

НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ім. ШЕВЧЕНКА
ІВАНО-ФРАНКІВСЬКИЙ ОСЕРЕДОК



ПРИКАРПАТСЬКИЙ ВІСНИК НТШ

Слово



2(2)-2008



ІВАНО-ФРАНКІВСЬКИЙ ОСЕРЕДОК
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА

SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY
department of IVANO-FRANKIVSK

PRECARPATHIAN BULLETIN
of the SHEVCHENKO
SCIENTIFIC SOCIETY

ПРИКАРПАТСЬКИЙ
ВІСНИК НТШ

Word

2(2) 2008

Ivano-Frankivsk .
2008

Слово



2(2) 2008

Івано-Франківськ
2008



Слово

У випусках серії “Слово” публікуються наукові матеріали за напрямками:

- Мовознавство
- Літературознавство
- Фольклористика
- Журналістика
- Мистецтвознавство

Редактор: докт. філол. наук С. І. Хороб

Відповідальний секретар: докт. філол. наук Р. Б. Голод

Редакційна колегія:

докт. філол. наук Д. Г. Бучко (Тернопіль), докт. філол. наук М. І. Голянич, докт. філол. наук В. В. Грещук, докт. філол. наук Н. В. Гуйванюк (Чернівці), докт. філол. наук В. І. Кононенко, докт. філол. наук Л. М. Полюга (Львів);

докт. філол. наук І. В. Козлик, докт. філол. наук Б. С. Криса (Львів), докт. філол. наук В. Г. Матвійшин, докт. філол. наук Т. Ю. Салига (Львів), докт. філол. наук М. В. Теплінський;

канд. філол. наук М. М. Васильчук (Коломия), докт. філол. наук В. А. Качкан, докт. філол. наук І. М. Курганський (Львів), докт. філол. наук В. В. Лизанчук (Львів), докт. філол. наук Б. І. Мельничук (Чернівці), докт. філол. наук Б. І. Потятиник (Львів);

канд. філол. наук Я. І. Гарасим (Львів), докт. філол. наук В. І. Глушко (Львів), докт. філол. наук В. Ф. Давидюк (Луцьк), докт. філол. наук Р. І. Кирчів (Львів), докт. філол. наук В. Ф. Погребенник (Київ), канд. філол. наук С. Г. Пушик;

канд. іст. наук А. В. Грицан, канд. мист. В. Г. Дутчак, канд. пед. наук Г. В. Карась, докт. мист. Л. О. Кияновська (Львів), докт. мист. П. Ф. Круль, канд. мист. Л. І. Серганюк, докт. мист. М. С. Станкевич (Львів), докт. мист. Д. В. Степовик (Київ), докт. мист. М. В. Черепанин.

ПРИКАРПАТСЬКИЙ ВІСНИК НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМ. ШЕВЧЕНКА 3(3)-2008

Науковий журнал
Видається у чотирьох
серіях

**ЧИСЛО, СЛОВО,
ДУМКА, ПУЛЬС**
(по одному випуску
кожної серії щороку)

Заснований у 2008 році
Реєстраційне свідоцтво
КВ № 14628-3599
від 10 жовтня 2008 р.
видане Міністерством
юстиції України

ЗАСНОВНИКИ:

Івано-Франківський
осередок Наукового
товариства ім. Шевченка

Прикарпатський
національний університет
імені Василя Стефаника

Івано-Франківський
національний технічний
університет нафти і газу

Івано-Франківський
національний медичний
університет

ЗМІСТ

МОВОЗНАВСТВО

М.І.Голянич
Особливості розвитку лексики української мови на початку ХХІ століття 9

М.П.Лесюк
Українські вчені на сторожі рідного слова..... 26

В.Г.Козирський, В.А.Шендеровський
Наукова мова як визначальний чинник самототожності держави 37

В.М.Ідзьо
Галицьке Євангеліє як релігійна, мовна, літературна та історична пам'ятка 1144 року 48

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

О.Є.Бондарєва
Віртуальний простір у структурному моделюванні жанрового поля сучасної драматургії 52

Р.Б.Голод
“Дриада” Івана Франка у світлі теорії імпресіоністичного мистецтва 73

В.Г.Матвійшин
Українське козацтво у творчій інтерпретації Миколи Гоголя і Проспера Меріме 78

Н.В.Мафтин
Духовна енергетика української літературної реконструкції й динаміка стильових парадигм 85

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ

76025

м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 79
Івано-Франківський
осередок Наукового
товариства ім. Шевченка
тел. (380-3422) 4-21-23
e-mail: math@nung.edu.ua

Відповідальність за
достовірність наведених
у статтях даних несуть
автори публікацій

Передрук – тільки
з дозволу редакції

Друкується за ухвалою
Президії Івано-Франків-
ського осередку Науко-
вого товариства
ім. Шевченка

© Івано-Франківський
осередок НТШ, 2008

© Видавництво “Плай”
ЦІТ Прикарпатського
національного універ-
ситету імені Василя
Стефаника, 2008

Т. Ю. Салига
“І рими точені, і гармонійні строфи”:
поезія Вадима Лесича 96

О. С. Деркачова
Тип автора у неререферентній ліриці .. 110

С. І. Хороб
Драматургія М.Могиллянського:
конфлікти і характери 116

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

В. Ф. Давидюк
Національна культура в умовах
плебеїзації 123

В. А. Качкан
Культура українського зарубіжжя:
досвід Богдана Бори 131

Г. М. Карась
Тарас Шевченко в контексті музичної
культури постмодернізму (на прикладі
ораторії “Неофіти” Мар’яна Кузина 152

Р. Я. Пилипчук
Український аматорський театр у
Коломиї 1848-1850 рр. 162

ФОЛЬКЛОРИСТИКА, ЖУРНАЛІСТИКА

Р. І. Кирчів
Жанровий склад гуцульського
фольклору 179

М. М. Васильчук
Епістолярій Андрія Чайковського
1925-1935 рр. як джерело до вивчення
коломийського періоду біографії
письменника 195

Г. М. Стасюк
Династичний етос і художня творчість роду /Екслібрис
Косачів-Драгоманових/ 203

С. М. Новак
Тематичні обрії публіцистики Володимира Бірчака
(за матеріалами газети “Українське слово”) 213

ТРИБУНА МОЛОДИХ

С. Е. Ушневич
Елементи психоаналізу в художньому мисленні представників
інтелектуальної прози 20-х рр. ХХ ст. 224

В. М. Кикоть
Інтонія, ритм та інші формотворчі засоби у творенні та
відтворенні підтексту 234

О. І. Семак
Експлікація конфлікту як рушійної сили дії у драматичних
творах діаспори першої половини ХХ століття (на матеріалах
творів Є. Карпенка, Л. Полтави, В. Чапленка) 249

Н. В. Басенко
Концепція неокласицизму в літературознавчій спадщині
Володимира Державина 258

КРИТИКА, БІБЛІОГРАФІЯ

Л. І. Різник
«Резистанс» імперативу Тараса Салиги 265

М. М. Хмелюк
Станіслав Виспянський у компаративістських вимірах
української дослідницької 276

Г. Я. Василевич
Визначна діалектологічна праця 282

М. Б. Хороб

Многоголосся топосу України в західноукраїнській та еміграційній прозі 20-30-х років ХХ-го століття 287

Відомості про авторів 292

Мовознавство

УДК 811.161.2'371

ББК 81.2Ук-7

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

М. І. Голянич

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-08*

У статті висвітлено особливості процесів, що відбуваються в лексиці сучасної української мови, зокрема акцентовано на активізації окремих тематичних груп лексики, okazіоналізмах, запозиченнях, номінаціях із яскраво вираженими внутрішніми формами, що використовуються в політичному дискурсі.

Ключові слова: лексика, лексема, запозичення, внутрішня форма слова, okazіоналізм.

Мова кожного народу – це неоціненний скарб, усі глибини духовного життя нації, це “дзеркало душі.., святиня, з котрою зв’язана не тільки минувшість, але й будучність народу і його повага в світі” (М.Подолінський) [15, 111].

Мова живе, розвивається, може згасати і розквітати; здатна, як і людина, чинити опір негативним впливам чи їх приймати, повноцінно функціонувати (виконувати державотвірну, об’єднувальну та інші функції) чи витіснитися на периферію розбудовних процесів у державі.

Серед усіх рівнів мови лексичний (лексико-семантичний) найбільшою мірою відчуває “дихання”, пульс суспільства, тобто слово не лише виражає лексичне значення, закріплене комунікативною практикою, вільно відтворюється в мовленні. Воно (як одиниця лексико-семантичного рівня) тісно пов’язане зі змінами в суспільстві: у матеріальній сфері, в ідеології, культурі, у пріоритетах морально-етичного характеру. Слово – це знак, що сприяє вираженню психічно-емоційного стану людини, здатне закріплювати й декодувати аксіологічні доміанти, сприяти вираженню найтонших відтінків думки...

Підкреслимо: слово – “основна структурно-семантична одиниця мови, яка служить для іменування предметів і їх властивостей, явищ, відношень дійсності” [13, 464]; воно “відзначається сукупністю семантичних, фонетичних і граматичних ознак, специфічних для кожної мови” [13, 464]. Слово – багатоаспектна величина, і в науці відсутнє таке визначення слова, яке було б загальноприйнятим і відбивало всі сторони

його буття (нараховують кілька десятків критеріїв, за якими визначення слова повинно б формулюватися). Зауважимо лише, що вчені вивчали та вивчають слово, його природу, семантичну структуру, зовнішню і внутрішню валентність, тексто- й образотвірний потенціал (В. фон Гумбольдт, О. Потебня, Г. Пауль, М. Покровський, А. Мейє, Л. Єльмслев, Л. Щерба, Е. Сепір, Н. Клименко, Є. Карпіловська, М. Кочерган, О. Тараненко, О. Стишов, Л. Струганець, Н. Арутюнова, О. Кубрякова та ін.) і (попри різне бачення його характеру, функцій) підкреслюють, що слово тісно пов'язане з об'єктивною дійсністю, з ментальністю народу, що саме завдяки слову мова здатна виконувати властиві їй функції: комунікативну, когнітивну, виховну, пізнавальну, естетичну, інформативну, соціально-орієнтаційну, культурологічну та ін. (зрозуміло, тут не применшується роль інших мовних одиниць, не менш важливих для повноцінного функціонування мови).

Вагомість слова в житті людини помічалася здавна, що і зафіксовано у стислих формулах народної мудрості:

Бджола жалить жалом, а чоловік – словом.

Будь господарем своєму слову.

Вода все сполощить, тільки злого слова ніколи.

Красне слово — золотий ключ.

Ласкаві слова — весняний дощ.

На його слові можна мур мурувати.

Слова ласкаві, та думки лукаві.

Слово вилетить горобцем, а вернеться волом.

Слово дорожче золота.

Слово може врятувати людину, а може її вбити.

Холодним словом серця не запалиш.

Хто багато обіцяє, той рідко слова дотримує та ін. [17, 146-147].

Наведені прислів'я та приказки підкреслюють значущість слова як духовної субстанції в житті багатьох поколінь. Ці перлини народної мудрості ще раз наголошують, що словниковий склад мови – не мертвий загал, а жива скарбниця, яка не співіснує з людиною, а органічно впливається в її буття, закріплюючи в собі все, що проходить крізь душу, серце мовця, що пізнається ним й акумулюється у знання, що оцінюється й переоцінюється, викристалізовуючись у духовні орієнтири.

Отже, слово містить кілька своєрідних вимірів: інтелектуальний, психологічний, ідеологічний, інтенційний (акумулює наміри мовців), емоційний, ціннісний та ін. Тому, досліджуючи особливості розвитку лексики на певному етапі, вчені великою мірою розглядають слово саме в контексті названих аспектів, таких співвідношень, як: “Слово і соціально-політичне життя суспільства”, “Слово й інтелектуалізація нації”, “Слово у засобах масової інформації”, “Рідне слово й морально-ціннісні орієнтації суспільства” тощо.

Незалежно від того, який аспект вивчення слова вибраний дослідником, звертається увага на частотність використання певних груп лексики в тексті (у його писемній та усній формах), на характер означуван-

ня словом предметів, явищ, дій об'єктивної дійсності, на текстуальні зміщення, переосмислення значень, утворення текстуальних синонімів та антонімів. У полі зору вчених — сполучуваність слів, особливо та, що є незвичною, позанормативною, яка не підкріплюється загальноприйнятими правилами (при цьому окремо розглядаються слова з вільним та зв'язаним значенням).

Досліджуючи розвиток лексики на певному етапі функціонування мови, науковці враховують наявність нових слів (чи окремих нових значень уже відомих у мові лексем), а також групи активізованих лексичних одиниць, які з певних причин (мовних чи екстралінгвальних) стають більш уживаними. Маються на увазі й процеси пасивізації, коли активно використовуване слово частково чи й повністю переходить у пасив.

У багатьох дослідженнях виявляються причини і форми інтеграції запозичених слів, розкриття яких вимагає відповіді на запитання:

- З якої сфери запозичених слів найбільше? Чому?
- З яких мов (чи певної мови) прийшли запозичення? Що зумовило цей процес?
- Як освоюються ці слова (приспосовуються до норм державної мови чи вживаються у фонетичному оформленні чужої)?

Із окреслених лише найзагальніших факторів, які необхідно враховувати при виявленні особливостей розвитку лексики будь-якої мови, стосовно сучасної української варто розглянути найяскравіше виражені¹.

“Упродовж останніх чотирьох десятиріч відбувається активний процес інтелектуалізації сучасної української мови. Традиційними аргументами на користь цього твердження є зростання кількості абстрактної лексики (назв абстрактних дій, процесів, станів, якостей, відношень), пришвидшені темпи термінування і дестермінування лексики, збільшення продуктивності словотворчих формантів, що виражають абстрактні поняття (типу *-уванн(я)*, *-анн(я)*, *-енн(я)*, *-изаці(я)*, *-ад(я)*, *-іан(а)*, *-ість*, *-щин(а)*, *-ств(о)*), та основ, зростання питомої ваги складних слів...” [12, 136]. Наприклад: *бюджетування*, *громадянськість*, *лінгвоментальність*, *лінгвопуризм*, *люмпенізація*, *маргіналізація*, *маркетингізація*, *медіамагнатство*, *укоріненість* та ін. [12, 136-137].

Активні форми комунікації в глобалізованому світі на початку XXI століття, динамічні процеси, що відбуваються в сучасному суспільстві, зростання значущості засобів масової інформації (ЗМІ) у висвітленні подій з усіх сфер, передусім соціально-політичного життя, зумовили активізацію термінологічної лексики, зокрема соціально-політичної.

Наприклад:

активний, громадянин, громадянська позиція, державний, державотвірний, державотворчість, доленосний, згуртованість, ідейний,

¹ Матеріал дослідження – українськомовні періодичні видання різних соціально-політичних орієнтацій, теле- й радіоповідомлення в хронологічних межах – 2000-2009 роки.

ідея, моральний, морально-політичний, незалежність, нація, переконання, переконаний (глибоко переконаний), політика, політична дискусія, посттоталітарний, посткомуністичний, прогрес, регрес, революційний, свідомий, світоглядний, свобода, суспільний, спільнота, українськість та ін.

Якщо порівнювати, наприклад, сьогодні з 90-ми роками минулого століття, то названі мовні одиниці були активними й тоді (за винятком *державоцентричний, людиноцентричний, людиноцентричність, українськість*), однак домінантними в текстах соціально-політичного змісту було слово *перебудова* та похідні від нього, лексема *гласність*, що з російської тоді набули статусу міжнаціональних, а зараз відійшли в пасив, використовуючись здебільшого для характеристики суспільно-політичного життя початку дев'яностих. Причому їх уживання тепер здебільшого пов'язане з діаметрально протилежною (негативною) оцінкою позначуваних ними понять, що підкреслюється сполученням *так звана (-ий): так звана перебудова (гласність), так зване оновлення, так званий горбачовський період (горбачовська відлига)*, а про неоднозначність оцінки поняття *гласність* свідчать відповідні словосполучення й похідні утворення, наприклад: *дозована гласність, повна (неповна) гласність, напівгласність*.

Хоча за своїм складом лексика на означення понять політичної сфери різнопланова, на початку ХХІ століття, як і в перебудовні часи, виразно виділяються окремі лексико-тематичні мікрогрупи. Назвемо деякі з них, а також ті, що означають поняття, не завжди пов'язані з політичним життям:

1) слова на позначення суспільно-політичних явищ: *гуманізм, гуманність, демократія, демократичний блок, демократична коаліція, диктатура, суспільний ідеал, людський ланцюг єдності, соборний, соборність, злука, екзит-пол, політична еліта*;

2) найменування осіб за належністю до партій, блоків, сповідуванням певних ідей: *тимошенківці, ющенківці, нашоукраїнці, регіонали, свободівці, литвинівці, правоцентристи, лівоцентристи, центристи, кунівці, рухівці, білосердечні (білосердечковці), біло-блакитні, оранжисти, оранжєві*;

3) лексеми, пов'язані з адміністративним управлінням, з державотворенням: *губернатор (правда, губерній поки що немає, слово не активізоване), департамент, мер, мерія, державотворчий, державотворення, розбудова держави (молодої, нашої)*;

4) номінації, пов'язані з новими напрямками в науці, з новими її галузями, підходами в кваліфікації явищ: *гендер, гендерний, дискурс, дискурсивний, етнологія, етнологічний, етнолінгвістичний, етноцентризм, етнодержавотворення, мовна картина світу, модель світобачення, когнітологія, когнітивний, когнітивна лінгвістика, концепт, концептологія, концептуальна картина світу, парадигма, інтерпарадигма-*

тичний, когнітивний вектор становлення інформаційного суспільства, когнітивний креатив²;

5) слова, що іменують предмети побуту чи пов'язані з побутом: *багатоканальний телефон, бутик, мобільний зв'язок, мобільні розваги, мобільний телефон (мобілка), кейс; кетчуп, ківі, спагеті, макдональдс, снікерс, кока-кола, хот-дог, йогурт; секонд-хенд, секонд-хендівський;*

6) мовні одиниці, що опредметнюють поняття “реклама” чи / і характеризують її семантичне поле: *антиреклама, місцева, національна реклама, PR-агенство, паблік-релейшнз, потенційна аудиторія (рекламно-комунікатора), прихована реклама, радіореклама, рекламна площа, телевізійна реклама тощо;*

7) номінації, що вербалізують медіа-простір. “Формування лексичного стратума для позначення нових засобів створення й поширення інформації, нових форм її існування й споживання, нових професій осіб, зайнятих у цій сфері суспільної діяльності, спричинює необхідність ... використання для цього єдиного маркера-категоризатора” [8, 155] – *медіа: мас-медіа, медіа-індустрія, медійник, медіа-магнат* [8, 156] та ін.;

8) лексеми, пов'язані з характеристикою влади. Оскільки цей концепт – один із центральних у сучасному політичному дискурсі, учені звертають увагу на його атрибутивне представлення в сьогодинському мас-медійному просторі, ми ж акцентуємо й на тих внутрішньоформних ознаках, що зображують об'єкт значеннєво амбівалентним або іноді в негативній тональності. Отже, влада: *багатообіцяюча, бандитська, безсердечна, злодійська, злочинна, зрадницька, красномовна, материнська, розбазарювальна, самовпевнена, швидкозмінна, театральна, турботлива* та ін. [1, 12];

9) мовні одиниці, що опредметнюють поняття мистецької сфери, різних її стилів і жанрів, вказують на професію, рід занять мовців, мистецькі акції, її учасників та ін.: *арт-проект, арт-рейтинг, біснале, візажист, іміджмейкер, кантрі, кліпмейкер, постмодерніст, постмодерністський, римейк (рімейк), ток-шоу, фестини, хеві-метал-рок, шоумен;*

10) сполучення, що називають поняття, пов'язані з курсом зовнішньої політики держави: *антинатовський, Євросоюз, ліквідація наслідків холодної війни, поступовість (поетапність) входження до НАТО, рух до НАТО, стратегічне партнерство, східне партнерство, черга до НАТО* та ін. У сучасному політичному просторі навіть сполуки, які не містять ідеологічної семі, можуть набувати “політичного” забарвлення: *газова війна, газовий конфлікт, вірус нестабільності* та ін.;

11) перифрази та слогани³, що характеризують сьогоднішнє: *перший Президент України, духовна Біблія українського народу (“Кобзар” Т. Г. Шевченка), радянський феномен 30-х років* (про пропуску, якої за-

² “Формування когнітивного підходу до становлення інформаційного суспільства має відбити особливості і механізми впливу сучасних теоретичних і методологічних досягнень інформатики світового рівня на нові форми когнітивних практик...” [20, 9].

³ Слоган – короткий лозунг, що виражає певний погляд на щось, зокрема і на певний товар; яскраве, стисле формулювання рекламної ідеї.

раз офіційно немає), яскравий *російський герой* (про В. Путіна), образ *екстремальної героїні Жанни д'Арк, газова принцеса, жіночий символ України* (Ю. Тимошенко), *головний свободолюбець України* (О. Тягнибок), *головний заукраїнець* (В. Кириленко); *просто грати – легко вигравати; спочатку була кава; будеш байдужим – втратиш свій шанс; не впусти кризу в душу* та ін.;

12) лексичні одиниці урочисто-піднесеного звучання, які в тексті формують відповідну емоційну тональність (зі знаком абсолютного позитиву): *борня, воїн, героїзм, доблесть, дерзання; віщий, доленосний, патріот, самовідданий*;

13) мовні одиниці з інваріантним значенням “козак”, ті, що пов'язані з поняттям “козацтво”, активізовані в мовленні: *булава, гетьман, гетьманський, козак, козацький, козацтво, козацькі забави, ресстрові козаки, українське козацтво, “Українське козацтво” (газета)*;

14) слова викривальної семантики: *авантюризм, вибухонебезпечний, утриманські інтереси, напівзаходи, споживацтво, псевдопринциповість, загарбник, формалізм, дріб'язковість, хабарництво, цинізм, голослівна риторика*;

15) номінації, пов'язані з реорганізацією освіти в середній і вищій школах: *акредитація, бакалавр, болонський процес, виш (замість вуз), зовнішнє (незалежне) тестування, ліцензії, магістр, модульна система, рейтинги шкіл і вищих навчальних закладів, студентський сенат, центри тестування*;

16) слова і їх сполучення, що входять до тематичної групи, яка об'єктивує концепт “інтернет”. «Прикметно, що в загальній мовній практиці від слова *інтернет* передусім виникають афіксальні похідні на означення користувачів інтернету, професіоналів-програмістів і непрофесіоналів, досвідчених і новачків, а також ознак його об'єктів і дій з ними...: *веб-майстер, інтернет-користувач, інтернет-оператор, інтернет-розробник* і оцінно чи стилістично заряджені *юзер., громадянин Мережі*”... та ін [8, 153];

17) лексеми, пов'язані з медичною галуззю: *біологічно активні добавки (БАД), біомедицина, біоетика, свинячий грип (А Н1 N1), пандемічний вірус, пташиний грип, клони, клонування, генна терапія, ембріональні стовбурові клітини* та ін.;

18) слова, що характеризують внутрішні якості людини: *благодійність, благочинність, відповідальність, поміркованість, принциповість* – або: *аморальність, безвідповідальність, заангажованість, інертність, кон'юнктурність, недисциплінованість*;

19) лексеми, що характеризують негативні ознаки чи процеси, іменують їх носіїв: *базіки, запродавці, збоченці, злодії, кар'єристи-чиновники, наклепники, переродженці, пристосуванці, розбудовники власного благополуччя* та ін.

Між названими групами не завжди є чітка межа – поділ на них умовний: окремі мовні одиниці за своєю семантичною структурою, характером відображення дійсності здатні представляти різні аспекти сього-

днішнього суспільно-політичного життя. Наприклад, *людський ланцюг єдності, доленосний* та ін. однаковою мірою можуть характеризувати поняття, вербалізовані у двох перших розрядах, а *псевдопринциповий, кон'юнктурність* дають уявлення і про абстраговану ознаку, закодовану в них, і про носія цієї ознаки.

Однак спільним для всіх (не лише тут окреслених) мікрогруп є те, що вони допомагають змоделювати існуюче суспільство, об'єктивувати співвідношення між полярними настроями й оцінками; через виділені семантичні типи, структуруючи позамовну дійсність, приховано допомагають уявити сценарії політичного розвитку.

Приблизно з таким же семантичним наповненням згадані розряди виділялись і на початку дев'яностих, однак за десятиліття (умовно) відбулася важко передбачувана політична й економічна структуризація суспільства, встановилися нові (часто й ситуативні) “структури солідарності”, що прагнуть (на словах чи й насправді) до діалогу. Якщо раніше лексеми викривальної семантики спрямовувалися виключно проти існуючої влади, уособленої комуністами й однойменною партією (“*комуняками*” — “*бюрократами*”, “*корупціонерами*”, “*олігархами*”), то зараз ці слова входять у дискурси (тексти, подані в динаміці, як дійство, як процес, а не застигла даність), що не є політично однозначними. Адже “кожна сторона схильна зображувати протилежну або як хаотично-деструктивну, або ж як недосконалу — з тим, щоб обґрунтувати й утвердити для себе і для інших власну претензію на владу” [16, 227]. Кожна сторона політичної опозиції чи ситуативної спільноти намагається обґрунтувати свої уявлення про порядок у суспільстві та шляхи його досягнення, намагаючись нав'язати співбесідникові свої способи мотивації і здійснення певного вибору, тим самим включаючи його “до свого контрольованого світу” [16, 225].

Подібні намагання є тим сильнішими, чим більші перспективи досягнення і розподілу влади. Як показали вибори до Верховної Ради України 2002, 2006, 2007 років, післявиборні процеси, дебати про громадянське суспільство, про *справжню* демократизацію, про нові “постматеріальні цінності”, про джерела стабільності великою мірою є неконструктивними (більшість громадян поки що не відчуває напливу “щасливого життя”). Вони, ці дебати, до кінця не розкривають формули “хто є хто”. Адже кожна сторона оперує майже однаковими ключовими словами, використовуючи ті ж самі мовні засоби, що надають політичної загостреності текстам; кожна апелює до таких важливих понять духовної культури, як *добро, справедливість, порядність, чесність*, виявляючи турботу про майбутнє народу, формуючи центральний образ України в майбутньому (якою вона повинна бути), обґрунтовуючи, *що для цього треба зробити*. При цьому *треба* не завжди характеризується реальним виміром досягнення компромісу; концепція бачення, пов'язана з названим модальним словом, не завжди збалансовує опозиційні точки переговорного процесу або іноді загалом унеможлиблює його.

Окремо виділяючи лексеми “виборчого дискурсу” (словосполучення набуло поширення протягом останніх 7-8 років), що є фрагментом соціально-політичного, ми тим самим підкреслюємо важливість цих слів у адекватному відтворенні понять, у намаганнях мовця зорієнтуватися в повсякденно отримуваній інформації.

Порівняймо: *спікер, керівні органи парламенту, парламентські переговори, парламентські партії, лідери парламентських партій, законодавчі акти, пакет пропозицій, коаліція (так звана коаліція), коаліційний уряд, однопартійний уряд, опозиція (так звана опозиція)* тощо.

Самі по собі названі слова (крім тих, що пов'язуються із *так звана*) є нейтральними і не фокусують уваги мовця на певній точці аксіологічної шкали (вони лише номінують відповідні поняття). Включені ж у комунікативний процес, оприсутнені маркованими (позначеними певним смисловим нашаруванням) одиницями, вони і без семантичної деталізації дають уявлення про змістове наповнення текстів. Наприклад: *асиметрія інтересів і амбіцій (у парламенті), безрезультатність міжфракційних переговорів, боєдатний уряд (або бездіяльний, небоєдатний), відсутність активного політичного діалогу, галас спікеріади, дискредитація урядовців, зрада (у парламенті), з'ясування стосунків (між фракціями), керівні портфелі парламенту, корпоративні інтереси в парламенті, парламентські переговори (= дорога до компромісу), переговорні баталії (сценарії), політичні аутсайдері, політичні запроданці, працюючий, протидія, протистояння, розподіл портфелів, спікеріада, фальшиві ідеї (виголошені деким із парламентарів)*, та ін.

Неодноразово у мас-медійному просторі (при цитуванні висловлювань політиків) актуалізуються лексеми з негативним семантичним забарвленням, які, скажемо так, є належністю іншого стилю. Наприклад: *Кожен щиро вірить, що брехун і зрадник не він* (йдеться про представників найвищих ешелонів влади – теленовини, “5 канал”, 10.02.2009 року, 21. 00). Такий процес пояснюється тим, що “у сучасній українській мові при збереженні її функціонально-стильової диференціації відбувається словотвірна й лексична інтеграція між стилями, розширення значень окремих словотворчих формантів та основ, перехід лексики одного стилю до іншого” [12, 147].

Автори повідомлень, даючи (приховану чи явну) оцінку інформації, тим самим намагаються дистанціюватися від зображуваного (баталії, фальшивість, зрада – це “погано”). Політична реальність у парламенті (суспільстві) постає як безперервна комунікація, учасники якої не завжди дотримуються її “максим”, унаслідок чого колективно значущі цілі стають важкорезалізованими.

У політичний дискурс залучені й елементи інших дискурсів: *військового (“тиха війна”, опозиційний табір, перехід із табору в табір (= в іншу фракцію), боротьба, ворожий (опозиційний), протистояння, розвідка, призов (Осінній призов до парламенту оголошений – “Інтер”, 10.10.2008 року)); спортивного (азарт, гра, пішки (пішаки), виграш, один-нуль, перегони, політспортсмени, ворота влади); акторського*

(режисер, режисура, театр, спектакль, актори, роль, діалог), технічного (перезавантаження гілок влади (радіо, I канал – 12.04.2009 року), перезавантаження програми виборів (“Ера-Fm”, 10.04.2009 року) та ін.

Усе в сукупності є продовженням “дискурсу боротьби” (термінологічна сполука — також надбання останніх років), що становить “складне комунікативне явище”, “процес формування концептуальної картини суб'єкта й об'єкта влади на політичних виборах” [18, 35].

Лексема *політичний*, пов'язуючись із згаданими вище метафоричними моделями, що опредметнюють політичне життя, характеризуючи різні, часом семантично віддалені явища, процеси, розширила своє функціональне навантаження: словосполучення із названим означенням включені у різні “рубрики” концептуалізації досвіду. Порівняймо: *політичний (-а, -е, -і): опоненти, дії, стратегії, тактики, гойдалка (про нестабільність, кризу в українській політиці), рішення, ментальність (політична ментальність “моя хата скраю” – радіо, I канал, 12.05.2009 року), договір, підтримка, туристи (ті, що за оплату приходять мітингувати, на “акції протесту” – радіо, I канал, 27.03.2009 року), амбіції, аналіз, боротьба, виклики, воля, день, домовленості, знання, зрілість, криза, нестабільність, освіта, правила гри, рік, темп, тиждень, угода, центр досліджень (ішлося про позбавлення недоторканності депутатів, повернення до цієї ідеї представниками різних політичних сил, особливо перед виборами – радіо, I канал, 08.05.2009 року), бомонд, возжді, дискурс, гравці, заангажованість, ігрища, імідж, лідери, капітал, комунікація, піар (політичний піар, хвиля політичного піару), режим, сили, торги, фаворити*, та ін.

Безрезультатність внутрішньопарламентських переговорів актуалізує мовні одиниці, що вступають у відношення синонімії чи антонімії (текстуально), тим самим оприявлюючи різні смислові акценти, висловлювані парламентарями. Оскільки “дискурс кожного із кандидатів ієрархічно організований навколо його індивідуальної концептуальної картини влади” [18, 35], віднайдення точок компромісу сприяє зближенню різних одиниць на лексичному рівні, що вербалізують “пакети пропозицій”.

Так, у межах партій (блоків), що ввійшли до парламенту, утворюються різні співвідношення парламентських *четвірок, трійок, двійок* тощо. Наприклад, *тимошенківці, литвинівці, бютівці, регіонали* або: *єдиноцентристи, нашоукраїнці, регіонали* та ін. Звернімо увагу: у повідомленнях про діяльність парламенту на початкових засіданнях Верховної Ради домінували офіційні назви партій і фракцій; згодом, коли процес обрання його керівництва почав іменуватися *спікеріадою*, коли затягнувся процес формування коаліції, більшою мірою почала використовуватись і неофіційна лексика (розмовна, з яскраво вираженою конотацією): *торги у парламенті, розв'язати руки (порушення домовленостей розв'язує опонентам руки), угода з похвильним дном, крах домовленостей, метушня кадрових пропозицій* та ін. Навіть інформаційний блок

(у теле- чи радіоновинах) іноді подавався не нейтрально, а у формі оцінно маркованих висловлень.

Для досягнення комунікативної мети, для того, щоб особистісно-прагматичне сприйняття тексту умовним реципієнтом у цілому відповідало концептуальному (і конотативному) виміру задуманого автором, необхідно враховувати співдію всіх реальних і смислотвірних елементів тексту, серед яких одна з провідних ролей належить внутрішній формі (ВФ) слова – мотиваційній ознаці, що лягає в основу найменування; “концептуальній ознаці, закріпленій у слові” [5, 175].

Чому саме ВФ слова виділиться нами як важливий текстотвірний і образотвірний засіб, сутнісний орієнтир розгортання імпліцитної інформації в текстах ЗМІ? Насамперед тому, що ВФ слова притаманний потужний асоціативно-образний потенціал. Наприклад: “*малюки*” (дуже малі, “паперові” партії, створені поспіхом, перед виборами); “*важкоатлети*” (великі партії, здатні подолати відсотковий бар’єр і пройти у Верховну Раду); “*зброєносці*” (соратники, особи, що в усьому підтримують керівника відповідної партії чи блоку, до яких належать самі); “*списочники*” (ті, що прийшли у Верховну Раду за списками партій); “*новобранці*” (новопризначені губернатори); “*бізуни*” (політики, що з певних причин покинули країну і яких розшукують правоохоронні органи); “*піаністи*” (народні депутати, що голосують за своїх колег, відсутніх у залі Верховної Ради).

Актуалізуючи певну ознаку предмета, закладену в слові, ВФ тісно пов’язана із суб’єктивним значеннєвим наповненням мовної одиниці, виступає образно-мотиваційним зв’язком “між денотацією й тими елементами конотації, які створюють емотивний і стилістичний ефект” [23, 90]. Адже “емотивність невіддільна від позначення властивостей об’єкта” [3, 39]. Серед конотованих внутрішньоформних лексем чимало й тих, які можна кваліфікувати як okazіоналізми; інші ж слова чи словосполучення, хоч і позбавлені okazіональних сем, все ж виявляють виразний розмовний характер і пов’язані з різними сферами життя суспільства (не лише побутовою), наприклад: *тримачі влади*, *народець* (*Не народець, а казка: зарплату не виплачують, а він мовчить* – радіопередача “20 хвилин з Володимиром Яворівським”, із листа дописувача – 03.02.2009 року), *обамоманія* (“Інтер”, 26.10.2008 року), *елітоманія* (“1+1”, 25.01.2009 року), *журейна робота* (один із членів журі проекту “Танцюю для тебе” на каналі “1+1” так висловився про свою роботу – 01.11.2008 року), *читачоцентризм* (радіо, I канал, 25.01.2009 року), *одношкілля* (радіо, I канал, 24.02.2009 року), *голодоморець* (так сказав про себе один із дописувачів передачі “20 хвилин з Володимиром Яворівським – 29.03.2009 року”), *зелень* (*У долара – вихідний. Люди міняють валютну зелень на натуральну* – “1+1”, 02.05.2009 року), *американець* (про долар; *За американця пропонують 8 гр. 36 коп.* – Прайм-ера, “Родео”, 19.02.2009 року), *енергетичні граблі* (радіо, I канал, 19.01.2009 року), *вічнозелений* (*газова тема – вічнозелена* – “1+1”,

18.01.2009 року), *нехатоскрайній* (радіопередача “20 хвилин з В.Яворівським”, 18.01.2009 року) та ін.

Як бачимо, лексична система української мови збагачується одиницями з яскравими ВФ (часто розмовного характеру), серед яких чимало й таких, що характеризують сучасні політичний та економічний дискурси: *протицєнюкові дії* (радіо, I канал, 19.03.2009 року), *валютна гойдалка*, *політична гайдамака* (“1+1”, 01.03.2009 року) та ін.

Явні політичні інтенції чи й приховані наміри, замасковані коректною формою, боротьба за владу, лідерство, за вплив, іноді, очевидно, і брак політичної культури — усе це формує образ політика, політикуму, образ парламенту як особливої “оцінної” реальності, як синтез різних комунікативних програм, що опредметнюються як за рахунок власне соціально-політичної лексики, так і тієї, що набуває статусу “політична” лише умовно. Слова-домінанти й мовні одиниці, що розгортають поняттєве ядро ключового слова, утворюють своєрідні смислові топіки (значеннєві ланцюжки, що акумулюють певні теми), допомагаючи мовцю декодувати основний зміст повідомлюваного.

Крім високої активності соціально-політичної лексики, однією з яскраво виражених тенденцій розвитку української мови на сучасному етапі є поповнення її словника іншомовними одиницями. У її складі й уже звичні для нас *бартер*, *бізнес*, *бізнесмен*, *бізнес-клуб*, *бізнес-леді*, *бізнес-вумен*, *веб-сторінка*, *веб-програмування*, *відео*, *відеоконференція*, *відеотелефон*, *відеомагнітофон*, *диско*, *дискотека*, *євро*, *інтернет*, *інформаційне суспільство*⁴, *маркетинг*, *міні-маркет*, *менеджер*, *менеджмент*, *плюралізм*, *політичне шоу*, *рейтинг*, *рекет*, *рекетир*, *рекетирство*, *спікер*, *телеміст*, *телеконференція*, *ток-шоу*, *хіт*, *хіт-парад*, *шоу-бізнес* і ті, значення яких, можливо, не завжди зрозуміле через недостатню поширеність реалій, наприклад, *віндсерфінг*, *онлайн*, *геліокухня*, *інтернет-кафе*, *інтернет-магазин*, *інтернет-газета* (“керівні органи інтернету”, *провайдери інтернетних послуг*, *власність у мережах інтернету*) [7; 123, 125, 159]), *кібертехнології*, *кіберзахист*, *кіберексперт*, *кіберпростір*⁵, *віруси*⁶ для враження комп’ютерних систем (радіо, I канал, 14.05.2009 року) та ін., чи необізнаність молодшого покоління з політикою (у минулому) окремих глав держав: *тетчеризм*, *рейганізм*; в окремих випадках слово зберігає свою “закритість” через нечіткість вираження його лексичної та синтаксичної сполучуваності, “невпізнаваність контекстів”, у яких воно використовується. Так, *істеблішмент* –

⁴ Термін “інформаційне суспільство”, поширений сьогодні, був “використаний в Японії у 1966 р. в доповіді групи з наукових, технічних і економічних досліджень, в якій стверджувалося, що інформаційне суспільство...” – це те, в якому “вдосталь високоякісної інформації, а також є всі необхідні кошти для її розподілу” [6, 13].

⁵ “Виокремлення інформаційних технологій як своєрідної парадигми процесу глобалізації ... дає можливість звернутися до кіберпростору як до базової метафори для теоретичного осягнення ... нової економічної реальності” [21, 218].

⁶ “Прогрес суспільства супроводжується не тільки позитивними наслідками, а й негативними... Одним із негативних наслідків інформатизації суспільства є комп’ютерні віруси” [11, 155].

це “правляча верхівка”. У багатьох засобах масової інформації воно використовується саме у цьому значенні, хоча має ще одне, подане у словнику першим: “слово, яким у США, Англії та інших англомовних країнах характеризують високий рівень достатку” [19, 128].

Залежно від впливу екстралінгвальних факторів за дуже короткий часовий відрізок відносно нове слово може набувати активності чи певною мірою пасивізуватися. Наприклад, *імпічмент*. Первинно воно пов’язувалося виключно з реаліями американського життя, пізніше — включилося в дещо інший асоціативний ланцюжок (*імпічмент* — “особливий порядок притягнення до відповідальності і судового розгляду справ про злочини вищих посадових осіб; зняття повноважень з осіб, вибраних в органи законодавчої, державної чи місцевої влади, за грубі порушення законів (спочатку стосовно президента в конгресі США)” [19, 116-117]).

