть у найбільш врожайному Покутті на Прикарпатті, зауважимо лише, що у 57 селах і хуторах Покуття померло 578 осіб. Найбільше потерпіли села Стецева (померло понад 80 чоловік), Підвисоке (54), Чернятин (45), Тулова (25), Олієво-Королівка (24), Городниця (16), Вікно (16), Устя (15). Як пише дослідник цього жакливого періоду історії Прикарпаття М. Паньків, голодний мор косив Покуття півроку, починаючи з лютого. Протягом лютого – квітня померло 23 осіб віком від 42 до 68 років... у травні поховали 53 осіб. Особливо лютувала смерть у червні та липні, коли померло відповідно 176 і 326 осіб. Така масова смертність тут мала місце в середні віки у час епідемій чуми і холери. Але то були стихійні лиха, а тут маємо справу з організованим злочинцем (21, с.7).

Власне, лише ці декілька фактів говорять про те, що аналіз динаміки чисельності населення будь-якої території не є об'єктивним і науковим, коли він подається поза причинами, які визначали цю динаміку кількісно й територіально. Бо якщо брати лише найбільш складний повоєнний період і абстрагуватися від цих причин, то аналіз офіційної статистики про ріст загальної чисельності населення може привести до цілком "нормальних" висновків щодо відтворення населення Карпатського регіону. Насправді за цей період відбулися колосальні за масштабами міграційні процеси, які істотно "скоригували" загальну чисельність та структуру населення не лише Карпатського регіону, а й

сусідніх із ним західних держав, особливо Польщі. Щоб глибше зрозуміти ці процеси, нами розраховано сальдо міграції населення за перші ж повоєнні й наступні роки. Бо саме ці розрахунки дають можливість відтворити справжні причини, а якщо точніше – то співвідношення реального впливу на динаміку чисельності населення його природного і механічного руху.

Таблиця 8

Сальдо міграції населення Карпатського регіону і західних областей України за період 1945-1950 рр. (в тис. осіб)*

Області	Населення		Приріст		Сальдо міграції	
	1.1. 1945р.	1.1. 1950р.	загальн.	природи.	абс.	%
Закарпатська	750	798	48	57	61	+9,0
Івано-Франківська	1048	1015	-33	40	-7,0	-0,7
Львівська	1567	1909	342	101	241	+16,0
Чернівецька	545	704	159	17	142	+26,0
<i>Карпатський регіон</i>	<i>3910</i>	<i>4426</i>	<i>516</i>	<i>215</i>	<i>301</i>	<i>+7,7</i>
Волинська	674	884	210	50	160	+23,7
Тернопільська	949	1063	114	30	84	+8,8
<i>Західні області України</i>	<i>6221</i>	<i>7212</i>	<i>991</i>	<i>350</i>	<i>641</i>	<i>+10,1</i>

Така методологія аналізу руху населення й особливо його динаміка дає можливість зробити висновок, що за найбільш складні повоєнні роки навіть за величезних за масштабами демографічних процесів як західного, так і східного напрямків чисельність населення в Карпатському регіоні зростає. Це ж стосується і всіх західних областей, за винятком Івано-Франківської.

Таблиця 9

Сальдо міграції населення Карпатського регіону і західних областей України за період 1950-1960 рр. (в тис. осіб)**

Області	Населення		Приріст		Сальдо міграції	
	1.1. 1950р.	1.1. 1960р.	загальн.	природн.	абс.	%
Закарпатська	798	977	149	170	-20	-2,5
Ів.-Франківська	1015	1117	102	160	-58	-5,5
Львівська	1909	2142	233	183	+50	+2,6
Чернівецька	704	784	80	108	-28	-3,9
<i>Карпатський регіон</i>	<i>4426</i>	<i>5020</i>	<i>594</i>	<i>621</i>	<i>-27</i>	<i>-0,6</i>
Волинська	884	910	26	157	-124	-14,2
Рівненська	839	943	104	160	-57	-6,8
Тернопільська	1063	1098	35	130	-95	-8,8
<i>Зах. обл. України</i>	<i>7212</i>	<i>7941</i>	<i>729</i>	<i>1162</i>	<i>-432</i>	<i>-6,0</i>

* Складено на основі джерел: 16, с.14-15; 24.

** Складено на основі джерел: 12, с.21-32; 15, с.22-29.

Наведемо лише найбільш масштабні акції більшовицьких властей у цьому плані.

1. Насамперед сумнозвісний період депортації поляків з України до Польщі та українців з Польщі до України*. Більш докладно про ці процеси будемо говорити, аналізуючи етнічну структуру населення, зараз подамо лише її кількісну характеристику. Щоб уявити собі масштаби зустрічних депортаційних процесів, скажемо лише, що з колишнього СРСР (в основному з Західної України і Західної Білорусії) за період 1944-1949 рр. було виселено до Польщі понад півтора мільйона осіб (1529,5 тис.). З Польщі до СРСР, в основному на територію західних областей України, за цей же період було виселено 518 тис. осіб, переважно українців (33, с.394).

2. Величезну кількість різних національностей “забрали” сталінські репресії на західноукраїнських землях, починаючи ще з 1939 року. Від квітня 1939 р. до серпня 1940 р. із Західної України було депортовано біля 240 тис. осіб, з них 80 тис. – біженці з Польщі. А загалом за 1939-1941 рр. було депортовано 1173170 осіб. За 1944-1951 рр. із Західної України було вивезено в Сибір і на Далекий Схід ще близько 300 тис. осіб (3, с.64-65).

3. Із Західної України, Білорусії та Північної Буковини було депортовано понад 260 тис. німців (9, с.116).

Наведені дані глибше розкривають першопричини, які призвели до того, що загальна чисельність населення Карпатського регіону аж через півстоліття змогла наблизитися до попереднього рівня – 1939 року. Але дуже цікавим є той факт, що за таких масових депортаційних процесів у перші повоєнні роки чисельність населення більшості Карпатських областей не зменшувалася, а навпаки, зростала. Тим паче, що порівняно невеликий природний приріст населення повоєнних років повинні були “поглинути” депортації та сталінські репресії повоєнних років. А дані таблиці 8 переконливо засвідчують, що за період 1945-1950 рр. чисельність населення в західних областях України зросла на 991 тис. осіб, або на 15,3%, а Карпатського регіону – на 516 тис. осіб, або на 13,2%. Якщо б абстрагуватися від механічного (міграційного) руху населення, то загальна його чисельність за згаданий повоєнний період зросла б у західноукраїнських областях лише на 350 тис. осіб, або на 5,6%, а в Карпатському регіоні – на 215 тис. осіб, або на 5,5%. Власне розрахунки сальдо міграції і дають всі підстави зробити обґрунтований висновок про те, що за перші повоєнні роки (1945-1950) чисельність населення Карпатського регіону лише за рахунок міграції зросла на 444 тис. осіб, або на 11,4%, а по західноукраїнських областях цей показник становив відповідно 641 тис. осіб, або 10,3%.

Ситуація різко змінюється в наступному десятилітті, тобто в 50-х роках (1950-1960). Змінюється тому, що на динаміку чисельності населення починають впливати зворотні процеси, тобто зовнішня міграція (або чисельність тих, що вибули за межі регіону) значно перевищує природний приріст населення. Річ у тім, що до 1950 року в західноукраїнській області уже нахлинула основна хвиля представників всіх “братніх республік” колишнього Союзу, в основному з Російської Федерації, а також зі східних областей України. Як ми побачимо згодом, ця хвиля поряд з іншими процесами істотно вплинула не лише на

динаміку, а й на вікову та етнічну структуру населення Карпатського регіону.

Як видно з таблиці 9, за період з 1950 по 1960 рр. загальна чисельність населення Карпатського регіону зросла на 594 тис. чоловік, або на 13,4%, а природний приріст населення за цей же період становив 62 тис. чоловік. Іншими словами, якщо б не брати до уваги реальний (фактичний) приріст, то чисельність населення повинна була б зрости не на 13,4, а на 14,1%. Найбільше мінусове сальдо міграції спостерігалось у Львівській (-50%) та Івано-Франківській (-58%) областях. Це означає, що у згаданих областях зовнішня міграція (вплив населення за межі області) “забрала” більшу половину природного приросту населення. Щодо західних областей загалом, то за десятиліття 1950-1960 рр. чисельність населення зросла на 729 тис. осіб, або на 10,1%, а повинна була зрости на 1162 тис. осіб, тобто на 16,1%. Зовнішня міграція (яка у реальному житті проявилася у відправці найбільш працездатних вікових груп населення на “великі будови комунізму” на неосяжних просторах колишнього СРСР і частково у депортації населення під час сталінських репресій) “забрала” тут 432 тис. осіб природного приросту населення. Серед усіх західноукраїнських областей найбільше віддала на ці новобудови та з огляду на інші причини Волинська область: 124 тис. осіб, або 14,2% загальної чисельності у 1950 році.

За наступні п'ять років (1961-1965) вплив населення за межі Карпатського регіону дещо сповільнюється, про що переконливо стверджує відповідна статистика по Івано-Франківській області. Так, за вказаний період зовнішня міграція поглинула лише 8,1 тис. осіб, або 12,5% природного приросту населення (8, с.120).

Про міграційний рух населення Карпатського регіону за 70-90-ті роки дає уяву відповідна офіційна статистика, представлена у наведеній нижче таблиці 10.

Таблиця 10

Сальдо міграції населення Карпатського регіону та західних областей України в 1970-1994 рр. (тис. осіб)*

Області	1970	1979	1989	1990	1991	1992	1993	1994
Закарпатська	0,7	-1,2	-3,7	-1,8	-2,4	2,6	-0,7	-2,3
Ів.-Франківська	4,5	-2,2	0,6	3,9	3,6	4,8	1,1	-1,1
Львівська	7,7	-4,1	-6,0	0,3	0,2	0,5	-2,2	-8,0
Чернівецька	2,8	-1,5	-3,4	-3,4	-0,7	2,9	0,1	-1,7
<i>Карпатський регіон</i>	<i>15,7</i>	<i>-9,0</i>	<i>-12,5</i>	<i>-1,0</i>	<i>+0,7</i>	<i>10,8</i>	<i>-1,7</i>	<i>-13,1</i>
Волинська	-0,1	-1,8	-3,4	1,4	0,8	3,0	0,8	-2,6
Рівненська	3,8	-3,9	-3,9	-2,7	0,1	3,6	1,1	-2,3
Тернопільська	5,2	-4,6	0,4	1,8	1,5	3,3	1,1	-0,6
<i>Західні області</i>	<i>8,9</i>	<i>-19,3</i>	<i>-6,9</i>	<i>0,5</i>	<i>2,4</i>	<i>20,7</i>	<i>3,0</i>	<i>-5,5</i>
<i>Україна</i>	<i>88,0</i>	<i>17,1</i>	<i>44,3</i>	<i>79,3</i>	<i>148,4</i>	<i>288,1</i>	<i>49,6</i>	<i>-143,2</i>

Наведені в таблиці 10 показники дають підставу стверджувати, що, починаючи з 70-х років, приріст і вплив населення у Карпатському регіоні певною мірою балансується та істотно не впливає на кількісні параметри динаміки чисельності населення західноукраїнських областей загалом і Карпатського регіону зокрема.

Щодо України в цілому, то ми спостерігаємо тут цілком усталені, а в деякі роки і досить масштабні процеси постійного приросту населення за

* Досить часто ці насильницькі великомасштабні переселенські процеси 1945-1946 років плутають (особливо в журнальних і газетних статтях та на побутовому рівні) з так званою акцією “Вісла”. Але остання, як відомо, відбулася значно пізніше, у 1947 році.

рахунок позитивного (плюсового) міграційного сальдо. Як справедливо, на наш погляд, стверджує професор Ф. Д. Заставний, цей великий міграційний приплив в Україну з інших республік нічим, крім, можливо, офіційно не оголошеними мотивами типу "общегосударственных интересов", не виправданій. Переважно він не викликався ні виробничою необхідністю, ні проблемами родинного спілкування (2, с.134-135). Виняток становить 1994 рік, за який відплив населення за межі України становив 143,2 тис. осіб (19, с.90).

Стосовно досліджуваної території, то проведений нами аналіз міграційних процесів та їх впливу на темпи відтворення населення дає підстави зробити висновок, що протягом 70-х – 80-х років чисельність населення Карпатського регіону зростала в основному за рахунок природного приросту. Міграції за цей період практично не впливали на динаміку населення як карпатських, так і західноукраїнських областей.

Аналізуючи динаміку чисельності населення Карпатського регіону, ми не можемо не зіставити її темпи з відповідними показниками сусідніх країн, зокрема Польщі. Тим паче, що остання, особливо її південно-східні воєводства, тривалий історичний період розвивалися, як і Карпатський регіон, у складі колишньої Австро-Угорської монархії, а після Першої світової війни – у складі новоствореної Польщі. Не вдаючись до абсолютних цифр (бо нас цікавить тенденція) і беручи за базисний 1989 рік, ми зіставили темпи росту чисельності населення цих сусідніх регіонів (таблиця 11).

Таблиця 11
Темпи росту чисельності населення південно-східної Польщі та західних областей України (у % до 1989 р.)*

Регіони	1989	1992	1993	1994	1995
Півд.-сх. воєв. Польщі	100,0	103,6	103,7	103,9	104,1
Західні області України в т.ч.	100,0	101,1	101,5	101,8	101,6
Закарпатська	100,0	101,6	102,3	102,8	102,9
Івано-Франківська	100,0	102,0	102,7	103,0	103,1
Львівська	100,0	100,8	101,0	101,1	100,1
Чернівецька	100,0	100,2	100,8	100,9	100,7
Карпатський регіон	100,0	101,1	101,6	101,8	101,7
Волинська	100,0	101,1	101,6	101,9	101,6
Рівненська	100,0	101,0	101,6	102,0	100,8
Тернопільська	100,0	100,7	100,9	100,9	100,7

З наведених розрахунків можна зробити насамперед висновок про те, що за останні п'ять-сім років темпи росту чисельності населення Карпатських областей зрівнювалися з аналогічними показниками у західноукраїнському регіоні та в Україні загалом. Фактично про ріст чисельності населення за період 1989-1995 рр. говорити не доводиться, оскільки, як ми вже підкресливали, саме у цей період починають формуватися й тут демографічні процеси. Підтвердженням цього є той

* Складено на основі джерел 18, с.7; 19, с.5; 34, с. XXXVI-XXXVII; 35, с.41.