Спільним для названих слів є те, що:

- більшість із них є *відносно*, а не абсолютно новими (на Заході ці слова активно використовуються, втративши статус нових);
- майже всі вони англійськими, які почали проникати в мову ЗМІ ще у 80-х роках минулого століття, активізувавшись у кінці 90-х;
- чимало з них мають відповідники в українській мові, однак із певних причин у комунікативній практиці вибір іноді здійснюється не на користь звичного, уже поширеного.

Порівняймо: *спікер* — Голова Верховної Ради України; *спонсор* — добродійник, благодійник (той, хто виділяє кошти для проведення певних акцій); *імідж* — образ (певної особистості чи речі, створений ЗМІ, літературою чи й самою особистістю); *офіс* — контора, канцелярія (приміщення, в якому розташована фірма), та ін.

Мовознавці неоднозначно оцінюють такі явища⁷. Бо й справді: чи завжди доцільним, необхідним є нове слово-дублет? Поміркуймо разом із дослідницею: “На початку століття кімнату з приватним чи офіційним місцем праці за столом називали *канцелярією, кабінетом або бюро* — себто чужими словами, але запозиченими з оригіналу. За радянських часів вживали також *контора* (правда, ці слова набули також і дещо уточненого вживання), а за незалежної України раптом з’явилося — *офіс* (себто латинське слово, яке ввійшло до англійської мови, і запозичено українською вже з англійською вимовою).., у 1930 роках в українсько-американських виданнях це слово також з’являлося у друку, але на сторінці жартів. У діаспорі вживання таких слів було виявом незнання української мови, низької освіти і взагалі культурного недбальства. Тепер в Україні це слово вживає загал, і то часто освічений загал, а крім того, добровільно” [10, 13].

У наведеній розлогій цитаті прочитується проблема, яку розв’язати повністю неможливо. З одного боку, мова, поповнюючись новоутво-

реннями чи запозиченими словами, не уникає дублетів, окремі з яких (при несприятливих для них умовах функціонування) відходять у пасив (пригадаймо: *хрестиківка* — кросворд; *відбиванка* — волейбол; *мірило* — масштаб; *книговод* — бухгалтер; *поземо* — горизонтально; *доземо* — вертикально [10, 13]; *копанка* — футбол; *цяцькарня* — фабрика, на якій виготовляють ялинкові прикраси). З іншого — деякі елементи синонімічного ряду здатні набувати особливих додаткових відтінків, що може дозволити їм заповнити в мові певні семантичні, а отже, й функціональні лакуни. Ще раз пригадаймо: “*півники*” — *ірис*; *краєвид* — *ландшафт*; *воротар* — *голкипер*; *описовий* — *дескриптивний*; *кількісний* — *квантитативний* та ін. Подані слова не є абсолютними синонімами (хоч іменуються саме таким терміном), оскільки мають виразну стилістичну закріпленість (у розмовному мовленні частіше використовуємо перші елементи синонімічної пари).

Таким чином, відповідь на запитання, *яке* слово стане вагомим, більш активним у мові, зокрема й серед запозичень, залежить від часу. Теперішній розпоряджається так, що *офіс* — *контора* — *канцелярія* — *бюро* мають свої семантичні нашарування і не є абсолютно замінними, а тому й однаково активними.

Окремі із запозичень 60-80 років минулого століття (*кітч*, *лобі*, *лобіювати*, *диск-жокей*, (*діджей*), *компакт-диск*) такими ж активними є і в кінці дев’яностих. Інші — лише утверджуються (чи вже утвердилися) в сучасному комунікативному просторі.

Наприклад:

прес-реліз — інформація, підготовлена закладом чи яким-небудь органом для можливого спілкування у пресі [19, 237];

паблік рилейшнз — громадські зв’язки (первинно у США) — організація громадської думки з метою найуспішнішого функціонування підприємства (фірми) і підвищення його репутації; здійснюється різними шляхами, насамперед через ЗМІ [19, 210]; скорочено (за початковими англійськими буквами) — PR = піар. Типова сполучуваність: *чорний / білий піар*, *дешевий / дорогий піар*, *піартехнології*, *майстер піару*, *піарспеціалісти* (*Який піар буде використано на виборах? Чорний, в’ялий, роздавання гречки?* Радіо “Ера-Fm” — 26.03.2009 року) — усі названі мовні сполуки використовуються з виразно негативною оцінкою. Порівняймо ще: *піарівський*, *піарити*, *піар-акція*, *піар-служба*, *піар-структура*, *піар-хід*, *високопіарний*, *чорнопіарівець*, а також *PR-агенція*, *PR-партнери*, *PR-хитрощі*, *політPR*, *політPRмен* [9, 26];

ноу-хау — позначення технічних знань, виробничого досвіду, практичних умінь виготовляти що-небудь кваліфіковано і якісно; усвідомлений чи неусвідомлений секрет фірми. Термін використовується в міжнародних угодах, договорах, що передбачають обмін документацією, навчання спеціалістів [19, 200-201];

хакер — комп’ютерник-любитель, що проникає в чужі бази даних [19, 333] та ін.

⁷ Див про це: О.О.Тараненко. Сучасні тенденції до перегляду нормативних засад української літературної мови і явище пуризму (на загальнослов’янському тлі) / Тараненко О.О. // Мовознавство. — 2008. — № 2-3. — С.159-189.

Порівняймо також: *брокер, джокер, дрес-код, контент-послуги, шопінг, ланч* та ін.; “високоактивними англїзмами в компресійних утвореннях є: *бізнес – бізнес-план, бізнес-пропозиція, бізнес-реклама, бізнес-карта, бізнес-каталог, бізнес-проект, бізнес-центр; інтернет – інтернет-премія, інтернет-серфінг, інтернет-ресурс, інтернет-проект, інтернет-ЗМІ; феши – феши-парад, феши-індустрія, феши-новина*” [2, 12] та ін.

Серед одиниць, що також посідають особливе місце в сучасному словникові ЗМІ, – економічні терміни (деякі з них згадано вище). Ними експлікуються (розгортаються) важливі сьогоденню теми. Звиклі для слухача й читача лексеми (*акція, антикризовий, акциз, банкрутство, біржа, брокер, економічне зростання, економічні розрахунки, заборгованість, інвестиції, кредити, кредитори, криза, кризовий, наповнення бюджету, податкова інспекція, податківець, приватизація, реформа, тіньовик, тіньовий капітал, тіньовий сектор, фінансові ринки, фінансування*) можуть пов’язуватися з відносно новим значеннєвим наповненням, не завжди семантично “прочитуваним” неспеціалістами. Окремі з них є такими, що безпосередньо вказують на характер відмивання брудних грошей (це фразеологізоване сполучення як актуальна мовна одиниця – теж надбаня дев’яностих). Наприклад:

оф-шор – центр спільного підприємництва, що надає пільговий режим тільки для фінансово-кредитних операцій із зарубіжними партнерами і в іноземній валюті;

оф-шорний – той, що не підпадає під національне регулювання; звична сполучуваність: *оф-шорний центр, компанія, зона, операція* тощо.

Наведемо й інші лексеми, що опредметнюють економічну сферу і сприймаються як нові, не завжди зрозумілі пересічному громадянину:

офсет-угода – одна із форм зустрічної торгівлі, яка передбачає як обмін товарів та послуг, так і представлення можливостей вкладати капітал замість різного роду послуг і пільг [19, 210];

ризик-мейкер – підприємець, схильний до ризику, який не боїться ризикувати [19, 261] та ін.

“Найпоказовішими для виявлення мовних змін є ділянки особливо напруження ресурсів мовної системи. Виявом такого напруження в лексиконі стають нові його стратуми, а то й цілі нові відділи – сукупності стратумів на означення нових для мови концептосфер. У складі таких стратумів інновації виконують стратумотворчу функцію” [8, 150].

Неолексеми різняться за ступенем активності: одні “прижилися” і сприймаються як умовно нові, інші, позначаючи не типові раніше ситуації, відношення, дії, упевнено “торують” шлях до широкої аудиторії; а є й такі, що стали загальноновживаними, виступають базою для словотвірних ланцюжків чи парадигм, тим самим розширюючи виражальні можливості мови, активізуючи її когнітивний потенціал. Наприклад: *відео – відеоман – відеотека – відеопіратство – відеозал – відеокасета – відеоголод* [24, 88]; *відеотелефон – відеокліп – відеомагнітофон – відео-*

плеєр – відеосалон. Або: *комп’ютер – комп’ютерник – комп’ютеризація – комп’ютерний – комп’ютероманія – комп’ютеробія* [24, 88] та ін.

Ці та й інші поняття, виражені активними в наш час лінгвоодинаціями, виводять мовця на інший рівень набуття знань. Допомагають виділити ключові чинники становлення інформаційного суспільства, а саме: “інформаційно-комунікативні технології, які вдосконалюють систему міжнародних відносин, сприяють глобальному соціальному управлінню, впливають на процеси прийняття рішень...” [14, 7]. (Спеціально не зупиняємося на уже загальноновживаних словах типу *база даних, “миша” комп’ютерна, монітор, принтер, сайт, сайтовий щоденник, факс, файл* та ін., що за значенням безпосередньо співвідносяться із згаданим дериваційним (словотвірним) рядом). Не кожне із засвоєних чи активізованих у певний період розвитку мови слів має точну дату свого “народження” або детальну паспортизацію: коли виникло, у який час запозичилось, чому? (Хоча науковці, безумовно, досліджують і ці питання). Однак деякі тематичні групи (чи елементи їх) можна кваліфікувати у цьому плані досить точно. Наприклад, активізація таких мовних одиниць, як *теракт, терористи, терористичний, камікадзе, близькосхідний терор* та ін. особливо помітна після 11 вересня 2001 року (вони не є новими, існують давно). А от *вікенд* почало використовуватися, хоча й рідко, ще в 70-х роках минулого століття [4, 73], спочатку в США, в емігрантських колах вихідців із Росії, потім перейшло в російську мову (на території колишнього СРСР); пізніше (уже в 90-і) стало активним у нашій мові. Зіграв, очевидно, важливу роль і принцип мовної економії, а головне – наявність двох вихідних (кінець тижня), хоча *вікендом* можуть позначатися будь-які неробочі дні.

Назване слово, як і *о’кей, ез, юно (you know)* та багато інших, що використовуються в мовленні, насамперед молодіжному, – це окрема тема досліджень (наприклад: “Молодіжне мовлення: способи номінування”).

Як бачимо, важливі геополітичні, соціально-економічні зміни в кінці ХХ – поч. ХХІ століття, процеси глобалізації і появи нових тенденцій, утвердження демократії та формування громадянського суспільства, комунікативні перспективи, що з’являються перед “відкритим” суспільством, а також суперечності між адміністративною владою й окремою людиною – усе це відбивається в мові та в її словниковому складі.

Розглянуті окремі особливості розвитку лексики української мови окреслили лише загальні риси задекларованої проблеми. Подальша її розробка дасть змогу глибше розкрити динамічні процеси, що відбуваються в лексичній системі сучасної української мови.

Література

1. Андрейченко О.І. Лексико-фразеологічна основа текстів політичних дискусій (на матеріалі української преси кінця ХХ – поч. ХХІ століт-

- тя): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 “Українська мова” / О.І. Андрейченко. – К., 2006. – 23 с.
2. Битківська Я.В. Тенденції засвоєння і розвитку семантики англізмів у сучасній українській мові: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 “Українська мова” / Я.В. Битківська. – Івано-Франківськ, 2008. – 20 с.
 3. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки / Вступ. ст. Н. Д. Арутюновой, И. И. Чельшевой. – Изд. 3-е, стереотипное. – / Е. М. Вольф. – М.: КомКнига, 2006. – 280 с. (Лингвистическое наследие XX века).
 4. Голубева-Манаткина Н. И. Социокультурные перспективы языкового обмена в диаспоре / Н. И. Голубева-Манаткина, Д. Эндрюс. — Амстердам: Филадельфия, 1999 // Известия АН. – Серия лит. и язык. – 2002. – Т. 61. – № 2. – С. 73.
 5. Голянич М. І. Внутрішня форма слова і дискурс: Монографія. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 296 с.
 6. Грищенко О. Суспільство, держава, інформація. – К.: Нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – 2001. – 165 с.
 7. Дайсон Е. Життя за доби інтернету. Release 2.1.: Перекл. з англ. П. Тарашук. / Е. Дайсон. – К.: Видавничий дім “Альтернативи”, 2002. – 344 с.
 8. Карпіловська Є. Вплив інновацій на стабільність мовної системи: регулятори системної рівноваги / Євгенія Карпіловська // Мовознавство. – 2008. – №2-3. – С. 148-158.
 9. Карпіловська Є. Тенденції розвитку українського лексикону: чинники стабілізації інновацій / Євгенія Карпіловська // Українська мова. – 2008. – № 1. – С. 24-35.
 10. Залеська-Онишкевич Л. М. Наші сьгоднішні мовні проблеми або: Що поза словом? / Лариса Залеська-Онишкевич // Про український правопис і проблеми мови. – Нью-Йорк – Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1997. – С. 13.
 11. Катаев С. Л. Сучасне українське суспільство: Навч. посібник. / С. Л. Катаев. – К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 200 с.
 12. Клименко Н. Ф. Диференційні та інтеграційні процеси в лексиці та словотворенні сучасної української мови / Н. Ф. Клименко // Мовознавство. – 2008. – № 2-3. – С. 136-147.
 13. Лингвистический энциклопедический словарь / [Гл. ред. Ярцева В. Н.] – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
 14. Макаренко Є. А. Інформаційне суспільство, політика, право в програмній діяльності ЮНЕСКО: Монографія / Є. А. Макаренко. – К.: Наша культура і наука, 2000. – 384 с.

15. Найдорожчий скарб: Слово про рідну мову: Поезії, вислови / [Упоряд. Лучук В. І.]. – К.: Рад. письменник, 1990. – 390 с.
16. Парахонський Б. Дискурс конфлікту: від солідарності до панування / Б. Парахонський // Демони миру або боги війни. Соціальні конфлікти посткомуністичної доби / С. Makeev (керівник авторського колективу). – К.: Політична думка, 1997. – С. 220-233.
17. Прислів'я та приказки / [Упоряд., передмова М. Дмитренко]. – К.: Народознавство, 2000. – С. 146-147.
18. Проскуряков М. Р. Дискурс боротьби (очерк языка выборов) / М. Р. Проскуряков // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. – 1999. – № 1. – С. 35.
19. Російсько-український словник іноземних слів / [Уклад. Т. П. Мартиняк; За ред. проф. А. П. Яреценка]. – Х.: Прапор, 1999. – 392 с.
20. Рубанець О. М. Інформаційне суспільство: когнітивний креатив постнекласичних досліджень: Монографія / О. М. Рубанець. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2006. – 420 с.
21. Солодка О. О. Дискурс глобалізації: питння референції // Людина і культура в умовах глобалізації // Збірник наукових статей. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2003. – С. 213-223.
22. Тараненко О. О. Сучасні тенденції до перегляду нормативних засад української літературної мови і явище пуризму (на загальнослов'янському тлі) / О. О. Тараненко // Мовознавство. – 2008. – №2-3. – С. 159-189.
23. Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В. Н. Телия. – М.: Наука, 1986. – 143 с.
24. Українська мова. Najnowsze dzieje języków słowiańskich / [redactor naukowy Svitlana Jermolenko]. – Opole: Uniwersyte Opolski – Instytut Filologii Polskiej], 1999. – 324 с.

PECULIARITIES OF THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN LEXIS AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

M. I. Golyanych

Pecarpathian National University by V. Stefanyk, 57 Shevchenko Street, Ivano-Frankivsk, 76000, Ukraine; ph. + 380(342) 59-60-08

The article highlights the processes in modern Ukrainian language; the accent is made, in particular, on activation of certain thematic lexical groups, on borrowings, occasional words, nominations possessing explicit inner form which are used in political discourse.

Key words: lexeme, occasional words, inner form of the word, borrowing.

УКРАЇНСЬКІ ВЧЕНІ НА СТОРОЖІ РІДНОГО СЛОВА

М. П. Лесюк

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-63*

У статті йдеться про дискримінацію української мови, шовіністичні утиски її з боку колоніального російсько-радянського режиму і висвітлення цієї проблеми в працях українських учених-мовознавців.

Ключові слова: асиміляторська політика, функціонування української мови, протест української інтелігенції, захист і престиж рідної мови.

У 2004 році минуло 350 років від того часу, як Україна потрапила в колоніальну залежність від Росії, і всі ці роки спочатку царський, а потім комуністичний колоніальні режими насаджували в Україні свою азійську культуру і великоросійську мову. Усі ці роки в Україні культивувався новий тип людини – тип українця-малороса, який до самозабуття мав любити “старшого брата”, його мову, його вождів, а свою мову, свою культуру на всілякі лади висміювати, зневажати і поступово забувати. Необхідно ствердити, що на превеликий жаль, мета ідеологів російського шовінізму в значній мірі досягнута, бо на більшій території України автохтонне населення таки відлучено від рідної мови, рідної культури та історичної пам’яті, поступово забуло про корені свого роду. І хоча в генетичному коді асимільованих аборигенів ще збереглися окремі елементи рідної говірки, вони проявляються лише інколи, спонтанно і лише подекуди, бо глибоко заховані за товщею чужої мови. У результаті активної асиміляторської політики російсько-радянських ідеологів в Україні на кінець ХХ ст. склалася катастрофічна ситуація, коли мова титульної нації могла зникнути з лінгвістичної карти світу, перетворитися на мертву мову, збережену лише в літературних творах. Тому закономірним і логічним був протест української інтелігенції проти такої мовної політики, закономірним і логічним було створення в Україні Товариства української мови імені Тараса Шевченка, закономірним і логічним був крах тоталітарної радянської шовіністичної системи і таким же закономірним та логічним було відродження Української незалежної держави. Однак відновлення української державності, надання українській мові офіційного статусу, на жаль, не вирішило питання, бо навіть у новому українському керівництві, яке прийшло після помаранчевої революції, є немало людей, байдужих до української мови, прихильників зросійщення України, які вже надто опікуються російською мовою, усіляко намагаються „захистити“ її від якоїсь уявної “українізації”.

У реакційній, антиукраїнській, українофобській пресі піднімається гвалт навколо української мови, стверджується, що Східна Україна здавна була російськомовною і там не слід насильно нав’язувати українську мову, ведеться відверта, цинічна агітація за розвал України, поділ її на частини, в яких нібито проживають різні народи з різними мовами і ментальностями. Українську мову називають “галичским наречием”, галичан звинувачують у якійсь агресивності, в намаганнях нав’язати мешканцям східних областей України свою мову, культуру, звичаї, віру. Однією з таких реакційних статей, наскрізь просякнутою ненавистю до всього українського та, зокрема, до Галичини, є стаття якоїсь Анісімової “Защитить Дульцинею!” в газеті „2000. Свобода слова“ ще за 8 квітня 2005 року, виписки з якої збереглися в автора цих рядків. Тепер інтернет-простір заповнений гнівними протестами проти статті якогось “політичного консультанта” Анатолія Вассермана, який заявляє, що “український язык является диалектом русского, и доказать это довольно легко”. На думку цього “консультанта” кожний діалект більш обмежений у користуванні, оскільки обмежений як територією, так і “по тематике”, але цей товариш Вассерман великодушно дозволяє українському “діалектові” жити, не вимирати, як не вимер, наприклад, “диалект архангелогородский или уральский в России, кокни или лоулендерский – в Великобритании”. Він вважає, що лексику в українській мові „постарались изменить достаточно радикально“, просто, мовляв, брали слова, які відрізнялися за змістом від російських і оголошували їх питомо українськими. Вассерман побачив, що в українській мові немає дієприкметникових зворотів, які є в російській, але такі відмінності, мовляв, “бытуют в любом диалекте”. Проте норм української мови, яких не було в російській, і „под лупой не отыскать“. Зрештою, цей Вассерман взагалі вважає, що й концепція існування України як окремої держави та українців як окремого народу була “изначально искусственной”. Тут виникає запитання: а чи хтось із українських мовознавців чи „політичних консультантів“ влязав із своїми порадами в ізраїльський іврит чи в мову якогось іншого народу?

Усім відомі реакційні, гнівні антиукраїнські виступи мапкурта з українським прізвищем із Донецька Миколи Левченка, який озвучив, нібито, від імені Донецької обласної ради заяву, в якій назвав українську мову „продуктом смешивания русского языка с польским“, українців охрестив „пособниками фашизма“, а культуру українського народу – „фольклором“. Він, на жаль, не одинокий у своїх поглядах і намірах. Його активно підтримує власник концерну «Норд» і заступник голови політвиконкому Партії Регіонів народний депутат Валентин Ландик, який закликає студентів донецьких навчальних закладів не пускати в аудиторії україномовних викладачів. Дивує і обурює той факт, що з такими заявами виступає державний чиновник, секретар обласної ради, який одержує високу зарплату від держави, народ і мову якої люто ненавидить і зневажає. Подібні заяви і виступи підтримуються й більш високими чиновниками. Будучи віце-прем’єром з гуманітарних питань,

Дмитро Табачник, який навіть з обов'язку своєї посади повинен був усіляко захищати державну мову, неодноразово демонстрував свою зневагу до неї, заявляв, що українська мова економічно невідповідна і культурно невиправдана, гальмує розвиток високого мистецтва, зазіхає на українську демократію і таке подібне.

Подібних випадів проти українства є немало, тому, як ми зазначали, закономірною є захисна реакція української інтелігенції, учених-мовознавців, журналістів тощо, їх справедливий протест проти відвертої зневаги української мови та української культури. Сьогодні із вдячністю треба назвати в цьому плані праці мовознавців уже, на жаль, покійного Анатолія Погрібного, Лариси Масенко, Івана Юцука, Олександра Понмаріва, публіциста Василя Лизанчука та цілий ряд інших, які послідовно відстоюють право української мови на повноцінне функціонування в рідній державі, аргументовано спростовують нападки різноманітних українофобів, їх намагання запровадити в Україні другу – російську – державну мову, що сприяло б дальшій асиміляції українського народу.

Про те, як відбувався багатолітній процес насильницької асиміляції українців та їх мови, детально описано в книжці Лариси Масенко *“Мова і суспільство. Постколоніальний вимір”* (Київ: Видавничий дім „КМ Академія“, 2004.– 163 с.).

Книжка має кілька взаємопов'язаних між собою розділів, які розкривають питання історії української літературної мови, форм її побутування та її сучасного стану. Мовні проблеми тут розглянуто у їх зв'язку із суспільними, розкрито соціальну зумовленість мовних явищ, зокрема мовну політику комуністичної партії на українських теренах та її ганебну роль у формуванні сучасного двомовного соціуму України. У вступі Л. Масенко правильно зауважує, що у становленні національних держав вирішальним є мовно-культурний чинник. Однак у сучасній Україні державницько-патріотичні сили, зумівши домогтися державного статусу української мови, не зуміли розробити і впровадити ефективну мовно-культурну політику, яка б забезпечила обов'язкове вживання української мови в органах державного управління, судочинстві, в закладах освіти, науки, культури, засобах масової інформації, яка б протегувала її і в недержавних сферах суспільного життя. Саме так відроджувалася в постколоніальний період мова і культура багатьох європейських народів – чехів, словаків, угорців, хорватів, латвійців, естонців фінів тощо. Утвердження цих народів і їх держав стало можливим завдяки твердій і послідовній політиці владної національної еліти.

Так, перший президент Чехословаччини Тома Г. Масарик зумів не тільки проголосити чеську мову державною, але через низку законів впровадити її в суспільне життя. Усі державні службовці, офіцери тощо мусили скласти нелегкий іспит із чеської мови, і при цьому владна еліта не зважала на звинувачення чи нарікання німецької меншини, яка нещодавно перед цим була при владі. Відомо, що принцип мовно-культурної рівноправності в постколоніальний період демагогічно використовується, як це ми спостерігаємо тепер і в Україні, в інтересах

колишньої імперської культури, і саме представники імперського народу найбільше з приводу цього галасують.

Відсутність належної мовно-культурної політики в Україні сприяє домінуванню колишньої загальноімперської, тобто російської мови, збереженню так званої двомовності, хоча двомовними є лише українці, а росіяни залишаються переважно одномовними, оскільки їм кодові перемикання не властиві. Тепер Україна стала перед вибором: якщо в державі продовжуватиметься інерційний рух до російської одномовності, це приведе Україну до більш тісної реінтеграції з Росією, до нового її закабалення і втрати самостійності. Тому успіх будівництва самостійної української держави залежатиме від того, чи вдасться, як зазначає Л. Масенко, керівній еліті зупинити розкручений маховик русифікації і надати двомовному розвитку країни зворотного напрямку, при якому двомовними ставали б російськомовні громадяни з поступовим переходом їх на українську одномовність. Зрозуміло, що цей процес потребує часу, але його всіляко треба прискорювати, бо якщо йти еволюційним шляхом розвитку української мови, як це пропонують деякі українські політики (мовляв, треба це делікатно робити, щоб не образити при цьому російськомовних громадян... Свій народ тут, на жаль, до уваги не береться), то можна ним іти ще довгих 350 років.

Кожен із розділів монографії Л. Масенко характеризує той чи інший історичний етап розвитку української мови, її суспільного життя. У розділі *“Українська літературна мова. Історія становлення й розвитку”* у лаконічній формі подані основні віхи становлення літературної мови, відзначено, що українська та російська мови розвивалися в нерівних умовах. Російська мова, яка владно загребла писемну спадщину Київської держави і зростала на фундаменті мови Київської Русі (тут відзначимо, що літературна мова Київської Русі була сформована у свою чергу під великим впливом старопереконнослов'янської мови), плекалась у вищих верствах суспільства, при постійній підтримці великодержавної влади, що потребувала єдиного „общерусского языка“ як духовного знаряддя поневолення всіх інших народів Російської імперії. Натомість історично окрадена, як відзначає Л. Масенко, позбавлена своєї писемної традиції і зведена до рівня побутового наріччя українська мова піднімалася знизу, з народного селянського середовища, долаючи опір і з боку самодержавного апарату, і з боку освіченої російської громадськості, і з боку свого ж зрусифікованого панства.

І все ж упродовж XIX–XX століть українська мова, перебуваючи в надзвичайно важких умовах, під постійними царськими заборонами, таки зуміла стати врівень з найрозвиненішими мовами світу. Певного розквіту вона досягла в другому десятиріччі XX ст., що й показано в розділі *“Доба українізації 20-их років. Концепція мовно-культурної політики Миколи Скрипника”*.

У 1923 році був прийнятий декрет, який дав початок „українізації“ в Україні. Цим декретом від державних урядовців вимагалось цілковитого переходу на українську мову, а ті, що не можуть чи не хочуть ви-

конати розпорядження, мають бути звільнені; не дозволялося приймати на працю нікого, хто не знав української мови, кожен, хто хотів вступити до вищого навчального закладу, повинен був скласти іспит з української мови. Тепер, майже через сто років, нам залишається тільки позаздрити рішенням тогочасної української більшовицької влади... Однак ці рішення були тимчасовими і були спрямовані на ідеологічне одурманення українського суспільства, чого, як уважало саме більшовицьке керівництво (а це підтверджується відповідними документами), було легше досягти, використовуючи рідну мову населення. І хоча у цей час і українська мовознавча наука, і українське красне письменство також досягли певного розквіту, роки українізації, як це відомо всім, завершилися повним розгромом українських наукових установ, спілки письменників і фізичним винищенням української інтелектуальної еліти.

У розділі “1930-ті роки: українська мова в добу Великого терору” на конкретних фактах, із посиланням на документи та першоджерела Л. Масенко яскраво змалювала трагічне похмілля після українізаційної ейфорії в Україні. Попри фізичне винищення інтелігенції комуністичний терор зачепив і духовну та наукову сфери. Починаючи з 30-их років припиняється вивчення української мови у ВНЗ, згортається україномовне справоведення, українська мова витісняється з наукової сфери; був заборонений Скрипниківський український правопис, з абетки вилучена літера г, заборонено видавати українські термінологічні словники, було вирішено „переглянути кадри на мовному фронті і вигнати з цього фронту буржуазно-націоналістичні елементи“. Почалося гоніння українських мовознавців Є. Тимченка, О. Курило, С. Смеречинського, П. Бузука та інших. Тавро „українського фашизму, буржуазного націоналізму“ було накладено на все мовознавство, на всі наукові видання Інституту української наукової мови. Щупальця радянського шовіністичного спрута проникали навіть у внутрішню структуру української мови: заборонялися певні слова, синтаксичні конструкції, граматичні форми, правописні й орфографічні правила, а натомість пропагувалися і вводилися близькі до російських або й живцем перенесені з російської мови. Усі ці заходи дали далекосяжні і глибокі результати, сліди їх ще дуже помітні і в сучасному українському мовознавстві.

Непослідовністю і суперечливістю в мовно-культурній політиці, як відзначає автор монографії у розділі “1950-1960-ті роки: альтернативне мовознавство шістдесятників”, відзначалася доба так званої хрущовської відлиги. З одного боку засудження культу Сталіна, масова реабілітація незаслужено репресованих, послаблення цензурного тиску на друковані видання, і з другого – посилення русифікації неросійських народів. Реформа освіти у 1958 році ввела в законодавство положення про вільний вибір вивчення другої (тобто національної) мови у російських школах, що закріпило панівне становище російської мови в системі освіти. У цей час активно пропагується теза про злиття мов в одну, звичайно, російську, і все робилося, щоб наблизити національні (особливо українську) мови до російської. Українська мова поряд з деякими інши-

ми була визнана неперспективною, а це означало її близький кінець. У цей час появляється в друці цілий ряд наукових праць, які вихваляють „благотворний вплив російської мови на українську“, її визначальну роль у формуванні спільного лексичного фонду мов народів СРСР. Однак поряд із ними поширюються самвидавом машинописні копії праці І. Дзюби „Інтернаціоналізм чи русифікація?“, що була першим науковим соціолінгвістичним дослідженням реальної мовної ситуації тодішньої України, мовознавчі праці І. Світличного, С. Караванського тощо.

Особливих обертів набрав русифікаторський маховик в Україні у 1970-1980 роки, що добре описано в розділі „1970-ті – початок 1980-х років: посилення русифікації“. Під керівництвом таких ідеологів, як В. Щербицький, В. Маланчук та ін. Україна дуже швидко стала російсько-чи, точніше, суржикомовною. Одна за одною з’являються постанови про посилення вивчення російської мови (1978, 1983 рр.) в союзних республіках, якими заохочувалося викладання предметів російською мовою, надавалися вагомні пільги вчителям російської мови тощо. Активно пропагується політика білінгвізму, зближення російської та української мов. Допомогали в цьому московським ідеологам свої ж керівники академічних установ. Тут автор називає праці директора Інституту мовознавства імені О. Потєбні академіка І. Білодіда “Ленинская теория национально-языкового строительства в социалистическом обществе”, “Язык и идеологическая борьба”, “Всяк суций в ней язык...”, а також праці “Русский язык – язык межнационального общения народов СССР”, “Русский язык – источник обогащения языков народов СССР” та інші, про зміст і напрям яких свідчать самі їх заголовки. Ці праці визначали методологію мовної політики в Україні.

Заборона української мови в російській імперії, усіяке і повсюдне нав’язування російської мови у радянській „тюрмі народів“ призвели до спотворення усного українського мовлення не тільки на території України, що була під окупацією Росії, але й на теренах Західної України. Тут українська мова зазнала не меншого впливу російської, і в цьому сприяла ще в XIX ст. мовна поведінка так званих москвофілів, які, будучи всіяко заохочувані російською владою, нібито визволяючи українську мову з-під польського впливу, наразили її на ще більший і згубний вплив російський.

Тепер в Україні маємо зросійщені міста і села, сучасна українська розмовна мова звичайних обивателів являє собою справжню мішанину українських та російських слів, яку влучно назвали суржиком. Л. Масенко у розділах “Усні форми побутування мови. Явище вульгаризації мовлення”, “Суржик як соціолінгвістичний феномен”, “Мовна ситуація України”, “Соціальна стратифікація української мови. Мовне середовище”, “Мовна поведінка особистості в ситуації білінгвізму. Поняття мовної стійкості” показує здеградовану мовну дійсність сучасної України, велику загрозу, що нависла над українською мовою як мовою держави, над українством та Україною взагалі. Із 37 млн 542 тисяч українців, що мешкають в Україні (77,8 % від усього населення України

станом на 5 грудня 2001 року), 14,8 % осіб назвали рідною російську мову, у той час, коли із 8 млн. 334 тисяч росіян (що становить 17,3 % від усього населення) українську назвали рідною лише 3,8 відсотка. Значна частина українського населення держави вважає (вслід за *табачниками*) українську мову непрестижною, мовою для побутового користування, тому в офіційній сфері послуговується російською. Фатальну роль у зросійщенні населення зіграла урбанізація, унаслідок якої значні маси сільського україномовного населення змушені емігрувати в міста і тут поступово переходять у розряд російськомовних, а точніше, суржикомовних громадян.

Професор Лариса Масенко присвятила цій тематиці також праці *“Мова і політика”* (Київ: Соняшник, 1999. – 100 с.), *“(У)мовна (У)країна”* (Київ: Темпора, 2007.– 88 с.) та деякі інші.

Визначне місце в справі утвердження української мови та відродження української духовності займає Василь Лизанчук – відомий в Україні вчений-філолог, публіцист, громадсько-політичний діяч.

З-під невтомного пера В.Лизанчука вийшли тисячі сторінок його високочитабельних книжок, наукових і публіцистичних статей. Тільки в часи незалежної України побачили світ його книги, що присвячені актуальним питанням відродження національних, духовних цінностей, утвердження української мови і культури, зокрема такі, як: *“О рідне слово, що без тебе я?!”* (1990 рік), *“Засоби масової інформації про русифікаторську політику в Україні”* (1993), *“Навічно кайдани кували: факти, документи, коментарі про русифікацію в Україні”* (1995), *“Завжди пам’ятай: Ти – Українець!”* (1996), *“З-під іга ідолів (Роздуми про пережиття)”* – 1997 рік, *“Кроки”* (2001), *“Кайдани ще кують”* (2004). Окрему увагу хочемо зосередити на книзі Василя Лизанчука *“Не лукавити словом”* (Львів, 2003, 560 стор.).

Василь Лизанчук – журналіст “від Бога”, неперевершений майстер гострого, емоційного, влучного вислову, вдалого і дотепного заголовка, про що свідчать як самі тексти його наукових та публіцистичних праць, так і їх назви. Створені автором заголовки статей, розділів книжки чи самої книжки або вдало підібрані для цього цитати з літературного твору говорять самі про себе. Тут без епіграфа, без анотації, без передмови читачеві стає зрозуміло, про що йтиметься в статті, у розділі, в книзі. Так, із назви *“Навічно кайдани кували”* та підзаголовка *“Факти, документи, коментарі про русифікацію України”* стає зрозуміло, що мова йтиме про багатовікове гноблення України Росією, про численні утиски й заборони української мови та культури, про експансію Росії в духовній та матеріальній сфері України.

Росія завжди проявляла свою агресорську суть стосовно інших народів, усі її царі, генсеки, президенти вважали себе і насправді були “собирателями земель”, підкорювачами інших народів, які, потрапивши в орбіту Росії, в її ведмежі обійми, під її юрисдикцію, вже ніколи не могли визволитися з-під цього імперського ярма.

Виглядало так, що початок 90-х років ХХ ст. мав стати початком нової ери для України – ери її незалежності, самостійності, за яку точилася тривала і кривава боротьба українських патріотів. Однак, як видно, ця незалежність України ще досить примарна, ілюзорна, бо на кожному кроці російські імпер-шовіністи в Росії та їх апологети в Україні гальмують її розвиток, її просування по шляху до людської цивілізації і справжньої демократії, пхають не те, що палиці, а цілі поліна, колоди у колеса її ще досить слабкого національного воза. Російські шовіністи зі своїми загребущими амбіціями гвалтують Україну повсюдно. Мало того, що вони захопили мовленнєвий, інформаційний, політичний простори, вони роблять спроби захопити й простір географічний, посягають на споконвічно українські землі.

В. Лизанчук гостро реагує на публікації та повідомлення в пресі, що зачіпають його патріотичні почуття. Він стверджує або заперечує, схвалює або спростовує викладене в тій чи іншій статті. Однак це не просто аналіз чужих публікацій. Він розгортає свою власну розповідь, висвітлює свою власну думку, свою концепцію, а матеріал, який черпає з різних друкованих джерел, використовує як ілюстрацію стверджуваного чи заперечного плану.

Книга *“Не лукавити словом”* побудована з кількох розділів: *“Розвиваймо національне розмаїття світу”*, *“Чому москаль добром і лихом з козаком не ділився?”*, *“Чи відмовиться Росія від економічного поневолення України?”*, *“Якою мовою розмовляють росіяни в Росії, французи – у Франції, турки – в Туреччині?”*, *“Кому належить інформаційний простір в Україні?”*, *“Спілкуймося із Всевишнім рідною мовою!”*, *“Коли ж таки у своїй хаті буде й своя правда, і сила, і воля?”* Ці заголовки промовисто виявляють ставлення автора до сучасної дійсності. У першому розділі підкреслюється думка, що треба протистояти такому всеосяжному явищу, як глобалізація світу. Це особливо є важливим для України, яка, крім тиску глобалізаційних процесів, зазнає ще й особливого перманентного пресу з боку Росії. Українська нація зможе протистояти цим різноманітним зовнішнім та внутрішнім руйнівним силам тільки в тому разі, коли кожен її громадянин, українець усвідомить себе членом своєї великої родини, ідентифікує себе з українською нацією. Тільки тоді він буде готовий стати на захист національних інтересів своєї держави, її територіальної, економічної та політичної цілісності.

Розділ *“Чому москаль добром і лихом з козаком не ділився?”* автор книги розпочинає роздумами про Указ Президента України від 13 березня 2002 року *“Про відзначення 350-річчя Переяславської козацької ради 1654 року”*. У радянські часи загальноприйнятою була думка, що Переяславська угода – це велике благо для України, що тільки в дружбі з “великим” російським народом Україна знайшла своє справжнє щастя і т. под. Насправді ж, як відзначає В. Лизанчук, *“Історія українського народу під Москвою – це довготривалий ланцюг поневолень, принижень, катувань, фізичного знищення, етнопсихологічного геноциду, безнастанного переслідування української мови, культури, духовності, тради-*

цій, звичаїв” тощо (40). У світлі Переяславського договору найменший порух України проти “союзу” з Росією розцінювався як ворожий акт, а всі ті, що самі боролися проти цієї „дружби“, або закликали боротися за незалежність України, оголошувалися найлютішими ворогами українського народу. Кожен, хто брав участь у визвольній антиросійській боротьбі або тільки був проти ідеї “возз’єднання”, одержував ярлик “мерзенного зрадника”, “ворожого ставленика”, “найлютішого ворога”, “буржуазного націоналіста”.

Від 1654 року вся політика Росії була спрямована на поневолення України, викоренення волелюбного козацького духу, нівеляцію її самобутності, асиміляцію її мови, знищення її багатовікової культури, фальсифікацію її історії. В. Лизанчук наводить у хронологічному порядку всі дати, роки, коли Росія здійснювала антиукраїнські акти. Це довгий перелік дат і підлих учинків “союзника”, це сумний мартиролог України, її мови і її культури.

Як видно з цього переліку, уже через два роки Москва порушила Переяславську угоду, уклавши з Польщею сепаратний мир. Саме в цьому договорі Олексій Романов заборонив друкувати українські книжки, називаючи їх “воровскими”, і погрожував карою смерті їх авторам та друкарям.

Ці погрози успішно здійснювалися як у період царизму, так і в радянський час. Терор в Україні не знав меж. Масові депортації українського населення, поголовний геноцид, або, як пише В. Лизанчук, “терор голодом” у 1932-33 рр., винищення української інтелігенції у 1934-38 рр., незліченні жертви під час Другої світової війни, голод 1947-48 років, винищення вояків УПА та виселення їх родин у Сибір, численні заборони української мови – усе це результат, наслідок “великої”, “віковичної” “дружби” між російським та українським народами, закладеної Переяславською угодою 1654 року. За 70 років радянської влади було знищено, як подає В. Лизанчук, 120 мільйонів безневинних людей, і понад третина з них – це українці. 350 років Україною бродить привид російського шовінізму, він і тепер нахабно пролазить в українські душі, в усі щілини українського життя. “Російський шовінізм, – зазначає автор, – всепроникний, як радіація. Він, мов ракова пухлина, душить Україну своїми смертоносними метастазами, що проростають крізь український суспільний організм” [212].

Тож постає логічне питання: чому радіти? Що святкувати? Найкращим відзначенням цієї дати було б проведення в усіх християнських (і не тільки) храмах панахид за померлими, убієнними, закатованими, замордованими, замученими українськими громадянами, яким за 350 років “дружби” з Росією “несть числа”. Автор зазначає, що святкування цієї події стало б не лише ще одним принизливим фактом колінкування перед Росією, а й виставило б молоду державу на світове посміховисько. “Хто, де і коли свої найбільші національні прорахунки вважав за свято?” – логічно запитує автор [69].

Цей сумний, повний яскравих фактів з 350-літньої історії України в “союзі” з Москвою розділ автор книги завершує твердженням, що “історичний час вимагає від кожного з нас, українців... зайняти чітку, однозначну, безкомпромісну позицію щодо національно-державних інтересів... Не маємо права не використати історичний шанс для здійснення одвічної мрії про реальну українську незалежність. Не використати цей шанс – злочинно супроти себе, родини, нації, держави” [93].

Цікавим, гострим, емоційним, багатим на фактаж є розділ “Якою мовою розмовляють росіяни в Росії, французи – у Франції, турки – в Туреччині?”

В. Лизанчук правильно зазначає, що мова є своєрідним синтезом усього національного, державницького, константою державної самодостатності, самобутності, самоцінності, оригінальності, тому мовне питання виходить за безпосередньо лінгвістичні межі і набуває гострого політичного, соціального, ідеологічного характеру [143]. Мова для кожного народу – це нервова система державного організму. Якщо у людини хвора нервова система, то хвора й людина. Якщо в державі не функціонує мова титульного народу, то така держава хвора й приречена на втрату національних і духовних особливостей, соборності та незалежності [144].

Завойовники, колонізатори починають колонізацію нищенням рідної мови поневолених народів – біороботами легше управляти. Ось тому так нахабно перешкоджає п’ята московська колона в Україні відродженню рідної мови українців [146]. “Московське ставлення до України було і, на жаль, залишається зневажливим, агресивним, спрямованим на плюндрування української освіти, науки, культури, мови, національних звичаїв, традицій, суспільно-економічних відносин, усього, що дихало і дихає українським духом”, підкреслює автор книги.

Апологети російського шовінізму в Україні, як уже зазначалося, постійно нав’язують державі другу “офіційну” мову – російську. Ба більше, навіть високі російські урядовці час від часу пропонують „узаконити“ російську мову в Україні. На питання, хто ж вимагає особливого статусу для російської мови в Україні, В. Лизанчук відповідає словами ветерана війни і праці В. Кондратенка: “Я впевнений, що це – та частина росіян, яка безнадійно хвора імпер-шовіністичним СНІДом, це люди, які вважають себе вищою расою. А якщо це українці – то це просто зрадники самого народу і держави, запроданці з рабською психологією” [199].

В. Лизанчук пише, що всі цивілізовані держави, які поважають себе, поважають і свою мову, оберігають і захищають її. Прикладом у цьому може служити Франція, Польща, Ізраїль, Німеччина, Росія. В Україні ж свою рідну мову ігнорують і зневажають.

Розділ “Якою мовою розмовляють росіяни в Росії, французи – у Франції...” досить великий за обсягом – майже 100 сторінок, тому проблем тут піднято багато. Закінчує ж його автор конкретними рекомендаціями щодо утвердження української мови, підвищення її авторитету серед громадян України. Основне, щоб цього захотіла українська влада.

Усілякої уваги в плані популяризації і захисту української мови, як уже відзначалося, заслуговують праці Івана Ющука, Олександра Пономаріва, а також Любові Струганець, Ірини Фаріон, Ольги Федик, Петра Федока та деяких інших мовознавців. Численні схвальні відгуки отримала книга автора цих рядків “*Доля моєї мови*”, що вийшла з друку в 2004 році.

Тепер перед Україною, її державним керівництвом, національною елітою стоїть надзвичайно важливе завдання – утвердити українську національну мову, зробити престижним її використання. Є немало шляхів до подолання цієї проблеми, але основним, вирішальним чинником, який здатний кардинально змінити ситуацію, є зміна промосковських орієнтацій керівництва державою в мовній (і не тільки) політиці на орієнтації проукраїнські. В українському суспільстві в останні роки великі надії поклалися на вимріяного і в складній політичній боротьбі вибореного народного Президента Віктора Ющенка, який, будучи в душі твердим українцем і християнином, сам шанобливо ставиться до рідної мови і рідної культури, але через тотальний спротив недругів української державності, на жаль, не зміг забезпечити українській мові належного їй місця і статусу в українській державі.

UKRAINIAN SCHOLARS ON GUARD OF MOTHER WORD

M. P. Lesiuk

Precarpathian National University by V. Stefanyk, 57 Shevchenko Street, Ivano-Frankivsk, 76000, Ukraine; tel. + 380(342) 59-60-63

The article deals with the discrimination of the Ukrainian language, its chauvinistic oppression on the part of the colonial Russian-Soviet regime and highlighting this problem in the works of Ukrainian linguists.

Key words: *assimilating policy, functioning of the Ukrainian language, protest of Ukrainian intelligentsia, protection and prestige of the mother tongue.*

УДК 140.8:821.161.2

ББК 87.3 (4 Укр.)

НАУКОВА МОВА ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ЧИННИК САМОТОТОЖНОСТІ ДЕРЖАВИ*

В. Г. Козирський¹, В. А. Шендеровський²

¹*Інститут теоретичної фізики ім. М.Боголюбова НАН України, м. Київ 28, пр. Науки, 46; тел. (+38044) 525-07-77;*

e-mail: schender@iop. Kiev.ua

²*Інститут фізики НАН України*

Висвітлено засадничу роль наукової мови в житті держави й суспільства. Короткий історичний аналіз подає низку непроминуцих уроків.

Ключові слова: *українська наукова мова, національний чинник, термінологія, фразеологія, семантика слів, структура фонологічної системи української мови.*

Доки інтелігенція наша буде без науково-культурної мови, доти зневажатимуть вас по праву.

Василь Мова

Починати треба з виправлення імен.

Конфуцій

Чому точаться, й то доволі гострі, суперечки про українську мову? Чому немає однастайності щодо цих питань у середовищі науково-технічної інтелігенції? Відповідь проста: брак державності. Усі кризи... є наслідком кризи національної, писав великий український патріота Дмитро Донцов. Володимир Винниченко зауважував, що українську історію не можна читати без брому. То є правда. Проте не вся. Слабодухим не варто знати історії, а ті хто здатні сприйняти її неупереджено, мають загартуватися, щоб стати на прю за націю, незважаючи на поради “лікарів” від літератури.

Що мова визначає самоусвідомлення особи й народу, консолідацію нації і творення держави, не є нове. Правдива духовність, глибінь самоусвідомлення і сприйняття докільля не живлять нездатних зрозуміти, що дешевої ковбаси не буде, доки нарід не покине працю на “фараона” й запорається біля своєї господи.

Тому проблема мови вельми гостра. Й це природно навіть у країнах, де питомій, титульній нації не загрожує тиск колоніальних зайд. Ізраїль поновив мову, що забули навіть рабини. Хто заперечить згуртованість народу? Франція 1994 р. за всеосяжного панування державної мови запроваджує відповідальність за вживання елементів недержавної мови.

* Статтю подано в авторській редакції, з власними дискусійними поглядами на поставлену в ній проблему

Що перегерпіла мова українська вповровж сторіч бездержавности, окреслити коротко неможливо. Саме використання її поза родиною наражалося на загрозу життю. Російська й большевицька імперії природно вбачали в українстві ворога, якого можна лише знищити. Й усю потугу було скеровано на мету, яка одна тільки могла спинити опір нормальної людської натури політиці, скерованій на витвір маси, а не народу, населення, а не людности, й, зрештою, “савецкава челавека”.

Найвлучніше висловився Ю. Шевельов: *“Урядове втручання взагалі, а в даному разі з боку уряду, опанованого росіянами, – у внутрішні закони мови було радянським винаходом і новиною. Ні поляки, ні румуни, ні чехи до того не вдавалися, як не вдавалася царська адміністрація дореволюційної Росії. Вони всі обмежувалися на заходах зовнішнього тиску: забороняли вживання української мови прилюдно, цілковито або частково, накидали державну мову через освітню систему; зваблювали українців своєю культурою й можливістю кар’єри; переселяли їх на неукраїнські території, а українські землі заселяли членами панівної нації тощо. Поруч цих “класичних” метод радянська система встановлює контроль над структурою української мови: забороняє певні слова, синтаксичні конструкції, граматичні форми, правописні й орфографічні правила, а натомість пропагує інші, ближчі до російських або й живцем перенесені з російської мови...”*

Хто пам’ятає нині слова Грушевського – *“всі народи, які дійшли добробуту, освіти, доброго ладу, дійшли тільки завдяки тому, що мали просвіту на рідній мові”*? Й чи багатьом із тих, кому вони знані, дійшов до розуму й серця їхній сенс глибинний? “Старшобратні” мовники твердили “науково”: української мови немає, є лише “наречіє великава і магучева”, до науки непридатне. Бюлетенями 30-х років “Проти націоналізму у медичній (математичній, ботанічній, фізичній, виробничій) термінології” вилучили з мови кількадесят тисяч науково-технічних лексем. Оголошено буржуазно-націоналістичним і скасовано український правопис.

“Ви можете дурити частину народу весь час, ви можете дурити весь нарід деякий час, але не можна дурити весь час увесь нарід” – так писав великий Абрагам Лінкольн. Тому й виникають такі от невітшні роздуми.

Поет (!) не розрізняє витоків і коренів чи джерел, художник слова (!!) не усвідомлює різниці між зголоситися й погодитися, філолог (!!!) із упорядників СУМ’у губиться між показником і показчиком (різницю пояснено в укладеному ним таки томі СУМ’у !), між назовництвом (термінологією) та називництвом (ономастиком). Програма “Слово” подає імовірність і ймовірність за синоніми й пояснює, що вживання залежить від голосівки чи шелестівки перед ними. Математика ж не знає імовірности (легковірности!). В обігу копійка (є гріш, сотик, шаг). Областю (є округа) керує губернатор (слово чуже навіть мові, з якої накинено).

З болем завважив колись Є. Онацький, що *“за царів були засоби цілковитого заперечення права української мови на існування (Валуєвський циркуляр, Емський указ); за большевиків фізичне переслідування комбінується з підступними заходами розкладу української мови зсередини шляхом систематичного обмосковлення підручників і словників української мови”*.

Репресалії мови, назовництва, правопису є ланки потужної системи гено-, етно-, лінгво- й багатьох інших -цидів. О. Потебня: *“Всі українські бажання, які оминають мову, збудовані на піску”*. Ю. Шерех: *“...мовне питання неминуче перестане бути тільки лінгвістичним, а стає також, і то часто насамперед питанням політичним, соціальним і культурним”*. Він же: *“...при великому використанні кальок мова поступово скоряється чужим для неї законам словотворення, пов’язання слів у реченні і може з часом зовсім утратити свою внутрішню своєрідність”*.

Англійський (!) професор Ричард М. Вилсон: *“Англійська мова належить до Індо-Європейської мовної родини й тому споріднена з багатьма мовами, що ними говорять в Європі й Західній Азії від Ісландії до Індії. Прамовою, званою прото-індо-європейською, говорили 5 000 років тому кочовики на теренах південно-східних Європейських рівнин”* (“Encyclopaedia Britannica”). Видається марним пояснювати, що це означає. Sapienti sat.

Незалежній державі природно відтворити умови природного мовного розвитку, надто назовницького. Фахівців не помітно, а слабкі спроби інтелігенції поновити лексичні й правописні реалії, притаманні мові, оголошують антинауковим рухом проти певних осіб. Поширюють блюзнірську й ницу тезу, що назовництво й правопис “золотої доби” не прижилися, бо були чужі народів (а їх позбавлено життя разом зі свідомими носіями мови).

Людина повсякчас у вирі подій. І бодай для орієнтації, не кажучи про розуміння, вона має знати назви. Тому назовництво є невід’ємне підґрунтя науки й освіти. Пожвавлення культурних, економічних, політичних, а надто воєнних, контактів часто-густо руйнувало природний розвій назовництва. За найліпших контактів з “вищою” культурно спільнотою “природне” запозичення термінів спотворює царину духу, бо назовництво найближче до підвалин мислення й світосприйняття, званих тепер менталітетом. За чужинських впливів менталітет народу губить самототожність. А що притьмом “шитимуть” самоізоляціонізм, наголосімо, що йдеться про потребу досконалого світосприйняття власним інтелектом і власною українською мовою.

Що це є твердий ґрунт, Європа осягнула давно. Цій думці завдячуємо італійському рісорджіменту. Німецький і чеський приклади молодші. Разуючий приклад Ізраїлю просто перед очима.

Щільно й нерозривно переплетеною є проблема правопису, надто для народів, що користають з фонетичних абеток. Якщо пра-

вопис відбиває графічне закріплення на письмі тисячоліттями вироблених рис фонології і лексики, то слава й хвала такому правописові. А якщо він накладає норми, що не мають нічого спільного з питомою мовою, то це потужна антинародна машина, з якою не порівняється жодна війна на винищення.

Найістотніша небезпека власне й полягає у цьому вишуканому своєю підступністю духом сатанізмі – не розстрілюючи й не вішаючи, не палячи й не вирізуючи (та й навіть псувати робочу силу чи гарматне м'ясо, біомасу, словом, майно) зробити народ носієм іншої мови, інших цінностей. Навряд хто заперечить, що це етноцид.

Злочинне й підступне нищення народної самототожності не одне сторіччя триває, менш чи більш “успішно”. Проте позитивних наслідків не мають навіть його адепти й речники. Тлін, цвіль, занепад, духовне зубожіння й антилюдяність – суть і майбуття “успіху”.

Поза тим, що з історії ніхто не бере науки, піднесення свідомості є підставою розвою національної державності. Духове каліцтво, спричинене колоніальним минулим, заслонює правду. Влада, байдужа до питомої мови, неспроможна бути речником народу, нездатна на державні функції. Бракує усвідомлення, що розуміння умов є вже наполовину віднайдення розв'язки. Хибне трактування реалій, породжене “звиклістю” до “общепонятной” московщини, має вислідом охоту офіціозу домогтися закріпачення української мови утриваленням чужого правопису й спотвореної лексики з чужим керуванням і невластивою фонологією.

Держава має вноормувати мовні аспекти на правдивім ґрунті, а не на чужих покручах.

О. Гончар писав, що *“мова – моральне здоров'я нації”*. А К. Ушинський: *“Раби – це нація, яка не має слова”*. Чи не на виховання такої нації скеровано підручники, що замість рідних учать чужих слів? Своє є своє, рідне є рідне. Хто вважає за рідне чуже, є раб. Але істоти з рабською психікою неспроможні творити духові вартості. Щоб поневолити особистість, треба відібрати вільну думку, переконати у вторинності, меншвартості. Знано є: світ любить красу, жаліє й оминає бідного, та вважає лише на силу. Пояснення просте: чи потрібне насіння, нездатне прорости й повновартісно жити?

Чи не найголовніша є правда самосвідомість, розуміння того, що Україна має бути передовсім українською. Один із чинників є конституційна норма про державність мови. Вже є проект нового закону “Про мови”, та досі не припиняються суперечки. Однак є теми на захист національної безпеки, вони є засадничі й не мають бути предметом брудних інсинуацій. Це передовсім стосується мови. Чи варто це так загострювати? Це не є боротьба смаків чи вподобань, як подають піклувальники за народ. Знано приклади ірландців, обрів, прусів, вепсів... Чи має бути шлях України таким? Жодних підстав. Як оптимісти, ми є прихильники дій, а не споглядання.

Американський посол говорить українською, а заст. голови Держкомнафтогазу України... російською. Хто зважатиме на державу, яку зневажають власні речники?

Ще не пропонують злити мову з “общепонятним”, а в школі вже диктують російські тексти, що дитина має подати українською. Яку мову вивчають? Чи вивченню рідної мови має передувати курс компаративістики? Й чи може дитина вчитися рідної мови рідною ж мовою? Хто відповідь морально й юридично? Мало того, запроваджують обов'язкове вивчення російської “на прохання учнів і батьків”. Дітям диктують заяву, залишаючи місце для підписів батьків, наступного дня збирають заяви. Бува, діє “совок”: не висуватися, й люди підписують, “щоб не бути білою вороною”.

Коли парламент приймає закон про освіту, з якого вилучає статтю про обов'язковість державної мови, а нардеп на одній із керівних посад твердить, що Конституція, за якою його обрано, незаконна, що корінне населення України є росіяни, а тимчасове “ополячення” мине, – це не анонс, а цілковитий абзац! Це плагіат донесення полтавського губернатора Богговута царському МВС “О мерахъ противъ украинскаго народа”: *“...доказывать тождество великороссов с украинцами и объяснить, что малорусский язык образовался путем колонизации в прежние времена русского языка. Разъяснить, что “украина” означает окраину Польши и России и что никогда украинского народа не было. Доказывать необходимость великорусского языка как общегосударственного и литературного, и что малорусский как простонародный не имеет ни литературы, ни будущности”*.

Чи не забагато риторики породжує це явище? І чи ми не там, де були в часи Кулішевих рядків: *“Народе без пуття, без чести, без поваги”*? Безперервне російщення, злочинність друку й поширення чужомовних наукових, освітніх, довідкових видань, збереження колоніального статус-кво, коли в усіх установах на всіх рівнях мова чужа – ганьба для держави. Лиш не плутати прав людини й громадянина. Доки не скристалізується чуття, що хліба треба просити мовою господаря, не бути правдивій державі. А що Україна як держава може бути лише як Держава Українська, вона має стати такою. І на то немає ради. Адже, *“хто не хоче працювати для своїх ідеалів, працюватиме “на фараона”*. Чи не час покласти край чужинському свавіллю? Пам'ятаймо: *“Державу не твориться в будучині. Державу будується нині!”* Будуймо ж достойно рідну Державу!

Чотири покоління (між ними є мовознавці, технічна і творча інтелігенція) виховано на суржику, оголошуваним українською мовою. Якщо б ішлося про чисто комунікативну систему, було б байдуже, яких слів уживати. Мова ж є живий організм, що визначає ментальність, самототожність нації. То відчував Максим Рильський: *“Без мови рідної, юначе, її народу нашого нема...”*

Наголошуємо на складниках наукової мови, що доконче потребують природного стану. Своєрідність мови наукової не означає її відру-

бності від мови живої. Саме на “специфіці” грають “фахмани”, накидаючи чужі лексику, граматику, фонологію, правопис, навіть абетку.

Допоки мова для влади не набуде святості, вищої за потреби кишені, на правдиву державу годі й сподіватися. Й тема мови буде болем її носіїв і свистком для випуску надмірної пари. Найфаховіші обговорення не матимуть наслідків без рішучого чину державного засягу.

Єдність, суцільність, всеосяжність мови є засадничими чинниками її існування, розвою й утвердження. Через розвиток мас-медіа та комунікацій проблеми назовництва вийшли поза межі робітних. Коли законодавча й виконавча влади запроваджують, судова дотримується, а четверта пропагує перли “енергозбереження”, “енергозберігаючі і наукоємкі технології”, “казначейство”, “командування сухопутними військами”, “копійка” (за живої гривні!), коли значними культурними явищами проголошують нові (!) академічні орф(!)ографічний словник і російсько-український словник наукової термінології, що утривають колоніальне уцодження, коли триває спотворення лексики, морфології, фонології, синтаксису, керування – то не є проблема фахівців. То перешкода політична розвою нації й держави.

Самототожність назовництва є доконечна засада існування самодостатньої нації.

Найважливішою й доконечною є потреба дотримання визначальних засад мовно-назовницької праці:

- назовництво має бути українське лексично (крім цілковитого браку відповідників),
- терміновживання й термінотворення мають бути семантично достеменні,
- назовництво має бути узгоджено із загальномовним доквіллям.

Кожен випадок потребує узгодженого розв’язання проблеми цілком. Але як що два перші складники, вважають спеціалісти, розв’язні (хоч досі не розв’язані) фахівцями й термінологами, то третій – надто нетривіальний. Його можна заналізувати академічно, однак практичного розв’язання в рамках назовництва немає. Проблема закорінена в позамовних спотвореннях, не лише у примусовому вжитку чужих первнів. Мову калічено невластивою фразеологією, чужим керуванням, ліквідацією питомих граматичних форм і конструкцій, зіпсутими наголосом і фонологією.

Потебня вважав, що “мова – то є найдосконаліший вияв народності. Ренегатство є для нього злочином”. Усе інше продукує ренегатські праці в поновленій Україні. Липинський писав: “...ніхто нам не збудує держави, коли ми самі її не збудуємо, і ніхто з нас не зробить нації, коли ми самі нацією не схочемо бути”. Москвомовна “в’язнична феня” проникає навіть на Українське радіо. “По життю” чути не лише з інтерв’ю, а навіть у високохудожній серії пересилань про Лесю Українку (!).

Національний чинник є визначальний. Ортега-і-Гассет подав думку, що “...людина насамперед і понад усе спадкоємець. І саме це, а не

щось інше, докорінно відрізняє її від тварини. Але усвідомити себе спадкоємцем означає здобути історичну свідомість”. Національні підвалини суспільства – в його генетичній пам’яті. Адже “...наука чужою мовою не пускає в людині глибокого коріння” (І. Огієнко). Ставлення до мови є головний критерій патріотизму. Увагу передовсім слід скерувати на дітей. Софія Русова: “Відродження нації починається з виховання дитини”. Й зятимити, що почуття переважають. Тому виховання має бути таке, щоб засади посіли підсвідомість та інстинкти: “...хто не хоче працювати для своїх ідеалів, працюватиме “на фараона””.

Доконечно потрібно відтворити:

- ✓ первісну семантику слів;
- ✓ структуру фонологічної системи української мови;
- ✓ правильне вживання роду;
- ✓ питоменну афіксацію;
- ✓ правильне відмінювання іменників, прикметників і займенників;
- ✓ локатив, імператив першої особи множини, плюсквамперфект;
- ✓ степенювання прикметників;
- ✓ правильне вживання прийменників;
- ✓ властиву акцентуацію;
- ✓ узгоджене написання чужинецьких прізвищ і похідних термінів;
- ✓ уживання великих літер для прикметників від імен власних і назв народів;
- ✓ належне місце знаку м’якшення.

У межах віднови питоменної семантики важливо подолати гетерофемію: васильки – базилік, волошка – василек, глиця – хвоя, хвоя – сосна, замет – сугроб, сугроб – ухаб, суглоб – сустан, сустан – шарнир, сукня – платне, плаття – бельє, світлиця – комната, кімната – спальня, хвіртка – калитка, калитка – кошелек, осокір – белый, тополь, чорна тополя – сокорь, частка – доля, доля – судьба, судьба – суждение, сенс – смисл, змисл – ощущение, запомнити – забыть, яркий – страстный.

Щодо роду: авреоля, аналіза, анекдота, артиста, архitekта, бензина, вертикаля, генеза, горизонталія, грипа, еліпса, етикета, етиля, каруселя, кооператива, коректива, лянцета, мармеляда, митрополита, нормалія, оаза, осавула, орхестра, панелія, паралелія, паралакса, пароля, пасторалія, патріота, патріярха, патруля, періода, пляжа, постелія, прогноза, резерва, розв’язка, симбіоза, синтакса, синтеза, сусіда, туберкульоза, чоколяда.

Чоловічого “шовінізму” більше, та є зворотні приклади: деталь, дріль, модель, програм, свердел, систем, фальш, цукерок, шерэг, шпаргал, шрапнель.

Відновити властиву афіксацію. Зокрема, зліквідовану штучно різницю між виразами дії та її – висліду магнетування – магнетовання, спростування – спростовання й т. и.

Відмінювання:

1) родовий однини іменників третьої відміни має закінчення *-и*: грамотности, крови, любови, Руси, соли (окрім шиплячих – ночі);

2) давальний однини іменників чоловічого роду другої відміни має закінчення *-ові, -еві* (директорові, гончареві);

3) місцевий прикметників і займенників чоловічого роду має закінчення *-ім, -їм* (на тім штивнім деталі);

4) поновити відмінювання т. з. невідмінюваних слів, наприклад, кіло, авто, пальто, метро, кіно, й т. и., невідмінювані залишаються: брутто, нетто, порто, сольо, тріо, купе, поні, какаду.

Поновити вокатив – окличний – це повноцінний (п'ятий за порядком!) відмінок, а не якась необов'язкова форма.

Дуаль – двоїна – дві вікні, дві відрі. Форма була тривалий час також вживана з числівниками три й чотири.

Плюсквамперфект – давноминулий час – зробив був, був послушав.

Імператив першої особи множини – згадаймо, запам'ятаймо, користаймося.

Степенювання прикметників – придатний, придатніший, найпридатніший, якнайпридатніший, щоякнайпридатніший, а не – більш придатний, самий придатний.

Відживити практично знищені безособові дієприкметники – до прикладу: занапашено, спаскуджено, сплюндровано, сподіємося, що буде відроджено, відновлено, сприйнято, схвалено й усталено.

Правильне вживання прийменників – про це вельми багато написано, варт наголосити, можливо, лише найскандальнішу практику з уживанням *по й при*, дещо рідше, але не менш принципово – проблема *до й у*.

Ситуацію з керуванням занедбано до краю, що вимагає окремого ґрунтовного розгляду.

Нагальна потреба віднови властивої акцентуації – прикладів безліч. Ось окремі: *відлам, водоріст, граблі, коромисло, курятина, мозочок, наприкінці, наскок, недомовка, ностальгія, перепис, п'ятьма, потемки, решето, розмах, розпірка, серга, суглинок, фартух, щипці*.

Поновити вживання великих літер для прикметників від імен власних і назв народів, що притаманно українській і наявне в усіх інших індоевропейських (за знаним винятком): Декартів систем, Лягранжова механіка, Ньютонові закони, Ойлерова характеристика.

Відродити *и*-кання поза *9*-кою та на початку слів, до прикладу: *идол, Илько, инакше, инде, іскра, Исус*.

Повернути природні фонетичні функції літерам *г, ґ, х*.

Потрібно поновити також деякі норми правописно-фонетичного характеру:

- латинське *g* віддається *ґ*, окрім слів грецького походження й старих запозичень;

- латинське *h* віддається *г*;

- грецька *θ* віддається *т*;
- німецькs *ei, eu* віддаються *ай, ой*;
- двозвук *au* віддається *ав* (окрім наголошеного *u*);
- двозвук *ia* віддається *ія*;
- грецьке й латинське *eu* віддаються *ев*;
- прикінцеві *др, тр* евфонують на *дер, тер*;
- повернути властиве українській мові середньоевропейське *л* (пом'якшене).

Нам не потрібно чужого. Та своє втрачати не личить. Кожне слово, навіть найневдаліше на думку вчених-філологів, є надбанням народу за багато тисяч років розвитку й має бути доступно всім, а не вузьким “фахівцям”, що прагнуть порядкувати ним як своєю власністю.

Що чинити, аби відродження рухалося українським шляхом. Доконечною є потреба в законах “Про Державну службу й Державні установи”, “Про військо, національну гвардію, прикордонну, митну, поліцейську й пожежну службу”, “Про пошту й зв'язок”, “Про інформацію”, “Про освіту й науку”, “Про наукові установи й навчальні заклади”, “Про діловодство”, “Про банківську справу”, “Про фінансові установи”, “Про статистику”, “Про місцеве самоврядування”, “Про друковані й електронні засоби масової інформації”, “Про книговидання”, “Про торгівлю”, “Про рекламу”, “Про охорону здоров'я”, “Про фармацію”, “Про бібліотеки”, “Про музеї”, “Про театри й інші видовищні заклади культури”, “Про державні, відомчі, виробничі й особисті документи”, “Про історичні пам'ятки”, “Про заповідники”, “Про прокуратуру”, “Про суди й судочинство”, “Про виправні й пенітенціарні заклади”, “Про партії, рухи й громадські організації та об'єднання” й т. и., що мають мати пряму дію із зазначенням відповідальності за порушення терміном ув'язнення чи грішми.

Підготовка українськомовних, технічних підручників, посібників, довідників, словників, енциклопедій є найневідкладнішою справою. Мова – наша культура й родовід. І треба послуговуватися нею *свідомо*. Іван Огієнко: “У *духовому житті кожного народу літературна мова відіграє важливу роль: літературна мова – то сила культури, а культура – сила народу... Мова народу може лиш тоді розвиватися, коли нею користується для вислову своїх думок не сам простий народ, а власне його передові культурні верстви*”.

Енциклопедії, довідники, науково-популярна література мають видаватися негайно й винятково українською. Наукові, технічні книги, часописи, статті мають друкуватися лише українською. Має бути започатковано й послідовно виконано програму укладання й друку тлумачних і перекладних дво- й багатомовних словників загальної та фахової лексики з відповідним назовництвом. Це є ґрунт освітнього процесу українською мовою в усіх ділянках підготовки кадрів. Самодостатність вирішальна для утвердження держави.

Головна ідея І. Огієнка наповнення конкретним сучасним змістом слів: “*Формувати психіку, кувати характер, розвивати мораль,*

одним словом, “кристалізувати націю””. Народ постає як нація, коли творить державу й у державі тій панує. В. фон Гумбольдт писав: “Мова народу – то є його дух, і дух народу – то є його мова”. С. Лем: “Мова для культури – те саме, що центральна нервова система для людини”.

І хоча повновартісною нацією не можна стати, не здолавши тривалого й нелегкого шляху, має бути край знущанням з мови й народу. Чи не парадокс видання державою друкованих праць, що руйнують засади цієї ж держави? Згадуючи слова Максима Тадейовича про “зелені” словники, заправлені ще “жовтим” правописом, доходимо невтішного висновку:

- побійтесь Бога заглядати в той словник - не пишний сад то, а сумне провалля...

Приклади правильного чину відомі. Іван Верхратський 1864 р. писав: “...у творах наукових повинна бути мова дуже старанна: чим глибше має термінологія корінь в живучій бесіді люду, тим вона сильніша й має корисніші умови життя й тривання, – писав автор, обстоюючи право українців послуговуватися рідною мовою в усіх сферах життя й науки – Нам позичати зовсім негоже, не потреба нам удаватися до московщини; маємо свого добра доволі, хоч поки що воно розсипане, незібране, невпорядковане... Нам естувати лишень тоді, коли розвинемося на своїх власних, природніх, питомених основах”.

А от великий Іван Пулюй писав: “Тому то, по моїй думці, мусить товариство Шевченка взятись чим скоріше за видання по можливості повного, руського словаря.

Мавши повного словаря під рукою, могли б люде науки легше й скоріше утворити наукову термінологію і фразеологію, себто спосіб вислову домашнього. Коли ж будемо писати наукові книги, не знавши добре своєї мови, як се часто між нами буває, то наукова мова відоб’ється від народньої мови і заросте лободою, як московська мова...”

Українське назовництво є потужний виразник творчих психофізичних сил нації. Глибинна семантичність, притаманна правдивій українській мові і маєстатна непоплямовлена краса передісторичних набутків питоменого українського назовництва, становлять першорядні конечні й достатні умови відродження й поновлення, утвердження й розвою правдивих терміносистем у всіх царинах науки, техніки, культури, політики й побуту, суспільного й державного життя.

Слід визнати, що “найменша ослабленість національної ментальності є підсил ментальності рабської”. Українська Держава не має фінансувати не-українську освіту, яка надто часто є анти-українською. Атрофія мовного інстинкту неминуче тягне за собою атрофію національну й державну. Віднова моральності нації – в моральності кожної особистості.

Усе це для дітей, для людей, що житимуть після нас, житимуть по-новому й у тім світі новім, що його підвалини ми повинні закласти сьогодні. Діти мають пізнати правду про себе, про землю й волю, про

мову рідну від чесних своєї землі мужів науки, а не від ворогів наших. Мова є дух народу, його світосприйняття. Без наполегливої самозреченої праці для нації посутніх зрушень не буде. Й мовна самототожність залишається назавше наріжним каменем консолідації українства.

*Українці від Дніпра й до Дністра!
Станьмо, браття, в бій за Мову,
Лан батьківський зорем,
В Мові рідній врядувати
Зраджам не дозволим!*

SCIENTIFIC LANGUAGE AS DETERMINATION FACTOR OF THE STATE SELF-IDENTITY

W. G. Kozyrski¹, V. A. Shenderovskij²

¹Institute of theoretical physics named by M. Bogolyobov NAN of Ukraine,
t. Kyiv - 28, pr. of Sciences, 46, tel. (+38044) 525-07-77;
e-mail: schender@iop. Kiev.ua

²Institute of physics NAN of Ukraine

The estimated role of scientific Ukraine language is reflected in the life of the state and society. Short historical analyze for this gives the row of no passing lessons.

Key words: scientific Ukrainian, national factor, terminology, phraseology, semantics of words, structure of the phonological system of Ukrainian.

УДК 22.015

ББК 83.3 (4 Укр.)

ГАЛИЦЬКЕ ЄВАНГЕЛІЄ ЯК РЕЛІГІЙНА, МОВНА, ЛІТЕРАТУРНА ТА ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТКА 1144 РОКУ

В. С. Ідзьо

Український Університет, м. Москва, www.u-u-m.boom.ru;

моб:(8) 0974962240; E-mail: vsidzo@mail.ru

У статті розглядається історична пам'ятка української релігійної культури, літератури та мови «Галицьке Євангеліє» 1144 року. Основний акцент зроблено на вивченні мови написання Галицького Євангелія, історичної долі від часу написання в стародавньому Галичі до виявлення на зберіганні у Москві.

Ключові слова: *Галицьке Євангеліє, слов'янські письмена, українська мова, сербо-хорватська мова, Галич, Москва.*

Галицьке Євангеліє має розмір 23x16 см, обсяг 260 аркушів. Оправа – дошка, обтягнута м'якою шкірою. Текст написано на пергаменті. На кожному аркуші 24 рядки тексту, який розташовано в один стовпець, лише на аркушах 1-3 – у два стовпці.

Що стосується письма, то Галицьке Євангеліє виконане прямим уставом гарного чіткого малюнку, який є не дуже щільний. Висота літер 3 міліметри. Характерні накреслення: у літери Ъ – коромисло широке, праве плече довше за ліве, розміщене майже на рівні верхньої лінії рядка, щогла ледь виступає за цю лінію. Перемичка у літери М не провисає за рядок, щогли трохи нахилені вгору до середини; перетинка в ІЄ – на середині літери; в И – трохи вище середини; перетинка в И розміщена трохи вище середини літери, в Н іде від верхньої частини лівої до низу правої щогли, на зразок латинської N; літера Ч написана у вигляді чаші, симетрично розміщеної на прямій ніжці; Ж досить широке, розлоге, діагональні лінії перехрещуються на вертикальній щоглі трохи вище її середини. Дослідник Я. Ісаєвич вважає, що Галицьке Євангеліє 1144 року написано сербо-хорватською мовою [1, 95].

Галицьке Євангеліє має дві вставки. На аркуші 229 – рамка П-подібної форми, плетена, розфарбована чотирма кольорами: темно-коричневим, синім, жовтим і червоним. На аркуші 242 – прямокутна рамка, в яку вписані три кола, заповнені стилізованими рослинними мотивами; кольори ті ж самі, за винятком червоного.

У тексті Галицького Євангелія на аркушах 3, 69, 112 і 180 чотири великі рукописні ініціали візантійського типу, виконані кіноварним контуром і розмальовані жовтою та зеленою фарбами. Є багато дрібних ініціалів, виконаних циноброю на аркушах 1-228, або з додаванням синьої фарби, як це помітно на аркушах 229-256. На аркуші 260 – закінчення у

вигляді невеличкої плетеної смужки. На звороті цього аркуша – кіноварний рисунок грифона.

Галицьке Євангеліє 1144 року складається зі змісту, чотирьох євангелій, синаксара – аркуші 229-240, місяцеслова – аркуші 242-256, євангельських читань на особливі випадки – аркуші 257-260.

Що стосується мови, то Галицьке Євангеліє має свої характеристики. Основу його складають слова, притаманні для Півдня Русі, чи староукраїнські слова. Особливості сполучень літер: «жч», «шч» та «жд» як, наприклад, слова: «дждь», «дждить», «рждь», «дошч» притаманні сербо-хорватській мові. Також вживається «уо» замість «въ» – «уопрашаю». Також у Галицькому Євангелії є властиві тільки його мові написання закінчень слів: «ле», «ью», «ли», «ию», «или», після «ц» постійно пишеться «а» – «отца» (аркуші 47, 73, 122, 127 та інші), «слепца» – аркуші 107, 226 та інші. Після «ч» також пишеться «а» – «чаша», «чашю», «хр» пишеться часто замість «кр» «хрестити», «хреститель», «хрещень» та інші.

В Галицькому Євангелії є приписки. Так, на аркуші 228 внизу запис переписувача: «В лето SXHB (тобто 6652 або 1144) написаша са книги Н (Наличі), 50 дньи октабра, а скончашаса в 9 ноабра».

Є ряд пізніших записів. Так, на аркуші 111 уставом XIV століття: «...от своєя пазухы не повиньны никому жек где им бог дасть лжати где моя рука положить тому бога молити за здорове Якова Артииья Иваана Львоньтя. Ходора Домьны Мр (?) Хотимье Савы Ильь Григорья Натальь...» [4, 222-229].

На аркуші 228 скорописом XVI століття написано: «В лето 7083 а от рождества Христова 1576 месяца июня 12-я Гедеон Балабан епископ Галицкии Львовский и Каменца Подольского в сее время наехал на столец напристольное тетр. Оно же свидетелствуется положено быти 800 лет давних».

На тому ж аркуші є запис півуставом XVII століття: «Лето 7187, а от рождества Христова 1679 ноябрия 28, на знаменах аз смененный Дософфеи архиепископ и митрополит Сучавский и въсея Молдавии иекзарх Плагион и местодържатель Севастийского да отслется сие святое евангелие на свое место на Крылос бо яко мы же сведители 6652 бяше тогда от създания егда написася уже суть минули 535 лет греческаго же царства 2-го лета Иоана Комнина Константиноградскаго».

У кутику верхньої дошки оправи кіноварний запис власника рукопису XVII століття: «Евангелие на пергамене справщика иеромонаха Тимофеа а как писана тому 555 лет по 207 год».

Поряд ще іншим почерком, також XVII століття: «а в книгохранительную палату в прием написана в 207 году» [5, 62-65].

На аркушах 3-29 тією ж рукою: «Сия книга евангелие справщика иеромонаха Тимофея взята на печатной двор после его смерти в 207 году со иньми его Тимофеевыми греческими книгами».

Є ще декілька дрібних приписок, у тому числі латинською та польською мовами XVII-XVIII століть.

Наведені приписки дають можливість реконструювати історію Галицького Євангелія, виданого в Крилосі у 1144 році.

Так, записи стверджують, що Галицьке Євангеліє було виявлено у 1576 році львівським єпископом Гедеоном Балабаном у церкві Крилоса (тепер с. Крилос Галицького району Івано-Франківської обл.).