факт, що загальна чисельність населення в Карпатському регіоні за вказані роки зросла лише на 1,7%, в західноукраїнських областях – на 1,6%, а в цілому по Україні – на 0,4%. Виняток становлять хіба що Закарпатська та Івано-Франківська області, де чисельність населення за ці ж роки зросла відповідно на 2,9 та 3,1%.

На тлі наведених показників темпи росту чисельності населення в сусідніх воєводствах Польщі є більш оптимістичними. Достатньо лише зауважити, що за цей же період 1989-1995 років загальна чисельність населення південно-східних воєводств зросла на 4,1%. І це не випадково, оскільки саме у цьому регіоні спостерігаються практично найвищі показники природного приросту населення. Якщо в цілому по Польщі у 1995 році цей показник становив 1,2 осіб на кожну 1000 населення, то в Перемишльському воєводстві він становив 2,6, Короснянському – 3,2, Ряшівському – 3,6, а в Тарківському – навіть 4,3 осіб (34, с. XXXVII). Вищі від останнього показники спостерігалися лише у Слупському (4,7) та Новосандецькому (6,6 осіб) воєводствах (34, с. XXXVII).

Якщо взяти до уваги, що за природно-кліматичними умовами та особливостями формування господарства цей регіон Польщі та Карпатські області України мало чим відрізняються, то навіть поза глибоким аналізом цих процесів напрошується висновок про значно вищий рівень життя у польському регіоні порівняно з українським.

Аналізуючи на фоні України темпи росту населення сусідніх європейських держав за період з 1985-1995 рр., приходимо до висновку, що, за винятком Угорщини, в Україні, а відповідно і в Карпатському регіоні, вони є найнижчими. Якщо за вказані роки в Україні чисельність населення зросла лише на 1,6%, то в Польщі цей показник становив 3,7%, у Словаччині – 3,8%, в Чехії – 2,1% і в Молдові – 2,3%. Лише в Угорщині загальна чисельність населення за відповідний період зменшилася на 3,8% (35, с.40-41).

Більш наочно динаміка цих процесів представлена у розрахованій нами табл. 12 на базі офіційних статистичних джерел.

Таблиця 12
Темпи росту чисельності населення України та сусідніх держав за період з 1985-1995 рр. (у % до 1985 року)*

Держави	1985	1990	1991	1992	1993	1994	1995
Україна	100,0	101,2	102,3	102,5	102,7	102,1	101,6
Польща	100,0	102,4	102,7	103,2	103,2	103,4	103,7
Чехія	100,0	102,1	102,1	102,1	102,1	102,1	102,1
Словаччина	100,0	101,9	101,9	101,9	101,9	101,9	103,8
Угорщина	100,0	98,1	97,1	97,1	97,1	97,1	96,2
Молдова	100,0	104,7	104,7	102,3	102,3	102,3	102,3

Загалом у більшості з названих держав теж мають місце демографічні процеси, які, як і в Україні, розпочалися на початку 90-х років і призвели до різкого сповільнення темпів приросту населення та зменшення його абсолютної чисельності. Крім України, смертність населення перевищила народжуваність в Чехії, де мінусовий природний приріст населення у 1995 р. становив 2,1 осіб, в Угорщині (-3,2 осіб), а в Словаччині та Молдові цей показник активно наближається до нуля і становив, відповідно, 1,7 та 0,8 осіб на кожну 1000 населення (35, с. 73).

* Складено на основі джерела 35, с.40-41.

Абсолютне зменшення загальної чисельності населення в 1995 р. порівняно з 1994 роком, крім України, спостерігаємо у Чехії та Угорщині, а в Молдові ріст чисельності населення припинився (35. s.41).

Такий аналіз щодо демографічної ситуації в сусідніх державах дає можливість зіставити аналогічні процеси в Карпатському регіоні та західноукраїнських областях загалом і прийти до висновку, що загальна чисельність населення у згаданих сусідніх державах в основному така ж, як і в Карпатському регіоні.

Таким чином, можемо зробити певні висновки:

1. Динаміка чисельності населення карпатського регіону за більшу ніж півтора століття значною мірою є наслідком тих складних соціально-економічних і політичних процесів, які мали місце в західноукраїнських областях впродовж цього тривалого періоду.

2. Найістотніший вплив на загальну чисельність населення регіону та його динаміку мали: а) масові епідемічні захворювання в минулому столітті в результаті чуми й холери; б) великомасштабні міграційні процеси населення під час двох світових воєн та в повоєнні періоди; в) голодомор 1947 р. та масові репресії сталінського режиму щодо населення Галичини після Другої світової війни,

3. Депопуляційні процеси, які в останні роки охопили і Карпатський регіон, призвели до того, що темпи відтворення його населення практично "вирівнялися" з загальноукраїнськими. До 90-х років приріст населення в Україні відбувався в основному за рахунок західноукраїнських областей та Карпатського регіону зокрема, де темпи відтворення населення були значно вищими від загальноукраїнських.

Література

1. Герасименко М. П. Аграрні відносини в Галичині. – Київ, 1959.
2. Заставний Ф. Д. Географія України. У 2-х кн. – Львів, 1994.
3. Заставний Ф. Д. Українська діаспора. Розселення українців у зарубіжних країнах. – Львів, 1991.
4. Итоги Всесоюзной переписи населения 1959 года. Украинская ССР. – М.: Госстатиздат, 1963.
5. Итоги Всесоюзной переписи населения 1970 года. – Т.І. – М.: Госстатиздат, 1972.
6. Копчак В. П., Копчак С. И. Население Закарпаття за 100 лет. Статистико-демографические исследования. – Львів: Вища школа, 1977.
7. Копчак С. І., Копчак В. П. Про динаміку чисельності населення Закарпаття за 100 років (1869-1970) // Історія народного господарства та економічної думки Української РСР. – Вип.10. – Київ: Наукова думка, 1976.
8. Копчак С. І., Мойсеєнко В. І., Романюк М. Д. Етнічна структура та міграції населення українського Прикарпаття (Статистико-демографічне дослідження). – Львів: Світ, 1996.
9. Мариальский А. Современные миграции населения. – М., 1969.
10. Матвіїв О. Голод-47 // Галичина. – 1997. – 22 листопада. – С.7.
11. Нариси історії Закарпатської обласної народної організації. Т.І (1918-1945 рр.). – Ужгород, 1968.
12. Народне господарство Української РСР у 1968 році. Статистичний щорічник. – К., 1969.
13. Народне господарство Української РСР у 1974 році. Статистичний щорічник. – Київ, 1975.
14. Народне господарство Української РСР у 1978 році. Статистичний щорічник. – К., 1979.

15. Народне господарство Української РСР. Статистичний щорічник. – К., 1967.
16. Народне господарство УРСР. Статистичний щорічник. 1952-1957 рр. – К.: Держстатвидав, 1958.
17. Населення Івано-Франківської області (1991-1995 рр.). Статистичний збірник. – Івано-Франківськ, 1996.
18. Населення України. 1992. Демографічний щорічник. – К.: Техніка, 1993.
19. Населення України. 1994. Демографічний щорічник. – К.: Вид-во Мінстат. України, 1995.
20. Огоновський В. П. Еволюція населення Галичини // Наукові записки Інституту економіки АН УРСР. – Т.І. – К., 1946.
21. Паньків Богдан. Голодомор 47-го: натхненники і організатори // Рани: Спецвипуск "Галичини". – 1997.
22. Перковський А. Л. Українське населення в 60-70-х роках XVIII ст. // Український історичний журнал. – 1968. – №1.
23. Радянське Прикарпаття (1933-1959). Документи і матеріали. – Ужгород, 1964.
24. ЦДІА у Києві. Ф.Р. – 582. – оп.11. – од.зб.46. – арк.13-14.
25. IV Український статистичний річник. 1936-1937 (за ред. В. Кубійовича). – Варшава. – Львів, 1938.
26. Allgemeines Verzeichnis den Ortsgemeinden und Ortschaften Österreichs nach den Ergebnisse der Volgzählung v. 31.XII.1910. – Wien, 1915.
27. Buzek J. Pogląd na wzrost ludności ziem Polskich w w. XIX. – Kraków, 1915.
28. Československa Statistika. – Svazek 98. Rada VI (Sčítani Lidu, sešit 7). Sčítani Lidu v Československe ze dne i prosince 1930. – DI. I. – Praha, 1930.
29. Gemeindelexikon von Galizien bearbeitet auf Grund der Ergebnisse Volkszählung von 31 Dezember 1900. – Wien, 1907.
30. Handbuch des Lemberger Stadthaltereigebites in Galizien für des Jahr 1857. – Wien, 1865.
31. Ortsrepertorium des Königreiches Galizien und Lodomerien. Auf Grundlage der Volgszählung von Jahre 1869. – Wien, 1874.
32. Rapacki W. Ludność Galizyi. – Lwów, 1880.
33. Rocznik Demograficzny. 1945-1966. – Warszawa, 1968.
34. Rocznik Statystyczny Demografii. Główny urząd statystyczny. – Warszawa, 1996.
35. Rocznik statystyki międzynarodnej. 1997. Główny urząd statystyczny. – Warszawa, 1997.
36. Skorowidz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej na podstawie pierwszego spisu ludności 30.IX.1921 r. – T.XIV. – Warszawa, 1924.
37. Spezial Ortsrepertorium von Galizien. Auf Grund der Ergebnisse Volkszählung von 31.XII.1880. – Wien, 1886.
38. Spezial Ortsrepertorium von Galizien. Auf Grund der Ergebnisse Volkszählung von 31 Dezember 1890. – Wien, 1893.
39. Statystyka Polski, Serja C, 65. Drugi powszechny spis ludności z dnia 9.XII.1931 r. – Warszawa, 1938.
40. Szewczuk J. Kronika klęsk elementarnych w Galicyi w latach 1772-1848. – Lwów, 1939.
41. Szulc S. Ruch naturalny ludności w Polsce w latach 1895-1935 // Zagadnienia demograficzne Polski. Nakładem głównego Urzędu Statystycznego. – Warszawa, 1936.
42. Wiadomości statystyczne. – T.XXII. – Z.2.
43. Zagadnienia demograficzne Polski. – Warszawa, 1936.

Додаток 1
Динаміка загальної чисельності населення Карпатського регіону
та західних областей України за період від 1939 до 1995 рр. *

Область	1939р.**	1945р.	1959р.	1970р.	1989р.	1993р.	1995р.
	у тис. осіб						
Волинська	1031,7	674,0	892,8	974,4	1061,2	1077,6	1078,
Закарпатська	840,0	720,0	920,2	1056,8	1252,3	1281,4	1288,1
Ів.-Франківська	1281,9	1048,0	1094,6	1249,3	1423,5	1461,0	1466,8
Львівська	2452,1	1567,0	2111,4	2428,9	2747,7	2776,9	2770,3
Рівненська	1057,6	758,0	921,2	1047,6	1169,7	1189,2	1194,5
Тернопільська	1413,3	949,0	1085,6	1152,7	1168,9	1180,3	1177,7
Чернівецька	812,3	545,0	774,1	844,9	938,0	945,8	945,4
Західні області	8888,9	6221,0	7799,9	8754,6	9761,3	9912,2	9921,3
Україна	41308,8	29190,0	41869,0	47126,5	51706,7	52244,1	51728,4
	у % до 1939 року						
Волинська	100,0	62,7	86,5	94,4	102,9	104,3	104,4
Закарпатська	100,0	85,7	109,5	125,8	149,0	152,5	153,3
Ів.-Франківська	100,0	81,7	85,3	97,5	111,0	113,9	114,4
Львівська	100,0	63,9	86,1	99,1	112,1	113,2	112,9
Рівненська	100,0	71,7	87,1	99,1	110,6	112,4	112,9
Тернопільська	100,0	67,1	76,8	81,6	82,7	83,5	83,3
Чернівецька	100,0	67,1	95,3	104,0	115,4	116,4	116,4
Західні області	100,0	69,9	87,7	98,5	109,8	111,5	111,6
Україна	100,0	70,7	101,3	114,1	125,2	126,5	125,2

* Складено на основі джерел: 4. с.16-5, с.16-17; 14. с.7; 18. с.7-8; 19. с.8-9; 24.

** Населення України станом на 1939 рік розраховане разом із сучасною Закарпатською областю, яка була приєднана до України в 1946 році.

Додаток 2
Динаміка чисельності міського населення Карпатського регіону
та західних областей України за період від 1939 до 1995 рр. *

Область	1939р.	1945р.	1959р.	1970р.	1989р.	1993р.	1995р.
	у тис. осіб						
Закарпатська	168,0	136,0	264,9	314,0	515,0	530,2	513,2
Ів.-Франківська	297,7	118,0	249,4	384,2	597,2	633,7	639,2
Львівська	778,5	337,0	821,3	1148,6	1630,5	1688,2	1690,4
Чернівецька	166,4	101,0	203,0	292,3	395,0	404,4	403,7
Карпатський регіон	1406,6	692,0	1538,6	2139,1	3137,7	3256,5	3246,5
Волинська	169,3	64,0	231,2	313,1	518,2	555,5	559,5
Рівненська	139,2	86,0	157,7	288,3	530,0	562,7	568,1
Тернопільська	204,3	68,0	179,6	268,7	476,6	505,0	511,4
Західні області	1919,4	910,0	2107,1	3009,2	4662,5	4879,7	4885,5
Україна	13736,9	7954,0	19147,4	25688,6	34587,6	35296,9	5118,8
	у % до 1939 року						
Закарпатська	100,0	81,0	157,7	186,9	306,5	315,6	305,5
Ів.-Франківська	100,0	40,2	84,9	130,8	203,3	215,8	217,6
Львівська	100,0	43,3	105,5	147,5	209,4	216,8	217,1
Чернівецька	100,0	60,7	121,9	175,7	237,4	243,0	242,6
Карпатський регіон	100,0	49,2	109,4	152,1	223,1	231,5	230,8
Волинська	100,0	37,8	136,6	184,9	306,1	328,1	330,4
Рівненська	100,0	61,8	113,3	207,1	380,7	404,2	408,1
Тернопільська	100,0	33,3	87,9	131,5	233,3	247,1	250,3
Західні області	100,0	47,4	109,8	156,8	242,0	254,2	254,5
Україна	100,0	57,9	139,4	187,0	251,8	256,9	255,6

* Складено на основі джерел: 4. с.16; 5. с.16-17; 14. с.7; 18. с.7-8; 19. с.8-9; 24.