У 1679 році новим власником Галицького Євангелія стає молдавський митрополит Досифій. Їдучи до Москви, він мав намір повернути Галицьке Євангеліє «на своє місце на Крылос». У Москві митрополит Досифей передав Галицьке Євангеліє на реставрацію чи з метою переписати московському ієромонаху Тимофію, справщику «Печатного двору», який через тривалість друкування так і не віддав Галицьке Євангеліє його попередньому власнику. Після смерті Тимофія в 1699 році Євангеліє було передано у бібліотеку московського Печатного двору.

В 1788 році Галицьке Євангеліє стало власністю Синодальної бібліотеки. Як засвідчує відомча книга Синодального управління, в розпорядженні бібліотеки в XIX-XX століттях, окрім Ізборніка Святослава 1073 року та інших стародавніх книг, було і Галицьке Євангеліє 1144 року.

Синодальна бібліотека Московського Патріархату (РПЦ) була ліквідована Радянською владою у 1918 році. Як засвідчують радянські джерела, всі цінні книги бібліотеки, у тому числі і Галицьке Євангеліє 1144 року, з 1920 року знаходяться в Московському Державному історичному музеї. Оригінал Галицького Євангелія 1144 року Московським Державним історичним музеєм не видається.

Оглядове вивчення Галицького Євангелія розпочав М. Карамзін, який у своїй «Історії держави Російської» дав коротку характеристику письма Галицького Євангелія та опублікував уривок тексту [6, 494-496].

У 1822-1823 роках тексти Євангелія обговорювали в переписці О. Х. Востоков та К. Ф. Калайдович [8, 44-45]. Вони проаналізували опубліковані уривки письма Галицького Євангелія, порівняли їх з болгарськими стародруками [7, 28, 30, 104-105].

У радянський час Галицьке Євангеліє знаходилося у «спецсховищі» і майже не вивчалось.

У висновку слід наголосити, що Галицьке Євангеліє є одним з найстародавніших достовірних пам'яток історії і культури українського народу, яке з 1144 року не перевидавалося і досліджувалося (лише фрагментарно) російськими та радянськими вченими [3, 145, 203]. Таку ситуацію слід негайно виправляти і вводити до наукового обігу цю рідкісну пам'ятку історії та культури України-Русі XII століття. Маємо надію, що за клопотанням Вченої ради Українського університету м. Москви Галицьке Євангеліє може бути видане зі сховища з метою факсимільного передруку, що надасть можливість його подальшого дослідження [2, 137-138].

Література

1. Исаевич Я.Д. Культура Галицко-Волынской Руси. – М, 1973. – № 1.

2. Ідзьо В. Галицьке Євангеліє. 1144-2004 // Науковий вісник Українського історичного клубу. – 2004. – Т.10.
3. Ідзьо В. Галицька держава: процеси етнотворення та становлення (III-XII ст.). – Львів: Камула, 2005.
4. Ідзьо В. Релігійне культура Європи та зародження, становлення і розвиток християнства на території України. – Львів: Ліга-Прес, 2007.
5. Ідзьо В. Галицьке Євангеліє як мовна, літературна та історична пам'ятка 1144 року // Українознавець. – Львів, 2007. – Ч. V.
6. Карамзин М. История государства Российского. – Т. I. – СПб, 1816.
7. Калайдович К.Ф. Иоанн, экзарх Болгарский. – СПб, 1824.
8. Переписка Востокова. – СПб, 1873.

«HALYC'KE EVANHELIE» AS HISTORICAL, LITERATURE AND LINGUISTIC TREASURE FROM 1144

V.S. Idzio

Ukrainian University, Moscow, www.u-u-m.boom.ru;
mob: (8) 097 4962240; [E-mail: vsidzo@mail.ru](mailto:vsidzo@mail.ru)

In the article the author studies Ukrainian historical, religious, cultural and linguistic treasure from the year 1144 «Halyc'ke Evanhelie» (Evanhelie from Halych Region). Main part of this work is concentrated on the study of the language of Halyc'ke Evanhelie as well as on the historical events which took place from the time of writing of Halyc'ke Evanhelie till the time of finding it in Moscow.

Key words: Halyc'ke Evanhelie, Slavic texts, Ukrainian language, Serbo-Croatian language, halych region, Moscow.

Літературознавство

УДК 82-2:821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр.)6

ВІРТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР У СТРУКТУРНОМУ МОДЕЛЮВАННІ ЖАНРОВОГО ПОЛЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

О. Є. Бондарева

*Київський міський педагогічний університет імені Б. Д. Грінченка;
тел. (8-044)235-20-48; e-mail: o_bondareva@rambler.ru*

Стаття присвячена актуальним проблемам сучасної драматургії, зокрема структурі моделювання її жанрового поля. Особливістю його є створення віртуального простору під впливом постмодерного дискурсу.

Ключові слова: драма, віртуальний простір, жанрове поле, штучні реальності.

Сучасна українська драматургія, за винятком невеликого масиву п'єс, розвивається у вельми специфічному постмодерному річищі, підживленому різноманітними стильовими впливами, насамперед необароковими. Тож доробки нинішніх драматургів демонструють водночас і кризу суб'єктивності, і кризу репрезентації, і театральну модель світу, адаптовану до гри та ошуканства, а відтак показують світ у нових моделях навіть порівняно з попередньою фазою кінця 70-х – 80-х років ХХ століття. Про ціннісні орієнтації та картини світу в українському театрі 80-90-х років чимало цікавих міркувань висловлено у монографії Н. Корнієнко «Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз)». Дослідниця констатує парадоксальний «сюжет» української театральної режисури (А. Жолдак, Б. Озеров, В. Більченко та ін.), створений «напругою» між традиційною, національно адаптованою – і нетрадиційною, експериментальною естетикою: «у добу державотворення і будівництва справді нового простору упереджувальні групи художньої культури, найбільш динамічні і чутливі, пропонують картини Апокаліпсису, Руїни, Смітника історії, Звалища» [1, 30]. Специфічність картини світу у національних проєкціях сучасної культури досить об'ємно окреслена у дослідницькому корпусі наукових рецепцій сучасної прози і поезії. Аналогічна проблематика щодо драматургії цього ж періоду, а також сучасної драматургічної літератури лишається на сьогодні не висвітленою.

Драматургія, оформлена під впливом експансії постмодерністського пізнавального дискурсу в етнонаціональну літературну традицію, де водночас акцентовані барокові принципи тотальної гри, формальних експериментів, рецепції світу як багаторівневого театру, впродовж майже двох з половиною століть відносно герметичну від радикальних впливових запозичень системомодельюючого рівня, виявляє все більше тяжіння до герменевтичної практики з її необмеженим інтерпретативним потенціалом. Герменевтичне тлумачення різних явищ «набагато ближче до мистецтва, ніж до наукового знання в його позитивістському вираженні, оскільки тут присутнє прагнення інтерпретатора зберегти унікальне значення предметів і явищ у конкретному історичному, соціальному і культурному контексті» [2, 128].

Ми розглянемо в даному випадку лише віртуальний простір як структурну модель цілої низки недавніх українських п'єс, зосередивши увагу насамперед на тих ресурсах, які перебувають водночас на межі комп'ютерних (або інших масмедійних) стереотипів і драматургічного жанротворення.

Сучасний стан суспільства як інформаційного конгломерату позначається і на тих шляхах, якими розвивається і трансформується мистецтво, і на художніх засобах, до котрих вдаються сьогоденні митці, розв'язуючи вічні філософські проблеми у конкретних мистецьких жанрах. «Визначальною характеристикою постмодерністського театру є те, що він реагує на феномени культури, насиченої медіа, передусім на симуляцію, телебачення та на надтоваризацію..., що кидає виклик романтичним та сучасним моделям репрезентації» [3, 412]. При тому, що в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть постмодерністська стилістика не стала єдиною або панівною, а продовжує, оформлюючись, подеколи навіть уже синхронно руйнуючись, співіснувати з іншими світоглядно-стилістичними домінантами, сам факт маніфестування нових естетичних принципів у добу пост- (І.Ільїн, визначаючи специфіку цієї доби, недаремно оперує складним сконструйованим терміном розмитого семантичного наповнення, а саме: «постструктуралістсько-деконструктивістсько-постмодерністський комплекс» [4, 231]) дається взнаки в усіх напрямках розвитку сучасної драми в Україні.

Послугуючись термінами з префіксом пост-, не слід забувати, що у сьогоденному контексті вони не сприймаються у простому значенні «анти-» або «після-»: «не випадкова гра з метафорою «пост» (англ. «post») як певного маяка, нової точки відліку, що претендує у ситуації з постмодерном... на завершення, скасування чи радикальне переосмислення проєкту модерна» [5, 324]. З огляду на такий потенційно новий статус нинішньої культурної ситуації віртуальність у сучасній драматургії постає широкомасштабною дискурсивною структурою, яка пронизує різні рівні драматичних текстів, сполучаючи традиційні прийоми драматургічного письма з мовою та ідеями високих технологій, позаяк осмислення віртуальної реальності стає одним із базових принципів оновлення різнорівневих гуманітарних теорій: «Коли ви вдивляєтеся в мерехтіння

означників на екрані комп'ютера, не має значення, яких індивідуальних ознак ви надаєте невидимим для вас реальним суб'єктам, оскільки ви вже стали постлюдиною» [6].

Сама дефініція «віртуальні світи» («віртуальні реальності») для культурологічного поля сьогодні ще перебуває в стані оформлення – проблематика віртуальної реальності як самодостатнього філософського напрямку конститується у постнекласичних дослідженнях лише у 80-90-х роки ХХ століття [7, 122-124], відповідно щодо її наповнення існують різні точки зору. Так, В.Руднев вважає, що поняття «віртуальні реальності» слід розглядати у широкому та у вузькому смислах. У першому випадку йдеться про будь-які змінені стани свідомості, включаючи психотичні або шизофренічні марення, наркотичне чи алкогольне сп'яніння, стресові ситуації, різні аспекти клаустрофобій тощо. Не дивно, що у такому широкому сприйнятті терміна автор «Словника культури ХХ століття» приходиться до висновку, що «будь-яка реальність є віртуальною». У вузькому значенні під цим поняттям В.Руднев вбачає ігрові або необхідні з технічної точки зору «штучні реальності», які виникають під впливом комп'ютера на свідомість людини: «у цьому сенсі свідомість занурюється у деякий вигаданий, сконструйований комп'ютером, ймовірний світ, у якому... може рухатися, бачити, чути та відчувати на дотик – віртуально» [8, 53,55]. Як бачимо, між вузьким і широким значеннями, виокремленими дослідником, лежить ціле семантичне поле, яке виходить за граничні межі штучно сконструйованої реальності (на кшталт внутрішнього простору, можливого всередині комп'ютера), але попри все має певні сталі характеристики, тому сприймається вужче, ніж «будь-яка реальність».

Власне поняття віртуальних світів ставить під сумнів традиційну природу реальності, наголошує на невизначеності останньої, пропонуючи натомість «усвідомлення як можливого, так і неможливого в проекті дійсного» [7, 122]. Окрім розвитку ідеї множинності світів («ймовірних світів»), яка виходить із невизначеності та відносності реального світу, віртуальна реальність постулює проблему концептуалізації сучасного рівня розвою технологій, який суттєво змінює характер культури і впливає на її внутрішні структурні одиниці, зокрема, на систему жанрів.

С. Кримський наголошує на тому, що універсалізація «проектного підходу», характеризуючись «зближенням технологій та містичного прозріння перспективи, пророчого зазираючого в інформаційні програми майбутнього» [9, 145], уможливує новий рівень трансцендентування в культурі, і зазначає, що трансцендентне не втрачає свого статусу незалежно від того, яким способом воно досягається – звичним шляхом фантазії чи новітніми ресурсами проектування. Подібні проєктивні модули раніше застосовувалися здебільшого на теренах математичного абстрагування і логіки [10, 227-236], в яких відпочатково досліджуються не реальні, а *уявні* об'єкти.

Невизначеність термінологічного арсеналу спостерігається і в тому, що під одним і тим самим терміном окремі дослідники розуміють нето-

тожні явища, а ідентичні процеси позначають через різні дефініції. Наприклад, термін «віртуальність» В. Гусаченко включає до синонімічного ряду «становлення, перехід», акцентуючи, що віртуальність є такою *точкою*, з якої «розвиток може бути спрямованим у будь-який бік» [11, 281], себто критичною точкою перевтілення, впадання у нову якість, чим забезпечується пряме відношення її до перехідності та чистого становлення. Автори відповідної статті у словнику «Постмодернізм» [7, 122-124] під віртуальною реальністю у сучасній рецепції розуміють *сукупність об'єктів* наступного (стосовно не зачепленої реальності, що їх породжує) рівня. Серед рис даної сукупності об'єктів називаються онтологічна рівноправність з константною реальністю та відносна автономність – при тому, що такі об'єкти зникають, як тільки реальність, що їх породжує, завершує перманентний процес їх відтворення. І. Акчурін стверджує, що найбільш загальний і всім доступний віртуальний (паралельний) світ створює філософська наука насамперед через свої *категорії*, а також переконаний, що витoki концепції віртуальних світів слід шукати у найдавніших рецепціях сну і сексуального збудження. Він же звертає нашу увагу на той факт, що віртуальні (ймовірні) світи слід сприймати як *поглиблення методу* математичних онтологій, зрештою – як деякий *особливий систематичний метод* виявлення властивостей «цілісності» («тотальності») теоретичної конструкції, що вона нас цікавить [12, 10, 11, 17, 23].

За гіпотезою С. Коняєва, те, що прикметник «віртуальний» здебільшого асоціюється з поняттями «потенційний» та «ймовірний», є дещо хибним припущенням, адже «потенційні, чи то ймовірні світи відтворюють різні способи уявлення або описання реальної онтології». Натомість найперше, що привертає увагу при розгляді віртуальних комп'ютерних світів, – це «уможливлена «неможливість», нереальність, внутрішня суперечливість комп'ютерного світу відносно реально удаваної онтології. Віртуальні світи можуть бути зовсім не пов'язані з реальністю, за винятком, знову ж таки, *наявно присутнього спостерігача*, який здійснює процес взаємодії з віртуальним світом і співвідносить цей віртуальний світ із власним уявленням про реальність» [13, 31-32]. В. Розін веде мову про віртуальні реальності як про «символічні»: «це такий *специфічний вид символічних реальностей*, котрий створюється на засадах комп'ютерної і некомп'ютерної техніки, а також зреалізовує принципи зворотного зв'язку, що дозволяють людині достатньо ефективно діяти у світі віртуальної реальності» [14, 58]. Проблему розгалуження «нашого» світу на міриади *копій* В. Васюков сприймає як наслідок порушення причинності насамперед у фізичних процесах, тому він пропонує «зменшити масштаб розгляду проблеми»: натомість «світів» говорити про «*часопросторові ситуації*» [15, 107]. Сукупність фактів, заданих множинністю атомарних висловлювань або їх спростувань (описання станів), вбачає під терміном «ймовірний світ» Є. Смирнова, активно обстоюючи категорію *модальності*. Модальності вона розглядає як *оператори* різного гатунку, що поведуться ідентично до стандартних модаль-

них операторів. У змістовному плані шляхом введення лише єдиного оператора («необхідно») та його синхронної і діахронної трансформації вона виділяє наступні розряди модальностей: алетичні (необхідно/ можливо/ неможливо); деонтичні (обов'язково/ дозволено/ заборонено); аргументативні* (може бути доведено/ неспростовно/ спростовувано); епістемічні (унормовано/ допустово/ відкинуто); екзистенціальні (універсально/ непорожньо/ порожньо) [16, 76-77].

Д. Десятерик під віртуальною реальністю вбачає *штучний простір*, створений комп'ютерами і наділений всіма ознаками реальності як такої, придатний для проникнення і трансформацій іззовні [17, 39]. Л. Шелєпін констатує віддаленість віртуальної реальності від дійсності, вказуючи, що віртуальна реальність стає *дзеркалом того, що не існує* [18, 155], і в цьому сенсі носить ілюзорний (нематеріальний) характер, будучи неодмінно сполучена з пам'яттю, образами та досвідом минулого при обов'язковому виключенні реальної сьогоденності. А французькі дослідники Б. Ребер і Ф. Роша взагалі схильні розглядати категорію «віртуальність» крізь призму переосмисленого міфа платонівської «печери». Ставлячи питання про власне дефініцію, вони посилаються на інші джерела, що розглядають віртуальну реальність не як реальний об'єкт, а як *«реальний ефект»* (М. Хірозе) або закликають вести мову радше про *«віртуальне оточення»*, аніж про віртуальні реальності (В. Брикен), і стверджують, що «віртуальна реальність» – це *реальність у можливості (становленні)* на противагу реальності актуальній (тій, що діє) [19, 214-215], що, по суті, релевантне до визначень В. Гусаченка, з яких було розпочато цей аналітичний ланцюг.

У своєму тяжінні до ідентифікації конкретних параметрів, що структурують поняття «віртуальна реальність», цитовані автори, як бачимо, ведуть мову про два типи зміненої реальності: 1) реальність, яку людський мозок сприймає через специфічний вплив штучних стимулів на сенсорні органи, – при цьому обидві півкулі мозку – права (в якій, власне, і спрацьовують механізми чуттєвого сприйняття) й ліва – функціонують збалансовано і людина завжди адекватно усвідомлює, що дана ситуація не існує реально, а її незвичні й нетипові образи носять лише симулятивний характер (власне *«віртуальна реальність»*); 2) паталогічне сприйняття реальності, спричинене розбалансуванням психічних або сенсорних функцій людини чи дисфункцією її лівої, логіко-операціональної півкулі головного мозку, коли індивід переконаний, що світ є «саме таким, яким він його сприймає» [20, 293] (*«віртуалізована реальність»* як абсолютна). Таким чином, термінологічна дифузність пов'язана насамперед з тим, що для природного процесу пізнання реальності будь-якою людиною властиві певні ознаки суб'єктивізації, абстрагування, а відтак і віртуалізації реальності (ми сприймаємо світ не таким, яким він є, а таким, яким очікуємо його побачити, отже реальність у нашій рецепції виходить не «реальною», а «конструйованою»), а ефекти віртуальної ре-

льності, надто поширені у нинішній час завдяки розвитку й удосконаленню технологій multimedia, «являють собою *гіпертрофовані ефекти віртуалізації реальності»* [20, 294].

Віртуальність як дискурсивна структура сучасної драматургії пронизує різні рівні драматургічних текстів і демонструє алгоритми формального вироблення та маніпулювання інформаційними шаблонами. Українські драматурги межі ХХ-ХХІ століть широко вдаються до різних моделей відтворення на сцені мультимедійного характеру сучасної цивілізації, апелюючи до поняття віртуальності як «культурного сприйняття того, що матеріальні об'єкти наскрізь пронизані інформаційними структурами» [21, 36]. Проникнення на сценічний кін телевізорів, комп'ютерів, магнітофонів, відеотехніки суттєво змінює ракурси сприйняття сценічних персонажів, впливає на їх взаємини з середовищем, іншими персонажами і, безсумнівно, на їх стосунки з глядачами. Починаючи від мінімалізованих лексичних запозичень із загальноповсякденного комп'ютерного сленгу («ОК, так би й сказали, а то мовчите з таким пафосом, наче Героя України вручати будете»), – відповідає Чорному Ангелові душа протагоніста у стані клінічної смерті, «ОК, на те вони й СИЛИ», – розмірковує про незбагненні вищі субстанції «новий українець» Кулай, «Вони нас лякають чорними ангелами? ОК! А ми їм – новий спосіб...», – саркастично зауважує душа померлої мишки в п'єсі «Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака [22, 101-102, 114, 125], «ОК» – кажуть одне одному герої п'єси «Самогубство самотності» Н. Нежданой [23, 214] у псевдоромантичній ситуації на даху вночі, коли герой відмовляє героїню від самогубства і т.д.), функціональне навантаження засобів продукування віртуальної реальності в текстах п'єс сягає майже жанротворчого рівня, оскільки завдяки деформованій картині узвичаєного світу актуальної реальності постульовано і новий тип героя, здатного перебувати або в обох реальностях – актуальній і віртуальній, або між ними як медіатор, і нові стандарти актантних дій, і нові жанрові розв'язки, що кореспондують з процесом багаторазового редагування файлів.

Головний персонаж драми «Цикута для Сократа» В. Герасимчука молодий сучасний драматург Віктор на сцені працює за комп'ютером, створюючи текст п'єси про давньогрецького філософа Сократа (аналогічний прийом відноситься до уподобаних драматургами засобів створення «тексту в тексті», «сцени на сцені», «реальності в реальності», що правда раніше перевагу віддавали друкарській машинці, процесу написання або читання рукописів). З уведенням комп'ютера до реєстру сценічного інструментарію деформується узвичаєний тип сценічного «автора» як живого і неодмінного учасника подій основної драматургічної лінії п'єси, котрий «фіксує» події як опосередковані враження від актуальної реальності. Комп'ютерний екран, біля якого Віктор ладен творити *«не відриваючись»*, є «границею високої енергії», оскільки він відділяє актуальну реальність від віртуальної. Тож заглиблення персонажа в екран монітора дозволяє йому певним чином абстрагуватися від світу й

* В оригінальному російськомовному тексті – «доказуемостные». – О.Б.

інших персонажів, якими представлена актуальна реальність, і продовжувати творити навіть у вкрай несприятливих умовах – при смертельній хворобі, напівголодному житті, підступній дружині та ін. «Життя в умовах віртуальності, – пише К. Хейлз, – означає участь у культурному сприйнятті того, що інформація і матеріальність концептуально відмінні одна від одної... інформація в певному сенсі навіть суттєвіша, важливіша і фундаментальніша, ніж матеріальність» [24, 41].

Але «інша» реальність, яка «існує» в глибині свідомості драматурга (акцентовано його стан смертельної хвороби і нестерпний головний біль) і по той бік заповітного екрану, доступна тільки Вікторові, хоча він прагне її «увічнити». Ця реальність всеохопно панує над ним, він тільки «відволікається» від неї, щоб взяти бодай якусь участь у сценічній дії, пов'язаній з його власним нинішнім життям. Не випадково, коли Віктор сідає за комп'ютер працювати, «сцена повертається на 180 градусів» (модель Задзеркалля), являючи нам Афіни 399 року до нової ери, а коли той самий файл у тому самому комп'ютері відкриває його дружина-зрадниця, аналогічної метаморфози не відбувається: «вона підходить до столу, відкриває файл у комп'ютері і ввіголоса читає монолог Сократа, гризучи шоколадку. Потім вимикає комп'ютер і крутить головою» [25, 101, 109]. Віртуальний герой Віктора, філософ Сократ, не є своєрідною проекцією свого деміурга: навпаки, доля Віктора складається як нова іпостась Сократової долі, саме тому «паралельні» сцени розташовані у такому порядку, що спершу розгортається віртуальна картина, а потім, по її згортанні, проектується відповідна сучасна. Те, що Віктор моделює як сюжет для свого головного героя, потім на ідентичному або діаметрально протилежному рівні повторюється – тільки з ним самим, «прочитується» у його житті, тож віртуальний світ у своєму конкретному вимірі (доля Сократа) виступає як знаковий гіпертекст для українського драматурга та його життєвого тексту, а відтак процес творчості в контексті віртуалізації реальності сприймається не як деміургічне одкровення, отримане візійним шляхом, а як «прочитання», «копіювання» й «редагування» файлів.

Зрештою обидві реальності дифузно «пронизують» одна одну (катализатором стає страшне внутрішнє потрясіння, пережите експліцитним драматургом), і в фіналі п'єси Віктор знову відкриває у комп'ютері файл, «але працювати зразу це не може. Крутиться сценічний круг, показуючи то в'язницю, де сидить Сократ, то Віктора за комп'ютером (видно, що у нього голова іде обертом!) Нарешті круг зупиняється: Віктор починає набирати текст, і ми знову бачимо Афіни» [25, 113]. Фінальний монолог, проголошений Сократом, є водночас і внутрішнім голосом спантеленого Віктора: обидва герої – і реальний, і віртуальний, однаково усвідомлюють, що «Пора уже звільнити від оков / нещасну душу, в тіло це закуту...» [25, 114], і сценічний круг продовжує свої оберти, позиціюючи «тут» («життєвий текст») і «там» («віртуальний текст»), але представляючи їх як єдину, незливну й нероздільну гіперре-

альність, в якій наявні віртуальний (Крітон) і реальний (Віктор) спостерігачі.

Магнітофонний запис як жорстоке знаряддя розправи та морального нищення на передсмертному суді над українським письменником у драмі Я. Верещака «Моя душа зі шрамом на коліні» використовує новий «хазяїн життя» Кулай:

«Мій голос (по радіомережі). Дорогий Костянтин Костянтиновичу, ви допомогли мені підписати надзвичайно вигідну угоду зі Станцією. Двадцять п'ять тисяч доларів за п'єсу – це фантастика! Віднині, шановний Костянтин Костянтиновичу, і на віки я ваш боржник. <...>

Голос Кулая (регоче). ...Тільки що воно за слово таке іноземне – «боржник»? «Бражник» знаю, а боржник?

Мій голос. Пане Костянтин, я твій раб.

Голос Кулая. Хо-хо! На п'ять хвилин?

Мій голос. До гробової дошки.

Голос Кулая. Не розкидайся словами, писар-меннику! Хіба не розумієш, що слово «раб» – воно ж ніби означає, що ти віднині моя власність? І тілом, і... що?

Мій голос. І душею.

Громовація, надміру посилена гучномовцями, примусила обхопити голову руками...» [22, с. 113].

Я. Верещак накреслює ситуацію віртуального обміну тілами та їх компонентами між своїми персонажами-двійниками, під статус «віртуального товару» потрапляють не лише перуки, коханки, літературні твори, а навіть найсокровенніші, потаємні думки його дійових осіб; як в оптичному ілюзії, на кібер-маріонетку тимчасово перетворюється головний герой («Я наче приріс до землі. Не знаю, хто мене причарував, але з цієї хвилини кардинально міняється моя манера поведінки – я немовби опинився в якійсь прозорій клітці, натикаюся на її невидимі стінки, б'юся, наче якийсь гидотний павук у великому пересохлому акваріумі» [22, 121]), а антипод-двійник протагоніста «репетує на весь ТОЙ СВІТ» [22, 115].

Безліч технічних пристроїв мас-медіа фігурує у п'єсах О. Ірванця, причому драматург постійно підкреслює необхідність їхньої «присутності» у сценічних втіленнях його творів – магнітофон у «Маленькій п'єсі про зраду для однієї актриси», телекамери у «Прямому ефірі», відеокамера, магнітофон і диктофон у «Recording», система зв'язку, за допомогою якої можна викликати в електричку міліцію, закордонну поліцію або навіть американського президента в «Електричці на Великдень», – вони інспірують симулякри «третього порядку» (за Ж. Бодріаром), властиві для постмодерністського періоду, які «передовсім прив'язані до засобів комунікації та інформації і в результаті дають симульовану гіперреальність» [26, 385], реальнішу за власне реальність і позбавлену конкретних референтів. Симулякрами «третього порядку» концентровано виступають «Чорна площа», «чорні атестати», святі «чорні ідеали», «заморчка» (страва з підливками «жучинка», «павучинка», «тарганівочка»),

«темно-сіра» і «світло-сіра» влади, «вибух Південної мольви» і пов'язані з ним новітні професійні цехи «мольвістів», «мольвознавців» («Маленька п'єса про зраду»); «мультиплюдизм» («Прямий ефір»); «Четверта світова війна», після якої «бабайці» з «мамайцями» підписали довгострокове замирення («Recording»); негри у формі американських десантників, що за кілька хвилин після радіоперемовин з'являються в українській електричці («Електричка на Великдень»). Драматург пропонує різні моделі симуляції:

- Симулятивний тип протагоністів. Головні персонажі аналізованих п'єс майже позбавлені власної волі, не виступають повноцінними суб'єктами у традиційному розумінні, вони керовані різними невидимими, інколи міфологізованими силами, постають виконавцями їхньої волі і через це сприймаються як своєрідні кіборги. Не слід забувати, що термін «кіборг» Донною Гарвей був застосований до постмодерного суб'єкта, позначеного численними мінливими та іронічними онтологіями [27, 194], а Кетрін Хейлз наголошує на необхідності не сприймати конструкцію постлюдини як кіборга (механічно чи електронно підсилену людину) у буквальному сенсі: «Незалежно від того, робиться щось із тілом чи ні, нові моделі суб'єктивності, що виникають з таких сфер, як теорія пізнання та штучне життя, означають, що навіть біологічно незмінний *homo sapiens* вважається належним до «постлюдності». Визначальними характеристиками є конструювання суб'єктивності, а не наявність небіологічних складників» [21, 24]. Моногерої-«кіборги» «Маленької п'єси про зраду» і «Recording» майже позбавлені індивідуально-психологічних рис (заміна присутності шаблоном; скажімо, Н. Маньковська вказує на те, що віртуальні персонажі конститутивно позбавлені характерів та особистісного начала [28, 315]), вони усереднені надто декларативно: не мають імен, а представлені як Она («Маленька п'єса про зраду») або Старий («Recording»); їхня «типовість» текстуально окреслена – Она втілює перефразований «совковий міф» про взірцеву середньостатистичну «радянську» людину, керовану «дорадником» або «старшим дорадником», а Старого для апокаліптичної місії обирає Всепланетний Комп'ютер за єдиним критерієм стандартизації, адже в кубічному міліметрі його крові виявлена середня кількість еритроцитів серед усіх мешканців планети; зрештою, їхні мовленнєві дії в обох п'єсах виявляються суцільною містифікацією, розіграшем, фікцією – оповідач «стає вже не стільки літописцем, а кіборгом, який має доступ до відповідних кодів». Такий оповідач існує «не стільки як голос, що лунає, наділений переконливою психологією, скільки як низка тріщин і розривів, які підштовхують до нового виду суб'єктивності» [21, 74, 76].

- Симулятивний тип співрозмовників (двтерагоністів). Звернімо увагу на спілкування героїні з невидимим і нечутним (наче уявним, віртуальним) співрозмовником Тьотею Хоною впродовж усієї дії або з невідомим телефонним керівником у фіналі «Маленької п'єси про зраду» (телефон моделює кліше, де зазвичай спостерігач може почути тільки одну частину реплік, а про другу лише здогадуватиметься): «Она: Слу-

хаю! Так, це я, пане дораднику! Пане старший дораднику!.. Так. Так точно. Згідно з вашими вказівками, пане старший дораднику! Все так. Очевидно, зараз буде у мене, пане старший дораднику. Так. Так точно! Слухаюся, пане старший дораднику! Буде виконано, пане старший дораднику! Дякую, пане старший дораднику!» [29, 20]. Подібний монолог дозволяє віртуально реконструювати наочно відсутні репліки діалогу, і штучна дискретність останнього за рахунок такої реконструкції компенсується, але не провокує повноцінності іншого (відсутнього, віртуального) сегменту.

- У давньогрецькій риторичі існував своєрідний термін «álostrophē» («apostrophā» – «апострофа»), яким позначалося звернення персонажа до відсутньої істоти. О. Ірванець використовує апострофічний прийом, ставлячи під сумнів не присутність/відсутність, а взагалі можливість наявності адресата інформації, яку продукують його сценічні герої (порівняймо з інформацією ЗМІ). Потенційно присутні, але експліцитно відсутні телеглядачі у «Прямому ефірі». Старий у «Recording» звертається не до глядачів, а до тих, хто «через сто, через тисячу мільярдів років» «почує», «розкодує» і «зрозуміє» його розповідь, але «однаково не зможе тоді перевірити» [29, 46], правду він розповідатиме чи ні. «Уникнути діалогу з реальним Іншим можна лише вступивши у розмову з Іншим віртуальним, проголосивши минуле – теперішнім, реальність – видимістю, а видимість – реальністю» [30, 63]: таким чином діалог з іншою культурою поповнює, а у даному випадку просто витісняє діалог з Іншим у власній культурі. Так само симулятивно сприймається й «американський президент», який відповідає на пересічний виклик пихатої емігрантки, здійснений у системі зв'язку в українській електричці («Електричка на Великдень»). Співрозмовники у даних текстах є представниками «фізично розпорошеної, але електронно пов'язаної» (термінологія Ж.-Ф. Ліотара) спільноти, існування якої уможливлене лише через посередництво кіберпростору.

- Дискредитація референції через ошукання читача/глядача. Героїня «Маленької п'єси про зраду» впродовж всієї драми поволі розповідає трагічну історію свого каліцтва, своєї потураної любові, а потім, у фіналі п'єси, ця історія виявляється містифікацією. Монологічна сповідь Старого, який став (реально чи фіктивно) режисером всесвітньої техногенної катастрофи, у фіналі драми «Recording», у передостанньому монологі моногероя набуває ефекту абсолютної неререференційованості: «Чи я і справді натис тоді ту кнопку? А може, ні? А може, мені приверзлося? Можливо, відлік на секундомірі ще йде, біжить, триває, ряхтить, переливаючись рідкими кристалами на табло?» [29, 62]. Те, що пропонувалося глядачам як «прямий ефір», присвячений глибокому обговоренню вкрай актуальної для суспільства проблеми, у «Прямому ефірі» обертається на перформанс із численними бутафорними компонентами (скажімо, постійні інсценізації «революційної зміни влади», які радикально переорієнтовують вектори ставлення присутніх до дискутованої проблеми).

• Прихильність до принципу «театру в театрі», чим актуальний модус референції перетворено на ігровий. У п'єсах О. Ірванця, на перший погляд, відсутній розподіл дії на «основну» і «вторинну» драми, як у найпоширенішому кліше «текст у тексті». Драматург моделює ситуацію «театру в театрі» через обігрування коду «подвійної гри», тобто наголошує на внутрішніх ресурсах «змістовної форми» драми, зорієнтованої не тільки на сценічне втілення, але й на різнорівневу гру, в тому числі на гру з читачем/глядачем. Уся подієва лінія «Маленької п'єси про зраду» виявляється «спектаклем», за межами якого перебуває не основна дія, а лише останні репліки героїні та останні ремарки драматурга. Співвідношення «зовнішня драма» / «драма-вставка» або «основна драма» / «вторинна драма», як бачимо, декларативно деструктуровано, і основна дія перетворюється на розіграш, ошукання, бутафорію, «копію копії», вона немов (чи насправді?) записується на магнітофонну плівку (драматургом свідомо цю ситуацію недоокреслено), тобто головний масив фабульної дії, з одного боку, начебто виконує функцію вставного тексту або «спектаклю в спектаклі», а з іншого, – займає собою майже весь простір драми. Таким чином усувається ще одна усталена опозиція ситуації «театр у театрі» – «розщеплення драматичної дії на два сегменти, пов'язані між собою за принципом упідлегнення» [31, 26] – на користь майже односегментної моноструктури, де другий сегмент є радше віртуальним: він не проявляє себе через текст, а про його імперативне існування можна здогадатися лише завдяки монологічній частині телефонного діалогу.

• У драмі «Recording» основна дія зовсім редукується: вона позбавлена словесного і персонажного ряду і зведена до двох авторських ремарок – одна передує дійству, друга логічно увінчує його. Ремарки оголюють прийом одночасного відео- й аудіозапису, який у фіналі виявляється фікцією (дійова особа «натискає клавішу «stop» на відеокамері. Потім натискає «eject», відкривається гніздо касети. Воно порожнє. Понишпоривши в ньому пальцями вільної руки, Старий переходить до магнітофона й диктофона. Там так само немає касет» [29, 63]). Відтак те, що записується, – це «моновистава» у виставі містифікованого запису цієї сповіді. «Театральність» розігруваної моновистави свідомо підкреслюється у ремарках: «Ось він нарешті наблизився, щось видивляється, шукає попід стіною. Натискає вимикача – і яскраво спалахують театральні софіти, юпітери, ліхтарі та прожектори, їх багато, і він вмикає їх ще і ще. Звідкілясь із-під стіни виносить стільця і встановлює його в самому фокусі освітлення. Вішає на спинку стільця свою куртку... Прокашлюється» [29, 45]. І нагромадження «театральної» термінології, і характер докладно прописаних мізансцен змушують звернути увагу на безсловесну й мінімалізовану «основну дію», а тому й дають підстави аналізувати п'єсу крізь призму ситуації «театру в театрі». Про це свідчить і «Прямий ефір» – драма на одну дію з роллю для режисера: тут активізовано ігровий код і оголено прийом запису в телевізійній студії, основна дія пов'язана саме з технічним процесом запису, а вставне дійство, по суті, може виявитися (знову двозначність у модальних акцентах)

сценарієм – або імпровізованим, як у прямому ефірі, або продуманим заздалегідь і розіграним перед камерою. Персонажі п'єси постійно опиняються в ситуації гри: спочатку – гри за умовними правилами, потім – подвійної гри, потім – гри у навпаки, а згодом – гри без правил. Втім, знову звертаємо увагу, що вставне дійство майже повністю і складає текст драми, а основна дія – не більш ніж рамкова конструкція, своєрідне обрамлення, в якому автором підкреслюється присутність експліцитного режисера: наявність ролі для режисера задекларована і в авторській жанровій дефініції («п'єса на одну дію з роллю для режисера»), і у примітці «Від автора» наприкінці драми («Автор дуже просить усіх режисерів, які зважаться на постановку цього твору, залишити роль Режисера для себе й виконувати її особисто» [29, 42]), а сам режисер з'являється на сцені у фіналі, своїм монологом підкреслюючи, що дійство, яке щойно закінчилося, було ні чим іншим, як вигадкою, розіграшем, черговою телевізійною оманною, симулятивною «виставою у виставі»: «**Режисер.** Так! Дякую! Все знято, записано. Перший епізод з автоматниками, напевно, трохи перемонтуємо. А в цілому добре, всім дякую. Можете розгримовуватися і бути вільними...» [29, 42]. Експліцитний режисер О. Ірванця функціонально не бере на себе відповідальності за цю «виставу», і навіть її ключове поняття травестіює: «**Режисер.** Фу, запара... Ну й треба ж таке вигадати – мультиплондизм... І понатисують же... така херня...», – отже, його образ не вписується у параметри категорії «експліцитний автор», хоча, безумовно, він є «фігурою в тексті» [4, 343], – і належить до світу художньої вигадки драматурга, більш того – він виступає чи не єдиним персонажем «основної» драми.

• Активізація алюзивно-коннотативного ігрового поля словесної оболонки симулякрів. Ошуканий бутафорією «вистав у виставі» читач/глядач включається у гру текстів і підтекстів, без «перекладу» і «коментаря» розуміє семантичні алюзії «Чорна площа», «чорна річниця», «чорні прапори», «чорні ідеали», «чорні атестати» (перевернута паралель «Червоне і чорне»), семантико-фонетичні словотвірні алюзії «чорненята» («жовтенята» + «чортенята»), «есесем» («ВЛКСМ» + «СС»), і навіть символічні алюзії «вибух Південної Мольви» (катастрофа на Чорнобильській АЕС), «мультиплондизм» (гомосексуалізм), «виборець» (приречений, очевидець та безпосередній учасник процедури самознищення) прозора декодуються самим драматургом і не вимагають надзвичайних інтелектуальних потуг.