Додаток 3

Динаміка чисельності сільського населення Карпатського регіону та західних областей України за період від 1939 до 1995 рр.*

Область	1939р.	1945р.	1959р.	1970р.	1989р.	1993р.	1995р.
	у тис. осіб						
Закарпатська	878,0	544,0	655,3	742,8	737,3	751,2	774,9
Ів.-Франківська	988,2	930,0	845,2	865,0	826,3	827,3	827,6
Львівська	167,6	1230,0	1290,1	1280,2	1117,2	1088,7	1079,9
Чернівецька	645,9	443,0	571,1	552,6	543,0	541,4	541,7
Карпатський регіон	4185,7	3147,0	3361,7	3445,1	3223,8	3208,6	3224,1
Волинська	862,4	610,0	661,6	661,4	543,0	522,1	518,8
Рівненська	918,4	672,0	763,5	759,3	639,7	626,5	626,4
Тернопільська	1209,0	881,0	906,0	883,9	692,3	675,3	666,3
Західні області	6965,5	5310,0	5692,7	5745,2	5038,8	5032,5	5035,6
Україна	26534,8	20688,0	22721,6	21457,9	17119,1	16773,1	16609,6
у % до 1939 року							
Закарпатська	100,0	80,2	96,7	109,5	108,7	110,8	114,3
Ів.-Франківська	100,0	94,1	85,5	87,5	83,6	83,7	83,7
Львівська	100,0	73,5	77,1	76,5	66,7	65,1	64,5
Чернівецька	100,0	68,6	88,4	85,5	84,1	83,8	83,9
Карпатський регіон	100,0	75,2	80,3	82,3	77,0	76,6	77,0
Волинська	100,0	70,7	76,7	76,7	62,9	60,5	60,2
Рівненська	100,0	73,1	83,1	82,6	69,6	68,2	68,2
Тернопільська	100,0	72,9	79,9	73,1	57,2	55,9	55,1
Західні області	100,0	76,2	81,7	82,4	72,3	72,2	72,3
Україна	100,0	77,4	85,6	80,8	64,5	63,2	62,6

* Складено на основі джерел: 4, с.16; 5, с.16-17; 14, с.7; 18, с.7-8; 19, с.8-9; 24

Додаток 4

Динаміка чисельності населення Польщі та її південних воєводств (у межах Західної та Східної Галичини) за період 1895-1939 та 1919-1936 рр.*

Рік	Польща		Галичина		Рік	Польща		Галичина	
	тис. осіб	% до 1895р.	тис. осіб	% до 1895р.		тис. осіб	% до 1895р.	тис. осіб	% до 1895р.
1895	24019	100,0	6836	100,0	1919	26282	109,4	7495	109,6
1896	24306	101,2	6896	100,8	1920	26669	110,3	7527	110,1
1897	24627	102,5	6976	102,0	1921	26828	111,7	7488	109,5
1898	24942	103,8	7057	103,2	30.09.192	27201	113,2	7542	110,3
1899	25250	105,1	7124	104,2	1923	28290	117,8	7798	114,7
1900	25562	106,4	7202	105,3	1924	28774	119,8	7898	115,5
1901	25926	107,9	7316	107,2	1925	29233	121,7	7998	117,0
1902	26275	109,4	7406	108,3	1926	29740	123,8	8108	118,6
1903	26639	110,9	7478	109,3	1927	30104	125,3	8166	119,4
1904	26958	112,2	7549	110,4	1928	30484	126,9	8236	120,4
1905	27286	113,6	7623	111,5	1929	3099	128,7	8313	121,6
1906	27532	114,6	7674	112,2	1930	31258	130,1	8378	122,5
1907	27953	116,4	7754	113,4	1931	31685	131,9	8463	123,8
1908	28290	117,8	7829	114,5	9.12.1931	32133	133,8	8555	125,0
1909	28637	119,2	7905	115,6	1932	32176	134,0	8566	125,3
1910	28978	120,6	7967	116,5	1933	32638	135,9	8884	129,9
1911	29307	120,1	8026	117,4	1934	33024	137,5	8782	128,5
1912	29640	123,4	8085	118,3	1935	33418	139,1	8873	129,8
1913	8166	119,4	1936	33823	140,8	8968	131,2
1914	8218	120,2

* Складено на основі джерела 41, с.15.

Володимир Фомін

ІДЕЯ САМОВДОСКОНАЛЕННЯ ЛЮДИНИ В УКРАЇНОЗНАВЧИХ СТУДІЯХ ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО

У творчій спадщині плідного й багатопланового культурфілософа Дмитра Чижевського є проблема, яка й досі не стала предметом автономного аналізу. Це – проблема самопізнання та самовдосконалення людини, пошуку нею ідеального модусу буття.

Значною мірою це зумовлено оригінальним методологічним підходом ученого. Поліфонія його наукових інтересів відчутно тягнє до гуманітарного енциклопедизму. Таким, на нашу думку, є й увесь спектр його філософського світогляду.

Пропонована стаття є спробою акцентувати увагу на цій проблемі з метою актуалізації своєрідної духовної аналітики, до якої постійно звертався Дмитро Чижевський. На особливу загальнокультурологічну значимість це заслуговує з огляду на стійкий та глибокий інтерес вченого до антропософської традиції в українській культурі і, перш за все, у найяскравіших її подвижників – Григорія Сковороди, Миколи Гоголя, Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Памфіла Юркевича.

Україна як історико-культурна компонента Київської Русі зазнала потужного впливу не тільки еллінізму, а й бароко. А показовою рисою останнього, як відомо, є домінація декоративності, своєрідна соціокультурна екстравагантність. Цінити більше “здаватися” ніж “бути” – ось “категоричний імператив” барокового способу життя і творчості. Елліністичні ідеали були дещо відсторонені. Однак християнство сильно скоригувало барокову тенденцію. Сократівський антропокозм, аскетизація життя, міра самоволодіння як оптимальна парадигма буття, інтродукованість світовідношення виявились незрівнянно привабливішими орієнтирами філософських та естетичних пошуків. Вищим ідеалом не тільки етичної свідомості, а й усєї системи світобачення стала внутрішня гармонія, до якої, на думку Дмитра Чижевського, найбільше наближались Григорій Сковорода і Микола Гоголь. І ще можна констатувати: у монастирї самого дослідника цілком адекватно сприйняв окреслені вище цінності буття.

Тлумачення антропософських ідей в українській філософії Дмитро Чижевський здійснив на основі глибокого осмислення християнської традиції, відображеній у патристичній літературі. Дослідник вдало апелює до низки вельми повчальних філософсько-етичних рефлексій, розцінюючи їх як плідні спроби теоретичної думки проаналізувати моральний досвід християнства, вплинути на розвиток самосвідомості та адекватного (християнського) самовідношення людини. Йдеться насамперед про розумне самообмеження, пізнання та розвиток емоційно-вольового ества людського духу (душі та серця), свідоме бажання підпорядкувати останньому і думку, і почуття, і ціннісні орієнтації.

Особливий аксіологічний акцент Дмитро Чижевський ставить на виявленні субординації між “теоретичним філософуванням” і моральною чинністю людини.

У працях ученого чітко проглядається послідовна лінія, що з’єднує окремі розрізнені думки мислителів у цілісну картину світу, моделюючи соціально вагомі пріоритети. Так, чи не найсуттєвішим у соціальній філософії Григорія Сковороди дослідник вважає вчення про людину (антропологію), ідентифіковане з власним способом життя. Образ людини, яка вдячна Богу, що “потрібне зробив легким, а важке непотрібним”, яка спілкується зі світом “на рівних” надзвичайно приваблює Дмитра

Чижевського. Загальновідома епітафічна сентенція Григорія Сковороди аж ніяк не означає його добровільну чи вимушену “внутрішню еміграцію”. Світ (соціальне середовище, панівні норони, заритуалізовані стереотипи людських стосунків) став сферою відчуження і самовідчуження. Однак цьому можна протистояти.

Акцентуючи увагу на етичних засадах Сковороди, дослідник тонко виокремлює і доводить до читача кульмінаційні точки дотику консервативного соціуму та людської суб’єктивності, спрямованої на пошук ідеалу. В інтерпретації Дмитра Чижевського “світ” “ловить” людину, щоб поневолити, знівелювати, втягнути в ганебну “гру за правилами”. У такій системі відносин люди, за деякими винятками, спокутуються на привілеї, дарунки, побори, хабарі, так звані соціальні гарантії. Григорій Сковорода характеризується як подвижник морального духу, як герой самостояння. У час випробувань, радив мислитель, “... не йди шукати допомоги на вулицях та по чужих хатах, зайти до себе самого, йди мимо...” (1, с.35). Звичайно, феномен “мандрівного філософа” малопридатний для “тиражування”. Моляться, поклоняються Христу сотні мільйонів, наслідують – одиниці. Про аскетизм афонських подвижників Сковороди в контексті стереотипів постіндустріальної цивілізації годі говорити. Але аксіологічне узагальнення Чижевським цього досвіду все ж може допомогти сучасникам знаходити неекстремальні, компромісні шляхи та спроби протистояння тотальній релятивізації безумовних цінностей буття людини, руйнівним спокусам.

Далеко не випадковим є звернення Дмитра Чижевського до постаті Миколи Гоголя. Адже і його філософсько-етичною парадигмою було “заглиблення в самого себе, дослідження своєї душі”. Вчений витлумачує основоположні соціально-етичні критерії сенсу життя, формування ідеалу і наближення до нього. Вдосконалення людини – настійна проблема суспільства. Хоч це і є процес дещо “інтимний”, індивідуалізований, а значить можливий в умовах більшого або меншого віддалення від-світу, справжній сенс його – у пізнанні та вихованні себе для-світу. Адже нема, за переконанням Гоголя, “шляху і місця в світі, де ми могли б одійти од світу” (1, с.95). Ключ до власної душі може “одмикати душі інших”. Цю думку письменника Дмитро Чижевський доповнює своєрідним “душевним” словником. Душа тлумачиться як домінанта самосвідомості. Ось стрункий, далеко не повний перелік виразів, “що так густо розсипані в листах Миколи Гоголя: душевна справа, душевна робота, душевний порух, душевний поцілунок, душевні обійми, душевна участь, душевна молитва, душевні сльози, душевна послуга, душевна сповідь, душевна тайна, душевна віра, душевні надії, внутрішній голос, внутрішній суддя, стан серця, велике свято душі, душевний рік, засміятися сміхом душі” і т. ін. (1, с.92). Цей приклад має неабияку наукову цінність. Він актуалізує споріднені стійкі вирази, які уможливають встановлення системного аксіологічного зв’язку між ними, виявляють широкий спектр суб’єктивності, всю рефлексивну основу самовдосконалення. Не буде цієї основи – люди будуть лише безплідно метушитися, перебувати в якійсь постійній, абсурдній гарячці. Дмитро Чижевський прагне поєднати і в чомусь розвинути антропологічні погляди Миколи Гоголя. Досконалість, ідеал людини передбачають близькість до природи, неквапливість, цілісність, доцільність, упорядкованість, лад, добро. Самозаспокоєння, будь-яка форма чи ступінь зарозумілості, некритичність і т. ін. ведуть до занедбання душевних якостей і тоді прекрасна нива життя покривається будяками і тернами.

У Миколи Гоголя дослідник знаходить цілу низку вельми тонких та глибоких спостережень щодо природи і покликання людини, умов

розвитку та реалізації її сутнісних сил, ідеальних мотиваційних структур. Він слушно акцентує на гоголівській констатації “плуралізму” природних задатків та схильностей людей. Люди надзвичайно різні: “нема всіх сторін ума ні в одній людині... всі ми йдемо різними шляхами з огляду на різні здатності”. Проте жагуча потреба і здатність “відкривати” себе для себе самого має бути властива всім. У філософсько-культурологічних нарисах та есе чітко бачиться не інтуїтивне згадування цінності людинознавчих філософських ідей українських мислителів, а глибоко усвідомлене й відчутне переконання, опосередковане власним життєвим досвідом.

З належною науковою коректністю цитуючи досліджуваних мислителів, Дмитро Чижевський з виокремлених думок створює привабливу “картину світу” духовного, в центрі якого і автори, і дослідник ставлять неспокійну, нерідко суперечливу, але завжди продуктивну самосвідомість людини, що невдоволена собою і прагне вдосконалення себе й світу. Показова виписка з гоголівського листування: “Нудьга живе не в якомусь місці, чи городі, чи селі, чи іншому земному куті, а живе в нашому власному серці... од неї не втечеш..., вона знайде серед розваг, балів, можна не знайти її, живучи на Камчатці... Хто женеться за радістю, той раніше за всіх зловить нудьгу. Радість не дається нам дарма, вона дається нам в нагороду, вона входить нам в душу тільки годі, коли душа задоволена собою, коли вона сама почувала, то зробила добре і корисне...” (1, с.90). Умовну модель цілісної людини, критерії духовної, соціальної зрілості Дмитро Чижевський бачить у “заповіті” друзям. Тут Микола Гоголь напрочуд точно окреслив одну з найбільш складних проблем соціальної філософії та філософської антропології – усвідомлення людиною і суспільством їх взаємної відповідальності, взаємодетермінованості. “Хай вас не вводять в сумнів ніякі події, що трапляються навколо нас. Робіть кожний своє діло, молячись в тиші. Суспільство поліпшає тільки тоді, коли кожна окрема людина візьметься сама за себе і буде жити як християнин..., стараючись добре діяти на невелике коло людей навкруги себе. Все тоді піде на лад, самі собою встановляться належні стосунки поміж людьми, визначаться законні межі усьому і людство рушить вперед...” (1 с.97). Цілком ймовірно, що Дмитро Чижевський використав філософські роздуми письменника для того, щоб спонукати людей шукати істину, пізнавати причину духовної драми як безцінний життєвий досвід, як застереження про необхідність невтомного шукання джерел та еволюційних факторів людського прогресу.