• Гра відбувається на рівні провокації легко ідентифікованої реальності (її стагновані реалії видаються такими знайомими, що інколи можна відчутти навіть впливи соц-арту на індивідуальну стилістику Ірванця) та її відсутності чи модальності, саме тому у ситуації «театр у театрі» О. Ірванець уникає «конфлікту текстів», інспіруючи «гру» і «множинність інтерпретацій» симулякрів усередині гіпертексту. Гра наявна не лише у сюжетній побудові п'єси: вона розпочинається на більш глибокому рівні – у самій мові. Узвичаєні мовні кліше деструктуруються на постмодерному рівні, і перед нами постає мова дещо незвична, штучна, шокуюча, в

якій, як це не дивно, збережені всі норми і закони слово- і формотворення, яка при цьому є абсурдною і зрозумілою водночас (постмодерний мовний розтин носить у Ірванця чітко алюзивний, коннотативний характер, дає змогу «домислювати», «вгадувати», «відчувати» і таким чином «декодувати» першосмисли). Базовим поняттям, навколо якого точиться гра у дискусію в «Прямому ефірі», драматург називає «мультипльондизм»: «Услід за наркоманією, проституцією, інфляцією та інтерференцією, виявилось, що й він притаманний нашому суспільству, хоча це тривалий час і замовчувалося» [29, 24]. Попри те, що штучно сконструйований симулякр викликає аналогії одразу, драматург все-таки поступово розгортає його декодування: через натяки персонажів на окремі випадки мультипльондизму у суто дівочому шкільному колективі, на «делікатність» теми і на те, що, «можливо, і це має право на існування, коли при цьому не входить у суперечності з інтересами інших людей, не заторкувати їх», на потенційну можливість мультипльондизму у Збройних Силах – на бойовому чергуванні, на підводному човні, у танку чи в окопах – до публічного, в ефір, емоційного зізнання Стефана: «Пацани! Якщо ви зараз дивитесь! Ви ж бачите, що робиться... І чого? Що ми їм усім такого зробили? Ми ж тихо, нікого не зачіпаючи...» [29, 37]. Граючи скомплікованим словом («мульти» – антонім «гомо» + похідне від «пльондрувати»), драматург знову зосереджений більше на його оболонці, аніж на прихованому внутрішньому змісті. Оболонка при цьому епагується і деформує внутрішнє наповнення, що стає очевидним у розвінчувальному міні-монологі Режисера: «Фу, запара... Ну й треба ж таке вигадати – мультипльон-дизм... І пишуть же... Така херня...» [29, 37].

• Травестіювання інтерференції. Олександрів Ірванцю як людині західноцентричній властивий сарказм західного українця, коли йдеться про неприйнятний для нього російський менталітет. Саме тому він прагне розвінчати антипатичну йому картину світу за допомогою травестійованої інтерференції. Якщо цей термін розуміти ширше, ніж вузько мовознавчий, то запозичення елементів «чужої мови» і «чужого мовлення», що їх пропонує у своїх драматичних текстах О. Ірванець, може бути розглянуте саме в контексті інтерференції як локального випадку полікодування драми. Міркуючи про кодування тексту з точки зору його побудови у відповідності до правил певної знакової системи, дослідники відмічають, що при полікодуванні тексту відбувається сполучання (інтерференція) «декількох кодів у межах одного тексту»: «Найпоширенішою є ситуація, коли один із кодів виступає як основний, домінуючий, а інший (інші) присутні у вигляді окремих іномовних укралень, котрі представляють собою різного рівня складності запозичення з альтернативного коду (кодів)» [32, 15]. Ірванець через українську транслітерацію, емотивно забарвлену, суб'єктивну, передає спалюваний російський текст: «Ат-ряд! Падйом! Внеурочніс работи-и!..», «Нада линять», «Ну шьто ти смотриш на міня!», «Слиш, чоловік, у тебе випить есть? і т.і. [29]. Як бачимо, можна говорити майже про рівень текстологічного юродства,

за допомогою якого за часів радянської ідеології паплюжили англійські чи то німецькомовні (= «буржуйські») аксіологічні парадигми. Чужорідний код у даному випадку проголошує й оголює абсурдність такого процесу, як інтерференція (мовна, культурна, соціальна) знакової системи, аксіологію якої автор відхиляє, у знакову систему, цілісність котрої він обстоює (згадаймо, що «інтерференцію» ним поставлено в єдиний, цілком негативний асоціативний ряд з «наркоманією», «проституцією», «інфляцією» та «мультипльондизмом» = гомосексуалізмом).

Слід також звернути увагу на те, що дія всіх чотирьох названих п'єс Ірванця штучно змодельована і відбувається у замкнутому просторі – постійному (кімната, з якої не виходить дівчина, прикута до інвалідного кріселка, – «Маленька п'єса про зраду»; бункер, де замуровано Старого, – «Recording») або тимчасовому (телевізійна студія – «Прямий ефір»; вагон і тамбур електропоїзда – «Електричка на Великдень»). У подібних ситуаціях люди схильні до відчуття віртуальної реальності, оскільки «віртуальні реальності виникають також... практично у всіх, хто яким-небудь чином живосилом обмежений у просторі на досить тривалий час» [8, 53]. Віртуальні відчуття посилюються за рахунок симуляції з доволі інтенсивним контекстом, що переконливо панує у всіх п'єсах О. Ірванця. Сценографічний ракурс кімнати, в якій «ув'язнена» героїня «Маленької п'єси про зраду» (кімната «по діагоналі повернута до глядача, тобто замість т.зв. «невидимої стіни» невидимими виявляються 3 і 4 стіни») є універсальною комп'ютерною проекцією замкнених приміщень, поширеною в медійних іграх (генеративний варіант інсталяції, що захоплює площину стін і переростає в енвайромент), та й докладні описи коридорів, поверхів, коридорчиків у безкінечному підземеллі бункеру п'єси «Recording» нагадують комп'ютерні квести, а у сполученні зі штучними складами ляльок із секс-шопів, при повній відсутності живої, навіть щонайпримітивнішої форми життя – «ані блошиці, ні мухи, навіть невидимої оку інфузорії немає тут!...» [29, с. 61], – вони моделюють штучний простір, прототипом якого є модель простору віртуального. Локальний ізольований замкнений простір стає й ідеалом безпечного існування для ліричного героя драми Я.Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні...», адже свою кохану разом з людьми, що її обслуговуватимуть, він прагне вберегти од світу, через те у далеких степах на спонсорські гроші він будує «непрístupну фортецю» = «розкішну тюрму», в якій всім порядкує «скажена автоматика», пульт від якої перебуває далеко за межами цієї оселі – в руках у протагоніста.

«Кінець історії», сконструйований у п'єсі О. Ірванця «Recording», сприймається як проекція загального стану постмодерної культури. Світова катастрофа, про яку оповідає драматург, імітує та примітивізує міфологічний «вибух» і драму, що відбулася за міфічних часів, а герой задуляє своє власне обличчя маскою «новітнього гностика», адже гностик, що вивчав міф, аби відмежуватися від результатів міфічних подій, побудившись від подібного на смерть сну, усвідомлює, що «він не несе жодної відповідальності за катастрофу у попервах, про яку йому опові-

дає міф, а відтак він не має жодного реального відношення до життя, світу та історії» [33, 129]. Гіперреальні події, в які втягуються герої п'єси, не мають перманентного змісту, позбавлені власної мети, непідвладні порядку й логіці. Згідно з концепцією Ж. Бодріяра, смислові втрати пояснюються розчинною, переконуючою дією інформації, її засобів, насамперед, ЗМІ.

Складні взаємини між сценічними героями і ЗМІ конструює В. Діброва у п'єсі «Тягнуть телевизор». Сценічних героїв усього четверо – вантажники, які впродовж усієї дії тягнуть через сцену *«щось важке і громіздке»*. Згодом ця річ виявляється телевизором, в якому все – *«пряма трансляція»*. Про зв'язок між цією загадковою річчю та віртуальним світом свідчать дебати вантажників з питання, що саме означають слова у контракті, згідно з якими вантаж треба *«доставити і встановити»*: останнє слово тлумачиться подвійно – з позицій актуальної реальності (*«встановити» – значить поставити на якусь підставку»*) і з точки зору реальності віртуальної (*«інсталиувати»*). По-різному дешифрується і *«пряма трансляція»*: в актуальних параметрах – *«не запис», «все, як є», «по-чесному»*, у віртуальних – *«будь-який телевизор – це прямий зв'язок. Між передавачем і приймачем»* [34, 458-461]. В.Діброва, розмиваючи референційне поле, множить до нескінченності театральні світи: його вантажники *«свідомі, що їх можуть бачити й чути, але не збираються нічого зображати, бо вони – не актори й не діячі, а люди робочі»*, однак, про всяк випадок, *«вони себе стримують»* і попервах *«розмовляють не надто голосно»* [34, 454]. Тобто основні актуальні персонажі орієнтовані на присутність глядачів у залі, хоча самі стають експліцитними глядачами *«прямої трансляції»* з екрана чарівного телевизора, а невдовзі *«поводяться так, наче телевизор – це жива істота, яка їх образила чи підвела»* [34, 525]. По суті, головним героєм п'єси виступає саме телевизор – до речі, з позицій відео- та медіа-арту, які використовують в актуальному мистецтві мову, технології і штампи ЗМІ, зокрема, у концепції американо-німецького художника південнокорейського походження Н. Дж. Пайка, телевизор розглядався як промовистий технотронний символ, чий екран слугував засобом виразності інсталяцій і ставав *«рамкою іншого»*, а з точки зору альтернативної культури цей технічний прилад сприймається як *«потужний інструмент для передачі та виробництва інформації, ідеально придатний для маніпулювання соціумом»* [17, 194], але в проєкції аналізованого драматургічного тексту телевизор не є лише мембраною між глядачами та віртуальною реальністю (на екрані подібної мембрани дійові особи виступають *«різними аспектами одного й того самого світлового поля»*, а їхні дії можна сприймати чи то як складну реальну драму життя, чи як *«танець різночастотних електромагнітних та акустичних хвиль, які з метою створення специфічного ефекту особливим чином синхронізовані»* [35, 121]), так само як і далеко не інструментом, що його можна скерувати у будь-який бік: він центрує собою всі моменти дії в обох планах – актуальному і віртуальному.

Міфічний телевізійний ефект у п'єсі базується на дещо інфантильному, властивому дитині чи людині з обмеженим інтелектом, сприйнятті телевізійних матеріалів як реальності. Створений уявою В. Діброва телевизор, окрім спроможності інтегрувати та певною мірою контролювати візуальні, аудіальні та кінестетичні компоненти *«карти»* світу його глядачів, створюючи для них маніпулятивну *«мета-програму»*, до того ж сам по собі стає дуже оригінально моделлю *«театру в театрі»*: він не має шнурів, за допомогою яких включається, так само як жодної кнопки, ручки або пульта: вмикання телевизора відбувається розсуванням театральної завіси, якою закрито його екран, а *«екран являє собою театральну сцену, задня стінка якої є ширмою, що легко складається й міняє конфігурацію»* [29, 463]. Як бачимо, В. Діброва, окрім експериментів з одним із стратегічних знарядь ЗМІ, адаптує у драматургічний текст суто кінематографічний принцип *«глибинної мізансцени»*, розроблений у кіно-текстах М. Ромма, Ж. Ренуара, У. Уайлера, О.Уеллса, А. Хічкока. Цей принцип дозволяв вносити в кадр, поряд із необхідними, другорядні елементи, що складають частину *«інформаційного шуму»* [36, 557-562]. Персонажів, що *«діють»* у телевізорі, набагато більше, аніж *«основних»*. Таким чином, окрім вантажників, на подвійній сцені встановлюється серійний потік спостерігачів і цілий конвеєр продукування недостовірної інформації. Більшість дійових осіб з'являється саме *«у телевізорі»* (чим підкреслено шокуючу непропорційність між обсягом масової інформації та кількістю людей, що здатні її сприймати), але їхні дії майже ідентичні: вони *«підглядають»* за оточенням Президента, а останнє, в свою чергу, теж *«стежить»* (= *«підглядає»*) за своїм високопоставленим патроном.

Ефект реальності аудіовізуальних образів уможливорює глобальну фальсифікацію, котра для споживачів інформації набуває статусу сто відсоткової достовірності. В. Діброва свосередньою художньою мовою акцентує на загальнонівелюючому процесі нав'язування ЗМІ своїм реципієнтам штучного аксіологічного поля, де панівними стають ідеї *«уніфікації»*, *«повсюдного поширення однієї й тієї ж культурної продукції»*, стандартизації моделей поведінки і тотального панування одних і тих самих міфів [37, 135]. Скажімо, міфізований *«американський президент»* під впливом медійного простору став своєрідним концептом різних спекуляцій доби *«пост»*: наприклад, Г. Почепцов справедливо зазначає, що *«американці «продають» своїх президентів у відповідності до рекламної методики продажу товарів»* [38, 31]. Відтак у центрі концентричного поля різнорівневих *«спостерігачів»*, наявних у п'єсі В.Діброва, опиняється міфічна для кіберпростору і мас-медіа (пригадати хоча б комп'ютерні ігри на зразок *«Танцюючий Буш»*) постать американського президента: *«Чи справді нас цікавлять його... так би мовити... екранні можливості?.. Я не думаю. Навіть більше, живий він або мертвий, це, в нашому випадку, не має значення. Головне що... він виконує свою функцію... Функцію певної єдиної ідеї. Символа. Гаранта й уособлення всіх оцих ми-*

лих серцю речей... Добра... Краси... Чого ще там?... Справедливості...» [34, 530].

Парадокс полягає в тому, що всі концентричні кола цієї моделі, окрім двох останніх зовнішніх – спостерігачів-вантажників і власне глядачів – втягуються у процес спотворення інформації і демонструють брудну кухню медійних технологій, яка спочатку «нашим» вантажникам видається просто серійним продукуванням маскульту: адже у «них» все відбувається «за схемою», оскільки, всі сценарії «їм» пишуть «комп'ютерні роботи»: «...автори з огляду на щасливу кінцівку заносять у комп'ютер імена, деталі... потім цей... місцевий колорит, тоді – бемць! – натискають на кнопочку, а самі йдуть пити каву. Повертаються, а кіно вже готове!» [34, 497]. Наївне «я їм вірив», видавлене з себе одним із вантажників, на перший погляд, створює непереборну дистанцію між спотвореною інформацією ЗМІ і тими, кого вони «використовують для своїх дослідів», «як пацюків», чиї ілюзії вони нищать остаточно, демонструючи глядачам чи то «живих» людей з їх шокуючою закулісною сутністю, чи то «ляльок», чи «акторів»; але у п'єсі саме з цього моменту «спостерігачі» своїми міркуваннями і коментарями починають взаємодіяти з віртуальною системою, впливати на неї, хоча не усвідомлюють це до останньої сцени.

Автор підтекстово наголошує, що під тиском ЗМІ безліч громадян живе у неадекватному світі, що імідж «публічних» людей теж створюється штучно за участю ЗМІ, а людський загаль, котрий є споживачем інформації, все менше знає про власне події, замість того лише сприймаючи їх інтерпретації, тому під тиском медійної інформації може йти навіть проти власних інтересів, натомість «те, що не прозвучало, не трансформовано в звичну електронну подію – одразу ж перестає існувати» [39, 48]. І тільки коли наприкінці драми віртуальний американський президент, якого збираються рятувати «наші» вантажники, з екрана жваво втручається в їхню розмову, повідомляє їм, що знає кінцівку і радить закрити завісу і тягнути далі (драматург відсторонено ставить риторичне питання про те, хто, власне, керує свідомістю пересічного громадянина у світі), спостерігачі усвідомлюють віртуальне розпорядження як особливу місію [37, 138]*, що, власне, і трапляється з постлюдиною під впливом віртуального середовища та мультимедійної інформації: реципієнт інформації поглинається ілюзією тотожності об'єкта і його образу, відтак перестає реагувати на інформаційний потік символічно, натомість «продовжуючи» інформаційний ланцюг на рівні запрограмованого кіборга, «переносячи» дискретні сегменти інформаційних міфів у недискретну реальність і таким чином деформуючи адекватність її сприйняття.

Про принципово новий статус віртуальної реальності у свідомості сучасних драматургів свідчить поява таких драматичних творів, як «Ма-

триця: Для тих, хто бачив фільм» П. Жданова і «Матриця II: Перед і За Вантажання» (обігравання деструктурованого комп'ютерного терміна «перезавантаження») Стронговського [40]. Як переконуємося, в основу цих творів покладено «віртуальний артефакт» (термін Н. Маньковської) – автономізований симулякр, «чия уявна реальність відторгає образність, повністю пориваючи з референціальністю» [41, 113].

Модель «Матриці» Пауля Жданова пов'язана з «кіберпростором» (жанр «Для тих, хто бачив фільм» задає інерцію пародії на твір «кіберкультури», так само як і промовисті характеристики дійових осіб – двійників персонажного ряду блокбастера-прототекста: Нео – «дурний неофашист, у якого амнезія, дежавю та хвороба Паркінсона. Вважає себе суперменом, носить довжелезний плащ і постійно задає ідіотські запитання»; Морфей – «наркоман зі стажем, лисий нетр, що прийняв Буддизм... Вчився у Москві, тому непогано розмовляє по-русьськи»; Агенти – «кацапські санітари, перевдягнені божевільними» і т.п. [40, 69-77]). У процитованих фразах вгадується стилістика Л. Подерв'янського (збірка «Герой нашого часу») та О. Ірванця («Електричка на Великдень»), а обидві частини п'єси («Частина перша. Тіпа реальний мір» і «Частина друга. Матриця») асиметричні. З жанрової точки зору перед нами не пародія, а пастиш, оскільки засади буттєвості тут принципово не верифікуються, а специфічний характер іронічного модусу відтворено саме опозицією до ілюзіонізму масмедіа і масової культури в цілому, адже «постмодернізм прагне викрити сам процес містифікації, що відбувається внаслідок впливу масмедіа на суспільну свідомість, і в такий спосіб довести проблематичність тієї картини дійсності, котру прищеплює масовій публіці масова культура» [4, 190]. В. Руднев звертає увагу на відмінну рису пастишу у порівнянні з пародією: «тепер нема що пародіювати, не існує такого серйозного об'єкта, який можна піддати висміюванню» [8, 224]. Але і в Ірванця, і в Подерв'янського, як, зрештою, у Жданова і Стронговського, пастиш вивисується над власне викриттям і набуває самостійного жанрового значення, оформлюючись у новий наратив.

Обидва пастиші на відомий кінобестселер через повну заміну присутності на шаблон секуляризують у пародійно-нищівному ключі світ «Матриці», відповідно «віртуальний референт» пастишів, власне «Матриця» розглядається як сакральний простір «суперсимулякрів». Щоправда, автори подібних «антип'єс» майже не роблять художніх відкриттів, вдаються до суміші вже звичних художніх кодів, як-от: ставлення до віртуальних персонажів як до реальних; травестіювання інтерференції; «невідформатована» лексика; повна ареференційність та ін. Образ імпліцитного драматурга у такому контексті перетворюється на постать комп'ютерного оператора, хакера або маніпулятора кодів, жанр – на антижанр, гіперреальність – у незворотну мутацію мультиреальностей, коли художність не просто поставлена під сумнів, а остаточно нівельована і зведена до стрункої механічної системи інформаційних кодів, а ілюзіонізм «неможливих» артефактів править за вишукану естетичну норму.

* Л. Воеводіна вважає, що «новий міф» виступає як хибна мобілізуюча структура, здатна «безболісно втисувати людину і маси у соціальну реальність, створюючи при цьому у своїх adeptів відчуття справжності та стан психологічного комфорту».

Література

1. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). – К.: Факт, 2000.
2. Мартинюк І., Соболева Н. Символічна соціальна реальність: методологічні підходи та практичний досвід вивчення // Соціологія: теорія, методи, маркетинг (Інститут соціології НАН України). – № 3. – 2004.
3. Козі М. Театральне мистецтво (theater arts) // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003.
4. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: Intrada, 2001.
5. Толстанова М.В. Посткультурные исследования // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004.
6. Хейлз К.Н. Як ми стали постлюдством: Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці: Пер. з англ. – К.: Ніка-Центр, 2002.
7. Грицанов А.А., Галкин Д.В., Карпенко И.Д. Виртуальная реальность, виртуальное, виртуальность // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжний Дом, 2001. – С.122-124.
8. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С.53-55.
9. Кримський С.Б. Запити філософських смислів. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2003.
10. Канке В.А. Основные философские направления и концепции науки. Итоги XX столетия. – М.: Логос, 2000.
11. Гусаченко В.В. Трансгрессии модерна. – Харьков: ООО «Озон-Инвест», 2002.
12. Акчурин И.А. Виртуальные миры и человеческое познание // Концепция виртуальных миров и научное познание. – М.: РХГИ, 2000.
13. Коняев С.Н. Реальная виртуальность: границы наблюдателя в информационных пространствах искусственно созданных миров // Концепция виртуальных миров и научное познание. – М.: РХГИ, 2000.
14. Розин В.М. Существование, реальность, виртуальная реальность // Концепция виртуальных миров и научное познание. – М.: РХГИ, 2000.
15. Васюков В.Л. Метакосмос: миры и/или ситуации? // Концепция виртуальных миров и научное познание. – М.: РХГИ, 2000.
16. Смирнова Е.Д. Семантика возможных миров и обоснование логического знания // Концепция виртуальных миров и научное познание. – М.: РХГИ, 2000.
17. Альтернативная культура: Энциклопедия / Сост. Д.Десятерик. – Екатеринбург: Ультра. Культура. – 2005.
18. Шелепин Л.А. Виртуальный мир как реализация немарковских процессов // Концепция виртуальных миров и научное познание. – М.: РХГИ, 2000.
19. Ребер Б., Роша Ф. (с участием С.Ди Грегорио). Виртуальное: апокалипсис или повторное посещение патоновской пещеры? Сокр. пер. с

- фр. // Концепция виртуальных миров и научное познание. – М.: РХГИ, 2000.
20. Баксанский О.Е. Виртуальная реальность и виртуализация реальности // Концепция виртуальных миров и научное познание. – М.: РХГИ, 2000.
21. Хейлз К.Н. Як ми стали постлюдством: Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці. – М.: РХГИ, 2000.
22. Верещак Я. Слав. Ко-Ко. Душа моя зі шрамом на коліні: Сучасна казка // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н.Мірошніченко. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004.
23. Неждана Н. Самогубство самотності: Трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння // Концепция виртуальных миров и научное познание. – М.: РХГИ, 2000.
24. Хейлз К.Н. Як ми стали постлюдством: Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці // Концепция виртуальных миров и научное познание. – М.: РХГИ, 2000.
25. Герасимчук В. Цикута для Сократа // Концепция виртуальных миров и научное познание. – М.: РХГИ, 2000.
26. Сміт Д. Симулякр (simulacrum) // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003.
27. Макі Д. Кіборг (cyborg) // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003.
28. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000.
29. Ірванець О. Маленька п'єса про зраду для однієї актриси // Ірванець О. П'ять п'єс. Проза. – К.: Смолоскип, 2002.
30. Терещенко Н.А., Шатунова Т.М. Постмодерн как ситуация философствования. – СПб.: Алетейя, 2003.
31. Чупасов В.Б. Тексты в текстах и реальности в реальностях (к проблеме «сцены на сцене») // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь, 2001. – Вып. II.
32. Киклевич А.К. Язык – личность – диалог (некоторые экстраполяции социоцентрической концепции М.М.Бахтина) // Диалог. Карнавал. Хронотоп: Научный журнал. – 1993. – № 1(2).
33. Элиаде М. Аспекты мифа: Пер. с фр. – М.: Академический проект, 2000.
34. Діброва В. Вибгане / Післямова С.Іванюка. – К.: Критика, 2002.
35. Гроф С. Космическая игра. Исследование рубежей человеческого сознания: Пер. с англ. – М.: Институт трансперсональной психологии, Издательство САТТВА, 2000.
36. Разлогов К.Э. Экранная культура // Теоретическая культурология. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005.

37. Воеводина Л.Н. Мифология и культура. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2002.
38. Почепцов. Г.Г. Семиотика. – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 2002.
39. Семків Р. Фрагменти: есеї / Післямова С.Матвієнко. – К: Смолоскип, 2001.
40. Zhdanov Paul. Матриця: Для тих, хто бачив фільм // Четвер: Часопис текстів і візії. Проект «Народні перлини». – 2003. – № 17. – С.69-77.
41. Стронговський. Матриця II: Перед і Зад Вантажання // Четвер: Часопис текстів і візії. Проект «Overground» Volume 1. – 2004. – № 19/20. – С. 136-143.
42. Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В.Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2003.

VIRTUAL SPACE IN THE STRUCTURAL DESIGN OF THE GENRE FIELD OF MODERN DRAMATURGY

O. E. Bondareva

*Kyiv pedagogical university named by B.D. Grinchenko;
tel.(8-044) 235-20-48; e-mail: o_bondareva@rambler.ru*

The article is devoted to the issue of the day of modern dramaturgy, in particular to the structure of design of its genre field. Creation of virtual space under act of postmodern discourse is created.

Key words: *drama, virtual space, genre field, artificial reality*

УДК 821.161.2:7036.2
ББК 83.3 (4Укр.)1

«ДРІАДА» ІВАНА ФРАНКА У СВІТЛІ ТЕОРІЇ ІМПРЕСІОНІСТИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Р. Б. Голод

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380(342)59-60-74*

Предметом статті є дослідження елементів імпресіонізму в оповіданні Івана Франка «Дріада». З'ясовуються жанрові, композиційні та стилістичні особливості художнього твору.

Ключові слова: *літературний напрям, творчий метод, поетика, жанр, імпресіонізм.*

Спеціальних наукових розвідок, присвячених дослідженню імпресіоністичних тенденцій у творчості І. Франка, на жаль, практично не існує. М. Зеров, аналізуючи особливості еволюції естетичної свідомості І. Франка, зауважив, що мистецька практика письменника в обсягу прози змінюється «від натуралістично-протоколярного оповідання, іноді зафарбованого публіцистикою, до оповідання психологічного, не чужого деяких рис імпресіоністичної манери» [5, т.2, 486]. Про імпресіоністичні за своєю суттю риси творчості І. Франка, як-от: настроєвість, фрагментарність, безсюжетність, використання «потoku свідомості», внутрішнього монологу, пише в монографії «Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.» І. Денисюк [3]. Детальніший аналіз Франкового імпресіонізму знаходимо в статті М. Легкого «Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка» [7], де розглядається зв'язок між поетикою цього літературного напрямку та концепцією наратора в деяких творах письменника. Однак, з огляду на значущість постаті І. Франка для розвитку українського літературного процесу, є сенс сподіватися, що ґрунтовне дослідження поетики імпресіонізму у творчості письменника – справа недалекого майбутнього, тим більше, в умовах реабілітації цього мистецького напрямку в сучасному вітчизняному літературознавстві. Отже, наша студія – це спроба подолати брак літературознавчих зацікавлень поетикальними експериментами Франка в царині імпресіоністичного мистецтва.

Як відомо, однією з характерних ознак імпресіонізму є тенденція до поєднання на рівні художнього твору різних видів мистецтва. Франкова майстерність у синтезуванні літератури та живопису найяскравіше проявилася в його пейзажистиці. Багатобарвністю, експресивністю, ліричністю та високим артизмом позначені описи природи у творах «На лоні природи», «Щука», «Мій злочин», «Під оборогом», «Неначе сон» тощо. Вершиною ж естетичної довершеності та стилістичної цілісності в типовій пленерній пейзажистиці письменника є, на наш погляд, «пейзажно-музичний любовний етюд» (жанрова дефініція І. Денисюка) «Дріада».

Вже за походженням твір, що народився як уривок із повісті «Не спитавши броду», приречений на фрагментарність. Можемо лише здогадуватися, що «Дріада» – це один із тих моментальних спалахів геніального естетичного чуття Франка-віртуоза, за які, можливо, карався докорами сумління Франко-позитивіст. Адже громадський обов'язок підказує, що «правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та плереристи пера і чорнила» [11, т.31, 101]. Кольористичною ж насиченістю описів «Дріада» може конкурувати з багатобарвністю картин імпресіоністичного живопису. Чого варті самі лише епітети на позначення кольору: «біла мряка», «червоне світло», «рожеве світло», «рожево-сіре море», «чорний вінець», «золотий дощ», «рожеві хмари», «зелена гушавина», «рожева заграва», «ясно-волосі коси», «блідо-зелена сукня», «рожеве личко», «густі золоті плями», «багрові пасма», «барвисте море», «барвистий серпанок», «срібнолуска гадюка», «пишнобарвна тканина мрій», «рожево-золота голова», «рожево-зелена стяжка», «рожево-зелена поява», «рожево-золотисто-зелена загадка». Усе це різнобарвне море гармонійно хвилюється в такт із настроєм головного героя, а інколи й безперешкодно переливається у світ його фантазії та уяви:

Та тут у пишнобарвну тканину його мрій замішалася якась нова нитка. Майнула зразу мельком, а далі якось тягом рожево-золота головка в рамці сутої зелені і з якимось зеленим продовженням, що губилося десь у зеленому тлі малюнка. Мов комета з рожево-золотою головою і зеленим хвостом. Вона визирнула – здавалося Борисові – з одного вікна його мрійного палацу, а потім визирала, щораз частіше, з усіх альтанок, із усіх доріжок, із усіх закутків, тяглася рожево-зеленою стяжкою рівнобіжно з усіма пасмами його мрій [11, т.22, 107].

Героїня Франкової «Дріади», подібно до персонажів картин Огюста Ренуара чи Клода Моне, немов розчиняється у повітрі, кольорі та світлі:

Сонячне проміння рожевою загравою обливало її лице та золотило ясноволосі коси, вінцем покладені над висками. Решта постаті тонула в зелені; лише тоненька шийка, щільно обціплена ковніром блідо-зеленої сукні, трошечки виринала понад темнішу зелень листя [11, т.22, 101].

Візуальні образи, що виникають в уяві Бориса, – моментальні, нетривкі та мінливі, однак здатні створити відповідний настрій:

Та в тій хвилі в його уяві знов мигнула рожева головка в золотистім вінці кіс і з продовженням зеленого хвоста, що губився десь у неозначеним тлі темної зелені. І його груди нехотя піднялися, і з них видобулося важке, тужливе зітхання [11, т.22, 108].

Класичний живописний імпресіонізм відзначається сміливим експериментуванням не тільки з кольором, але й зі світлом і тінню. Сонячне проміння у «Дріаді» – незмінний супутник головного героя у його мандрівці з перших до останніх рядків твору. Як зазначає І. Денисюк, «світляні ефекти в описі цієї мандрівки відіграють немалу роль, Франко у «Дріаді» більшою мірою є кольористом, ніж в інших своїх творах» [2, 111]. Мандрівка, а відтак і розповідь, починається зі сходом сонця, і вже

перший пленерний опис народження нового дня мимовільно асоціюється у нас із знаменитим пейзажем Клода Моне «Враження. Схід сонця»:

Було ще рано, ще сонце не зійшло. Густа біла мряка залягла долину, висіла на гілках смерекового лісу, зісковзуючи з вершків, клубилася по дебрях і стелилася по зарінках. На лузі трави та квіти нахилялися вниз під вагою роси, що поначіплялася до їх листочків і стебелінок то здоровими круглими краплями, то дрібненькими перловими зеренцями, тремтячи мало що не на кожній ніжній волосиночці рослини. Тихо-тихо, ніщо й не ворухнеться, не щеберне. Від Стрия, що шумить краєм долини, тут же поза селом, несеться різкий холод. Висока полонина над селом помалу просвітлюється тим слабим червоним світлом, що попереджає схід сонця. А в селі нічого ще не видно, нічого не чути, тільки вулицею здовж села тихо, без вітру сунуть високі тумани мряк, мов ряди якихось сонних привидів, що припізнилися і, наполохані розсвітом, шодуху тікають у темні нетрі та непросвітні лісові чагарі» [11, т.22, 94].

І далі, з кожним кроком мандрівки, сонячні промені все частіше пронизують суцільну темряву:

Поміж розлогі буки тут і там продиралися вже і падали на землю золоті плями, довгі скісні нитки та стовпи – се було перше проміння сонця, що вихилилося з-за сусідньої гори. Ось один такий золотий стовп упав на саму стежку, куди йшов Борис, упав на його плечі і лагідним теплом доторкнувся його карку. Борис мимоволі зупинився, мов від дотику якоїсь м'якої, ніжної руки [11, т.22, 98].

У пейзажних описах Франка, так само, як на картинах Клода Моне, Альфреда Сіслея, Опоста Ренуара, увага концентрується не на подіях і не на персонажах, а на грі сонячного світла, яке пов'язує в одне ціле повітря, дерева, людей і воду:

Сонячне проміння золотило згори поверхню того повітряного моря, де-де заломлюючися блискало пурпуром або багровими пасмами, а над одним місцем стояло скісним стовпом веселки; Борис догадався, що там унизу мусить бути якесь водяне плесо.

Та ось поверхня того барвистого моря захвилювала дужче й дужче, в ньому почали робитися все глибші розсілини та й уся його поверхня якось знижувалася, опадала, таяла. З-під барвистого серпанку виступали, щораз виразніше, темні стіни лісів, стіжкуваті бовдури розрізаних дерев, тонкі та безконечні нитки вориння, що тут і там обмежувало царину, відділяючи її від толоки. Далі зі дна того повітряного моря почали, мов блискучі сталеві шпади, виколюватися острі леза – се відблиски води, о яку внизу відбивалося сонячне проміння [11, т.22, 105].

Сонце та повітря у «Дріаді» за своєю значущістю можуть претендувати на роль окремих персонажів твору (подібно до «Intermezzo» Коцюбинського):

Вийшовши з лісу, де, неважаючи на густі золоті плями, струмки та нитки від сонячного проміння, все-таки стояла ще сутінь, Борис зразу мусив аж прижмурювати очі, – так ярко світило тут сонце, що вже піднялося, як то кажуть, на три праники над сусідню, також лису, гору.

Проте було досить холодно. Повітря було чисте, чудове, пахуче, що, бачилось, так і лилося цілющим бальзамом у груди. На вершку тяг досить різкий полонинський вітер, а в напрямі до заходу видно ще було на дальших горах настобурчені величезні шапки мряки, тепер позолочені сонячним промінням [11, т.22, 104].

Іноколи навіть складається враження, що Франко теж захопився популярною аж до одержимості в середовищі французьких художників-імпресіоністів ідеєю «намалювати повітря»:

Перейшовши район засіяних нив, Борис опинився немов перед суцільною стіною густої мряки, що все ще непорушно стояла на версі гори. Гора виглядала тепер як вулкан, із її вершка раз по разу клубилися величезні копиці пари і, важко перевалюючися з боку на бік, котилися вниз. Інші підіймалися вгору, де займалися рожевим світлом, немов дивовижні сигналові огні, що віщували схід сонця [11, т.22, 95-96].

Або:

А внизу тим часом уже зовсім прояснилося; мряка розійшлася або позаховувалася великими клаптями десь у яри та звори або висіла маленькими плахтами над мокравами, де стікала вода з гірських джерел [11, т.22, 105].

З кольористичним багатством у «Дріаді» органічно поєднується багатство звукове. І. Денисюк зазначає, що у творі застосовано художній прийом *audition colore*: «Це французьке словосполучення перекладають як «кольоровий слух», але у Франка є звук («слух»), колір – звук, тобто «кольоровий слух» плюс «звуковий (слуховий) колір» [2, 112]. Прикладом того, як дотикові, слухові, зорові, нюхові відчуття у Франковому оповіданні «з *sensations* перетворювалися «по дорозі в казку» у *sentiments* – у почуття, у почуття краси й любові, у скомплікований настрій» [2, 113], може слугувати опис чарівного народження «лісової пісні»:

Пісня лилася по горах лагідними, та проте широкими хвилями, вистрілювала високо дзвінками нотами, то знов капала вниз золотим дощем меланхолії. І робила чари. Вона заповняла вершок гори, оповивала його густим туманом невимовної туги і слала з нього рожеві хмари, мов післанці десь у невідому далечінь. А потім розливалася важким хлипанням здавленого серця, болючими нотами одчаю та обурення на несправедливість долі і зноввилітала з тих сумерків угору, до ясного сонця [11, т.22, 100].

Поетика «Дріади», особливо ж розглянута у контексті повісті «Не спитавши броду», зберігає в собі виразні ознаки реалістичного мистецтва, однак домінуючою у все ж самостійному художньому творі «Дріада» є поетика імпресіонізму. Іншими словами, Франкове оповідання – предтеча пізнішого, більш абсолютизованого, імпресіонізму, репрезентованого у творчості того-таки М. Коцюбинського. Тому «Дріада» має не тільки величезне естетичне, але й культурно-історичне значення.

У «Дріаді» Франко-віртуоз на якусь мить перемиг Франка-позитивіста; Франко-імпресіоніст – Франка-реаліста. Автор майстерверків перемиг громадського діяча і... можливо, злякався цієї перемоги:

– Ні, ні, се не для мене! Се чужий елемент. Се небезпечний демон. Дріада, покуса. Что мні і тобі, жено?

І він махнув рукою, немов бажав відігнати спокусливого демона [11, т.22, 108].

Таким є фінал оповідання. Але, як доводять інші частини повісті «Не спитавши броду», Борисові Грабу так і не вдалося відігнати із серця спокусливого демона Дріади. Так само і Франкові не судилося уникнути «покуси» «плєнеризму пера і чорнила». Упродовж тривалого часу відганяти спокусливого демона від пролетарського письменника Івана Франка заходилися заідеологізовані радянські літературознавці, та все ж світла магічна сила Дріади виявилася потужнішою від темряви вульгарного соціологізму...

Література

1. Агеева В. Українська імпресіоністична проза – К., 1994. – 165 с.
2. Денисюк І. Барва, мелодія й температура *sensations i sentiments* (Мікростудія Франкової «Дріади») // І.Денисюк. Невичерпність атома / Упорядк. та передмова Тараса Пастуха. – Львів, 2001. – Вип.2. – С.109 – 116.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999. – 280 с.
4. Импрессионисты, их современники, их соратники: [Сборник]. – Москва, 1976. – 319 с.
5. Зеров М. Твори: У 2т. – К., 1990.
6. Кузнецов Ю. Импресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. – К., 1995. – 146 с.
7. Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Зб. наук. праць Міжн. наук. конф., присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів, 1999. – Ч. 1. – С.202 – 207.
8. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365 с.
9. Фейнберг Л., Гренберг Ю. Секреты живописи старых мастеров. – Москва, 1989. – 318 с.
10. Франко І. Зібр. Творів: У 50т. – К., 1978.

POETICS OF THE IMPRESSIONISM IN THE SHORT STORY OF IVAN FRANKO «DRIADA»

R. B. Holod

PreCarpathian University by V.Stefanic, 57 Shevchenko Street, Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342)59-60-74

The paper studies the elements of the impressionism in the short story of Ivan Franko «Driada». It elucidates genre, compositive and stylistic peculiarities of the work of art.

Key words: literary trend, creative method, poetics, genre, impressionism.

УДК 821.161.1 :821.133.1

ББК 83.в6

УКРАЇНСЬКЕ КОЗАЦТВО У ТВОРЧІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИКОЛИ ГОГОЛЯ І ПРОСПЕРА МЕРІМЕ

В. Г. Матвіїшин

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, вул. Т. Шевченка, 57; телефон +380(342) 59-60-63, e-mail: matvivg@rambler.ru

У статті йдеться про творчу та критичну співпрацю Миколи Гоголя та Проспера Меріме, їх особисте знайомство у 1837 році, що сприяло зацікавленню французького автора українською історичною тематикою, написанню історичної повісті «Богдан Хмельницький» та розвідки «Українські козаки та їхні останні гетьмани».

Ключові слова: козацька тематика, слов'янський світ, літературна містифікація, переклад, література факту, типологічне зіставлення.

200-річний ювілей українця Миколи Гоголя (20.III (I. IV) 1809 – 21.II(4.III) 1852) за часом майже співпадає з такою ж пам'ятною датою для француза Проспера Меріме (28.IX. 1803 – 23. IX. 1870). І саме ці дві видатні постаті у світовій літературі чи не найбільше прислужилися прославленню в Європі героїзму українського козацтва (роман М. Гоголя «Тарас Бульба» та історична повість П. Меріме «Богдан Хмельницький»). Француз і українець з раннього періоду своєї творчості йшли один одному назустріч, особисто познайомившись у 1837 році в Парижі. Ця зустріч стала знаковою й ознаменувалася плідною творчою співпрацею, у центрі якої була поставлена козацька тематика.

Ще в юнацькі роки М. Гоголя вабила французька культура, мова, яку вивчив досконало. Відомо, що М. Гоголь 1829 року надіслав до журналу «Северный архив» переклад з французької мови статті «О торговле русских в конце XVI и начале XVII века». І хоч переклад не був надрукований, все ж це свідчить про те, що молодий високоосвічений літератор пробував свої творчі сили в різних галузях. Згодом французька мова йому практично знадобилася під час десятилітньої еміграції в Європу. Навчаючись у Ніжинській гімназії, М. Гоголь виступав як режисер і виконавець ролей у п'єсах Ж.-П. Флоріана, Ж.-Б. Мольєра мовою оригіналу та в російському перекладі. На вимогу адміністрації навчального закладу перед кожною російськомовною виставою обов'язково здійснювалася вистава французькою або німецькою мовами.

Французький водевіль в Росії та в Україні на той час був дуже популярною формою розваг. Про те, що театральні трупи надто часто звертались до французького репертуару, ігноруючи вітчизняні народні духовні скарби, свідчить журнал «Вестник Европы». Повідомляючи про те, що у Москві була інсценізована популярна опера «Старинные святки» з тала-

новитим використанням українських пісень, журнал відзначав: «... У Малоросії пісні...кращі від французьких водевіль» (1810, №1, с.71). Російський водевіль, який переважно тяжів до французьких взірців, був далекий від життєвої правди, а тому М. Гоголь піддав різкій критиці діючих осіб російських водевіль М. Хмельницького, О. Писарева, П. Каратигіна, П. Григорєва та ін.: «...Ні тобі французи, ні тобі німці, а якісь-то навіжені люди, що рішуче не мають ніякої окресленої пристрасті та різкої фізіономії. Заради бога, дайте нам російських характерів, нас самих дайте нам, наших крутіїв, наших чудаків. На сцену їх, на сміх усім... Ми так звикли до французьких безбарвних п'єс, що нам уже боязко бачити своє»[1].

Натомість П. Меріме вже у зрілому віці жваво зацікавився слов'янським світом, зокрема історією України, її культурою, народним побутом, звичаями, традиціями, а тому почав активно вивчати українську, російську, польську мови з тим, щоб читати у першотворі історичні праці та художні твори про трагічну та водночас самовіддану боротьбу українського народу за природне право жити у своїй незалежній державі. І вже у двадцятичотирьорічному віці (1827р.) видає свій перший твір з чітко окресленими слов'янофільськими симпатіями – «Гузла, або Збірка іллірійських поезій, записаних у Далмації, Боснії, Хорватії і Герцеговині». Цікаво, що французький автор не відвідав жодної з цих країн, однак йому вдалося так талановито відтворити їх історико-культурний колорит, що навіть такі «центральні поети» (І. Франко) як А. Міцкевич та О. Пушкін повірили у цю мистецьку літературну містифікацію. Книга складалася з тридцяти чотирьох балад, з яких тридцять дві були оригінальними творами автора, написаними ритмізованою прозою, призначеними нібито для речитативного виконання у супроводі однострунного національного інструменту гузли. І тільки дві балади були підрядковими перекладами сербських пісень. Маючи схильність до літературної гри, П. Меріме, який тоді ще не володів слов'янськими мовами, зумів вдало стилізувати свій твір під місцевий екзотичний колорит, його фольклорно-романтичну забарвленість з численними транслітерованими словами-реаліями (гайдук, кафтан, воевода, побратим, кум, сливовиця, сват та ін.). З того часу слов'янський світ полонив французького автора, не полишивши його до кінця життєвого шляху.

Особисте знайомство П. Меріме з М. Гоголем дало поштовх до його зацікавлення вельми популярною на той час у Європі російською літературою. Особливо активно П. Меріме перекладає О. Пушкіна («Пікова дама»(1849), «Цигани», «Гусар» (1852), «Постріл»(1856). Симптоматично, що після виходу французького перекладу «Пікової дами» читачі, знаючи містифікаторський талант П. Меріме, не повірили в його перекладацьке авторство, а сприйняли публікацію як чергову літературну гру-забаву, тобто приписували йому авторство.

Вихід у Парижі 1845 р. окремої збірки французьких перекладів Луї Віардо під назвою «Російські повісті» привернув увагу критики передусім поміщеними «українськими творами» М. Гоголя, які вже раніше бу-

ли опубліковані у різних журналах. Ще 1838 р. у журналі «Revue française et étrangère» («Французький та зарубіжний журнал»), з'явилася у перекладі з німецької мови стаття графа Адольфа де Сіркура, чоловіка Анастасії Хлюстіної, яка з 1837 р. приймала у своєму паризькому салоні відомих письменників, в т.ч. й І. Тургенєва. Принагідно зауважимо, що І. Тургенєв прожив у Франції понад двадцять років у містечку Бужіваль паризького регіону, де зараз знаходиться музей. У статті вперше було представлено М. Гоголя як митця й співця України, краю, що був практично невідомим широкому європейському загалові. Автор статті, адепт романтизму, особливо наголошував на талановитих гоголівських «Вечорах поблизу Диканьки» та «Миргороді». Як свідчить французький дослідник Клод де Грев, у журналі «Illustration» за 11 жовтня 1838 р. вийшли «Старосвітські поміщики», 25 жовтня і 10 листопада у «Revue indépendante» («Незалежний журнал»), заснованому Жорж Санд, П'єром Леру і Луї Віардо – «Тарас Бульба», а 16, 17, 18 грудня – «Вій» у «Journal des Débats» («Бойовий листок»). Це був час, як писав І. Франко, коли «в російській літературі стояла тоді в zenіті звізда геніального українця Миколи Гоголя» [2]. Зібрані в окремій книзі переклади «Російських повістей» мали небувалий успіх. Особливо читачів захопила екзотика «Тараса Бульби». Популярності цій публікації у Франції надала й ґрунтовна історична довідка Луї Віардо про походження козаків та їх військового табору – Січі. Твір припав до смаку французькому читачеві передусім тим, що на той час історичний пригодницький роман користувався великою популярністю, що засвідчують твори П. Меріме, Олександра Дюма, Ежена Сю з їх гострими сюжетними ситуаціями.

За кількістю французьких перекладів й перевидань «Тарас Бульба» побив усі рекорди. Проте досить часто гоголівський текст зазнавав великих утрат, пов'язаних з його адаптацією для сприйняття відповідними верствами французького суспільства. Особливо це стосувалося видань «Шкільної та сімейної бібліотеки», в яких вилучалися розлогі описи українських степів, а також любовні епізоди. Зауважимо, що ці видання видавалися у великому подарунковому форматі, оскільки ними нагороджували в кінці навчального року кращих учнів шкіл Франції. Така ж доля спіткала й повість Марка Вовчка «Маруся», яка стала однією з кращих книг для юнацтва у Франції. Тут українська письменниця провела біля восьми років, беручи активну участь у літературному житті французької столиці.

На підставі згаданого вище видання П. Меріме написав ґрунтовну статтю «Микола Гоголь. («Російські повісті». – «Мертві душі». – «Ревізор»)» (1851), в якій зауважує, що Гоголь не досяг на той час слави англійських гумористів через те, що його твори написані мало розповсюдженою мовою. Автор статті точно характеризує Гоголя як письменника: «Будучи тонким, подекуди навіть скрупульозним спостерігачем, уміючи підглядіти і сміливо виставити напоказ смішні сторони, схильний однак до перебільшення, що доходить до блазенства, п. Гоголь передусім є яскравим сатириком. Він безпощадний до злоби й дурості, але

в його розпорядженні є тільки одна зброя – іронія[...]. Якщо йому іноді й вдається розсмішити читача, то все ж у глибині душі останнього залишається почуття гіркоти та обурення» [3].

П. Меріме знаходить у творчій спадщині М. Гоголя певні імпульси від читання Вальтера Скотта, Шаміссо та Гофмана. Однак згодом, зауважує Меріме, Гоголь вибрав свій власний самобутній творчий шлях. Що ж до «Тараса Бульби», то критик вважає її «живою[...] точною картиною запорожських звичаїв». Чималу увагу Меріме звертає на тлумачення генези «дивного народу» – запорожців. Для того, щоб французький читач міг в усій повноті збагнути роль Січовиків у історії України, Меріме проводить певну типологічну паралель з французькими флібустьєрами – морськими піратами XVII століття, що грабували головним чином іспанські кораблі та іспанські колонії в Америці. Англія і Франція використовувала флібустьєрів для боротьби зі своєю суперницею. Звичайно, подібне тлумачення спрощено представляє українське козацтво, яке головним чином захищало від напасних та ненажерливих сусідів свою рідну землю, проявляючи незвичайну мужність, жертвовність й самовідданість, не посягаючи на чужі володіння.

Меріме захоплюється яскравими, незвичайними портретами запорожців, проте вважає, що вони не змальовані з натури. Закидає він водночас Гоголеві надмірну увагу до мелодраматичних сцен, а також до описів голоду, мук, страждань та катувань. Притаманний Гоголеві іронічний стиль утруднює, на думку критика, читання сумних трагічних епізодів.

Популярності серед європейського читача роману «Тарас Бульба» та поширенню слави Запорізької Січі сприяла дифірамічна стаття-рецензія на згадані твори М. Гоголя найбільш авторитетного тогочасного французького критика Шарля де Сент-Бева, опублікована у часописі «Revue de Deux Mondes» («Журнал двох світів»)(1845). Рецензент щиро захоплений «диким, несамовитим, грандіозним і місцями величним характером Тараса», котрий наділений «рисами природними й глибокими, які найчастіше вражають у сценах Шекспіра». [4]. Що ж до оцінки повісті «Тарас Бульба», то П. Меріме так її характеризує: «Жива і вірна картина запорожських звичаїв», «яскравих портретів запорожців, які подобаються своєю незвичайністю». Саме люди сильної волі найбільше його вабили.

Відтоді козацька запорозька тематика стає центральною в подальшій письменницькій кар'єрі П. Меріме. Першорядну роль у цьому відіграла творчість М. Гоголя, про якого він особливо шанобливо говорить у згаданій вище статті. «Йому (Гоголеві. – В. М.) закидають... певний провінційний патріотизм. Як українець він мав якусь пристрасть до України на шкоду решті імперії. Щодо мене..., то я вважаю його досить об'єктивним, або навіть занадто загальним, занадто суворим до всього того, що стає сюжетом його студій» [5].

З усього видно, що саме твір М. Гоголя «Тарас Бульба» надихнув П. Меріме на широке та глибоке зацікавлення українською тематикою. В

його творчому доробку – історичні монографії, нариси, драма. Чотири праці автора, що цілком присвячені українській історії, засвідчують його козакофільські симпатії: драма «Перші кроки авантюриста»(1852), монографія «Епізод з російської історії. Лжедмитрії»(1853), твір-есе «Козаки України та їхні останні гетьмани»(1854), монографія «Богдан Хмельницький» (1863). І хоч у Росії неодноразово видавались «повні» багатотомні збірки творів П. Меріме зазначена вище україніка ніколи не перекладалась й не перекладається російською мовою й на сьогодні. Вона з'явилась в українських перекладах тільки в кінці ХХ та на початку ХХІ століття[6]. У цих українофільських творах французький автор щедро використовував «літературу факту», історичні пам'ятки XVII ст., зокрема «Опис України» Гійома Левассера де Боплана, а також повість «Тарас Бульба» М. Гоголя, ремінісценції з якої чітко проглядаються у шостому акті драми, де змальовано табір запорожців на одному з островів Дніпра, тобто Січ. Зауважимо, що й М. Гоголь використовував згаданий твір Г. де Боплана під час підготовки першого варіанта повісті «Тарас Бульба». Про особливе зацікавлення працею французького картографа й дослідника переконливо свідчить його нарис «Заметки при чтении «Описания Украины» Г. Боплана».

М. Гоголь ще до виходу у Франції перекладів Луї Віардо з його творів написав 1842 р. невеликий допис «Меріме», який однак за життя автора не був опублікований. У замітці М. Гоголь називає П. Меріме «без сумніву чудовим письменником 19-го століття французької літератури» та дає високу оцінку його письменницькій майстерності – умінню вразити читача чудовим поетичним створенням сюжету, з живою, швидкою, захоплюючою оповіддю, свіжими барвами Іспанії, тонкими спостереженнями, гострими та сміливими зауваженнями.

Автор звернув увагу на відомий ранній твір П. Меріме «Гузла...», який О. Пушкін прийняв за справжній, а не як літературну містифікацію. Як відомо, в основу збірки О. Пушкіна «Пісні західних слов'ян» покладено переважно балади французького «забавника», проте проінтерпретовані вони не ритмізованою, як у першотворі, прозовою мовою, а чудовим поетичним словом. «Відчуті та розгадати дух слов'янський – пише М. Гоголь – це вже надто багато і майже неможливо для француза: за своєю природою ці дві нації (французька та російська – В. М.) не сходяться між собою в характерах» [7].

У часописі «Ревю де Парі» за 3 травня 1829 р. П. Меріме опублікував одну зі своїх найбільш яскравих та трагічних новел «Матео Фальконе», де батько вбиває десятирічного сина Фортунато за зраду корсиканського звичаю – безкорисливо допомагати людині, яку переслідує влада. Дитина видала карабінерам пораненого втікача, отримавши як винагороду за ганебний вчинок годинника. Щоб очистити заплямовану зрадою честь роду, Матео Фальконе здійснює жорстокий самосуд над неповнолітнім сином – розстрілює його.

– О, батьку! Помилуйте, простіть мене! Я не буду більше! Я попрошу дядька капрала помилувати Джанетто!

Він говорив іще щось. Матео набив рушницю і приклав до щоки, сказавши: «Хай Бог тебе простить! Хлопець зробив розпачливу спробу підвестися й обняти батькові коліна, але не мав уже часу. Матео вистрілив, і Фортунато впав мертвий» [8].

Подібна сцена, як відомо, відтворена й в романі «Тарас Бульба» М. Гоголя, коли молодший син Андрій таємно, зрадивши своїх козацьких побратимів, батька Тараса і брата Остапа, перейшов у оточений козаками табір ворогів-ляхів під Дубно. Тут переховувалась і гинула з голоду польська красуня, яку він широко покохав, навчаючись ще у Київській бурсі.

– «Стій і не ворухись! Я тебе породив, я тебе і вбю – сказав Тарас і, відступивши крок назад, зняв з плеча рушницю. Білий, як полотно, був Андрій; видно було, як тихо ворухилися уста його, і як він вимовляв чиєсь ім'я; та не було це ім'я вітчизни, чи матері, чи братів – це було ім'я прекрасної полячки. Тарас вистрілив»[9].

Типологічне зіставлення подібної за трагізмом сцени у творах двох видатних письменників засвідчує певну творчу рецепцію. У час першої появи новели П. Меріме (1829) автору майбутнього роману «Тарас Бульба»(1835) було лише двадцять років. Чи могло знайомство з новелою французького автора наштовхнути М. Гоголя на розвиток подібної за трагічним змістом сцени? Без сумніву, що так. Проте подібні ремінісценції ще не є абсолютним доказом запозичення тематики. Часто митець доходить самостійно до опису схожої ситуації, спричиненої подібними соціально-духовними чинниками.

Таким чином, два письменники своїми творами, перекладами, взаємними доброзичливими та об'єктивними статтями сприяли популяризації своїх літератур поза національними кордонами, прокладали містки духовного взаємозбагачення між Сходом і Заходом.

Література

1. Н. Гоголь. О литературе. – М., Гослитиздат. – 1952. – С. 86.
2. І. Франко. Карел Гавлічек-Боровський. Життєписний нарис. // І. Франко. Збір. тв.: У 50-ти томах. – Т. 11. – С. 401.
3. Проспер Меріме. Статті о русских писателях. Перевод с французского. – М., 1958. – С. 3.
4. Цит. за: Дмитро Наливайко. Козацька християнська республіка. Запорозька Січ у західноєвропейських літературних пам'ятках. – К: Дніпро, 1992. – С. 453-454.
5. Проспер Меріме. Статті о русских писателях. Перевод с французского. – М., 1958. – С. 6.
6. Див.: Гійом Левассер де Боплан. Опис України. Проспер Меріме. Українські козаки та їхні останні гетьмани. Богдан Хмельницький. – Львів. «Каменяр». – 1990; Проспер Меріме. Богдан Хмельницький. Роман, історичний нарис, новели. Пер. з французької. – Харків, «Фоліо». – 2004.

7. Н. В. Гоголь. Мериме // Н. В. Гоголь. О литературе. Избранные статьи и письма. – М., 1952. – С. 117-119.
8. Проспер Мериме. Матео Фальконе. Переклад С. Буди // Проспер Мериме. Богдан Хмельницький. Роман, історичний нарис, новели. Пер. з французької. – Харків, «Фоліо». – 2004. – 336с.
9. М. Гоголь. Тарас Бульба // М. Гоголь. Вибрані твори. – К., «Київський письменник», 1946. – С. 216.

UKRAINIAN KOZACS IN ART INTERPRETATION OF MYKOLA HOHOL' AND PROSPER MÉRIMÉE

V. G. Matviishyn

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk, 57 Shevchenko Street,
Ivano-Frankivsk, 76000, Ukraine; ph. + 380(342) 59-60-63,
e-mail matvivg@rambler.ru*

The article deals with the issue of creative and critical cooperation between Mykola Hohol' and Prosper Mérimée their private acquaintance in 1837 that contributed much to the French author's interest in historical themes and his creation of both the historical tale «Bogdan Khmelnytskyi» and the scientific research «Ukrainian Cossacks and Their Last Hetman's».

Key words: *Cossack themes, Slavic world, literary mystification, translation, factual literature, typological comparison.*

УДК 821.164
ББК 82 (Укр.)

ДУХОВНА ЕНЕРГЕТИКА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ РЕКОНКІСТИ Й ДИНАМІКА СТИЛЬОВИХ ПАРАДИГМ

Н. В. Мафтин

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, вул. Т. Шевченка, 57; телефон +380(342) 59-60-74*

Автор статті, виходячи з концепцій класиків української літературознавчої думки, що так чи інакше заторкують проблему детермінованості індивідуально-авторського стилю ідейно-естетичними домінантами часу, в якому творить митець, обґрунтовує поняття «стиль української літературної реконкїсти». У статті йдеться про духовну енергетику цього явища як дієвий засіб формування потужного поля національної ідентичності, а також вплив його пасіонарної спрямованості на динаміку стильових парадигм 20-30-х років ХХ ст..

Ключові слова: *стиль, українська літературна реконкїста, динаміка стильових парадигм, вітаїзм, концепція національного літературного розвитку.*

Серед багатьох характеристик літературознавчого поняття «стиль» на особну увагу заслуговує проблема детермінованості індивідуально-авторського стилю ідейно-естетичними домінантами часу, в якому творить митець. Такий підхід до вивчення літературних явищ, закладений в українському літературознавстві концепцією національного літературного розвитку Івана Франка, ідеєю долання інерції національної ментальності, заманіфестованою Лесею Українкою, та артикульованою М. Євшаном проблемою «самоорганізації таланту як складової процесу самоорганізації культури» (Н. Шумило), знайшов продовження у працях Ю. Шереха та В. Державина. Ця проблема дозволяє говорити про стиль як явище активне, наділене також зворотнім впливом, зумовленим рецептивною скерованістю мистецтва. І в такому аспекті вона є актуальною якраз для вивчення тих глибинних явищ, що функціонують в основі становлення «національно-органічного стилю» у вимірах доби (маємо на увазі період 20-30-х років ХХ століття), а також важливою в дискурсі дослідження чільних тенденцій західноукраїнської та еміграційної прози міжвоєнного двадцятиліття ХХ ст.. Адже її аналіз дозволяє простежити формування потужного духовного поля енергетики національної ідентичності, що після кривавого знищення «Розстріляного відродження» знайшло своє тривання в Галичині та еміграційних центрах. Доцільність обраної проблеми вмотивовується і її недостатнім вивченням – незважаючи на активне зацікавлення літературознавцями проблемою національної ідентичності в парадигмах жанрово-стильових виявів (антологія «Розстріляне відродження» і стаття Ю. Лавріненка, монографія Л. Сени-

ка «Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності», Н. Шумило «Під знаком національної самобутності», дослідження І. Денисюка, І. Дзюби, В. Дончика, П. Іванишина, М. Ільницького, М. Коцюбинської, М. Наєнка, В. Панченка, Т. Салиги, Л. Тарнашинської, Г. Штона), усе ж і досі не вияскравлені концепти, що розкрили б глибинну цілісність єдності українського літературного процесу, твореного в міжвоєнне двадцятиліття по обидва боки Збруча. Тому в пропонованій статті ми ставимо за мету обґрунтувати цілісність і спадкоємність творчості західноукраїнських та еміграційних письменників (означивши це явище поняттям, узятим із назви поетичної збірки М. Ореста «держава слова») і «Розстріляного відродження» й пояснити детермінованість цього взаємозв'язку духовною енергетикою української літературної реконквісти, що виявилась і в динаміці стильових парадигм.

Українська культура, українська історія, зрештою, вся екзистенція нації, що впродовж багатьох століть «ночі бездержавності» знаменом і засобом боротьби обрала слово, має чимало унікальних явищ. Принаймні два із них – «розстріляне відродження» в УРСР й «держава слова», що творилась на західноукраїнських теренах та в діаспорі, - припадають на період 20-30-рр. Об'єднані в часі, вони становлять певну тяглість одного й того ж явища – національної революції та боротьби за державність. Коли Україна втратила державність (статус УРСР фактично на початку 30-х став колоніально улеглим), вітальний дух її потужного національного відродження втілювався у Слові, що протистояло «фатальній силі» (М.Хвильовий) новітнього російського імперіалізму. Також на теренах Західної України й діаспорних центрах – Празі та Варшаві – письменники-емігранти, вчорашні борці за державність України, продовжили боротьбу за її духовні терени. Література, творена по обидва боки Збруча, натхненна ідеологією чину, боротьби, опромінена любов'ю до батьківщини, у різноманітті стильових виявів є єдиним гіпертекстом, спрямованим на збереження й утвердження національної самості. По суті, і «розстріляне відродження», і «держава слова» становлять парадигму духовної реконквісти, що веде свою генезу від полемічних виступів І. Вишенського, полум'яного бунтарства Шевченка, титанізму думки І. Франка, національних глибин поетичного слова Лесі Українки, а згодом спалахнула з новою силою у творчості «шістдесятників». І хоча в дискурсі української модерної національної ідеології, зокрема «інтегрального націоналізму» Д. Донцова, що був на теренах Західної України у вказаний період однією з чільних ідеологій і мав тут чи не найвідчутніший вплив на літературний процес, артикулювалося поняття «літературного імперіалізму» Ернеста Сейєра [2, 298] – «лише дух імперіалізму, вічного неспокою» може зробити українців «великим народом», вирвавши її з «провінціальної трясовини» [4, 150], – ми все ж уважаємо, що поняття «літературна реконкіста», «духовна реконкіста» прийнятніші щодо української історичної та духовної екзистенції, тим більше, коли йдеться про стильову домінанту, яка, задіюючи традицію на рівні «базового поро-

дженого» й «базового породжуючого» стилів нашої культури, була покликана втілити національну ідею як імператив історичного призначення народу. Посутнім аргументом на користь нашого міркування є й етимологічна семантика слова «реконкіста», забарвлена сакральним змістом боротьби за власні терени, власний життєвий простір, – географічний і духовний, боротьби, що після сімсотлітнього поневолення означала фактично воскресіння іспанського народу. «Словник іншомовних слів» (1985) подає таке пояснення поняття «реконкіста», що в перекладі з іспанської означає «відвоювання»: «Відвоювання народами Піренейського півострова у VIII-XV ст. своїх земель, загарбаних на початку У III ст. арабами й берберами» [14, 719]. Безперечно, що поняття «літературна реконкіста» – до певної міри «епістеміологічна метафора» (У. Еко), однак творення священного, сакрального поля націєзбережувальних текстів – чи не є це й справжнім відвоюванням, регенерацією українського космосу з імперського хаосу, як свого часу глибинно прочитали поезію Т. Шевченка Л. Плющ і О. Забужко? Ідея ввести у літературознавчий обіг такий термін постала з назви художнього твору Н. Зборовської «Українська Реконкіста». У передмові до роману авторка говорить про Реконкісту як «вітальну модель», концепція якої – «духовне очищення України шляхом створення надійного парпростору – магії текстів» [7, 4]. Раціональність наших міркувань щодо доречності – більше – необхідності – введення в обіг літературознавчих та культурологічних термінів пропонованого нами поняття «**стиль української літературної реконквісти**» знаходить підтвердження в дискурсі постколоніальних студій, що «в українському літературознавстві й культурології останнього десятиліття чомусь не посіли належного місця» [1, 9], однак запропоновані як виокремлення панівного імперського дискурсу та українського контрдискурсу в монографії канадського професора М. Шкандрія, котрий акцентує задіяність у боротьбі колоніального й антиколоніального «не тільки тих або інших політичних поглядів», але й «образних моделей, нарративних структур, способів характеристики та літературних тропів» [16, 411]. Поняття стилю й духу української реконквісти ми схильні пояснювати як явище, закорінене в пасіонарності – за Л. Гумільовим, ознаки, без якої не починаються і не йдуть процеси етногенезу, чинника, що безпосередньо впливає на ступінь енергетичного наповнення етнічних систем, присутністю якого визначається міра активності та спротиву зовнішнім агресивним впливам – енергії, «зворотної до вектора інстинктів та породжуючої здатність до зверхнапруги» [3, 544]. Означене вченим поняття «етнічної домінанти» як «єдності ідеалів» дозволило йому розкрити роль окремих індивідів, що стають носіями «непоборного внутрішнього прагнення до цілеспрямованої діяльності», «при чому досягнення поставленої мети, часто згубної для самого суб'єкта, бачиться йому ціннішим за власне життя» [3, 265] – пасіонаріїв, що силою власного устремління до мети здатні змінити оточення, «зрушити інерцію агрегатного стану середовища» [3, 271]. За Л. Гумільовим, пасіонарність – явище стихійне, однак воно може бути зорганізоване тією чи іншою ет-

нічною домінантою: «Етнічною домінантою ми називасмо явище чи комплекс явищ – релігійний, ідеологічний, військовий, побутовий, котрий визначає перехід висхідного для процесу етногенезу етнокультурного багатоманіття в цілеспрямоване одноманіття» [3, 275]. Саме клич «Прекрасна Франція» як формулювання етнічної домінанти zorganizував французів на перемогу в боротьбі з Англією. Таким же гаслом – виявом національної домінанти, що спрямувала пасіонаріїв УПА на героїзм во ім'я батьківщини, стало закладене в Логосі й реалізоване в чині – «Слава Україні!».

Осмислюючи проблеми «історичного руху змістовної форми», теоретики літератури визнають саме за стилем «динамічну силу літературного процесу»: «Якщо глянути на літературу з точки зору її руху в історії, то образність виявиться «змінною» величиною, похідною від стилю як динамічної сили літературного процесу, в котрій конфліктно, вибухово накопичуються зміни, конденсуються гуманістичні ідеї, «сліди» всіх попередніх епох і поколінь» [6, 323]. І якщо радянські вчені акцентували можливості «стильового процесу» як такого, що «витісняє» «історичну хворобу», «розрив народних сил» [6, 336], то, беручи фальшиві ноти вульгарно-соціологічного підходу, вони все ж зберегли зерно сутності: стильовий процес справді наділений можливостями з'єднувати воедино, повертати тяглість національної історії й культурі, як у випадку української екзистенції 20-30-х – «регенерувати український космос з імперського хаосу» (зауважмо – ентелехія з давньогрецької й перекладається як приведення хаосу до космосу), зрештою, формувати націю. Не випадково домінуючим у прозі й поезії вказаного періоду стає неоромантизм: адже саме в період розквіту романтизму відбувалося завершення становлення європейських націй. Не маючи ні сформованої в добі європейського романтизму нації, ні повновартісного романтизму як літературного напрямку, українські митці звернулись до неоромантизму як шансу повернення втрачених можливостей, джерела подолання національного безпам'ятства. Український неоромантизм 20-30-х, опромінений сонячним кларнетизмом національного світовідчуття, ніс могутній життєствердний дух, прагнення змін, він був вільний від меланхолії й депресії «пораженчества XIX ст.» (Ю. Липа), у ньому пульсує шал боротьби й потужна пасіонарна енергія. І саме ці, національно консолідуючі, утверджуючі й відновлюючі українську «тожсамість» з аморфного стану колоніальної свідомості первні, що, за геніальним висновком Ю. Лавріненка, змогли «охопити й подолати смертельні антитези часу», «асимілювати всю пропасть євразійського комплексу «злопомсти» і залити його могутнім морем світлоритму України» [9, 779], заходився з інквізиторською заповзятістю викорінювати більшовицький режим. Кривавий процес над українським відродженням – це процес не тільки над мільйонами українців, це процес над Духом нації, – над «національно органічним стилем». В українській екзистенції вкотре підтвердилось антропологічне, онто- й філогенетичне наповнення поняття «стиль»! Розстрілюваний і мордований у ежовсько-беріївських катівнях, доконуваний по Солов-

ках та Колимі, він виявився незнищеним і спалахнув літературною реконкістою вже за географічними межами Радянської України.

А. Лосєв у «Матеріалах для построения современной теории художественного стиля» наводить сповненні глибинного сенсу слова Е. Утіца про здатність справді великих, органічних стилів до гармонійного впорядкування буття: «...зі стилем так чи інакше пов'язана туга нашого покоління і хворого віку за втішаючою гармонією і вищою взаємозумовленістю буття» [10, 211]. Два мегастили нової української літератури, що постала після 1917 року, означені Ю. Лавріненком як необароко та неоромантизм, якраз і несли в собі «правду всеохопної порядкуючої сили світлоритму», (*себто – божественного творчого стилю, що мав зліквідувати, проваджену тоталітарним режимом сатанинську деконструкцію – Н.М.*), «який постійно творить і перетворює вселенський музичний твір – всесвіт». У Лавріненкових словах перегукуються зв'язки різних стильових зрізів – індивідуально-авторського, національного й стилю епохи. Дослідник надзвичайно точно й емоційно яскраво підкреслив об'єднуюче національне архетипне підґрунтя – світлу наповненість креативної енергії національного духу, її життєствердні первні, сконденсовані у філософії Г. Сковороди й у творчості Т. Шевченка. Недаремно Ю. Лавріненко назвав «Сонячні кларнети» П. Тичини «універсалом духовної самостійності України». Адже ця духовна самостійність умотивовувалася перш за все внутрішнім визволенням від рабського комплексу, віками насадженого українцям завойовниками. Отже, в основі художньо-естетичного освоєння світу українською літературою «Розстріляного відродження» – безпосередній зв'язок із *гармонією* як законом Всесвіту, з тією силою, що лежить «в музичній будові універсуму, знає таємниці гармонійної всеохопності океану диференціацій» [9, 760]. Духом цієї сили, услід за М. Хвильовим, Ю. Лавріненко назвав «вітаїзм» – «творче одушевлення життям». Вітаїзм став світоглядною й естетичною основою необароко й неоромантики, він покликав до життя і український неокласицизм. Прикметно, що ці стилі безпосередньо закорінені в давньоукраїнській та західноєвропейській традиціях, а не в «стильовому чужездді передреволюційного часу» (М. Зеров). На ґрунті вітаїзму, як наголошує Ю. Лавріненко, «сформувалися всі хоч трохи сильніші стильові течії – необароко, неоромантика, неокласика, футуризм, експресіонізм» [9, 771].

Специфікою літературного розвитку 20-30-х рр. було, отже, потужне пульсування в його силовому полі на рівні «стилю доби» та індивідуальної авторської творчості «енергії стилю» (О. Чичерин) великих культурних європейських епох і національної традиції. При цьому цей вплив «базового породжуючого» стилю не уніфікував індивідуальні авторські стилі, не стирав їх неповторні індивідуальні грані, а навпаки – силою могутніх духовних імпульсів спонукав до повноти вияву: в кожного з митців «цей ритм (*творчості. – Н.М.*) був власний, бо твори кларнетизму-необароко не даються для наслідування, оскільки вони є продуктом індивідуального «всеохопного серця», яке не віддзеркалює, а кожний раз

уміщує, переживає, відтворює в собі своїми силами «божественну комедію» на сцені «гетевського світового театру» [9, 779]. Таким чином, запропонована М. Хвильовим (а вслід за ним – підтримана ваплітянами) власна модель розвитку літератури, названа «романтикою вітаїзму», стала еманациєю українського креативного духу (відсутність якого, до прикладу, ще в 1910 році з жалем константував М. Євшан у більшості творів українських письменників першого десятиліття ХХ ст.) й відіграла ферментуючу роль у всій українській художній свідомості 20-30-х. «Романтика вітаїзму» як естетично-мистецька парадигма, наснажена духом українства, була чільним вектором стильового розвитку української літератури в УРСР до «страшного провалля тридцятих років» (Ю. Шерех), а згодом – на теренах Галичини та еміграційних центрів, репрезентуючи явище літературної реконквісти. Вона реалізувалася в різноманітні індивідуальних авторських стилів. Адже йдеться не про поняття «стилю» як стилістики твору, його зовнішньо-оформленнєве розуміння, а про значення власне класичне – як органічно виражений зміст (ентелехію), про світоглядну концепцію, що організовує художню структуру. Ще М. Хвильовий [15] підкреслював це двоєдине начало – стильове (у вужчому трактуванні) й світоглядне, означивши філософсько-естетичне й художньо-естетичне в запропонованій моделі: «романтика вітаїзму». Для означення жанрово-стильового її вияву Хвильовий запропонував концепт активного романтизму. Активний романтизм творчо реципіював «здобутки усіх стилів минулого в філософському синтезі і новій якості» [8, 5], однак передусім – стилів великих європейських епох та тих, що залишили найяскравіший слід в національній культурі: бароко й романтизму. Окрім того, як підкреслює М. Наєнко, творчість ваплітян включила в сітку власних художньо-естетичних координат і доміанти, пов'язані з неоромантизмом зламу ХІХ-ХХ ст., а «дух модерну ХХ століття (...) в Україні, через національну специфіку художнього бачення світу, мав дуже виразне неоромантичне забарвлення» [12, 8].

«Спроба перетворення колоніальної моделі на парадигму повновартісної національної культури» [13, 206] реалізувалася по обидва боки Збруча. Якщо в 30-ті, фатальні для українського ренесансу, українські митці в Галичині та діаспорних центрах підхоплюють знамено реконквісти, свідомі власної місії в умовах смертельної небезпеки, що загрожувала українству в УРСР, то 20-ті, а особливо їх початок, позначені, як і в усій українській літературі, активними пошуками нових шляхів. І якщо на теренах центральної України, як уже мовилось нами раніше, ці ідейно-філософські, геокультурні та художньо-стильові пошуки очолив М. Хвильовий та ваплітяни, то на Західній Україні вони втілились завперш в ідеях Д. Донцова. Зрештою, багато в чому їх ідеї суголосні, вони зіграли ферментуючу роль у літературному процесі 20-30-х рр.

Насамперед, слід наголосити зв'язок світоглядно-естетичної й стильової парадигм «романтики вітаїзму» та ідеологічних (відтак – трансформованих у ідейно-художні) концептів Д. Донцова з національною та особистісною самоідентифікацією (за О. Шпенглером, «феномен інших

культур говорить іншими мовами»). Вісью естетики «мятежних геніїв» стала національна ідея як імператив історичного призначення народу, забарвлена соціальною телеологічністю. У працях Д. Донцова домінує «ідея примату нації», що визначала світогляд Шевченка й «набрала повного змісту щойно в наші часи – в боротьбі з атомістичними контрідєями соціалізму» [5, 35]. Ваплітяни ставили перед собою завдання «відстояти творчу автономію національного художника, не відмежованого і від своїх громадських обов'язків» [8, 6] – у працях Д. Донцова і Є. Маланюка цей «громадський обов'язок» митця (виходячи з реалій української екзистенції) полягав перш за все в «озброєнні духом великої ідеї» (Є. Маланюк), в «проповіді героїки, боротьби за великі й шляхетні цілі grand styl'ю» [5, 7]. Процес «перетворення колоніальної моделі української літератури на парадигму повновартісної національної культури» (Я. Поліщук) потребував нових підходів до інтерпретації української ідеї. Й у вісниківців, й у ваплітян вони базувалися на європейській та національній традиціях великих епох, передбачали відкидання примітивного «українофільства», потребу змінити «провінціальний патос «гопаківсько-шароварницької неньки» у всеобіймаючий патос сильних рас, що творять епохи в життю людства» [5, 102]. Іntenція до пошуку спільних структуротворчих якостей сучасної їм літератури, які давали б змогу розглядати її як цілісність, дозволяє виокремити як чільні: європейську геокультурну орієнтацію, зосередження уваги не на масах, а на особистостях, концепт сильної особистості («фаустівська людина»). Філософським підґрунтям розроблюваних М. Хвильовим і Д. Донцовим концепцій літературного розвитку стали ідеї Ф. Ніцше, З. Фройда, А. Бергсона. Тут знайшли своє втілення романтичний суб'єктивізм Й. Фіхте, теорія романтичної іронії Ф. Шлегеля, гелдерлінські підходи до творення національно-консолідуєчого міфу, інтуїтивізм А. Бергсона, філософія «надлюдини» Ф. Ніцше, цивілізаційний підхід у шпенглерівському розумінні (Дж. Віко, О. Шпенглер, А. Тойнбі). Сформований М. Хвильовим ідеал – «буйний тип революціонера-конкістадора», сповненого пориву, був близький вісниківцям. Образ «європейського громадянина Фауста» – символу нової української людини, моральним імперативом якої стає вітаїзм як любов і воля до життя, – належить також до найбільш артикульованих в публіцистиці вісниківців концепту, що в художній творчості забезпечував відповідне моделювання образів-характерів. Є. Маланюк, Д. Донцов, Л. Мосендз, Ю. Липа наголошують на потребі піднесення у творчості «всього того, що характеризує колись римську, пізнішу європейську душу «фавстівської» людини» [11, 212]. «Щасливому грецькосієві», «санчо-пансі» національної літератури Донцов закликав протиставити «патос протесту», відвагу Ікара, Прометея, великі пристрасті» [5, 49]. Вісниківці, як і ваплітяни, сповідували у творчості культ енергії, краси й гармонії [5, 47], культ високих почувань, при чому в донцовській концепції «краси» настійливо артикульовалась ніцшівська ідея краси – «питання сили чи слабости і одиниці і народу залежить у великій мірі від того, до чого вони прикладають поняття краси» [5, 258].