Ювелірним мистецтвом Дмитро Чижевський назвав гоголівську ідею “господарювання” людини на своїй духовній ниві. Його висновок про домінуючу антропософську публіцистики Гоголя органічно пов’язаний із уже відомою сквородинською ідеєю “економії душевної”. Дослідник виділяє основні елементи – “господарство людської душі”: спокуси, тілесна чутливість, бажання, похоть, а також протидіючі їм воля, розумне самообмеження, внутрішня зосередженість та гармонія.

Логіка аналітика Дмитра Чижевського місцями поступається його людській чуттєвості, витонченій моральній рефлексивності. Це робить ще більш привабливими, переконливими внутрішні мотиви досліджень. Не залишається поза увагою вченого саме те, що може магі загальнопізнавальне значення. Поруч із красою Микола Гоголь бачив і гостро відчував не красу людської душі. Мертві душі, сонний характер, нечулий камінь, дерев’яний, черствий, сухий, скам’янілий, нудний, нещирий, паскудний, зверхній, байдужий, млявий, сонні уха, бездіяльний стан, дух темряви і негачії, холодні вуста, черстве серце, чорнота душі, мертвий застій – це не просто фразеологічний реєстр письменника. За ним

– момент істини, непростий шлях самопізнання, самозастереження, мужній, нещадний самосуд, самоцензура і, нарешті, покращання “душевного господарювання”.

Надзвичайно сучасним є бачення світу письменником та його аналіз Дмитром Чижевським. “І незрозумілий сум охопив землю, все черствішим і черствішим стає життя, все дрібніше і менше, і зростає тільки перед всіма одна величезна постать нудьги, яка шодень неймовірно збільшується. Все глухо, гробовище усюди. Боже! Порожньо і страшно стає в твоїм світі...” (1, с.98). Апелюючи до зворушливих сповідей і самокритики письменника, Чижевський намагається виділити такі погляди і стани, що можуть бути покладені в основу самовдосконалення кожного. Це – розуміння і визнання своєї недосконалості; прагнення працювати над собою все життя; своїм прикладом впливати на середовище; бути чутливим до громадської думки про себе і особливо про хиби, вади, помилки; сприймати невдачі та перешкоди, нещастя як неминучі випробування і найкращі стимули для виховання і самовиховання; постійна турбота про наповнення душі любов’ю, ширістю, почуттям обов’язку, даром чаруватися красою природи і душі. Ідеал людини у Миколи Гоголя, як видно, ідентичний сквородинському: людина має ... наповнювати свою душу любов’ю до правди і добротину, а її вищою метою має стати краса і досконалість духу.

У філософських нарисах та літературознавчих розвідках Дмитра Чижевського особливо вагомі думки пов’язані також з відображенням ідеалу людини кирило-мефодіївцями. Не втрачає свого значення глибоке проникнення Дмитра Чижевського в чарівну і, як відомо, дещо суперечливу поетику і культурно-філософську проблематику Пантелеймона Куліша. Сама постать цього поета і культурного діяча є еволюційно-діалектичною. І саме цим, своєю життєвістю, реалізмом вона приваблює навіть сьогодні тих, хто з тих чи інших міркувань замислюється над “тасмницею” людини.

Аналізуючи суперечки письменника, його диспути про поезію, глибинне народне життя, мову, релігію, звичай, дослідник бачив особливу лінію в українській філософії XIX ст. – проблема людини та її національне, соціальне, етичне буття. У Миколи Костомарова та Пантелеймона Куліша він знаходить спроби синтезу ідеалів християнства та романтизму, роздуми про тасмичне в душі людській подвоєння “Я”, великий інтерес до християнської антропології, захоплення знаменитими “Про наслідування Христу” Ф. Кемпійського.

Серйозні антропософські ідеї Дмитро Чижевський виділяє у світобаченні Тараса Шевченка й у вченні Памфіла Юркевича. Духовна постать останнього відзначена далеко не випадково. Саме цей надзвичайно глибокий, ще й до нині, на жаль, недостатньо вивчений філософ “дуже детально і многобічно розвинув один пункт своєї філософії” – питання про ество людини та ціннісні орієнтири її розвитку. Для християнського мислителя, як його бачить Дмитро Чижевський, проблема антропологічна є центральна, головна.

Відзначимо, що запозичуючи деякі міркування з “теорії ідеального типу” Макса Вебера, Дмитро Чижевський сформулював надзвичайно вагомий науковий тезу: “дослідження в галузі наук про дух та культуру має йти не в ширину, а в височину. “Ідеальний тип” можна вибудувати лише таким шляхом – від визначного...” Очевидно, саме тому Чижевський виявив себе в своїх філософських шуканнях тонким і глибоким інтерпретатором та ширим симпатиком українського людинознавства, розвиток якого, до честі своєї, вбачав лише в контексті кращих набутоків світової філософії та культури.

Ідеалом людини вчений вважає не якусь готову модель, вистояну на ідеологічних дріжджах, а її незадоволеність даністю, духовну діяльність, самотворення, наближення до досконалості. Отож, ведучи наполегливий пошук ідеалу людини в українській філософії, Дмитро Чижевський прагнув ознайомити свого читача з духовною спадщиною українських мислителів, а в цілому – з “абсолютним рухом становлення” людини в українській конкретиці.

Безумовна заслуга дослідника полягає ще й у тому, що його праці, хоч і виходили на Заході, все ж торували стежку до українського читача чи не на півстоліття раніше, ніж вони стали доступні мільйонам вільних українців на Батьківщині. Тепер, в умовах безкомпромісного переосмислення історичної долі та перспектив нації і людини, праці Дмитра Чижевського є цінним орієнтиром пізнання духовного світу людини, правильного розуміння критеріїв історичного прогресу. Любовно написані слова Миколи Гоголя чи не найкраще тому свідчення: “Вносити працю, мир і лад навколо себе – обов’язок наш, оскільки кінечним є привести до ладу свої душі, наші найбільші скарби...”

Література

1. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – Мюнхен, 1983.

Марія Федущак

ЕТИЧНИЙ АСПЕКТ УКРАЇНСЬКОГО КВІТЧАННЯ

Староукраїнські традиції зародилися ще до прийняття нашими предками християнства, і закладені в них давні космологічні ідеї мали свою красу і велич. Наш видатний дослідник народних звичаїв Олександр Потебня доводив, що не лише заради свого буквального смислу живуть у віках фольклорні твори, а й заради того глибинного змісту, який може бути в них виявлений чи закладений (10, с. 182).

Яскравим прикладом народної художньої традиції українців є квітчання – так, за Борисом Грінченком, називається прикрашання квітами (5, с. 233). Це поняття зустрічаємо також у науковій (9, с. 71-72) та популярній (8, с. 84, 111-133, 140, 147, 157-160, 183, 192) літературі: “Квітчатися – звичай прикрашати голову квітами”; “чічками квітчаємо, добром вінчаємо”, “дівки квітчалися ружами”; “паски уквітчані хрестом, голубами”, “би літо добре квітчалось”; “квітчаючи коси верби”; “голівку уквітчував віночок”; “коні барвисто уквітчані”; “заквітчувати криниці”; “листяне квітчання”; “червона бавна квітчала глечик” – ці й подібні до них вислови свідчать про неабияку різноманітність квітчання, яке завдяки продуманому застосуванню набиало вагомим естетичним звучанням.

Самобутнє українське квітчання обгороджувало буття. Вийшовши з релігійного ритуалу, воно залишилося глибоко символічним, увібрало низку моральних ідей, до яких варто б звернутися і нам, українцям третього тисячоліття.

Як засвідчує досвід першого десятиліття незалежності, перехід від одного політичного устрою до іншого, з одних економічних відносин до нових, нехай і прогресивних, є процесом надзвичайно складним.

Ще задовго до розпаду радянської системи виникла глибока моральна і духовна криза суспільства: воно виявилось неготовим відмовитись від елементів світогляду та моралі попереднього тоталітарного шляху розвитку і сприймати справжні цінності розвинених демократій. Духовне зубожіння суспільства як наслідок нав’язаного режимом натуралістично-атеїстичного світогляду, національного нігілізму, подвійної моралі стало благодатним ґрунтом для прищеплення примітивних, легких для сприйняття, а тому дуже живучих елементів західної цивілізації – культу красивого і заможного життя, насильства, наркоманії, розпусти, наживи. Молода Українська держава не мала що протиставити цій експансії.

Сліпе, бездумне наслідування елементів західної культури, будь-якої моди в побуті й культурі вказують на необхідність термінового морального оздоровлення нації. А відомо, що нове – це давно забуте старе. Альтернативою до насаджуваних агресивних (“хижих”, “аніمالістичних”) впливів на суспільну свідомість могли б стати інші засоби формування моралі – через відновлення і розвиток національних і місцевих традицій, зокрема “флористичних”.

Українське квітчання через свою знаковість було вагомим засобом підтримки морального здоров’я народу. Запорукою цього була релігія, а носієм – дівчина, жінка.

У старовинній щедрівці співалося:

*Зажурилася крутая гора,
Що не зродила шовкова трава,
Але зродило зелене вино,
Зелене вино вгору си вило,
Вгору си вило, рясно зацвіло.*

неділю – шутку, на Божого Тіла – маленькі віночки з очитку, чебрецю та іншого зілля, на св. Макавеїв – мак з городніми рослинами, на Спаса – завітчані яблука, кукурудзу, на Богоявління – кропила (букетики) для свяченої води з васильку та колосків збіжжя. Кожний вид освяченого зілля мав своє призначення.

Існувало повір'я, що якщо рвати без потреби квіти, випадатиме волосся. На Буковині збирати зілля дозволялося на св. Юрія (23 квітня) та св. Івана (24 червня) (8, с.26, 149). До Трійці не можна було навіть гілки зламати, а тим більше – рубати дерева (1, с.32). До квітки чи дерева ніхто без доброго слова не приступав.

Обрядове зілля, та ще й освячене, було у великій пошані і ніколи не викидалося – навіть тоді, коли воно використане на лік або ж прийшла пора для збору свіжих рослин. Щоб дитина росла здоровою, у першу купіль клали освячені трави та квіти (15, с.167). Після купелі малих дітей воду виливали з примовляннями на квітник, щоб дитина була красива і мила людям. Також дівчатам варили свячене зілля і зливали у купіль. Була в пошані і кожна подарована дівчині квітка – відвар із таких висушених рослин теж давали їм до купелі (16, і). На хрестинах кума роздавала гостям маленькі букетики з мірти та васильку. Вдома матері, які мали доньок, умивали їх цими китичками до схід сонця непочинаю водою (16, е).

Наприкінці зимових свят з атрибутами квітчання проводилися певні обрядові дії. Приміром, святвечірнього “діда”, попередньо змолотивши, в деяких місцевостях прийнято було спалювати зерно ж давали курям. “щоб добре неслися”, а попіл розсівали по городі (16, д). У цьому звичаї дослідники вбачають аналогію із західно-й південноєвропейським бадняком – тліючим полином, що запалювали на зимові свята (13, с.81). Поширеним був і звичай на Водохреща (подекуди на св. Василя) з “дідуха” скручувати пересвеса й об'язувати ними фруктові дерева в саду, “щоб добре плодоносили”. Малий пучок із нього залишали “на лік” (16, а, е). Із пучка “дідухових” колосків та гілочок різдвяної ялинки в'язали кропило для свяченої води, а ялинку після свят спалювали, або ж встромлювали в землю на полі як оберіг (16, в).

Прикладом шанобливого ставлення до дарів землі можна вважати звичай, коли після жнив дівчата ходили полями й вибирували загублені жінцями колоски. Зерно зібраного роками колосся використовувалося для випічки весільного короваю дівчині (8, с.157).

Первісні уявлення про зв'язок людини з навколишнім світом, про її спорідненість з природою підтверджують численні українські легенди про рослинний світ, а також про перетворення героїв на дерева та квіти (4, с.283-320). Саме собою напрошується тут порівняння з феноменом японської культури – ікебаною, в якій втілена ідея споглядання природи як посібника з моралі (11, с.126-127).

Очевидним є й той факт, що деякі звичаї, пов'язані з рослинами, мали забарвлення забобонів або ворожбитства. Можливо, що в цьому відобразився перехід від вищої міфології до магізму. Віра в магичну силу рослин підсилювала їх цілющі властивості. Чи не тому коли дівчина йшла на танець, то мала полин у вінку. А жінки клали полин у пазуху й натрушували його під порогом – від злих духів, недобрих очей, злого переходу (8, с.25-26). Із днем св. Катерини (24 листопада) асоціюється звичай ворожіння дівчат на вишневих гілках: у цей день їх ламали і клали в хаті у глечик із водою. На Різдво дивилися, чи вони зацвіли, і з того робили висновки про свою долю. Інший забобон забороняв кидати в могилу свіжі квіти, “щоб живі люди не пішли за померлим”.

Хотілося б, звичайно, повніше систематизувати зібрані в процесі польових досліджень та з літератури свідчення про етично-символічне значення, яке надавали українці певним рослинам. Та поки що на такі систематичні узагальнення ще не прийшов час. Насамперед тому, що символіка рослин вимальовується досить багатозначною і внутрішньо суперечливою.

Безперечно, що рослини становили значну сферу духовного життя народу, бо з ними були пов'язані світоглядні уявлення, повір'я та вірування. Квітчання – це не тільки флористичні композиції, а й процес, під час якого формується особистість. Подиву гідним видається те, що такі нетривкі для зберігання витвори квітчання були засобом закріплення і передачі з покоління в покоління багатьох етичних норм.

Література

1. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Л., 1983.
2. Борисенко В. К. Весільні звичаї та обряди на Україні. – К.: Наукова думка, 1988.
3. Борисенко В. К. Нова весільна обрядовість в сучасному селі (на матеріалах південно-східних районів України). – К.: Наукова думка, 1979.
4. Булашев І. О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космологічні українські народні погляди та вірування. – К.: Довіра, 1993.
5. Грінченко Б. Словарь української мови. – Т II – К., 1908.
6. Здоровега Н. І. Нариси народної весільної обрядовості на Україні. – К.: Наукова думка, 1974.
7. Колядки і щедрівки. – К.: Музична Україна, 1991.
8. Маковій Г. Загонганий цвіт. – К.: Український письменник, 1993.
9. Николаева Т. Л. Украинская народная одежда. – К.: Наукова думка, 1987.
10. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.
11. Пронников В. А. Икэбана или Вселенная, запечатленная в цветке. – М.: Наука, 1985.
12. Скуратівський В. Покуть. – К.: Довіра, 1992.
13. Сосенко Кс. Різдво-Коляда і Щедрий Вечір: Культурологічна оповідь. – К.: Український письменник, 1994.
14. Стельмашук Г. Г. Сонце та місяць на барвінковому вінку // Літопис “Червоної Калини”. – 1992.–№1. – С. 66-68.
15. Українська минувшина. – К.: Либідь, 1993.
16. Матеріали польових робіт:
 - а) Івано-Франківська обл., Долинський район, с. Солуків;
 - б) Івано-Франківська обл., Коломийський район, с. Печеніжин;
 - в) Івано-Франківська обл., Надвірнянський район, с. Фитьків;
 - г) Івано-Франківська обл., Снятинський район, с. Вовчківці;
 - г) Івано-Франківська обл., Снятинський район, с. Ганьківці;
 - д) Івано-Франківська обл., Снятинський район, с. Задубрівці;
 - е) Івано-Франківська обл., Снятинський район, с. Кулачківці;
 - е) Івано-Франківська обл., Тисменицький район, м. Тисмениця;
 - ж) Івано-Франківська обл., Тисменицький район, с. Забережжя;
 - з) Івано-Франківська обл., Тлумацький район, с. Нижнів;
 - и) Тернопільська обл., Бучацький район, с. Помірці;
 - і) Чернігівська обл., Ічнянський район, с. Томашівка.

РЕЦЕНЗІЇ



Левко Полюга

ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ЛЕКСИКОГРАФІЧНОЇ ДУМКИ

(Кульчицька Т. Українська лексикографія XIII-XX ст.: Бібліографічний покажчик. – Львів, 1999. – 360 с.)

До праць, що мають небуденну вартість при опрацюванні тієї чи іншої теми, належать бібліографічні видання. Новинкою в цьому ряді може вважатися робота Тетяни Кульчицької, дочки видатного українського мовознавця Юліана Редька, якому і присвячена "Українська лексикографія: Бібліографічний покажчик", що з'явилася в серії наукових видань Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника Національної академії наук України. Починаючи від XIII ст., рік за роком, до 1998р. прослідкувала дослідниця усі словникові видання, без яких не може обійтися жодна цивілізована людина. Цією працею автор продовжує прекрасні традиції українських бібліографів, зокрема львівських, починаючи від І. Левицького.

В опублікованій роботі заслуговує схвалення все: і сумлінність опрацювання, і спосіб подачі матеріалу, і вміння при потребі анутовати те чи інше видання, і спосіб виділення підрозділів, що дає змогу легко користуватися виданою бібліографією, і поліграфічне виконання.

Крім додаткових допоміжних параграфів, увесь зібраний матеріал розміщений в основних трьох розділах. У першому "Словники української мови: окремі видання та публікації" представлено 1326 назв. Описані в цьому розділі лексикографічні видання належать до найбільших скарбів української культури. Ніякі трагічні лихоліття в українській історії не впливали на зниження інтелектуального чинника при витворенні словників, що згодом здобули загальноєвропейське визнання. На основі здійсненої праці можемо вже ніби наочно більш-менш точно спостерігати, які словники української мови і з якої тематики існували в той чи інший період української історії. Представлені в першому розділі праці характеризують різні типи словникових видань, серед яких тлумачні – 66 одиниць, історичні – 21, етимологічні – 13, діалектні – 195, аргі – 13, фразеологічні – 40, стилістичні (синонімічні, омонімічні, морфемні – ці останні більше пасували б до словотворчих та інверсійних) – 32, словники чужомовних слів – 32. Важко утриматися від спокуси, щоб не назвати ще такі типи лексикографічних праць, які протягом чотирьохсотлітньої історії українського словництва видавалися в Україні і засвідчували історію культури народу, стан її мови. Це інверсійні (зворотні) словники – видано їх 8, орфоепічні – 13, топонімічні – 30, ономастичні – 24, псевдонімів та криптонімів – 4, бібліографічні – 56, словники мови письменників – 19.

Різноманітними є й видання, що наближають українську мову до світових мов. Українські слова перекладалися різними мовами, тобто створені українсько-англійські словники – 29, італійські – 2, латинські – 5, німецькі – 31, польські – 10, російські – 43, французькі – 5, а також білоруські, болгарські, есперанто, іспанські, ідиш, китайські, кримськотатарські, румунські, словацькі, сербохорватські, старогрецькі, старослов'янські, угорські, чеські. Одночасно видано і

низку чужомовно-українських словників, тобто перекладалися українською мовою англійські слова – видано 55 англо-українських словників, 34 – німецько-, 8 – польсько-, 102 – російсько-, 5 – французько-українських словників. Крім того, опубліковано по одному, по два словники, що перекладали болгарську, есперанто, іспанську, італійську, ідиш, латинську, молдавську, румунську, словацьку, сербохорватську, старогрецьку, угорську, чеську, японську мови.

Дуже велику кількість охоплюють термінологічні словники, яких видано в Україні лише за останні півтора століття 407 із 36 спеціальностей, у межах яких їх значно більше. Найширше представлена медицина – зафіксовано 42 словники, математика, механіка – 20, фізика – 14, хімія – 10 і т. ін. Звичайно, що з часом ця термінологія буде доповнюватися новими виданнями, які не могли потрапити до цієї книги. Маємо на увазі ті публікації, які масово готуються та видаються в часи теперішньої української незалежності, що є одним із виявів розбудови національної культури та державності. За даними "Літопису книг", який публікує "Книжкова палата України", з 1991 р. по 1998 р. видано 332 термінологічні словники, зокрема, в 1993 р. – 64, а в 1997 – 61 словник такого типу. До речі, випадково, напевно, пропущено великий "Українсько-румунський словник" (Бухарест, 1964 – 879 с.), якого, мабуть, не змогла знайти авторка в українських бібліотеках. Серед правописних словників повинні зайняти своє місце і деякі праці Б. Антоненка-Давидовича ("Як ми говоримо" – 1991 р.) та Є. Чак.

Не поминула автор і рукописних словників, серед яких 58 позицій. Це значне надбання української культури. А чимало цих словників, напевно, ще не виявлено, тому і користуємося нагодою, щоб закликати власників подібних праць повідомити п. Т. Кульчицьку про них, аби в майбутньому поповнити цими працями наступне видання бібліографії.

Дуже важливо, що автор бібліографії не обминула рецензій на лексикографічні видання, що є також виявом великої працездатності. Біля Словника української мови в 11 томах таких рецензій 23, а Словник староукраїнської мови покликав до життя 22 рецензії. Своєю працею Т. Кульчицька утверджує і нову галузь українського мовознавства, виділивши спеціальний розділ у книзі "Праці з теорії та історії лексикографії", в якому наведено за алфавітом авторів 565 книг, статей.

Автор бібліографії свідомо того, що опрацьована лексикографічна бібліографія не є повною. Поза увагою залишилися так звані "Словники-додатки", які опрацювати одній людині було просто не під силу. Не опрацьовано й українського лексичного матеріалу в словниках інших мов. Про це автор пам'ятає і пише в своїй ґрунтовній передмові.

До супровідних і також дуже важливих частин роботи належать "Список акронімів" (с. 15-16), "Іменний покажчик" (с. 281-305), в якому прізвища подаються із номером відповідної позиції, "Показчик місць видань", який представляє географію публікацій словників в Україні та країнах світу. Щоб не заблудитися у цьому лабіринті видань, у книзі подано всі публікації за зведеною хронологією у "Хронологічному покажчику" (с. 309-354). Особливо хочеться відзначити поліграфічну сторону видання, високу фаховість редактора Л. Квятковської та грамотність комп'ютерної верстки Л. Суц. А наявність у виданні ілюстрацій цікавих та рідкісних видань ще більше підвищує його вишуканість.

Оцінюючи схвально це видання Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, хочеться відзначити велику працю колективу цього наукового закладу. Працівники ЛНБ, як усі науковці, переживають економічні негаразди, але їх не відлякують ніякі труднощі, коли йдеться про розвиток національних надбань, підготовку та видання низки цінних праць з української культури. Тож хай їм щастить на цій складній ниві!

Олена Бондарева

МІФ І АНТИМІФ ПРО УКРАЇНСЬКУ ДРАМУ

(Хороб С. Слово – образ – форма: у пошуках художності. – Івано-Франківськ, 2000. – 196с.)

Я – драматург. Я обертаю дім на планетарій, де кожен слідєс накресленій орбіті і сяє відображенням світлом автора... Я оживляю тіні й мумії і перетворюю вогонь тіла у попіл слів і пожовкле листя рухів... Я драматург. Я падаю у безодні людей і дістаю вугілля для зіпсованих машин мандрівних сюжетів...

Неда Неждана "І все-таки я тебе зраджу"

Ми живемо в бурхливій і непередбачуваній реальності, що більше схожа на міф, ніж на дійсність. Інстинкт самозбереження примушує нас за подібних обставин швидко засвоювати міфологічні регламентації і розвивати далі устояні соціальні, культурологічні та естетичні міфи. Олександр Гриценко зазначає: в українській історії "міфічний дискурс опановував дедалі ширші терени, що попередньо належали або національно-індиферентному рацію, або цинічному прагматизмові, або ж конкуруючій радянській міфології" (2, с.6). Саме за часів радянського соціокультурного міфу склався стійкий стереотип сприйняття української драматургії XX століття як дещо примітивного, тематично, формально та стилістично обмеженого літературно-культурного явища. Лише у 90-ті роки вдалося трохи розхитати цей стереотип, однак його відгомін дається взнаки ще й досі. Тому кожна поважна розвідка літературознавців, мистецтвознавців чи культурологів, яка спростовує цей "міф кризи" української драми, заслуговує на увагу, вдумливе прочитання й спонукає до міркувань.

Неординарною працею, яка руйнує стереотип занепаду української драматургії XX століття, стала монографія вченого з Івано-Франківська Степана Хороба "Українська драматургія: кризь виміри часу" (7). Продовженням реабілітації української драми-XX є нова книга вченого – "Слово – образ – форма: у пошуках художності", що теж вийшла у Івано-Франківську 2000 року. Ця ґрунтовна і високопрофесійна розвідка репрезентує українську драматургію як явище непересічне, художньо досконале і багато в чому новаторське. Понад 20 років тому Річард Вільямс зауважував, що "культура має два аспекти – відомі поняття та знані шляхи, до яких уже призвичаїлися всі члени цієї культури, а також нові спостереження та нові поняття, що їм пропонуються й випробовуються" (9, с.132). На тлі багаторічного існування нашої культури у межах могутнього соціального міфу, на фоні її заміфологізованого сприйняття нові спостереження, концепції і теорії стосовно окремих явищ та імен і щодо культурної ситуації в цілому маємо сприймати як аксіологічні набутки вітчизняної теоретичної думки. До таких набутків, безсумнівно, належить і книга Степана Хороба. Варто зупинитися докладніше на тих літературознавчих постулатах, які дозволяють говорити про дане дослідження як про "антиміф" стосовно української драматургії і концепції її іманентного стану одвічної кризи.

Типологічне зіставлення драматургічних творів Юліуша Словацького і Лесі Українки дослідник вибудовує не лише на рівні драматургічних текстів, хоча компаративний аналіз "Балладини" та "Лісової пісні" є віртуозною літературознавчою розвідкою. Аналітична

модель Степана Хороба значно ширша і глибша за власне текстові порівняння. Він вдається до зіставлення романтичного і неоромантичного типів художнього мислення, прагне віднайти їх міфопоетичні архетипи: "Тобто мова йде про зіставлення як основних структур образності, так і тих моделей, що творчо побутували у п'єсах цих драматургів як органічно сполучені з ними" (с.4). Від типології творчого задуму обох драматичних творів через аналіз глибинних засад міфопоетичних джерел людськості загалом вчений сягає філософського та культурологічного рівня узагальнень. Засвідчивши, що контекст і "Балладини", і "Лісової пісні" "виходить за межі, визначені змістовим спрямуванням творів, а будь-яка міфологема в них – це аж ніяк не тло, на якому розгортається сюжет і драматична дія, не ілюстрація конфліктних зіткнень характерів чи наперед окреслених ідей автора, а передусім важливий структуротворчий елемент художнього мислення" (с.7).

Видаються досить цікавими міркування дослідника про жанрову своєрідність трагедії-казки "Балладина" і драми-феєрії "Лісова пісня". Жанрові утворення з казковим підґрунтям вимірюються класичним міфопоетичним каноном з його одвічним лоном "живої одухотвореної природи". Наголошується на умовності драматургічної топоніміки, оскільки "тут не так важливо, де й за яких обставин та в яких умовах відбувається драматична дія, як те, що навіть на рівні томографії та локального колориту легко вловлюється науково-баладна міфологема, котра, входячи в саму структуру романтизму та неоромантизму, тісно споріднює ці типи художнього мислення" (с.9).

Степан Хороб досліджує глибокі етнокультурні корені трансміфологічних образів, через які декодується символічний простір не лише в слов'янських, а й у інших міфологіях народів світу. Йдеться про культ богині-матері (в авторській інтерпретації – про "категоріальний архетип антропоцентризму" як "архетип матриархичності") та міфопоетичні моделі світу, пов'язані з ідеєю "світового дерева". Так, дуб у "Лісовій пісні" вчений схильний розглядати як значеннєву вісь всесвіту: "Він наче компонує лісову галявину, озеро, інші дерева в органічну цілість і водночас набуває метафізичного змісту – коріння і крона, життя і смерть, тривкість і конечність, міць і крихкість... Саме дуб є тією структуротворчою силою, що притягає чи віддаляє ті чи інші події... Леся Українка свідомо робить це дерево конче потрібним атрибутом ритуально-міфологічного дійства, бо саме з ним зв'язані не просто календарно-господарські цикли, зміни пір року, а заверш процеси людського співжиття чи долі конкретної дійової особи" (с.11).

Проте не лише спадщина Юліуша Словацького стає тлом для всебічного осягнення новацій Лесі Українки на драматургічних теренах. Степан Хороб вводить її творчість до контексту європейської модерної драми і переконливо засвідчує, що повнота цього контексту неможлива без драматичних поем Лесі. Це дає змогу чи не вперше вести мову про світовий рівень її драматургії, про те, що її модерна драма набула вишості над етнографічно-побутовими та національно-романтичними тенденціями і саме тому сягнула великих філософських узагальнень. На прикладі цієї драматургії вчений розмежовує категорії "конфлікт характерів" / "конфлікт світоглядів".