Сучасники Д. Донцова (зокрема М. Рудницький) закидали йому та митцям, що творили під знаменом «Вісника», намагання перетворити літературу на служницю ідеології. Однак ми не схильні вважати, що головний натхненник та ідеолог інтегрального націоналізму домінантним у художній творчості, а відтак й у формуванні індивідуально-авторського стилю як динамічної єдності сповідував диктат ідеології. Його праці вияскравлюють глибоке розуміння органічного взаємозв'язку світогляду митця і творчості, стилю як «формозмістової цілісності», без якої твір не врятують ні найпатріотичніші гасла, ні, в протилежному випадку, досконала, але позбавлена глибинної ідеї техніка – форма. Адже мистецтво (і стиль, як його складова й дієвий структурний елемент) є породженням суб'єкта, що творить. І в особистості цього суб'єкта так чи інакше мають виявлятися зв'язки і з «індивідуальними й національними характерами», і з «охоплюючою їх глибиною одночасно і міжособистісного, і внутрішньоособистісного загальнолюдського змісту» (М. Гіршман). Ідейно-естетичне ядро поглядів Д. Донцова на літературу сформувала філософія бергсонівського інтуїтивізму, ніцшівського волюнтаризму та реципіювані з праць О. Шпенглера ідеї «естетики чину». Чітко розуміючи проблему органічності стилю, зв'язку індивідуального авторського стилю з національною та загальнолюдською культурною традицією, Д. Донцов піднімав цю проблему в багатьох статтях, постійно наголошуючи потребу формування нового, активного, здатного змінювати дійсність світогляду й відповідного йому стилю. Саме із полум'яних рядків донцовської публіцистики, що багато в чому перегукується з памфлетами М. Хвильового, і постають чільні риси стилю «літературної реконкції», підґрунтям якого й стала естетика чину, наснажена потужною енергією пасіонарності. Виступаючи проти вихолощеного з глибинного національного та, зрештою, й людського (в значенні людини як творіння божого, а не «підлюдини») концепту «мистецтво для мистецтва», Донцов розвінчує антигуманність його спрямування: «...цю об'єктивність, цю бездушність, безпристрасність, що стали прокляттям нашої творчості, – то в образі *l'art pour l'art*, то в образі філософії битого пса, то філософії цинізму чи філістерства, втечі перед жахом життя хочуть нам накинути як наукову теорію чи нову естетику. (...) Їх тенденція, тенденція занепаду, розходиться з тою, якої вимагає наш тривожний і вагітний в непередбачені події час; час, що вимагає людей гарту, волі і вибору» [5, 254-255]. Д. Донцов обстоює ідею свободи митця й мистецтва від соціальних замовлень; однак свободу він трактує як органічний вияв таланту митця, стилю, в якому виявляє себе і правда його власної душі, і правда народу, якого він репрезентує, і правда людства. «Естетиці декадансу» як «інспіраторові плебейської літератури» [5, 6] Д. Донцов протиставив «культ енергії, краси і гармонії» [5, 47] як вияву пасіонарності: «Жадаю не «соціального заказу» чи національного, не творів на тему гетьманщини, самостійности чи соборности. Маю на увазі іншу тенденцію – ту, що я назвав **тенденцією життя, а не смерті**». Якщо ж літератор вважає вершиною своїх мистецьких устремлінь досягнення ефекту від модних но-

вацій чи копірвання в інстинктах (за Маланюком – «свинорилій зануреності вниз, до інстинктів»), то його творчість позбавлена основного, що дає можливість (звичайно, за наявності таланту), досягнути справжній стиль, – щирості й глибини життєвої правди, спрямованості до утвердження життя. Сповідування «естетики *grand styl'*ю» як опозиційної до «естетики плебея» (Д. Донцов) визначає мілітарні акценти в риториці й стилістиці самого публіциста. Услід за Т. Шевченком, І. Франком, Лесею Українкою, він трактує мистецтво в умовах загрози національному буттю як зброю, а митців – як лицарів, вартових справжньої реконкції: «Мистецтво для мистців! Не для спекулянтів, плагіаторів, кльовнів і відпустових калік. Для мистців, що йдуть кроком в крок з своєю добою – тривожно і гарно! Ці мистці вже перегукуються як вартові стійки між собою; їх єднає в одно спільність душевного напруження. Мистці, які дивляться на життя і на матерію не риб'ячими очима об'єктивних, але очима візіонера і борця, який кохає долю, добру і злу, як повітря непевний завтра летун, як тигра непевний життя ловець, як різьбар глину, або як мислитель душу свого народу, з якого прагне вирізьбити націю, вдихнути в неї не євнуську, а горду і не смертельну душу. Який виорював би занедбану психіку народу не словами, але зубами дракона і засівав би її вогнистим насінням Бога, якого чує в собі» [5, 257].

Отже, в поняття стиль української літературної реконкції ми вкладаємо акцентовану в працях І. Франка, М. Євшана, Д. Донцова, Ю. Липи концепцію органічної єдності «форми» і «змісту» (ідеї), наснаженої пасіонарністю української духовної енергетики та спрямованої на утвердження національної ідентичності, стильова реалізація якої забезпечується на рівні авторського вияву письменницьким талантом митця і його «життєвою правдою», себто, комплексом психічних і світоглядних рис, серед яких мотиваційними в інтенційності художнього мислення письменника є «естетика» чину, любові до життя й виразний зв'язок з долею свого народу.

На рівні стилю доби стиль української літературної реконкції передбачає наявність таких домінант: потужна експресія, що виявляється й у пасіонарній риторичній та пасіонарних імпульсах, присутність у полі текстотворення і власного біографічного синергену як вияву пасіонарної енергії (феномен життєтворення як текстотворення); у моделюванні персонажів – образ сміливого підкорювача життя, конкістадора, або людини «фаустівського типу», закоріненість у національній традиції (звернення до «мегастилів» бароко й романтики, орієнтація на кращі здобутки європейської літератури). Стильова парадигма української літературної реконкції об'єднує творчість митців, філософську основу світогляду котрих становить вітаїзм, при чому він набуває виразного патріотичного спрямування, що виявляється в утвердженні боротьби за духовні цінності й терени України. Пасіонарність, отже, не зводиться до агресивної енергетики – вона виявлялася й у формі креативного пафосу утвердження духовності, ідеї «долання інерції національної ментальності» (Н. Шумило). Таким

чином, стиль реконквісти постає як енергія цілісного гіпертексту, творення якого, розпочате митцями «розстріляного відродження», продовжилось у силовому полі пасіонарної енергетики західноукраїнської та еміграційної літератури. Ця енергетика української літературної реконквісти зумовила й динаміку стильових парадигм, що розширило арсенал можливостей художньої реалізації авторського світобачення й задуму.

Література

1. Агеєва В. Передмова // Шкандрій, Мирослав. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. П.Тарашук. – К.: Факт, 2004. – 496 с. – С.5-9.
2. Гончаренко І. Літературний імперіалізм Ернеста Сейєра // Літературно-науковий вісник. – 1928. – Т.ХХУІ–ХСУІ. – Кн. 7-8. – С. 297
3. Гумилёв Л.Н. Этногенез и биосфера Земли / Л.Н.Гумилёв. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 560 с.
4. Донцов. Д. Сансара // Літературно-науковий вісник. – 1928. – Т. ХХУІ–ХСУ. – Кн.2. – С. 150-154.
- 5.Д.Донцов. Дві літератури нашої доби. Репринтне вид. 1958 р. (Вид-во «Гомін України», Торонто). – Львів, 1991.– 295 с.
6. Драгомирецкая Н. Стилевой переход как закономерность исторического процесса // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 320-342.
7. Зборовська Ніла. Пояснення до тексту «Українська реконквіста // Ніла Зборовська.Українська Реконквіста. Анти-роман. – Тернопіль: Джура, 2003. – 304 с.(4-10).
8. Кавун Л. Літературне об'єднання ВАПЛІТЕ й художньо-естетичні шукання в українській прозі 20-х років ХХ століття. Автореферат дис.. на здоб. Наук. Ступеня доктора філолог. Наук. – К., 2007.
9. Лавріненко Ю. Література вітаїзму // Лавріненко Ю.А. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933: Поезія-проза-драма-есеї / Підгот. Тексту, фахове редагування і передм. Проф.. Наєнка М.К. – К.: Вид.центр «Посвіта», 2001. – С. 753-783.
10. Лосев А. Материалы для построения современной теории художественного стиля // Контекст -1975. Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1977. – С. 211-240.
11. Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу. – К.: Дніпро, 1997. – 430 с.
12. Наєнко М. «Відвернули... культурну смерть України» . Про антологію Ю.Лавріненка «Розстріляне відродження» // Лавріненко Ю.А. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933: Поезія-проза-драма-есеї / Підгот. Тексту, фахове редагування і передм. Проф.. Наєнка М.К. – К.: Вид.центр «Посвіта», 2001. – С. 3-12.
13. Поліщук Я. Геокультурні орієнтації 1920-1930 рр.// Література як геокультурний проект: Монографія. – К.: Академвидав, 2008. – С. 205-234.

14. Словник іншомовних слів / За ред.. О.С.Мельничука. – Вид. друге, випр. і доп. – К., Головна редакція укр..рад.енциклопедії, 1985. – С. 719.
15. Хвильовий М. Памфлети // Хвильовий М.Г. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – 925 с.
- Т.2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи / Упоряд. М.Г.Жулинського, П.І.Майданченка. – С. 390-840.
16. Шкандрій, Мирослав. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. П.Тарашук. – К.: Факт, 2004. – 496 с.

SPIRITUAL ENERGY OF THE UKRAINIAN LITERARY RECONQUISTA AND DYNAMICS OF STYLE PARADIGMS

N. V. Maftyn

Precarpathian National University by V. Stefanyk, 57 Shevchenko Street, Ivano-Frankivsk, 76000, Ukraine; ph. + 380(342) 59-60-74

Taking into consideration the concepts of the Ukrainian literary thought classics that one way or another touch the problem of the individual author's style being determined by the idea and aesthetic dominants of the time when the artist creates, the author of the article grounds the notion of "the Ukrainian literary Reconquista style". The article deals with the spiritual energy of this phenomenon as an effective means of creating a powerful field of national identity as well as the influence of its passionate trend on the dynamics of style paradigms.

Key words: style, Ukrainian literary Reconquista, dynamics of style paradigms, vitalism, concept of the national literary development.

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4Укр.)6

«І РИМИ ТОЧЕНІ, І ГАРМОНІЙНІ СТРОФИ»

Т. Ю. Салига

*Львівський національний університет ім. Івана Франка,
кафедра української літератури ім. акад. М. Возняка;
тел. 8 (032) 96-41-99*

У статті розглянуто особливості творчості Вадима Лесича у контексті літератури діаспори. Домінантою його творчості визначено елегійний канон та особливий «звукочисло». Також звернена увага на лексичні особливості поезії В. Лесича.

Ключові слова: еміграційна поезія, стильові пошуки, художньо-формальний вибір, елегійні мотиви, поетичний звукочисло.

Небагато українських еміграційних письменників своєю творчістю збрали таку критично-дослідницьку лектуру, як він. Про його поезію писали найавторитетніші автори: Євген Маланюк, Б.-І. Антонич, Святослав Гординський, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Володимир Державин, Юрій Шерех (Шевельов), Іван Фізер, Іван Кошелівець, Григорій Костюк (Б.Подольск), Богдан Бойчук, Ігор Качуровський, Іван Коровицький. Його вірші німецькою мовою перекладали Ганс Кох і Елізабет Котмаєр, польською – Єжи Немойовський та К. А. Яворський, французькою – Емануїл Райс, єврейською – Я. Кляйн, англійською – Патриція Килина, білоруською – Федір Ілляшкевич, російською – Ігор Костецький.

Мова йде про Вадима Лесича (справжнє прізвище Кіршак Володимир) – поета, літературознавця, перекладача. Народився він 25 лютого 1909 р. (помилкові джерела 25 квітня) в Галичині (с. Устя, Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.). Творчу працю розпочинав як журналіст різних періодичних видань у Варшаві. Перші збірки «Сонцеблиски» (1930), «Відчиняю вікно» (1932) вийшли під іменем Ярослав Ярий, а «Різьблю віддаль» (1935) – під новим псевдонімним авторством Ярослав Дригинич, яку у львівському часописі «Діло» у відкритих зухвалих інтонаціях розкритикував Михайло Рудницький, винісши критичний вирок «... заки різьбити віддаль, треба вивчити різьбити вірші». А «лого-сівський» критик Олександр Мох бідкався, що почитавши збірку «Різьблю віддаль», «ми таки не довідаємось, чого автор хоче». З того часу поетове ім'я не з'являлось у періодиці майже два десятки літ.

Відомо, що 1948 року Вадим Лесич емігрував з Європи в Нью-Йорк, де через п'ять років (1953 р.) під назвою «Ліричний зошит» з'явилась нова його збірка віршів, котру тепер уже критика зустріла прихильно. Згодом побачили світ його «Поезії» (1954), «Розмова з батьком» (1957), «Крейдяне коло» (1960), поема «Напередодні» (1960), «Кам'яні луни»

(1964). У 1965 р. вийшли «Вибрані поезії (1930-1965)». Остання книга – це «Предметність нізвідтіль» (1972), у якій вірші розміщено у послідовності літер азбуки. Це дає підказку, що в збірці 33 вірші і нічого більше. Помер Вадим Лесич у Нью-Йорку 24 серпня 1982 р.

Ключі до тлумачення творчого світу Вадима Лесича можна підібрати, зацітувавши його статтю «На межах незавершеного покоління» про українських еміграційних поетів сорокових років попереднього століття. Сорокові роки, писав він, – «надзвичайно буйно зарясніли іменами поетів на еміграційному обрії. Моменти гнітючої ностальгії, родинних і особистих, нечуваних досі трагедій, тривожна доба воєнних страхів і потворних жахів, нелюдський терор окупанта, вреїтні, непомірно зву-жене коло життя – почали діяти кристалізаційно на емоції молодих тоді ще адептів поезії. Виглядало, що цей великий розмах передасться дальшим десятиліттям та що новооб'явлена широченна і жива течія поезії досягне таких глибин і такої потужності, що наша історія зможе записати на своїх сторінках цю добу, як добу великої поезії світових масштабів. І провість великої літератури, великої поезії почали заповідати кількоро ентузіастів. Але, як досі, це – на жаль – не сталося. Не достало довгого віддиху, снага потахла, люди розбрелися по світу, великий розмах замкнувся кліщами заробітчання, великий «ісход» розплився в дрібних, по суті протиріччях діаспори. Сподіваної й очікуваної великої поезії не створено. Ще найближче до неї підійшло четверо поетів: Василь Барка, Олег Зуєвський, Леонід Лиман і Олекса Веретенченко. Творчість Василя Барки розглядаємо на тлі покоління сорокдесятиків, хоч він дебютував раніше, а це тому, що для його творчості найсуттєвішою стає доба 1940-х років, коли він уже мав змогу повнотою й вільно виявити своє творче обличчя.» [1, 298]

У перелік названих імен можна славно-явно долучити й ім'я самого Лесича, хоч він, як Василь Барка, не тільки дебютував раніше, але також уже на еміграції «повніше й вільніше виявляв своє творче обличчя». Ранні вірші Вадима Лесича львівсько-варшавського періоду позначені романтичним серпанком, у них пульсують мотиви буянства та втіх життя, краса молодості, безпосередність сприйняття світу у своєрідному феєричному бутті. Як зазначали тодішні і пізніших часів критики, перші збірки поета в основному базувались на традиційних віршових формах ще без «строфіки унікальної творчої особистості», однак, в яких вже проявлялось виразно «лесичівське озвучування словосполучень та помітний нахил до експериментування».

Етимологію стильових пошуків та майбутнього художньо-формального вибору поета вловлюємо в суворому, але доброзичливому відгуку Богдана-Ігоря Антонича на публікацію Лесича, надруковану під псевдонімом Ярослав Ярий. Зокрема він писав: «Недавно газ. «Назустріч» (ч. 10, 15. V.) принесла вірш Ярослава Ярого «Вістря серця». Вірш справді гарний, повний розмаху, як усе, що виходить з-під пера цього талановитого поета, тільки що не оригінальний. Зіставлення «пейзажів» та «вітражів, автохарактеристика як «закоханого погани-

на» тощо – все те знайдемо в збірці Антонича з-перед трьох літ («Привітання життя», 1931). Схожостей занадто багато, щоб вірити у випадкову подібність. Найвищою амбіцією поета повинна бути оригінальність. Пишемо це тільки тому, що бачимо в Ярого безсумнівний визначний поетичний хист» [2, 501].

До речі, поетичну естетику віршів Вадима Лесича доречно «міряти» тими критеріями, з якими він підходив до інших поетів, чия творчість йому припадала до серця. Правдиву людську глибину, неначе «плужницької меланхолії з жаринами пристрасті, притрушеними оксамитовим попелом лагідної рефлексії» він любив в Ірини Наріжної. В поезіях Олега Зуєвського йому імпонувала «чиста візія символізму». В Ігоря Качуровського – «благородний вплив соковитої лірики Максима Рильського», а головне його «власна прозорість і точність окреслень, не позбавлена ліричного тремтіння і щирої постави у творенні символістичних засновків», джерело яких у «блискучій символістичній ліриці Олександра Блока та вишуканій поетичній техніці Валерія Брюсова». «Декоративність світу бароко» і «стрій Арлекіна», незвичайна щирість і правдивість полонила його у творчості Богдана Нижанківського. А Василь Барка брав за живе «багатовимірною мережею образності», «тичинівською філософією музичності», «перетінюванням образних і сенсових нюансів» тощо. Очевидно, можна говорити й про ті художні постулати, які він визначав за домінуючі у віршах Івана Ірлявського, Леоніда Полтави, Юрія Буряківця, Андрія Гарасевича та ряду інших.

Серед українських письменників нової хвилі еміграції, зазначав Ігор Качуровський, які виїхали за кордон уже сформованими майстрами слова, лише двоє – Вадим Лесич та Василь Барка – перейшли тут «на позиції панівного в західних літературах крайнього модернізму» [3, с. 550]. Всі інші, в тому числі такі відомі і талановиті автори, як Михайло Орест, Іван Багряний, Василь Гайдарівський, Докія Гуменна, Василь Чапленко, Богдан Кравців – лишилися вірними власному, вже перед тим виробленому стилеві.

З виходом чи не кожної нової збірки Вадима Лесича критика констатувала якийсь новий поворот автора у бік несподіваних експериментів. Твердження, що Лесич «майстер поетичного звукопису» і що до цього «поетичного первня» багато додали П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан, в яких він «вмів вчитися, але не наслідувати» і, що в шуканні нових образів і нових мовно-поетичних засобів він ішов шляхами Рільке, Юліана Тувіма, Гарсія Лорки, Елюара і навіть Бориса Пастернака сприймалися як аксіоми. Та на передостанню збірку поета «Крейдяне коло» (1960), «поезій зошит сьомий» Борис Подоляк, себто Григорій Костюк, пише рецензію «Поезія поширеної оркестри», в якій аргументує, що «Крейдяне коло» показує «Лесича і досі в творчому «русі» й по-молодечому неспокійного». «Він, – дивувався відомий знавець літератури, – ще далекий від стабілізації», хоч, як і «в попередніх збірках залишається ліриком чистої марки» [4, 485].

У такому постійному «русі» художнього мислення бачать Вадима Лесича упорядники антології «Координати» Б. Бойчук та Б. Рубчак, в якій вмістили його вірші із супровідним до них словом, відзначаючи, що в пізній творчості поета, себто уже пори американських скитальств, напрям «ідилічної лірики стає у нього виразнішим і поглибленим, казковим, магічно-символічним», що в його віршах «відбувається своєрідне заклинання місяця, ночі, таємничих плес, папороті». Ці короткі ліричні вірші, читаємо, – «досягають часом високої художньої майстерності і ховають у собі таємничу, навіть гіпнотичну силу. Паралельно з тими ліричними нотами поривається мотив експресіоністичного драматизму, – політичні події сучасності, доля мандрівників-вигнанців, нещастя батьківщини знаходять свій вираз у сильних, яскравих і широких, майже епічних, мазках. Ці теми споріднені з філософськими роздумами: ліричним героям Лесича світ здається безнастанним колом перемін; людині неможливо знайти ключі до загадковості всесвіту, і в її свідомості зростає почуття самоти і порожнечі. Вона неначе відгороджена від всесвіту магічним «крейдяним колом» і його межі вона не сміє переступити» [5, 102].

Екзистенційний драматизм життя героя Лесичевої поезії постійно набував якоїсь нової напруги, він ніколи не застигав на рівні певного стану душі, а, сказати б, динамічно «розкручувався». Лесичева людина, як казав Б. Бойчук «зависала» поміж «дочасним і вічним», поміж «небом і землею» і якраз це творило драму її життя, почуття трансцендентальності її ніколи не полишало.

В ошатному томі Вадима Лесича «Вибрані поезії. (1930-1965)» вміщено вірші з усіх його поетичних книг. Правда, із першої збірки «Сонцеблиски», автор відібрав для друку лише п'ять творів. З двох наступних книг «Відчиняю вікно» і «Різьблю віддаль» – трохи більше, – ніж по десятку речей. Незважаючи, що ці збірки тогочасна галицька критика ганджувала, все ж вони являли собою появу у літературі вельми непересічного таланту, для якого віршова традиція і модерн мирно співіснували. Лесич традиційного «зразка» справді повторював мотиви, скажімо, української стрілецької поезії. Ось майже «переспів» вірша Михайла Кураха «Коли ви вмирили, вам дзвони не грали...». Лесичів вірш від Курахового відрізняється тільки інтонаційною мелодикою:

*Тільки грали їм гармати,
як їх в землю клали спати...
І гармати й самопали
замість дзвонів їм лиш грали,
машинові грали кріси,
дерева шуміли в лісі...
.....
Як загув десь грім гармати,
іздригнулась в хаті мати –
«Де ти, сину, де ти мій?..»
.....
Син твої у землі сирій...*

Мотиви материнської розпуки, болю душі за полеглими синами, що не повернулись із священної битви за волю і свободу рідної землі, домінували в тодішній поезії Галичини. «Візьми, мати, піску жменю, посій його на каменю, якщо, мати, пісок зійде, тоді твій син з війни прийде», – голосив народний плач, та пісок не проростав, і сини не повертались, хоч матері чекали їх в тяжких риданнях. Як бачимо, фольклорна і літературна інтерпретації героїки національно-визвольних змагань тут між собою близькі. Для Лесича, як і для його літературного покоління, тема війни була природним реагуванням на головні події часу та оцінкою цих подій.

Про збірку віршів «Розмова з батьком» (поезій зошит шостий) унікальний знавець європейської поезії Володимир Державин говорив, що Вадим Лесич у своїх попередніх книгах у «Ліричному зошиті» та «Поезіях» не демонстрував такого «концентрованого заглиблення» в онтологічну і метафізичну проблематику, як у цій книзі. Появу філософської тематики у поетичному доробку автора вчений називав «дуже важливою фазою – а може й стадією – в розвитку поетової творчої думки». Правда, він застерігав його від «надмірної суто інтелектуальної перевантаженості», що «не служить на користь власне мистецького елемента». «Все ж таки, вірші В. Лесича, – був переконаний критик, – говорять нам більше і постично виразніше, коли вони стосуються не до універсальних проблем буття, життя, дійсності тощо, але до речей ближче пов'язаних саме з мистецькою творчістю – з естетикою..., із символічною трансформацією природи, або, нарешті, з такою самою трансформацією любовних мотивів» [6, 479].

Метафізичні рефлексії ще яскравіші в наступних його книгах «Крейдяне коло» та «Кам'яні луни». Роздуми над природою та сенсом буття, що в одвічному діалектичному конфлікті між протилежними силами (поняттями «будуємо» і «руйнуємо») це, якщо хочете, лесичівський стан душі, його філософська сутність життєвої поведінки. Його герой не пробує час, а живе мислячи, він філософ. Його сумніви – не песимізм, а шлях до себе, дорога до вищих ідеалів. «Будуємо й руйнуємо в твоєму імені, / всесильний Отче, / а живемо – ім'ям власним. / І хоч цьогочасні / і люди й речі – змінені, / і світ наш, наче свічка, догоряє й гасне, / ми замикаємо очі / на те, чого не хочем бачити, / а що – у нас самих якоюсь часткою невловною. / Це те, що заховалося / за місяця холодною, блідою повнею / у сумерку недоруйнованої башти / і стало – поміж тінню й світлом / в ім'я Твоє, великий Отче. / Твого обличчя я не бачив. / Не знаю Твоїх шат. / Вогонь жертвний – марно витлів / і куріє лиш чад, / а серце – рве виття собаче / до синього місяця, що висне / у порожнечі. / Ти, напевно, такий, як і ми усі на землі, / але – ліпший. / Твій є день, і Твій є вечір, / і чую, як Ти нахилився над узголів'ям колиски / і дихаєш тепло і ніжно ворухиши устами, / – і в цьому диханні – твій віддих, людино. / Найперший – і останній.»

Поетичний сакрум Вадима Лесича не позбавлений впливів канонічної релігійної літератури (структурних компонентів, образних збігів,

синтаксису тощо), але його яскравої, власне, авторської духовно-естетичної плоти не заперечити. Вірш «Христос пропащих» – «золота печать» лесичівського духу.

*Колеса – клепаним лепетом,
рипом розхресть дерев'яним
– в чорній, зашерхлій далекості
тванню туману розтанули.*

*І – вирекли яструбом слово.
Гайворон грав над дзвіницею,
а на дошках намальовано
з пам'яті стерті обличчя.*

*Як схла полинами спрага,
як терпли попруги шкури!...
Курява – мертвою плахтою,
вежею прірви – курява...*

*Розсипані виверти – ризами,
жежезем ржавим – Розп'яття,
дерево болю висохло
під перебитими п'ятами.*

До державинських тематичних «відзнак» Лесичевої поезії годиться додати ще тему реалістичного відтворення дійсності у «кольористиці» символізму. Ось вірш, якого поет написав 1946 р. у післявоєнній Німеччині, в Ульмі, де він опинився як емігрант:

*Носять цеглу – червону, гарячу, мов свіжий ще хліб.
Угинаються плечі під тиском жиластих носилок з лози.
Навантажені рівно скриплять прямокутні вози,
залишають за скрипом коліс – рудо всипаний слід.*

*Пнеться в синяву дим з нерухомих струнких димарів
ворушкої цегельні за містом, - що мертво лежить,
переплутавши сіті шляхів і будівель зуглілі кряжі,
у пороші прищухле – наслухус кроку майстрів.*

*І риплять десь підойми, як зводять на ретязях міст,
щоб знайти один шлях, один вихід із нетр, –
– а Дунай пливе так, як і плив був колись,
заки мурів навал – розрив бомб обернув шкереберть.*

*Носять цеглу – з обличчям утомленим, стертим, як гріш.
І з-під попелу сірих очей тужно жевріє – сумнів.
Запит – круто гадюкою в'ється в блідому безум'ї:
– буде цегла від каменя твердша, від віри – тривкіш?*

Не дивлячись на Лесичеве постійне експериментування у білому вірші, верлібрі та всіляких інших прагненнях і практичних спробах оновлення поетики, він все-таки любив синтаксичний канон, його звукомелодію і його драматично-інтимну імпресію: «– Хто ж ти? – Весни чужої привид, / що прагне серце покорить? / А може ти – не ти, а весен / утрачених моїх луна? / А може тільки – плюсикт весел / біля пливучого човна?.. / Услід, ген за тобою мчаться / тремтіння снів, мов ластів'ята тінь, / і голубіє рос причастя / на папороті... / Тебе ж – нема. Лиш віс терпко простір / і відплива кудись. / І біль колючий, рвуче гострий, / січе твої сліди... / – А ти – закам'яніла боєм – / вростаєш у чорнозем вглиб, / і українським Диким Полям, / що золотий колише хліб, / голодна йдеш і мов причинна / в окам'янілості своїй, / – і крізь пожари, змарги й війни / несеш свій прапор і свій біль.» Формальні вектори поетичних пошуків Вадима Лесича багатолікі й самододільні. Ніколи не було так, щоб поет забавлявся експериментом як версифікаційною чи синтаксичною вправою, тобто модернізуючи вірш він нічого не модернізував у ньому для так званого «чистого модерну», а те, що вдавалось йому модернізувати, було фактом природнім і естетично доцільним.

Чи не всі симпатки Лесичевої поезії (назву принаймні Юрія Шереха, Ігоря Костецького, Юрія Лавриненка, Григорія Костюка, Богдана Бойчука) писали про її «вільну» і «замкнуту» строфічну будову, озвученість мови, незвичайно щедрий спектр різних римувальних форм та поетичну стилістику. У цьому зв'язку писали, що існує «кілька Лесичів». Його найрізноманітніші напрями пошуків від традиційно елегійної лірики за висловом Шереха «рількеанської» до «майже джазової синкопації», пов'язуваної «інтегральним характером поетової особистості» (Б. Бойчук).

Лесич і справді ніколи не міг і не хотів зациклюватись на якомусь одному своєму «винаході» чи навіть на досягненні того, що в поезії існує, як її норма, як правило. Традиційні строфи і традиційно римовані рядки – це для нього тільки художня умовність, формальні осяги, а все інше, що робить вірш поезією, себто звукова оркестровка, тональність, ритмічна структура і філігранна, переважно асонансна рима, образна сугестивність, словникове багатство – це те, що вибудовує особу автора, робить її індивідуальністю, або ні. Вадим Лесич такою індивідуальністю намагався стати із перших збірок. Дієслова у назвах «молодих» його книг «Відчиняю вікно» та «Різьблю віддаль» вказують не тільки на дію, але й на присутність «Я» у цій дії. Ранній романтизм, що був такий поетові властивий, виливався у його вірші, швидше, не як «не контрольована» стихія душі і пульсував у них не як вольтаж емоційно-хаотичної напруги, а як диктована розумом, «воля» ліричного героя, що пропущена крізь його серце. Звідси така природня, неспростовна і аж якась віща публіцистика.

*І прийде, прийде день такий, мій Львове,
– із Кисва по репанях гранатами шляхах
задвиготять мотори, задуднять підкови*

*і залопоче прапор у твердих руках.
З підвалів тьмяних, з передмість, з лісів підльвівських
валами вийде, з сонцем на лиці,
закурене, засмалене, підземне наше військо
назустріч – лавам київських бійців.
І ось на вежі в Ринку, над дахи іржаві,
і понад гул святковий, над море голів
– Тризуб і прапори. Свою Державу
стрічати вийде український Львів.*

Ця «ода» чи «гімн» Львову не банально-сентиментальна розчуленість, що підсолонжена ностальгійним щемом за рідним містом, а тонка Лесичева особливість, його вміння відчувати час, історичні реалії у їх раціонально-об'єктивній конкретиці. Тільки це аж ніяк не означає, що він остерігавсь від ліризування рядків. Навпаки, потужність Лесичевого вірша, крім усього, також у ліризмі, у розмові сповідальній. Адже і він, як і інші, кого емігрантська доля позбавляла батьківського порога, у своєму молодому віці «не боявся гріха нездужати на спомини непростені» та «із черленої чаші бувальщин випивати гірку каламуть».

Аксіома – скільки існує поезія і її творці, стільки ж існують зусилля кращих і талановитіших сил модернізувати поетичну мову, вірш, піднести його до рівня нових доцільних видозмін, ускладнених потребами душі. Виникає необхідність, вважав Юрій Лавриненко, – «Освіжити, інтенсифікувати й посилити мову, збільшити енергію та засяг слова» [7, 494]. Для Лавриненка, як блискучого знавця поетичних стилів при оцінці модернізму віршова практика Вадима Лесича була далеко не зайвою, а навпаки, дуже доречною. Йому імпонували найрізноманітніші пошуки поета, як і відповідало його смакам те, що Лесич ніколи не впадав у «футуристичні крайнощі», хоч Лавриненко футуризм як такий не відкидав. «Заслуга українського футуризму на чолі із Семенком, – казав він, – це послідовність аж до дна, зокрема послідовність у запереченні традиції, у погребанні всього, що вже вмерло і не може створити взагалі нічого. Але чому наш футуризм не дав видатних творів доби? Футуристи остануться в історії, як ті, що очистили квартали від старих зогнилих будівель і негрів. А нових будівель вони все ж не спорудили. Після них осталися головно купи руїн, і то не вивезених на завалища, а залишених на місці. Словом, це була «деструкція», що її проголосив Семенко, як перший етап футуризму. А обіцяний другий етап футуризму – «конструкція» – так і не настав» [7, 495].

Цікавий факт: Ігор Костецький до збірки Вадима Лесича «Крейдяне коло» написав післяслово, що має назву «Стаття по вірші». Це справді своєрідний трактат на тему поетика вірша епохи двадцятого століття, куди закладено теоретичні постулати про мистецтво слова Арістотеля, Шкловського, Еліота, Даля, Потєбні, Блока, Хлебнікова, Франка, Довженка та багатьох інших авторитетів, що належать світовій культурі. Це була свідомо і принципова позиція автора літературознавчої розмови. А полягала вона в тому, що він мав за мету «показати» зрілу, високого зра-

зка поезію маловідомого українського поета. І.Костецький акцентував увагу на багатьох творчих досягненнях автора, зокрема на його стилевідчутті, хоч і проходило воно у Лесича, на його думку «звертистими шляхами», проте досягло високих художніх кондицій «у наймодернішому вигляді». Говорячи про необароковість «Крейдяного кола», І.Костецький дійшов узагальнення не тільки про Лесичів вибір стилістики, а й потвердив, що бароко – «істотний стиль української поезії, істотний стиль українського духового життя взагалі. Органічна потреба громадити синоніми (знаходивши, втім, у кожному в них власну конструктивність), безперервно шукати такого вислову, який би по змозі ширшим «крейдяним колом» обходив лобову познаку, а водночас у накопиченнях давати найпрецизніше відчуття поетичної речі – ця потреба кличе до життя й особливу мистецьку техніку. Особливість у тому, що техніка здатна раз-у-раз перебирати сама роллю рушія, самовладно регулювати важке й легке, заповнювати порожняви та обкраювати надмірно розросле. У такій техніці працює Вадим Лесич.» [8, 82]

Слово у нього стає поезією тоді, твердив автор «Статті про вірші», коли воно «доторкається до іншого слова не тільки позаetimологічно, а й позанатуралістично». Це з «погляду лінгвістики – безпідставні фантазії, а з погляду поезії – геніальні відкриття». Прикладами такого евфонічного звучання у Лесича він наводив: «король і кришталь», «мармур – урн», «до болю білий – блимає» і т. п. За Костецьким «поезія – це метафора» і вона, себто поезія, «починається там, де кінчається філологія». Як приклад «елементарної метафори» у Лесича Костецький подає: «вигнулись стовбури у пристані». Акцентуючи на вмінні омонімічно римувати, будувати «формалістичні», неточні, півточні рими та рими всіляких інших зразків, він наголошував, що це робить Лесичеву поезію ефектною і наближає її до найкращих світових зразків. Евфонія його поезії складається із дванадцяти тонів. Костецький детально аналізує природу такого звукопису, у цьому зв'язку розглядає строфіку і все-усе в поета буквально на «п'ять», притім доказово, кваліфіковано без оціночних натяжок.

Та громом з ясного неба стане стаття, вірніше рецензія Ігоря Костецького «Під знаком спадання», що з'явилась після виходу збірки «Кам'яні луни». До речі, «Кам'яні луни», що вийшли через чотири роки після «Крейдяного кола», українська еміграційна критика зустріла так само прихильно, як і попередні книги. Невідомо чим завинив Лесич перед Костецьким, який тепер писав: «ця Лесичева збірка справила на мене шок. Я перечитую її, перечитую те, що написав, і мені не віриться. Мені не віриться, що ще тільки п'ять років тому поетична творчість Лесича була для мене приводом написати теоретичну працю на тему поетики, не віриться подвійно: що це той самий Лесич і що це той самий я. З усієї сили силенної написаного про Лесича для рекламних сторінок наприкінці книги вибрано щось, де гучномовність живе у завидній гармонії з пустою порожністю» [9, 116].

З усієї «сили силенної» рецензентів ніхто, крім І. Костецького, не бачив творчого спаду поета. Очевидно, І. Костецького заболіло, що на «рекламних сторінках» наприкінці «Кам'яних лун» серед імен критиків – проф. Володимира Державина і проф. Юрія Шереха не було його імені. І, мабуть, образа була справедливою, бо ніхто для популяризації Лесича не зробив стільки, як зробив І. Костецький. Та це аж ніяк не обґрунтовує надмірної його прискіпливості до поета. Костецький навіть має за зле, що Лесич єдиний свій твір «Смерть Шевченка» датує місяцем і роком написання (XII, 1960), а під усіма іншими ставить тільки рік його появи. Йдеться, каже І. Костецький, не про те, хто з них раніше написав, а про те, «чи варт було взагалі після появи речі поза сумнівом геніальної (тобто Драчевої поеми «Смерть Шевченка», – Т.С.!) публікувати на ту саму тему твориво, що ні з якого погляду не держиться купи, а поема Івана Драча належить до тих фактів, що їх реєструє в собі людська енергетика з такою приблизно рідкістю, з якою стаються чуда. Це на рівні Пастернака, Лорки, Неруди й Назима Хікмета» [9, 114].

А яка провина В. Лесича в тому, що він зафіксував дату народження свого твору, тим паче, що твір опубліковано аж через чотири роки? Думаю, нема ніякої. Нема ніякої і в тому, що він його пустив у світ навіть, розуміючи, що Драчів твір далеко сильніший. Літературу й становлять речі різної художньої «проби». Виходить, що після появи Шевченкових творів вже нікому не треба було писати?

А втім, у «Кам'яних лунах», як і в попередніх його книгах, є вірші, яким найдовершеніша критична герменевтика не дорівнює їх тлумаченню. Саме до таких належать «Христос пропащих», «Гарлем», «Епітафії на піску», «Чорне і біле», «Вірш про речі» та інші. У поезії «Христос пропащих» зазначав рецензент збірки «Кам'яних лун» Богдан Бойчук, – «крім метафори, сильно домінуючої ритміки, метафізичного підтексту, – пластично задемонстровано ще одну властивість: добірний словник» [10, 118].

Поезія «Чорний фільм» – це війна проти духовної порожнечі, спротив антисстетичним смакам, що заповнили кіномистецтво і стають призвідцями суспільної деградації сучасного світу. Це «розпука, це крик проти здичавіння, протест проти гнилизни» (Б. Подоляк). На протилежному березі цього «чорного кіна» – гармонійна, високоморальна і красива у своїй духовній величі людина: «В чорному кіні / чорний фільм. / Мислі розкинені, / блиснули більма. / Діви невинні - / ізвідусіль. / В чорному кіні / тиша недільна. / Коні – на кін / у чорному тоні. / Квадрами стін / - сон, монотонність. / Жовтий ліхтар, / труни таверн - / і черепи. / Сині уста / криком роздер / мертвий опир. / Діви біліють / у чорному кіні. / Солонко мліють / тугі їх обійми. / В чорному кіні / тиша недільна, / сиплеться попелом / сонний екран. / Мислі заплутано / і перетоплено, / нерви оголено / і переклепано, / плаче розбійник, / радіє нуждар. / Літеплим клеотом / плескає пекло, / - і, недомовлене, / гонене тінями, / тоне, мов крапля, / у океан. / В чорному кіні / тиша недільна / свічкою скапує / у забуття. / В чорному кіні / плоскими тінями / – у сновидінні / ти і я.»

Але, скажете, вірш «Чорний фільм» із попередньої книги, з тієї, яку І. Костецький високо поцінує, але всі вище названі, як і багато не названих складають збірку, яку Костецький перекреслює. Наприклад, вчитайтесь в «Епітафію на піску»: «Я сам собі став спогадом. / Тривога ще тріпочеться, але безкрила. / Куди ж вернутися, коли немає вороття? / І зверстані шляхи – як ріки висушли в пустелі, / під жовтим небом. / Пісок не гасить спраги, лиш засипає очі. / Сліди від стін в піску – розсуне вітер, / і я їтому навмання. / Я йду. І бачу: / десь далеко догорає / багаття сонця - / за вежами піску, / за піском веж. / Я пам'ятаю – сонце, як підводилось вогненно, / – й мандрувало. / Тривога вгрузла у піщані вежі, / я сам – собі став спогадом, / тривожним пам'ятником / із піску, / під жовтим небом.» Що тут втратив Лесич у порівнянні з собою попереднім? Нічого! Якщо «колись критики вбачали у ньому імажиніста, експресіоніста, символіста і майстра бароко нашої доби», то, звичайно, нічого у цьому не було зайвого. Навіть у зацитованих рядках (нібито уже не поетичних) присутні барви символізму та експресіонізму, як і необарокові. Врешті, нові поезії Лесича, що з'явилися після збірки «Кам'яні луни» і ввійшли до тому «Вибрані поезії», себто такі, як «На смерть Тодося Осьмачки», «Сім ключів ворожби на всі пори року», «Никифор», «Сіре повітря, нав'яне димом» та «Катарсис війни» аж ніяк не давали найменшого натяку про творчий спад поета. Вірші найпізнішого періоду Лесичевої творчості, куди, зрозуміло, входить і «На смерть Тодося Осьмачки» стають «субтильнішими і більш системними» (Б. Бойчук), озвученішими, не втрачаючи при цьому «барокової сили і гранчастости» (Б. Бойко). Образні деталі, звичайно, сяють промовистими кольорами, але ці кольори уже м'якші, пастельніші, легше «припасовуються» один до одного. Метафізичність мислення сприяє їх глибиннішому сенсу. О цій порі поет остереігається рясної метафорики, але водночас не допускає мислі її позбутись. Без неї, без її «квіту» він би не був Лесичем. Але життя підказує такі теми, реалізація яких вимагає відповідного образного «одягу».