Привабляють спостереження дослідника над жанровим експериментаторством та жанровим варіюванням у Лесі Українки. На двох протилежних полюсах її жанрового діапазону Степан Хороб розташовує драму-феєрію і драматичну поему, а між ними – такі жанроутворення, як символічна драма, віршована драма, драматична новела, діалог, драматичний етюд.

балансує на межі декількох вимірів – романтичного й умовно-реалістичного, неоромантичного й символічного. По суті, цей світ описано як осереддя хреста, як відцентрове явище синкретичного гатунку.

Розглядаючи українську драматургію першої половини ХХ століття як суто модерну, автор книги спростовує ще один міф, вкорінений у читацькій свідомості, – міф про вторинність природи українських модерних течій, про домінування в національній свідомості етнографічно-побутового стереотипу сприйняття мистецтва. Модерні властивості етнокультурного мислення Степан Хороб ілюструє численними прикладами.

Там, де йдеться про нову генерацію українських письменників – Володимира Винниченка, Миколу Хвильового, Олександра Олеся, Василя Пачовського, Спиридона Черкасенка, – перед читачами постають нові моделі письменницької свідомості, нові типи художнього мислення, серед яких увагу Степана Хороба зосереджено здебільшого на експресіонізмі. Простежується генеза експресіоністського світогляду в українській драмі, досліджуються й ідентифікуються як європейські впливи, так і суто національні першоджерела української експресіоністської драми, виокремлюються й аналізуються елементи поетики експресіоністської драми в символістських п'єсах Олександра Олеся, у неонатURALістичних та символістських драмах Спиридона Черкасенка. Найбільш увиразнено, погоджуємося з автором монографії, експресіонізм як тип художнього мислення проступає в творчості Миколи Куліша та Володимира Винниченка, драматургії яких приділено чільну увагу.

У дослідженні справедливо акцентовано, що в українській драмі, на відміну від західноєвропейської експресіоністської драматургії (п'єс Августа Стріндберга, Георга Кайзера, Ернста Толлера, Фріца Унру, Вальгера Газенклевера), експресіонізм був явищем не тільки естетичним, а й передусім культурно-історичним, він разом з іншими модерними напрямками “утверджував у національній сценічній літературі нове мистецьке бачення і зображення, цілковито нову, порівняно із неонародницькою, тенденцію національно-культурного самовизначення” (с.41).

Позитивною ознакою праці Степана Хороба є аналітичні узагальнення щодо літературного процесу ХХ століття, його тенденцій і проблем, на які автор має власну поважну точку зору, здебільшого літературознавчо новаторську. Зокрема, зацікавлює аналіз тих непростих умов, за яких у загальноукраїнському літературно-художньому процесі відбувалося становлення української експресіоністичної драматургії та експресіоністського мислення. Тут виділяються дві тенденції: з одного боку, олітературнення естетики і поетики на ґрунті модерної західноєвропейської форми, а з іншого – переборення домінантної національної традиції етнографічно-побутового театру. Далі автор праці робить вагомe узагальнення: “Перебуваючи у силовому полі модернізму, експресіоністська драма започаткувала такі форми художнього зображення, які теоретично і практично заявляли своє право на естетичні, гедоністичні, психологічні та філософські теми. Водночас в експресіоністській драмі спостерігається властива для більшості модерних типів художнього мислення тенденція до їх схрещення, зрощення, взаємообумовленості” (с.47).

Заслужують на увагу й розділи книги, присвячені функціонуванню есхатологічного напрямку в українській літературі, зокрема, апокаліпсичним та есхатологічним мотивам у новелістиці

Василя Стефаніка, і концепції української релігійної драми, і міркування про молитву як жанровий різновид української релігійної поезії, і роздуми автора над специфікою українських модерних одноактних п'єс.

Змістовною частиною книги є окремий розділ “Драма в новелі”, присвячений дослідженню прози Василя Стефаніка крізь призму драматургічних категорій. Подібний ракурс вже відомий літературознавству: скажімо, численні спроби дослідження романістики Федора Достоєвського здійснювалися саме в площині помежових форм художнього мислення – епічної і драматичної. Дослідник наголошує, що у творчості Стефаніка ідентифікується не новела-драма, а саме драма в новелі, тому аналіз новелістичного доробку цього письменника здійснено крізь призму основних драматургічних категорій – конфлікту, драматизму і сценічності.

Розділ дослідження, названий “Драма і театр: сценічна інтерпретація”, представляє Степана Хороба не лише як літературознавця, але й як цікавого літературного і театрального критика. Зібрані в ньому театральні рецензії різних років свідчать, що сценічні версії інсценізацій і п'єс можна справедливо вважати невід'ємною частиною драматургічно-театрального процесу в Україні. Здебільшого саме цей аспект лишається на узбіччі в інших дослідників сучасної драматургії.

Отже, книга Степана Хороба вартує на гідну високу оцінку читачів і обов'язково стане в нагоді всім, хто цікавиться сценічною літературою і театральним мистецтвом, а також тим, хто далі писатиме історію української драматургії.

Література

1. Гончар О. Наша Леся // Леся Українка: Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях. – К.: Радянська школа, 1986.
2. Гриценко О. “Своя мудрість”: Національні міфології та “громадянська релігія” в Україні. – К.: УЦКД, 1998.
3. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997.
4. Неждана Н. І все-таки я тебе зраджу // У чеканні театру. Антологія молоді драматургії / Упоряд. та післямова Н. Мірошниченко. – К.: Смолоскип, 1998.
5. Новикова М. Пушкинский Космос: языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. – М.: Наследие, 1995.
6. Поліщук Я. Туга за читачем і міф автора (До проблеми сприйняття творчості Лесі Українки) // Дивослово. – 1998. – №4.
7. Хороб С. Українська драматургія: крізь виміри часу. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999.
8. Щербак Ю. Сподіватися // Щербак Ю. П'єси. – К.: Радянський письменник, 1988.
9. Williams R. Communication and Community // Resources of Hope. – London: Verso, 1980.

Взагалі, уся каша заварилася через один “напис” культури Кьореш, “прочитаний” Анатолієм Кіфішином: “Вівця схоплена жерцем Аратти”, – і тільки (3, с.31).

Беззаперечний авторитет для Юрія Шилова, Анатолій Кіфішин, вважає, що “пізніше протошумерська писемність відроджується в Прекукутені і Трипіллі (= шум. Аратті), звідки потім через Закавказзя (Майкоп) потрапляє в Шумер часу Урука IV-III” (3, с.33). Зауважимо, що про індоевропейців тут немає ані слова. Крім цього, зовсім незрозуміле, чому це Трипілля = Аратті? Може, просто захотілося?

Якщо розгорілися такі пристрасті, то поглянемо на знакові системи Балкан, Трипілля і Шумеру, вживаючи, нехай нас пробачить Юрій Шілов, “строгие рассуждения” – статистичний і порівняльно-типологічний методи до їхнього дослідження. Нашими джерелами стали збірки вінчанських знаків, складених Вінном Ш. (12), архаїчних шумерських піктографічних знаків, поданих у книзі А. Фалькенштейна (10), і трипільських знаків томашівської локальної групи, зібраних автором цих рядків (7).

Серед 210 вінчанських знаків формально подібні до трипільських тільки 20 знаків (9,5%). Серед 891 шумерського знаку на трипільські схожі 58 знаків (6,5%). Між шумерськими і вінчанськими знаками лише 47 схожі між собою (5,2%). Як можна бачити, вкрай незначна формальна подібність трьох знакових систем не дозволяє прийняти побудови Анатолія Кіфішина і, звичайно, Юрія Шилова. Усі три системи розвивалися самостійно.

Через це можливість прочитання “по-шумерськи” балканських табличок та інших “написів” варто піддати великому сумніву. Серед них – і вінчанські (чи коцофенські) таблички з Тертарії (Румунія).

Отже, ніякої індоевропейської країни чи навіть держави Аратти в неоліті-енеоліті на Балканах і в Подніпров’ї ніколи не існувало. Усі фантазії стосовно цього Юрія Шилова належать до галузі наукоподібного індивідуального міфотворення.

А красива казка про “Божественну Аратту” (с.619) у індусів розлітається на друзки при зверненні до тексту, який залишився невідомим Юрію Шілову, хоча є його російський переклад, що полегшує знайомство з ним автора, – “Книга про Карну (Карнакапарва)”, VIII книга “Магабхарати”. У розділі 30 цієї книги Аратта названа країною, де знищена дхарма (2, с.111), а її мешканці – “злодії”. “Невдячність, крадіжки чужого добра, пиття хмільного, близькість з жінкою наставника – немає такого беззаконня, яке не було б для них законом, сором і ганьба араттакам, мешканцям П’ятиріччя” (2, с.113).

Або в іншому місці: “Народжених від незаконних шлюбів, диких, що вживають будь-яку їжу, будь-яке молоко, бахликів, що називаються араттами, мудрому слід уникати!” (2, с.253).

Добра ж пам’ять про Золотий вік у Божественній Аратті!

Країна Аратта дійсно існувала чи то в районі Пенджабу і Сінду, як це вважають Я. В. Васильков та С. Л. Невельова (2, с.250), чи в Бадахшані, як думає В. І. Саріаніді (6, с.88), про що свідчить один із її основних товарів – лазурит, де його добували і який був таким бажаним для правителів Урука. Та її населення не було індоевропейським.

Всупереч ще одній байці Юрія Шилова (с.619), правителі Урука не виводили з Аратти свою династію і таких згадок у шумерських текстах не існує.

Таким чином, “розуміння трипільської культури як дунайсько-дніпровської, а потім придніпровської Аратти, врахування ролі створеної нею системи святилищ-обсерваторій в історії індоевропейської спільноти, а потім встановлення в рамках даної системи аратто-шумерських зв’язків” ніколи не стануть “інструментом подальших досліджень” (с.37). Тут досліджуваги, просто кажучи, нема що.

Закордонні дослідження “фактологічних даних”, на котрі покликається Юрій Шілов” (с.37), належать тій же “солодкій парочці” –

самому Юрієві Шілову та Анатолію Кіфішину. Та психоаналітикам, певно, будуть цікаві такі, приміром, тексти: “Судячи з напрямку в к. (кургані – Т. Т.) I “Сімені-Ваджі”, що вивергається фалічно-антропоморфним курганом, пов’язані з ним святкування пов’язувалися із заходом (нічною) зимового сонця (-стояння), а напрямок голови кургану вказує на прагнення до сходу (дня) літнього сонця (-стояння)” (с.120).

I “Прародина ариєв” – скарбниця схожих пасажів. Наприклад, на початку книги її метою, достатньо амбітною, але, як побачимо далі, дуже скромною, проголошується реконструкція міфотворення степового населення Східної Європи IV–II тис. до н. е. (с.6). Однак після того, як виявилось, “що першопричина розмежування східної (Індія) і західної (Греція) культур колишньої індоевропейської спільноти” криється в прийнятті законів “Тунелю безсмертя” або ж в опиранні цим законам (с.623), а самі кургани є “Ворітьми Безсмертя” (с.625), Юрій Шілов ставить мету для всієї сучасної науки і людства загалом. Мають бути невідкладно отримані відповіді на такі питання: “Чи вся душа автоматично виходить з померлого в ноосферу? Чи потребують залишки опікування живих, а душа для свого воспаріння – допомоги?” (с.625). Воістину, питання буття-небуття – головна проблема автора (с.564).

Цікаво, що неусвідомлюване осердя Юрія Шилова (підсвідоме, напівсвідоме – якщо використовувати його термінологію) активно противиться притягання “за вуха” фрагментів “Ригведи” та інших міфів до інтерпретацій вихоплених із культурних контекстів археологічних об’єктів. Про це свідчить постійне вживання ним слова “співставлення”. Воно, строго кажучи, використовується в тому випадку, коли між об’єктами необхідно знайти не спільні ознаки (що потрібно Юрію Шілову), а коли треба знайти ознаки, які їх відрізняють і властиві лише кожному з них. Якщо ж необхідно знайти подібності між об’єктами і вказати на їхні спільні ознаки, то використовують слово “порівняння” (5, с.40-41).

Незнання Юрієм Шіловим спеціальної літератури з питань психології, семіотики, міфології і т.ін. породжує нерідко термінологічні монстри. Що значить, приміром, “архетип простирання”? (с.601). Чи “закономірність змін мандал” (с.601). “семіотичні ключі”, “потойбічна кінетика”?

Особливо тішить вживання автором незнайомого йому, але гарного слова “семіотика”. Він використовує його, як маленька дитина, десь почувши і не зрозумівши значення, – ліпить його будь-де, при кожній нагоді.

З’ясовується, наприклад, що оптимальним “семіотичним ключем” для “розшифрування міфотворчості степового населення Східної Європи IV-II/I тис. до н. е.” є “Ригведа”, а також статті з енциклопедії “Мифы народов мира”. Ось як!

I не дивно, що в усьому списку літератури Юрія Шилова нема посилання на жодну роботу з семіотики. Вона залишилася, так само, як і з інших галузей знань, зовсім невідомими йому, бо інакше не був би в цих питаннях гугнявішим, аніж зазвичай, і не створював би давно існуючу семіотичну термінологію. Як-от виявляється, що “семіотичний метод, як і інтуїтивний, спрямований на вивчення зв’язків” (с.45). Можливість прориву з протиріч суб’єктивізму Юрій Шілов знаходить “в інтуїції і слідуванні за дійсним розгортанням подій, тобто в поєднанні історичного і семіотичного методів пізнання” (с.47).

Інтуїція автора, підживлена біополями курганів, розбудила його пренатальну пам’ять архетипів і дозволила зробити цілу низку “значних відкриттів”. От хоч би й таке: з матеріалів кромлеха Великоолександрівського кургану ним був виділений “самий початок розпаду індоевропейської спільноти, коли з неї вже виділився, можливо, анатолійський діалект, але ще не встиг виділитися арійсько-греко-вірменський” (с. 134). Як шкода! Ще не встиг!

Взагалі, в науці всі звикли йти від відомого до невідомого. У цьому випадку – від даних лінгвістики до археології. Однак Юрію Шилову пренатальна пам'ять дозволила рухатися у зворотному напрямку.

Він постійно підкреслює значення ерудиції для подібних відкриттів. Почувши такі заяви, читачеві, мабуть, кортить якнайшвидше поринути в безкрайній світ ерудиції автора. Та не будемо поспішати.

Отже, "Ригведа" написана не на санскриті, а на ведійській мові (с.578), а санскрит ніколи не був есперанто арійської спільності (с.578). Ніякого зороастрійського різновиду "вчення про ардалі – випробування вогнем" насправді не існувало, тим більше, що слово "ордалі" пишеться через літеру "о" (с.112). У шаманських ініціаціях ніколи не використовувалися розчленовані тіла (с.137), хіба являлися в них, як видіння шаманів (9). Брасман – жертвна солома в зороастрійських обрядах, а не стовбури дерев (с.66). У книзі Е. Добльхофера "Знаки й чудеса" на с.170 мал. 47 зображено не знак обробленого поля і вогню (с.103), а ідеограма "сіяти, пристрій". Хетське святилище Язиликая не печерне (с.265), а скельне. Шумерський храм Е-Анни в Уруці IV вже стояв у руїнах, коли було спалено "будинок з призматичної цегли" (точніше його коридор) (с.104) (4, с.60). Гутумдуг – не індоєвропейська богиня, а шумерська (с.50). Імір – не індоєвропейський, а скандинавський велетень (с.149). Інанна – не дошумерська (с.195), а саме шумерська богиня. Інгульський варіант катакомбної культури немає до Трипілля анінайменшого відношення (с.265).

Як ми могли переконатися, книга Юрія Шилова "Прародина ариєв" далеко не завершує "виток сучасної цивілізації" (с.48), а довела до абсурду безсиле топтання на місці інтуїтивного, ґрунтованого на сумнівній ерудиції, методу досліджень явищ дописемної історії. Історикам релігії, археологам, лінгвістам нічого взяти з "Прародины ариєв".

На щастя, не нам, археологам, історикам, лінгвістам, належить, висловлюючись мовою оригіналу, "ещё долго-долго осваивать и постигать "Прародину ариєв", а, ймовірно, психоаналітикам (чи психопатологам) або історикам, які вивчають кризові ситуації в методології науки.

Література

1. Вильхейм Г. Древний народ хурриты: Очерки истории и культуры – М., 1992.
2. Карнакапарва. – М., 1990.
3. Кифишин А. Геноструктура догреческого и древнегреческого мифа // Образ-смысл в античной культуре. – М., 1990.
4. Ллойд С. Археология Месопотамии. – М., 1984.
5. Реформатский А. А. Лингвистика и поэтика. – М., 1987.
6. Сараниди В. И. Бактрия сквозь мглу веков. – М., 1984.
7. Ткачук Т. Каталог знаков томашевской локально-хронологической группы // Самватас. – Х. – 1994. – С.250-278.
8. Тодорова Х. Энеолит Болгарии. – София, 1979.
9. Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза. – К., 1998.
10. Falkenstein A. Archaische Texte aus Uruk. – Berlin, 1936.
11. Gimbutas M. The Goddesses and Gods of Old Europe 6500 – 3000 B. C. New and updated edition. – Hampshire, 1996.
12. Shan M. M. Winn. Pre-writing in southeastern Europe. The sign system of the Vinča culture, 1881.

ПОСТАТІ



Василь Будний

ЖИТТЯ І СЛОВО МАЙСТРА (літературному критику Тарасові Сализі – 60)

Тарас Салига обрав свій фах наприкінці далеких 1960-х – на початку 1970-х, коли звання українського літературного критика було оповите романтичним ореолом і водночас вважалося вкрай небезпечним. Мимовільними винуватцями небаченого політичного ажіотажу навколо тієї, на перший погляд, безневинної інтелектуальної галузі були талановиті її представники Іван Світличний, Іван Дзюба та Євген Сверстюк – вони очолили рух шістдесятників і творили його ідеологію; їхні статті переходили з рук в руки, а імена звучали у всіх на вустах.

Свіжу атмосферу неспокойних шістдесятих Тарас Салига вдихнув на повні груди, навчаючись на філологічному факультеті Львівського університету ім. І. Франка у другій половині тієї рвійної декади. Хоча саме тоді колоніальний режим, відчувши загрозу для свого існування, вдався до перших жорстоких репресій, проте національний рух уже пішов углиб і став масовим. Студентська молодь жадібно вбирала різномірні імпульси політичної, культурної, літературної сучасності. Хто зі старших читачів нашого часопису не пригадує тодішньої "холодної війни" – тривожного протистояння вільного світу і радянського "заповідника ім Берії" (як влучно назвав Валентин Мороз брежневський режим)? Кого не захоплювали музичні ритми "бітлів" і перемоги київського "Динамо" та львівських "Карпат" – українських клубів, перед якими пасували всі гранди радянського футболу... Хто не переписував у свій постичний альбом віршів Симоненка і Ліни Костенко, Антонича і Драча? Хто не гортав пошарпані сторінки позичених на одну ніч романів "Собор" Олесея Гончара, "Мальви" Романа Іванчука, "Полтава" Романа Андріяшика та інших щойно видрукованих епохальних творів, які відразу ж заборонялися окупаційною владою, але продовжували поширюватися "самвидавом"...

Зацікавлення лінгвістичним структуралізмом тогочасна молодь дивним чином поєднала із захопленням забороненою національною історією та історичною романістикою. На Різдво студенти наперекір усім заборонам ходили засніженими львівськими вулицями колядувати до тих університетських професорів, котрих вважали своїми, а на вакаціях відвідували Київ і Канів. Усе це було символічно-прихованим і сміливо-демонстративним виразом нового опозиційного національного самопочуття і вселяло віру в можливість змін, надихало і штовхало в руки перо.

Квіти на морозі...

Перші свої рецензії п'ятикурсник Тарас Салига видрукував 1969р. у рідному львівському "Жовтні" (так тоді під орудою Романа Федоріва називався сучасний журнал "Дзвін") і всеукраїнській газеті "Молодь України". Відтоді дедалі частіше відгукувався на цікаві події

літературного життя в обласній і республіканській пресі. Вже в ранніх статтях початківець визначився з естетичними уподобаннями – особливо вабила його поетична творчість як сучасників, так і класичних митців. Охоче відгукувався на поетичні книжки своїх ровесників Петра Скунця, Леоніда Талалая, Степана Пушика, Оксани Сенатович. Рецензував нові твори львівських митців – відомого письменника і перекладача Володимира Лучука і молодого поета Романа Лубківського. З його напутнім словом пішли у світ дебютні книжки таких сьогодні відомих письменників, як пісняря Богдана Стельмаха (“Примула, квітка віща”, 1969) та Володимира Затуливітра (“Теорія крила”, 1973). Одна з ранніх аналітичних статей Тараса Салиги, опублікована в журналі “Дніпро”, називалася “Встала квіткою – ломикаменем” і висвітлювала образ Лесі Українки в сучасній поезії. З того часу молодий дослідник присвячував пильну увагу незримим ниткам літературної традиції, які зв’язують модерне письменство з національною класикою.

У 1972 році Тараса Салигу як перспективного критика прийняли на посаду наукового співробітника Інституту суспільних наук у Львові. Якраз у січні-травні того року Україною прокотилася нова і найпотужніша хвиля арештів. Ув’язнено було Вячеслава Чорновола, Івана Світличного, Євгена Сверстюка, Василя Стуса, подружжя Ірину та Ігоря Калинців, Михайла Осадчого та багатьох інших дисидентів. Судові процеси відбувалися вже за правління Володимира Щербицького, котрого Москва поставила замість Петра Шелеста – як стараннішого виконавця планів метрополії щодо приборкання колонізованої країни.

Репресії торкнулися й Інституту, в якому працював Тарас Салига: звільнено з роботи провідних українців Григорія Нудьгу, Романа Кирчіва, Марію Вальо, ліквідовано відділ української літератури, закрито “ідеологічно хибні” наукові теми.

В Україні настала ера “маланчукізму”. Сумнозвісний Валентин Маланчук – той, котрий спершу запопадливо секретарював у Львівському обласному комітеті, а далі став секретарем ЦК Комуністичної партії України – оголосив хрестовий похід проти творчої інтелігенції та української культури взагалі. У пресі знялася брудна хвиля погромних статей. Компартиїні бонзи Маланчук і Шамота засуджували такі “ідеологічні збочення”, як “антиісторизм”, замилювання старовиною і релігійною символікою, занедбання “класових” мірок, повернення до джерел національного духу, психологізм і ліризм тощо. Вони наvertsали літераторів на “магістральний шлях”, закликаючи оспівувати “ленінську”, “робітничу” та “інтернаціональну” тематику. Серед порушників марксистської ортодоксії називалося і прізвище Салиги. Богу дякувати, що фігурувало воно в одному ряді з шанованими іменами старших колег – відомого літературознавця Леоніда Новиченка, критиків шістдесятницького гарту Василя Яременка, Віталія Дончика, Григорія Сивокоця, Маргарити Малиновської...

Право на себе

Тарас Салига аж ніяк не міг відмовитися од пера, бо дуже вабила його література, але обравши царину критики, свідомо уникав кон’юнктури. Ба більше – мав нездоланну до неї відразу. Як і інші сімдесятники, не плакав ілюзій щодо “соціалізму з людським обличчям”, які спочатку пригаманні були частині шістдесятників, але швидко розвіялися з першими репресіями проти української інтелігенції, а потім були остаточно розчавлені гусеницями радянських танків на вулицях чеських міст 1968 р. Вовчий оскал великодержавного російського

шовінізму, прикритого овечою шкурою інтернаціоналізму, Тарас пізнав не з радіопересилань “Свободи” чи “Голосу Америки”, а з родинних переказів і власного, хоч і невеликого, але промовистого досвіду життя в “країні рад”.

Юнак належав до покоління, народженого в полум’ї другої світової – прийшов на світ на самісіньке Різдво, 7 січня 1942 р., в с. Вікторіві на благословенній, але тяжко скривдженій історією княжій землі древнього Галича, рясно зораній бомбами і політій гарячою кров’ю. Згодом, дедалі глибше пізнаючи цей світ і себе в ньому, мав повне право трактувати день, епоху й місце свого народження символічно чи й навіть містично – як призначення неохитно стояти в лавах новонародженої Віри-Надії-Любові, яка в цьому багатостраждальному краю зіткнулася у непримиренному зударі з ненависним злом. Подих живої болючої тисячолітньої історії вчувався хлопцеві з кожного пагорба і видолінка вікторівської околиці. Неподаляк – затишний районний Галич із рештками середньовічних руїн, які нагадували про втрачену давню державність. У XVII ст. в тутешній окрузі вів переможні бої полковник Семен Височан – славетний виходець з Вікторова, який брав участь у визвольній війні під проводом Богдана Хмельницького. Зразу за селом серед миршавих колгоспних пшениць ледь видніла знищена совітами колісь висока могила січових стрільців, що впали в часи першої світової війни. У свою душу Тарас увібрав батькові спогади про знаних у міжвоєнне двадцятиліття свідомих і діяльних громадян, які вийшли з роду Салиг і були ініціаторами багатьох патріотичних акцій, засновниками й учасниками сільського аматорського драматичного гуртка, славетного хору “Боян” Дениса Січинського, спортивних товариств тощо. Як і кожна українська сім’я, родина Салиг була понівечена обома кровожерними “визволителями” – і німцями, і москалями. Особливо болючою раною була для Тараса втрата старшого брата – Ярослав загинув зв’язковим УПА.

Отож, успадкувавши нелегку родинну й національну пам’ять, вибирав ті життєві дороги, на яких не треба й не можна було кривити душею. Звертався до тих літературних тем, з приводу яких міг висловлюватися вільно і щиро. У кандидатському дослідженні віддав перевагу предметові найбільш нейтральному з ідеологічного погляду – жанрові балади в українській та інших східнослов’янських літературах. Дисертацію захистив 1977 р. і тоді ж був прийнятий у Спілку письменників України.

До глибин гармонії

Досвідчені колеги Леонід Новиченко, Микола Ільницький, Борис Буряк, Іван Зуб вітали входження Тараса Салиги у царину великої критики. Разом із ним цей високий поріг переступили Микола Жулинський, Володимир Мельник, Григорій Штонь та чимало інших талановитих сімдесятників. Голоси їхні звучали не так гучно, як у шістдесятників, але в історії національної культури судилося їм залишити помітний слід. У класиків і безпосередніх своїх попередників молоде покоління переймало мистецтво ретельного, вдумливого прочитання художнього тексту і довірливої розмови з автором та читачем з приводу літературного твору як мистецького явища. Можна з упевненістю стверджувати, що в часи задушливого брежнєвського застою, коли критика концептуально мілішала і ставала все більше зоднаковілою, молодь підняла планку літературних мірок на належну висоту. Тогочасна критична думка, обпикшись на ідеологічних темах, пішла углиб мистецької проблематики, зацікавившись питаннями жанрів, стилів, форм,

структур... Відбувався непримітний для поверхового погляду, але поступальний розвиток української критичної думки.

Тогочасні літературні зацікавлення Тараса Салиги були досить різноманітними, і зосереджувалися вони навколо серцевинної теми – поезії. З-під його пера вийшла низка аналітичних статей про “притишену” лірику 1970-х, яка в умовах тотального ідеологічного тиску несміливо обстоювала “право на себе” (так назвав критик першу свою збірку нарисів, видану в Києві 1983 р.), а згодом, у 1980-х рр., розвинулася в цікаве протистояння так званих сповідальної і метафоричної стильових течій.

Вивчаючи феномен молодшої поезії, критик одночасно стежив за появою нових книжок Ліни Костенко, Івана Драча, Петра Скуняца, Станіслава Тельнюка та інших шістдесятників, які продовжували еволюціонувати, справляючи потужний вплив на тогочасний літературний процес. Одному з найяскравіших репрезентантів поетичного шістдесятництва – Миколі Вінграновському – Тарас Салига присвятив окремо виданий 1989 р. літературний портрет, у якому всебічно охарактеризував шляхетний, сповнений потужної експресії стиль автора “Атомних прелюдів”. Критичну панораму тогочасної поезії доповнювали спорадичні спостереження над творчістю представників старшого покоління – Леоніда Первомайського, Ігоря Муратова, Ростислава Братуна.

Паралельно до процесів, які розгорталися в поезії, Т. Салигу приваблювали й деякі напрями розвитку прози другої половини ХХ ст., зокрема ті, що згодом спричинилися до витворення самобутнього обличчя сучасного постколоніального і постмодерного українського письменства. Такими були тенденції психологізації новелістики і насичення її літературними та історичними ремінісценціями, параболоми, символами у творчості Дмитра Герасимчука, Ніни Бічуї, Василя Стефана, Левка Різника, а також оригінальне поєднання історичної романістики і химерного роману у прозі Валерія Шевчука, Романа Федоріва, Романа Іваничука. Деякі епічні полотна, як-от: романи “Отчий світильник”, “Ворожба людська” Р. Федоріва, “Черлене вино”, “Манускрипт з вулиці Руської”, “Четвертий вимір” Р. Іваничука, отримали фахову інтерпретацію у статтях Т. Салиги.

Окрім найновіших тенденцій лірики й ліро-епосу, роману й новели, критик не оминав своєю увагою й такі жанрові відгалуження, як література для дітей і про дітей (Григор Тютюнник, Оксана Сенатович, Ярослав Стельмах), нарис, фольклористичні видання українських казок і легенд тощо. Є в його критичному доробку відгуки на літературну есеїстику Дмитра Павличка і Романа Лубківського, роздуми над критичними студіями літературознавця Миколи Ільницького.

Сліпуче сяйво правди

Друкувався у численних виданнях останніх десятиліть ХХ віку, брав участь у всіх справді жвавих і живих дискусіях. У позиції Салиги-диспутанта впадає в око дві помітні риси. Перша риса – це його настирливе зацікавлення табуованою чи, з погляду радянського офіціозу, небажаною тематикою, до якої належали питання пошуків оригінальної поетичної форми в українській поезії, її національної самобутності тощо. Скажімо, друга його книжка “У глибинах гармонії” (К., 1986) містила теоретичні розвідки, присвячені жанру поеми, ліричному пейзажеві, художній деталі. Автор тут розмірковував про “дивосвіт” метафори в новітній поезії – від Івана Драча й до Віктора Кордуна, вітав “емансипацію” верлібру – модерної поетичної форми, уподобаної

багатьма митцями ХХ ст., починаючи від Павла Тичини і Поля Елюара, але в добу ідеологічної задухи відсунутої на літературні задвірки.

Критик уперто наполягав на власній думці, навіть якщо в тогочасних умовах вона звучала еретично. “Українська поезія – це поезія пластичної образності, рясної метафоричності. І скільки б винятків з цього правила не знаходили, факти яскравого метафоризування все ж залишаються домінуючими для кожної літературної епохи, а надто для поезії сучасної. Великий досвід майстрів поетичного слова, започаткований у 20-ті роки, живить енергією естетичних уроків усі наступні творчі покоління. Художній образ постійно у своїй еволюції. Через нього входить життя у літературу. Змінність і рух життя й не дозволяє застоюватися образному мисленню”. Звернімо увагу на відвертість, з якою критик задекларував 1985 р. свої симпатії до метафоричного мислення і традицій розстріляного Відродження, хоча українцям, м’яко кажучи, не рекомендувалося говорити вголос про такі речі.

Друга риса дискусійної позиції критика – це рідкісне, як на ті часи, безкомпромісне ставлення до літературного фальшу. Працюючи в жанрі рецензії та огляду, він спостеріг поширення в застійні часи тривожних тенденцій – відмову творчої думки від еволюційної спіралі, монотонний рух “по колу”, коли шаблони “актуальної тематики” і стильовий гладкопис забезпечували митцям надійну гарантію від ідеологічних цькувань. Тому писав занепокоєно, без фіміама і компліментів про невдалі твори не лише беззахисних початківців, а й шанованих митців, тих, кого особисто знав і любив. Протестував проти захвалювальних оцінок “на виріст”, які щедрі критики авансом роздавали маститим письменникам. Таким статтям не раз надавав нещадного іронічного забарвлення, однак засновував їх на аналітичних доказах, демонструючи явно сміховинні штампи, які промовисто свідчили про вторинність, ремісництво чи недбалість досвідчених авторів. Деколи герої тих полемічних нотаток ображались за гострі оцінки. Даремно, мабуть, ображались... Сам Тарас Салига як критик-професіонал звик до закидів на свою адресу і ніколи не ремствує, а навпаки вдячний. Якщо ті закиди, звичайно, не безпідставні...

Продовження перерваної пісні

Балакуча горбачовська перебудова скоро перетворилася в національну українську революцію, і компартія зі своїм велетнським насильницьким апаратом не здужала зупинити той процес. Тарас Салига, як і переважна більшість сучасників, відгукнувся на грандіозні зрушення посиленням у своїй критиці публіцистичного елемента, переорієнтацією на соціально-політичну й культурологічну проблематику. Разом із друзями-однодумцями він узявся за видання часопису відновленої “Просвіти”, поринув у роботу відродженого Наукового товариства ім. Т. Шевченка, рясними публікаціями заповнював “білі” і “криваві” плями в літературній історії України: стрілецька поезія, творчість Святослава Гординського, Юрія Дарагана, Олексія Стефановича, Володимира Яніва, Наталі Лівницької-Холодної, Галини Мазуренко, Сучасни Лятуринської... З тих публікацій народилися наступні, добре знані сучасному читачеві книжки Т. Салиги, які побачили світ вже у незалежній Україні.

З-поміж згаданих видань слід насамперед назвати дві антології – “Стрілецька Голгофа” (1992) і “Слово Благовісту” (1999). У першій книжці зібрано хвилюючі зразки національно-визвольної поезії часів УНР-ЗУНР, багато з яких побутують і сьогодні як народні пісні. А друга антологія – це велике за обсягом і святково оформлене видання,

присвячене тисячоліттю з дня народження Сина Божого, яке вперше знайомить новочасну Україну з її багатою духовно-релігійною поезією. У розлогу вступному нарисі Т. Салига простежив неперервну тисячолітню традицію нашої багатшої сакральної поезії від середньовічних її витоків через духовні вірші козацької доби, Шевченків “Кобзар”, Кулшеві псалми, “Мойсей” І. Франка – й до новітніх зразків П. Тичини, Є. Маланюка, Б.-І. Антонича, поетів “Логосу”, Празької школи, МУРу, нью-йоркської групи.

Збірки “Продовження” (Львів, 1991; премія ім. О. Білецького в галузі літературно-художньої критики 1992 р.), “Високе світло” (Львів-Мюнхен, 1994) та “Імператив” (Львів, 1997) – це триптих найрізноманітніших літературознавчих студій, присвячених маловідомій модерній поезії ХХ ст. Маловідомій тому, що деформоване тоталітаризмом письменство материкової України чи не всуціль складалося з маргінесів (цебто явищ, які були винесені за межі літератури привілейованої). Саме їх Т. Салига переніс у центр уваги, згідно з тією логікою історичної справедливості, яку сповідує сучасна постколоніальна естетична свідомість. Це, передусім, стильові течії часів “Молодої Музи” і міжвоєнного двадцятиліття, література діаспори, творчість шістдесятників й учасників дисидентського Опору – справжні Атлантиди, які вже виринули на поверхню, але ще не розпізнані нами в усьому їхньому велетенському огромі.

Окрім “високого” модернізму, Т. Салига звернув увагу й на ті явища, які межують з позалітературними сферами – політикою, мораллю, релігією, зближуючись із так званим “народним” чи “масовим” мистецтвом. Ними академічна критика нехтувала, хоч тамували вони “голод духа” в найтяжчі і найгероїчніші періоди національного буття. Серед тих явищ – вже згаданий феномен стрілецької та упівської поезії. Т. Салига уперше в сучасному материковому літературознавстві відкрив поезію УПА як предмет наукового дослідження. “Імператив” дав ширше уявлення про той пласт героїчної поезії Опору, який творився в бункерах і в’язницях поетами-професіоналами (Олена Теліга, Олег Ольжич, Юрій Липа) і, в значно грандіозніших масштабах, поетами-аматорами – недавніми студентами, які заради свободи пішли на смерть зі зброєю в руках і словом на вустах. Повстанська поезія була справді масовою і політично заангажованою в найкращому значенні того слова. Залишається вона такою й по сьогоднішній день, бо передається з покоління до покоління в пісенній традиції.

Взагалі якимись рисами своєї вдачі Т. Салига-критик нагадує запеклого колекціонера-фаната... Лише залюблений він не в мертві речі, а в рідкісні твори рідного слова. Визбирує їх у найнесподіваніших місцях, щоб поділитися своїми знахідками з читачем. Скажімо, 1996 р. захистив докторську дисертацію в Українському Вільному Університеті (Мюнхен) на тему “Стильова диференціація української поезії періоду міжвоєн’я”. Привіз звідти, окрім докторського диплома і мандрівничих вражень, силу книжок, скопійованих матеріалів, знайомства з людьми небуденними. Незвичайне враження справляють мюнхенські діалоги Тараса Салиги з класиками діаспорного письменства Іваном Кошелівцем, Еммою Андіївською, Ігорем Качуровським і, як не дивно... Євгеном Сверстюком – зустрів його львівський мандрівник у мурах УВУ, де письменник-дисидент читав тоді курс лекцій про духовність новітньої літератури.

Однозначних дефініцій критик уникає, усвідомлюючи марність потуг втиснути літературне явище в ту чи іншу класифікаційну шухлядку. Віддає перевагу більш витонченим і продуманим стратегіям, розрахованим на співтворчість зацікавленого читача, а саме: демонструє

багатство і складність літературного руху, висвітлюючи як споріднені, так і розрізнені його шляхи, тлумачить стильові відмінності окремих творчих індивідуальностей, які, на тверде переконання критика, творять потік єдиний у тому сенсі, що збагачує він загальнонаціональну скарбницю найрізноманітнішими цінностями, які здатні задовольнити найвибагливіші смаки.

Імператив як поклик творчого сумління

Сьогодні Тарас Салига – декан філологічного факультету Львівського національного університету ім. І. Франка, очолює університетську кафедру української літератури – першу в Україні, якій нещодавно виповнилося 150 років із часу заснування. Гордиться тим, що за останніх десять незалежних літ львівська філологічна школа спромоглася відновити давні свої традиції і розбудувати обнадійливі перспективи подальшого розвитку.

А ще він – професор і доктор філософії Українського Вільного Університету у Мюнхені, дійсний член Наукового Товариства Шевченка, член редколегій багатьох видань, наукових і громадських інституцій, лауреат різноманітних літературних премій і конкурсів. Чимало часу займає робота зі студентською і науковою молоддю, участь у міжнародних форумах і громадських урочистостях. Львів’яни добре знають професора Салигу з його прилюдних виступів, присвячених національним світочам – Шашкевичу, Шевченкові, Франкові...

Незважаючи на зайнятість, професор не скаржиться. Бувають у нього роки особливої “сонячної активності”, як от 1992, 1994, 1999, коли друком з’являється більше півтора десятка наукових праць. На сьогодні загальний доробок критика становить близько 300 книжок, статей, рецензій. Над обліком цього потужного масиву публікацій працювала гуртом уся університетська кафедра бібліографії та бібліотекознавства. Завідувач кафедри Ольга Колосовська якось наче трохи розгублено і з радісним подивом визнала феноменальну незліченність творчого набутку невтомного автора – точну кількість публікацій встановити неможливо через безперервний їх приріст і розкиданість по численних виданнях, які за сьогоднішніх обставин не завжди можна розшукати навіть у провідних бібліотеках.

Нещодавно вийшла його книжка – “Відлтий у строфи час” (Львів, 2001), у якій зібрано рецензії, огляди, фейлетони, друковані в часописах упродовж двох останніх десятиліть радянської епохи – від брежнєвських часів до горбачовської перебудови. Збірка концептуально задумана як підсумок складного, але надзвичайно плідного попереднього шляху критика. Задум збірки підкреслено її оригінальною ретроспективною композицією – розпочинається вона статтями кінця 1980-х рр., від яких провадить читача послідовно у зворотному напрямі до ранніх публікацій кінця 1960-х рр. Книжка ще потребує осмислення, але вже й зараз, при побіжному ознайомленні з нею, ясно бачиш, що закарбованим на її сторінках нелегким творчим шляхом, прокладеним крізь хащі колоніального тоталітаризму аж до моменту остаточного його краху, має гордитися не лише ювіляр, а й громадськість. Бо тексти, передруковані тут без жодних виправлень, не лише зберегли свою читабельність, а й сприймаються як вагомий історичний документ, який підтверджує високий рівень самосвідомості і фаховості якщо не всієї української критики, то принаймні передових її загонів у найважчі періоди нашої культури.

Та ще не встигли читачі перегорнути щойно видрукувані сторінки згаданого видання, як зустрілися зі ще свіжішою книжкою невсипущого вченого – вона вийшла під символічною назвою “Вокатив”, яку з латини можна, очевидно, образно перефразувати як “поклик”.

Що ж, такій творчій продуктивності варто лише доброзичливо позаздрити... І побажати нашому суспільству розважливіше, з більшим зрозумінням ставитися до рідної культури і її творців. Бо ж не все так гладко з українським книгодрукуванням в українській державі. Коли недавно редакція місячника “Слово і час”, беручи інтерв’ю в Тараса Салиги, розпитувала про його ставлення до ситуації, в якій опинилася національна культура, той із жалем відповів: “Ми тішились, що позбуваємось цензури, але разом із нею позбулись і книжок”. І назвав теперішню видавничу політику “протидержавною”, бо знаходяться спонсорські кошти на графоманську макулатуру і російську попсу, а творам Ліни Костенко й далі важко пробитися до читача.

Бракує часу... Несприятливі економічні обставини... Й тим не менше Тарас Салига працює так плідно, немов ціла наукова інституція. У чому ж секрет? Він простий: коли не зайдеш у кабінет, бачиш професора за робочим столом – схилений над білим аркушем, він мережить його своїм характерним почерком, не раз не помічаючи гостя. Придивімося уважніше – перед нами натхненна людина, що займається улюбленою справою. Професор – у розквіті творчих сил. Над ним – його Муза. Не заважаймо – хіба не можна перенести візит на зручніший час? Тож причинімо легко за собою двері і побажаймо людині, схилений над манускриптами, творчої удачі: “З роси і з води Вам, невгамовний майстре!”