*Він усміхався злегка іронічно,
у квіти втиснутий, з роз'ясненим обличчям.
І довгі пальці не тремтіли болем,
спочивши навхрест.*

*А у свічах,
виблискуючи, догоряли вірші
ще не дописані,
що їх не знати нам ніколи.*

*І десь з кутка, задивлений у мари,
ніким не пізнаний,
найстарший із усіх – Боярин
захлипав, розридався мов дитина...
Похмуро кажанами розлітались тіні
з Ротонди душоубців.*

Під склепінням

*геометрично креслив дим
хижацький План до двору.*

А на дворі –

*ячали зорі лебедино,
шуміло чужиною місто, вечір плив...*

*Лиш десь на київському передмісті
каштани падали у тиші урочистій,
навік прощаючи Поета.
Плоди спадали на бунтарську землю,
і хоч не чув уже, не бачив їх,
– розділений морями і одчасм,
у крижаних обіймах Лети,
він усміхався.*

У Лесичевому поетичному доробку яскраво присутній пласт елегійної лірики. Його елегії – це медитативний мінор. Це переважно сум, скорбота, печаль душі, прощання із тим найдорожчим, що не повертається, а тільки залишається як пам'ять. Це насиченість слова відповідною мелодикою, інтенсивність емоцій, філософська сакральність, гама релігійних почувань, спогади про молодість, що віддаленіла, покаяння і треноси драматичних настроїв. Ось, наприклад уривки (початок і кінець) «Елегії про яблуню»:

*Твої молодости
не повернути, яблуне,
хоч ти щороку
наново цвітеш і зеленієш!*

*Твої молодости
вицвіла кора
темнішає щороку
і порепана сіріє, наче скиби
– землі тієї, що тебе зродила.
Твої молодости
не повернути,
яблуне!*

Що вирізняє елегії Вадима Лесича від творів цього жанру, написаних іншими авторами? У чому ж їх новизна? Очевидно, не тільки в модерному моделюванні верлібних рядків та образній своєрідності лесичівської фрази, а, швидше всього, – у збереженні елегійного «канону», якщо хочете, у «стандартизації» світовідчуттів. Іншими словами можна висловитись так: те, що вчора сприймалось читачами – «законодавцями естетичних мод» поетового покоління за банальний архаїзм, старомодність у романтичних шатах, сьогодні оцінюється по-іншому, уже сприймається за шкалою вічних вартостей – хронотопу і тимчасової присутності у ньому людини. Звідси й образ світу дитинства, який постійно в лю-

дині присутній, в якому вона живе і змінюється: «Є образ один, що хвилює нас і / до якого вертаємось із порожнечі / терпких і пом'ятих до-свідчень. / Це – образ з дитинства. / Він мерехтить світляними узорами барв, / він – як вітраж. / І часто нам стає вікном – між дійсністю / і тим, що нас тривожить. / Він має білу і тремтливу ніжність матері / і, заколисливу неначе, добрість батька, / їхніх рук – ласкавість голубину. / Я пам'ятаю добре це тепло очей, / глибокий, довгий погляд, у якому / – мені здавалося – очищувався мовчки / мій кожен промах, моєї молодости / кожен нерозважний крок. / І я читав у цих очах, як передчасно / у них тайлася тінь якась, мов прочуття / далеких, невідомих ще самотностей, / якогось невимовного розстання. / І я читав, але не розумів тоді. / – Це образ бачений інакше: без рисунку і без барв, / прозорий, мов вологість літошнього ранку / у світлих океанах рос. / Коли розшарпують нас кліщі розпачу й коли / глушитиме наш біль – лиш млява маска смутку, / – шукаймо в пам'яті, / і віднайшовши – / глядімо в образ цей, / як в нас самих.»

Що ще не сказано в нашій розмові про Вадима Лесича? Лесичезнавці відразу можуть зауважити, а чому і слова не мовлено про нього, як про перекладача. Звичайно треба вести розмову і в цьому ракурсі і в ракурсах інших. На щастя, Вадим Лесич до нас повертається і розмови про нього будуть.

Література

1. Лесич В. На межах незавершеного покоління. // Слово. Збірник українських письменників в екзилі. – Нью-Йорк, 1962.
2. Антонич Б.-І. Ярий та не Ярий. // Богдан-Ігор Антонич. Твори. – К.: Дніпро, 1998.
3. Качуровський І. Променисті силуети. Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. – Мюнхен, 2002.
4. Подоляк Б. Поезія поширеної оркестри. // Слово. Збірник об'єднаних українських письменників в екзилі. – Нью-Йорк, 1962.
5. Лесич В. (В.Л.Кіршак). Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході. – Вид-во «Сучасність», 1969. – Т. 2.
6. Державин В. Новий твір видатного поета-символіста. // Визвольний шлях. – 1958. – Ч. 4 (квітень).
7. Лавриненко Ю. До поєднання модернізму до традиції в необароко. // Слово. Збірник українських письменників в екзилі, 1968.
8. Костецький І. Стаття про вірші. // Лесич Вадим. Крейдяне коло. – Нью-Йорк, 1960.
9. Костецький І. Під знаком спадання. // Вадим Лесич. Кам'яні луни. Поезії 1960-1964, Нью-Йорк, 1964. – Сучасність 3 (51), березень, 1965.
10. Бойчук Б. Про «Кам'яні луни» Вадима Лесича. // Сучасність. – Ч. 10 (жовтень). – Мюнхен, 1964.

„AND RHYMES ARE SHARPENED, AND HARMONIC STROPHES”

T. Y. Salyga

Lviv national university named by Ivan Franco
department of Ukraine literature named academician M. Vozniak;
Tel. +380(342)59-60-74;

In the article the features of creation of Vadim Lesich are considered in the context of literature of diaspora. By the dominant of his creation an elegiac canon is certain and special „recording”. Also attention appeal on the lexical features of poetry V. Lesich.

Key words: emigrant poetry, style searches, artistic-formal choice, elegiac reasons, poetic audio recording

УДК 82-1:821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр.)6

ТИП АВТОРА У НЕРЕФЕРЕНТНІЙ ЛІРИЦІ

О. С. Деркачова

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380(342)59-60-74;
e-mail: olga_derkachova@ukr.net

У статті охарактеризовані типи автора у сучасній українській ліриці. Акцент зроблений на неререферентній ліриці. Виділено два типи авторів: автор-трікстер та автор-художник. Визначено їх спільні та відмінні риси.

Ключові слова: неререферентна лірика, тип автора, автор-трікстер, автор-художник.

Неререферентна лірика містить стильові моделі, що точно не співвідносять зображуване із зображеним, у ній відбувається процес творення не світу як тексту, а тексту як світу. Неререферентній ліриці відповідають знаки-символи, художні образи такої лірики змінюють зображуване, а сам художній світ перетворюється на символ. Особливістю такої лірики є те, що слова отримують інше значення, перестаючи бути тотожними самі собі.

С. Н. Руссова пропонує таку типологію образу автора у ліричному тексті: автор-писар, автор-секуляризований пророк, автор-ізгой, автор-художник, автор-ремісник, автор-трікстер, автор-окрема людина [1, 28]. Щодо лірики, починаючи з 80-х, то дослідниця наголошує на домінуванні типу автора-трікстера.

Трікстер – божество, дух, людина, антропоморфна істота, поведінка яких випадає з системи загальноприйнятих правил поведінки. Особливістю трікстера є те, що він порушує закони і правила, але досягає позитивного ефекту. Трікстер асоціюється із хитрістю, обманом, з нього часто сміються. Він може міняти стать, ставати гомосексуальним, він здатний до перевтілень. Він може бути комічним дублером іншого героя. Він часто стає причиною різноманітних конфліктів. Особливого розвитку цей персонаж набуває у карнавальній культурі. Гра руйнує традиційний взаємозв'язок автора і читача на рівні самого тексту: руйнується істинність висловлювання та його інформативність, семантична зв'язність тексту, десакралізація художньої творчості та автора [1, 266]. У поетичному тексті під трікстером варто розуміти того, хто порушує правила, сталий світопорядок і витворює свій, абсолютно інший світ.

Автор-трікстер намагається зруйнувати ціннісні стереотипи, змінити сталі уявлення та сприйняття:

*Закіптюжений ангел живе у друкарні,
наче промінь стрибає в дівочі люстерка,*

*на губах залишає цілунки безкарні –
безшелесний, мов тінь, і липкий, мов цукерка... [2, 16]*

У цитованому уривку автор-трікстер розповідає про янгола-навпаки, руйнуючи звичні асоціації, пробує олюднити його, тому він «закіптюжений», працює у друкарні. Також можемо спостерігати не лише олюднення янгола, а й ототожнення себе з ним:

*Трагічно вигинаючи роти,
В пісенній ірїй вирушають барди.
Злетів і я, розхриставши пальто,
Розкинув руки, вивернув повіки,
Колись людина, а тепер ніхто,
Облізлий ангел, знуджений каліка... [3, 29]*

Автор моделює ситуацію наступним чином. Усе у леті: міста, люди, комахи, речі. Автор грається, перевтілюється, хоче, як і барди, потрапити у вирій. Натомість вже бачимо не атвора, а облізлого янгола.

Автор може і не називати прямо янгола, даючи лише натяк. Таким натяком є, наприклад, крила:

*текст як відмазка – живеш і листаси
мнешся понуро з ноги до ноги
старість не радість
і радість не старість
все що зосталось
крила й борги... [4, 23]*

Автор створює ілюзію несправжності тексту – «текст як відмазка», тобто світ реальний кращий. Але одразу заперечує це, говорячи, що все, що лишилися, – це борги і крила.

Автор-трікстер пояснює нівелювання образу янгола змінами ціннісних орієнтирів, хаосом, що панує у світі:

*Тут ненависті та прокльонів
значно більше за двісті вольт.
Іграшковий ангел, як поні,
Із люцифером грає в гольф [5, 20]*

Автор доводить, що у світі все перевернуто догори ногами, що тут немає нічого святого, зруйновано всі цінності та ідеали, на першому місці – ненависть. Світ зруйновано, тому янгол грає з люцифером у гольф.

Автор-трікстер надає словам та образам іншого значення.

*Покрутить ноги нам Амур,
а руки – барабанна слава.
Чи протанцюєш вальсотур,
коли в очах дитя криваве? [5, 18]*
*Твердь аксіом погорить. Згине гавкіт.
І воскресне мармуровий Ліст.
Вірю: зойки жахітливі Мавки
ще розбудять туші сонних міст! [5, 68]*

*В реторті вариться коктейль –
твоя й моя першооснова...*

Я – Фауст, Гамлет, Вільгельм Тель!

Я сплю на небі! [2, 9]

У цитованих уривках є значна кількість інтертекстуальних образів: Амур, Ліст, Мавка, Фауст, Гамлет, Вільгельм Тель, але вони починають жити іншим життям, зв'язок між первісним значенням і теперішнім практично втрачається.

Автор-трікстер також грається з реальним і вигаданим, переставляючи їх місцями:

ти можеш прочитати сьогодні

що він був придурком

боявся режиму ховався в дурдомі

але ти не вір маленька –

усі ці задрипані літературознавці –

вони просто відпрацьовують

свій цоденний ранковий гот-дог... [6, 8]

Тут маємо створення світу навпаки-ненавпаки. Автор розповідає про поета Сосюру як про автора чудових поезій і одночасно про епізоди його біографії, заперечуючи їхню справжність, намагаючись протиставити невлаштовуючу його реальність власноствореному світові.

Автор-трікстер також ховається за різні маски, граючи різноманітні ролі:

Я ремісник сонетів. Я штукар,

Музичної шкатулки витівник...

Закинь монетку – і прийми удар

Солодкий вірш, проклятий медівник.

Або не так. Я голос, що пече,

Я позапростір, втілений у плоть.

В мені, як світ незгоєний, пече

Прозора кров... [7, 5]

Автор називає себе ремісником, штукарем, витівником, голосом, позапростором. Він різний і водночас зовсім не такий, яким його уявляють.

Не таким, яким його уявляють, є навколишній світ:

Гумозна руїна з волоссям твоєї

Коханої зизо косує звідтіль,

Де сиплеться тьмяних пилюг заметіль

На очі розбитої в м'ясо ідеї... [8, 16]

Тут автор хоче нам показати спотворений реальний світ, довівши до абсурду зображуване, поєднавши найдорожче з потворним.

Частим також є протиставлення «я» натовпу, плюси видаються за міноси і навпаки, звучить невдоволення зовнішнім світом, який показаний як такий, де немає місця світлому, такий, де панують жорстокість та агресія.

Отже, автор-трікстер з'являється з кількох причин: щоб заперечити старі ідеали, довести, що світ реальний нічого не вартий, протиставити світ реальний та світ у тексті, визначити своє місце у світі і свою позицію.

Доволі часто такий автор звертається до релігійної символіки, міняючи акценти. Наприклад, вже згадувані «закіптюжений ангел» Андруховича, крила Андрусяка.

Також у неререферентній ліриці 80-90-их присутній тип автора-художника. Для такого типу автора духовне переважає над матеріальним, він намагається показати взаємодію внутрішнього і зовнішнього світу людини. Автор-художник не творить, а перетворює світ [1, 118], не переставляючи місцями чорне і біле. Важливе місце відводиться опису творчого процесу – він сприймається як сакральне, а не як блазнювання. Частим є звернення до природи, а релігійна символіка є звичною, сталою. Автор-художник представлений у текстах І. Римарука, С. Вишенського, М. Кіяновської, частково в І. Андрусяка та у Ю. Бедрика.

я дозволяю тобі все

бо сосна дозволяє вивіріці

перегони з осіннім вітром

я дозволяю тобі все

бо творець дозволяє блазневі

прикидатися першотворцем [9, 14]

Цікавим є у поезії згадка про трікстера, якому творець дає погратися у першотворця.

Автор-художник намагається поєднати, взаємоузгодити природу, людину і реальність:

Місто, дерево і душу снігопадом оповито» [9, 99].

вранці я блукаю над озером

і питаю бродячих псів

навіщо нищите падолист

потім повертаюсь додому

і питаю сову параску

де ти літала сьогоніч [9, 78]

У поетичних текстах Римарука постійно присутня природа, але вона не персоніфікована, автор наче малює її. Частим є використання релігійної символіки:

Кельнерко! Каву для трьох:

Віршник, Художник і Бог –

Мудрі, як діти [9, 96]

Автор-художник намагається вийти з хаосу і створити новий світ. Якщо, наприклад, А. Охрімович зосереджується на найпотворнішому у реальності, то С. Вишенський наче взагалі не бачить його, витворюючи свою реальність.

За облонкою –

доки не руйнуєш –

зелено.

За обр'ями –

доки триває вічність –

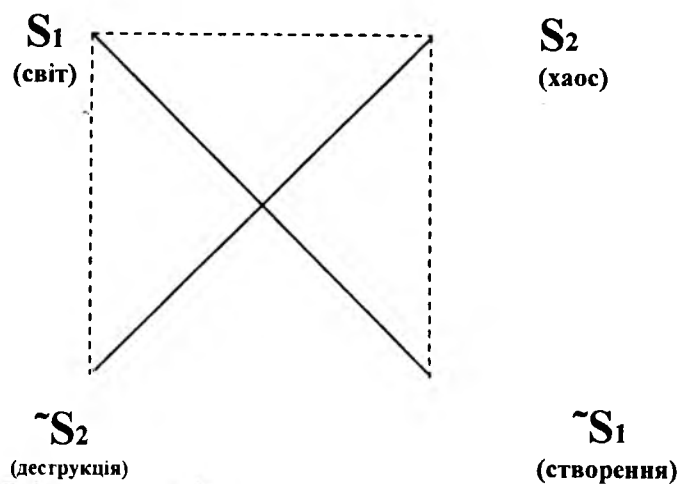
перше й останнє проміння [10, 11]

Автор-художник оповідає про те, що було до створення світу і що є тепер. Новий світ – абсолютно інший, тому слова втрачають своє первісне значення:

*Гайда питати в колобка,
чому він з полюсів холоде:
лисиця – зав'язь язика,
що в рудизні відлуння тоне [10, 15]*

Автор-художник також використовує інтертекст, так само надаючи звичним образам абсолютно нового значення.

У неререферентній ліриці 80-90-х іде процес руйнування старого світу, перетворення його на хаос і створення нового світу. У семіотичному квадраті маємо наступні відношення:



Світ – хаос – відношення протилежності,
Світ – створення світу, хаос – руйнування – суперечності,
Світ – руйнування, хаос – створення світу – імплікації,
Руйнування – створення – субконтрарності.
Під S1, ~S1 розуміємо образи, що виражають процес світотворення, під S2, ~S2 розуміємо образи, що виражають деструктивні процеси.

Для автора-художника світ \neq хаос, для автора-трікстера світ = хаос. Якщо перший показує інший світ, то другий намагається переконати, що хаос – це і є світ.

Отже, можемо визначити такі основні особливості автора-трікстера: гра у хаос, деструкція старого світу, абсурдність реальності, реальність – це ілюзія, а ілюзія – це реальність, девальвація первісного значення слова, акцент на потворному, девіації, поет – не митець. Для автора-художника властиве наступне: світ – це не безлад, акцент на прекрасному, створення іншого світу, зміна первісних значень слів, не акцентовано на девіантній поведінці, поет – це митець.

Література

1. Руссова С.Н. Автор и лирический текст. – Москва, 2005. – 312 с.

2. Андрухович Ю. Екзотичні птахи та рослини. – Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2002. – 112 с.
3. Охрімович А. Замкнутий простір. – Львів: Кальварія, 2002. – 148 с.
4. Андрусак І. Дерева і води. – Харків: Акта, 2002. – 78 с.
5. Процюк С. Апологетика на світанку. – Ужгород: Гражда, 1995. – 108 с.
6. Соловей О. Конуси і дирижаблі. – Донецьк: OST, 2006. – 56 с.
7. Кіяновська М. Книга Адама. – Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2004. – 96 с.
8. Бедрик Ю. Цвіт геральдичний та інші поезії. – Київ: Факт, 2004. – 176 с.
9. Римарук І. Бермудський трикутник. – Київ: Брама, 2007. – 112 с.
10. Вишенський С. Змова дзеркал. – Київ: Юніверс, 2005. – 352 с.

TYPE OF THE AUTHOR IN NON-REFERENT POETRY

O.S. Derkachova

*Precarpathian Vasyl Stefanyk National University, Ivano-Frankivsk,
st. Shevchenko, 57; Tel. +380(342)59-60-74;
e-mail: olga_derkachova@ukr.net*

The types of the author in the modern Ukrainian poetry are characterized. Non-referent poetry is highlighted. Two types of the author are distinguished; they are the author-trickster and the author-artist. Their differences and common features are defined.

Key words: non-referent poetry, type of an author, author-trickster, author-artist.

ДРАМАТУРГІЯ МИХАЙЛА МОГИЛЯНСЬКОГО: КОНФЛІКТИ І ХАРАКТЕРИ

С. І. Хороб

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380(342)59-60-74;
e-mail: kf@pu.ukr.lit.ua*

У статті досліджуються особливості конфліктів і характерів малознаного українського письменника Михайла Могілянського. Автор аналізує ці ідейно естетичні категорії в п'єсах "Мираж", "Тіна" і "Втомлені", "вписуючи" названі драми до драматургічно-театрального контексту початку ХХ століття – українського та західноєвропейського. Вперше доведено, що драматичні твори Михайла Могілянського є не просто фактом історико-літературного процесу в Україні, а становлять собою непересічне явище національно-духовного культурного простору.

Ключові слова: *драматургія, конфлікти, характери, контекст.*

Про Михайла Могілянського (1873-1942) в українському літературознавстві, здається, ще не було ґрунтовної розвідки, яка б розкривала особливості художньої творчості цього майстра слова. Хіба що окремі штрихи його як драматурга з'ясовано й наведено у статті сучасного дослідника Сергія Кривенка (див.: Науковий вісник Ізмаїльського державного педагогічного інституту. – Вип.8 – Ізмаїл, 2000), а також почасти на сторінках підручника історії української літератури (1993) розглядається в загальних рисах його літературна й літературно-критична спадщина. Тим часом він відомий був як поет, що заявив про себе наприкінці ХІХ століття двома російськомовними поетичними збірками – "Три стихотворения в прозе" та "Стихотворения" і літературознавчими працями, що періодично друкувалися на шпальтах петербурзьких видань [1]. Одночасно М. Могілянський не безуспішно пробував свої творчі сили як драматург, який впродовж першого десятиліття ХХ століття написав й опублікував російською мовою п'єси "Мираж" (1902), "Тіна" (1903) та "Усталые" (1906), які, на жаль, протягом тривалого часу залишалися поза увагою дослідників.

Тому сьогодні, знайомлячись з ними (дві перші драми з'явилися в Петербурзі як окремі видання, а останній твір був видрукований як додаток до журналу "Всемирный вестник" (1903, № 8-9), можемо говорити, що проблематика драматичних творів М. Могілянського детермінована деякими зовнішніми (суспільними) обставинами й внутрішніми (індивідуальними) особливостями його художнього мислення, його авторською ідейно-естетичною та громадянською позицією революціонера-

демократа. Будучи одним із найдіяльніших учасників подій супроти царського режиму, М. Могілянський зазнав кількамісячного ув'язнення в сумнозвісних "Крестах".

Доречно зауважити, що його ідеологічний досвід зчасти позначався на художніх концепціях, на його систематиці конфліктів і характерів. Певно, й образи "знервованих" недавніх революціонерів та "стомлених" "колишніх людей" виведені драматургом апостеріорно й де в чому інтроспективно, як справедливо зауважує Сергій Кривенко. Загострення кризи революційного руху в останні роки ХІХ століття в Росії, зокрема й в Україні, паралізувало широкі демократичні кола й на початку нової епохи. Надто ж гірко розчарування зазнала більшість тогочасної інтелігенції. Реалістичне осмислення тодішньої українською та російською драматургією, і М. Могілянським зокрема, занепокоєних важким настроєм й індіферентизмом та задушливою суспільною атмосферою, розгорнутого комплексу пекучих проблем, були не лише спробою передати загальний стан сучасної дійсності, а й намаганням драматургів впливати на складну ситуацію, вивести передові маси українства з морального занепаду, відновити втрачені ними кондиції [8,158]. Художня реалізація цих принципів як творчої мети пов'язувалась письменником з драматургією, у якій він вбачав потенційну можливість донесення до читача чи глядача своїх нових задумів.

Дійові особи творів М. Могілянського за соціальним станом – здебільшого представники інтелігенції. Драматург у своєму мисленні деталізовано сягає насамперед того середовища, в якому жив і яке знав досконало. Зовнішньо п'єси М. Могілянського мають прояви родинно-побутових драм, оскільки їх персонажі діють переважно в побутовій, домашній сфері й перебувають у сімейних, родинних, дружніх стосунках між собою, проте суть творів виходить далеко за межі такого прочитання, за межі родинно-сімейних "фамільних" взаємин.

Перша драма "Мираж" М. Могілянського (авторське датування якої – "июль, 1901 г.") "привертає увагу передовсім художньо-філософською ускладненістю, незначною закодованістю змісту, актуальністю зображуваної ситуації, посиленою увагою до внутрішнього, психологічного начала людини" [2]. Очевидна прихованість ідейно-естетичної свідомості в глибинах підтексту мотивується не лише особливостями індивідуального художнього мислення й драматургічної поетики письменника, а й суспільною аурою того часу, в якому перебував автор. Тодішнім середовищем протиріч і конфліктів.

У драмі діють чотири головні персонажі – Дім (Дмитро), Соня, Марія Іванівна, Іван Сергійович. Серед них, по суті, важко визначити хоч одного, кому можна було б дати однозначну характеристику. Саме далеко не однолінійна й не позбавлена актуальності бінарна опозиція взаємосуперечностей між героями складає ідейно-художній конфлікт п'єси. Дім і Марія, за деякими натяками М. Могілянського, – колишні активні члени революційної організації, що зазнали репресій за антиурядову, протицарську діяльність. Дім повернувся з "севера милаго" після жакли-

вого десятимісячного тюремного ув'язнення та трирічного політичного заслання, а Марія – з вимушеної еміграції. Пасивність і легкодухість, байдужість і холодний скептицизм, загострена неврастенія охопили головного героя. Як тонко зауважив сучасний дослідник, “його образ не тільки підказаний живим середовищем революціонерів, а й значною мірою рефлексивний” (Сергій Кривенко).

Неординарний, надзвичайно колоритний індивідуальний характер Марії. Загалом натура сильна, глибока, здатна аналітично мислити, вона схильна до критично-недовірливого сприйняття життя. Буттєві перипетії останніх років вплинули і на “бойовий дух” Марії, проте не так похитнули її моральний стан, суспільні ідеали, як загартували й утвердили їх. Тож найскладніші колізії не випадково виникають між цією парою дійових осіб і є епіцентром конфлікту п'єси. Практично розсудлива, прагматична, життєактивна Марія в діалозі з Дімом виявляє в ньому за загальним депресивним станом цілий комплекс проблем, що суттєво поглиблює його, діалог. Передовсім це протиріччя в собі, точніше – суперечності між собою як людською особистістю й письменником, проблема, що стосується його становлення й самовияву як художника слова, адже Дім – відомий поет. Марія докладає максимум зусиль, щоб вивести його зі стану апатії, даючи можливість відчутти бажання знову бачити його внутрішньо-психологічну гармонійність (подібність такої конструкції конфлікту є у Лесі Українки, В. Винниченка).

Для переконливішого відтворення конфлікту і напруженої драматичної ситуації щодо перцепції геросм прагнень та емпатій Марії, її намагань навіяти йому революційне пробудження, М. Могілянський вкладає в уста героїні слова з резонансною на початку століття революційно-романтичною “Песни о Буревестнике” Максима Горького, з її символічно-бунтарським образом провісника відродженої мрії. Крім того, нестійкі позиції Діма, а в останній дії твору – й Марії значною мірою позначаються на їх стосунках, як і загалом на конфліктній розв'язці. Автор наголошує на їх роздвоєності: вжитися їм важко, як і обійтися одне без одного вони також не можуть. (тут запрошується асоціація до драми “Чорна пантера і білий ведмідь”).

Герої М. Могілянського багато в чому нагадують дійових осіб А. Стрінберга, А. Чехова, В. Винниченка стосунки яких “побудовані на взаємній прив'язаності та взаємному знуванні, що носить стільки ж запеклий, психологічно зламанний, скільки й ігровий характер” [3, 18]. Ситуація загострюється ще й тим, що їх взаємостосунки виходять далеко за межі піднесено-душевної прив'язаності. Намагаються вберегти від впливу Марії втрачену внутрішню рівновагу Діма, лікар Іван Сергійович, котрий лікує його від нервової хвороби, та дружина Діма Соня. Власне, вони переконані, що той не здолає нових випробувань і потрясінь.

Субстантивним атрибутом поезики п'єс “Мираж” і “Усталые”, що типологічно й формально наближає їх до зразків нової європейської драми, є послаблення драматичної дії й інтерес до психологічного розвитку ситуації, домінування внутрішнього сюжету, драматизму. Ці тен-

денції у М. Метерлінка супроводжувалися намаганням “спуститися як найглибше в людську совість і приділити більше місця моральним проблемам” [4, 247], у Г. Гауптмана – намаганням “звернутися до людської душі” [4, 276], у Б. Шоу – висуванням на перший план драматичного “зіткнення різних поглядів на життя” [4, 273]. Ці виокремлені А. Аніктом тенденції по-своєму були трансформовані й авторською ідейно-естетичною свідомістю М. Могілянського. У творах українського драматурга превалюють визначення позицій персонажів, їх внутрішнього стану, бінарна опозиційність конфлікту ніби “розмивається”. Так, у п'єсі “Мираж” найбільша загостреність конфлікту виникає навколо розмірковувань і дискусій ергативів, які стосуються важливих моральних і філософських позицій та принципів, визначальних для самого художника слова, зрештою, для переважної більшості тодішніх українських драматургів (Сергій Кравченко).

Значущим для Марії виявляється раціоналістичне “умение наслаждаться жизнью”, навіть морально нерозбірливе: “[...] чем бы не давалось наслаждение, лишь бы было бы настоящее, захватывающее, лишь бы была жизнь [...]” [5,10]. Цьому ідеалові відповідають і подальші роздуми героїні про сенс життя, вираження яких носить дещо емоційний характер: “Я проклинаю, я ненавижу все, что отравляет, разлагает непосредственное наслаждение жизнью: долой истину, да здравствует жизнь!” [5,11]. Дім і Марія дебатують проблеми людини й суспільства, пошуки рівноваги власних інтересів із загальнолюдськими, які, вочевидь, відбивають тодішні погляди певних кіл, зокрема українських, поступово запановують у душах зреволюціонізованої молоді, зрештою, й донині не втратили своєї актуальності.

Змальовуючи психологію, світ почуттів і думок того суспільного середовища, яке незабаром мало стати головною активною силою революційних рухів в Україні та Росії, М. Могілянський торкається також і певних аспектів його моральної самосвідомості. Марія в діалозі з Дімом висловлює сентенції програмного, основоположного характеру для реалізації революційної ідеї, покликані активізувати їхні дії (і Діма зокрема), що, на думку героїні, найбільш необхідне в “життєвих бурях”: “Нужна крепкая совесть! (Пауза, прищурив глаза). У тебя, Дим, совесть мягкая, мягкая как воск, пожалуй, еще мягче... Еще нужно умение крепко спать по ночам, что бы ни происходило днем!” [5, 54].

Надалі, але дещо в трансформованому вигляді, саме про ці проблеми особистості активно дискутують і роздумують герої українських письменників В. Винниченка, В. Підмогильного, М. Куліша, М. Хвильового, Б. Антоненка-Давидовича. Проте й саму героїню М. Могілянського в останній, третій дії п'єси зборюють сумніви, вияскравлені автором у форму внутрішнього монологу, який лише підкреслює її душевне занепокоєння, непослідовність: “Крепкая совесть, крепкая совесть! О, если бы не было этих ужасных сомнений, колебаний, этого страха, – я... я имела бы крепкую совесть... Нужно ведь желать иметь ее, а я не знаю, не лучше ли от всего отказаться?...” [5, 65].

Визначаючи дефіцит міцної совісті, Марія наголошує і на відсутності “міцної безсовісності”. Однак усі її оптимістичні сподівання на радість життя, внутрішній комфорт, бажання знову побачити Діма “черной молнии подобным” виявляються тим, що промовляв ліричний герой Діминої поетичної збірки “Алчущие истины”: “Мираж, мираж, мираж!”.

Над названими проблемами, щоправда, з протилежних позицій, роздумує інший персонаж п’єси – Іван Сергійович. “Спокійний, врівноважений, ригористичний, він пильнує Діма від загострення психічної хвороби, внутрішньої дисгармонії, докладає немало зусиль, аби застерегти посилення розладу, надто ж – експансія Марії, – пише Сергій Кривенко. – Якраз полеміка між цими дійовими особами надає п’єсі нової динаміки, нової конфліктної спрямованості” [8, 160]. В цьому плані розглядається деяка подібність долі персонажа п’єси М. Могилянського “Мираж” і героя драми А. Чехова “Чайка”, письменника Костянтина Треплева, “чії мрії відходять від дійсності від життя” [6, XLII] (його образ також затінюється смертю). Бачиться певний перегук твору М. Могилянського й з іншою, синхронною в часі п’єсою – “Три сестры” (1901), в якій усі надії й сподівання героїнь, трьох сестер, на краще майбутнє пов’язані з мрією про переїзд до Москви. Тому триразове сумне повторення головної героїні Ірини наприкінці другої дії (“В Москву! В Москву! В Москву!”) найточніше виражають прагнення сестер порвати з провінційним життям, символом відсталості й аморфності”. І якщо для героїні А. Чехова поїздка до Москви – символ нового життя, символ розриву з минулим, то потрібне образне твердження “Мираж, мираж, мираж!” персонажа М. Могилянського означає втрату людиною гармонії, особистості та громадської, примарність вимріяного, нездійсненності прагнень стає символом багатьох розчарувань” [8, 161]. Про руйнування романтичних устремлінь героїні до поїздки, але вже в Петербург, сюжетно, йдеться у п’єсі “Тина”, що, на переконання сучасного дослідника, найбільше тяжіє до поезики чеховської драми.

Символічність завершальної сцени драми “Мираж”, де центральна дійова особа, вистрілюючи собі в голову, промовляє останні слова – “Солнце, Солнце всходит! [...] Ослепительное солнце!..”, викликає ремінісценції з фінальною картиною п’єси Г. Ібсена “Примари” (1881), коли Освальд, головний герой твору, передчуваючи раптовий прихід смерті, просить Алвінг: “Мамо, дай мені сонця”. Умираючи, він тричі повторює “Сонце... Сонце... Сонце...” [7, 526].

Усі номінативи драматичних творів М. Могилянського, як зазначають ksntfhnejpyfdws, позначені “оболонкою” символічності. Проте ця символічність у драматурга має свої певні особливості, зумовлені авторською ідейно-естетичною свідомістю письменника реалістичного складу, можна сказати – неореаліста (як В. Винниченко), а де в чому й модерніста, зосібна – імпресіоніста. А у романтика й символіста символ в їх художньому мисленні неоднокаві. Сама ж назва “Мираж”, як і наступні п’єси “Тина” й “Усталые”, позначена символічністю життя. В А. Чехова ж символ волі тяжіє до асоціацій з “Чайкою”, в ній драматургом символі-

лізована пристрасть, душевний порив. Герої у творах цих письменників – постаті досить ординарні, приземлені, хоча й не позбавлені певного притлумлення духу. Символом же у романтика стає вся натура митця; його художня реалізація несе всеохопне мотиваційне значення, а головні персонажі виступають найчастіше рупорами, месіями, які перебувають у полоні певної ідеї, що стає пристрастю (наприклад, неоромантичні поеми Лесі Українки “Одержима”, “В катакомбах”). У М. Могилянського переважає символіка житейсько-ситуативного, екзистенційного спрямування [8, 161]. Це відрізняє його п’єси від тодішніх багатьох українських неоромантичних драматичних творів, у яких превалує етико-моралістична, долевизначальна, імперативна чи християнська символіка (Ол. Олеся, В. Пачовського, П. Мирного).

Слід наголосити на тому, що символіка назагал – поняття нетиподиференціальне, бо завжди виникає проблема ідентифікації природи символу в різнотипних творчих системах – чи то реаліста, чи то романтика. Вирішити її можна лише зрозумівши, якого роду символами послуговується автор. Так, у п’єсі В. Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь” символ вичерпує всю натуру суб’єкта свідомості і вчинку. Тут драматург, вирішуючи позаетичний конфлікт, вводить символи тваринного (природного – “Сніжинка”) походження, виказуючи потребу згуртованих натур звільнитися від морального імперативу.

У драматичній спадщині М. Могилянського, як тонко спостеріг С. Кривенко, “заголовні символи (“Мираж”, “Тина”, “Усталые”) покликані означувати більш чи менш важливі, але в цілому досить тривіальні (й саме цим драматичні) явища, здатні то розростатися, то гаснути разом із самим життям людини. Вони ніби вловлені в самому життєплині й увиразнені до помітності авторською свідомістю письменника-реаліста, налаштованого на невтомне спостереження, класифікацію, аналітико-пізнавальну роботу в повсякденні, принципово не характерну для романтичної літератури” [8, 161].

Незаперечним проте є той факт, що в творчій лабораторії М. Могилянського-драматурга трансформувалася мистецький досвід стилів і напрямів, поезики творення конфліктів і характерів, що ставить його в один ряд з іншими письменниками (українськими передовсім), спонукає до виявлення пошуків художнього самовираження, пошуків багатогранної людської індивідуальності, котрі відбиті в українській драматургії початку ХХ ст., як і загалом в світовому письменстві того часу.

Література

1. Могилянський М. В девяностые годы // Былое. – 1924. – № 24.
2. Могилянський М. Кабаре “Бродячая собака” (Отрывки из повести о днях моей жизни)// Публикация А.Сергеева. – Минувшее: Исторический альманах. – М.-СПб., 1993. – №12.
3. Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. – М., 1979.
4. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. – М., 1988.

5. Могилянський М. Мираж. – СПб., 1902.
6. Чехов А. Собрание сочинений: В 12 т. – М., 1960. – Т.1.
7. Ибсен Г. Собрание сочинений: В 14 т. – М., 1956. – Т.3.
8. Кривенко С. Драматургія Михайла Могилянського // Науковий вісник Ізмаїльського державного педагогічного інституту. – Вип. 8. – Ізмаїл, 2000. – с. 157-161.

DRAMATURGY OF MIHAYL MOGILYANSKY: CONFLICTS AND CHARACTERS

S.I. Chorob

*Pricarpathians national university named by Vasiliy Stefanic
t. Ivano-Francivsc, st. Shevchenko, 57; tel. +380(342)59-60-74;
e-mail: kf@pu.ukr.lit.ua*

The features of conflicts and characters of the not popular Ukrainian writer Mihayla Mogilyansky are explored in the article. An author analyses these ideological aesthetically beautiful categories in plays „Mirage” „Tina” and „Tired”, inscribing the adopted dramas to the dramaturgic-theatrical context of beginning of XX age - Ukrainian and Western European. It is first led to, that dramaticseats of Mihayla Mogilyansky is not simply the fact of historical and literary process in Ukraine, and there is the unordinary phenomenon of national-spiritual cultural space.

Key words: *dramaturgy, conflicts, characters, context*

Культурологія

УДК 140.8:821
ББК 83.1 (4 Укр.)6

НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРА В УМОВАХ ПЛЕБЕЇЗАЦІЇ

В. Ф. Давидюк

*Волинський національний університет імені Лесі Українки,
м. Луцьк, вул. Лесі Українки, 1*

У статті розглянуто тенденції розвитку культури у місті і селі. Акцентовано на плебеїзації культури та її особливостях. Визначено особливості побутування української народної культури у ХХІ столітті. Розглянуто питання етномодерну.

Ключові слова: *народна культура, плебеїзація культури, етномодерн, етника.*

Останнім часом серед людей, причетних до народної культури, все частіше доводиться чути, що ми – останнє покоління, яке бачило фольклор у його живому побутуванні. Мушу зауважити, що думка не нова. Першим із професійних фольклористів її виголосив понад 160 років тому Микола Костомаров. Але творчість народу важко піддається прогнозуванню. Ще важче спрогнозувати нові хвилі інтересу до неї. Етносоціологічні дослідження, що їх проводила співробітниця Полісько-Волинського народознавчого центру стосовно бажаних нововведень у зміст сучасного міського весілля, яке останніми роками стало модним і в селі, дали один приголомшливий результат – майже три чверті опитаних із числа неодруженої молоді хотіли б, щоб на їхніх весіллях звучали обрядові весільні пісні, які надають цій нерядовій події урочистості.

Можливо, секрет довготривалості побутування фольклору в тому й полягає, що запити на нього то падають до нуля, то знову зростають нечуваними темпами. Висновки сучасників щоразу робляться на синхронічному зрізі, коли в око впадає лише сучасний стан явища, у конкретному випадку менший інтерес до його традиційних виявів у молоді порівняно зі старшим поколінням. Але коли та ж колишня молодь досягає з плином часу статусу старшого покоління, її колишні смаки також зазнають істотних змін. Вона починає переводити свій інтерес з крони, яка відбулася, на коріння, починаючи пошук справжнього, свого і, як і попереднє покоління, не схвалює «неправильних» смаків нового покоління. Тому справжній інтерес до традицій приходить лише з віком. Не випадково в Старому світі фольклорні традиції нації тепер репрезентують в

основному представники старшого покоління, які в роки своєї молодості так само про них майже нічого не знали. Таким чином кожне покоління народжує своїх репрезентантів народних традицій У старшому віці людина згадує своє дитинство, а разом із тим те, що співала бабуся, що розповідав дід. Якась частина цієї інформації свідомо втрачається, але їй на зміну приходять інші. У такий спосіб відбувається оновлення фольклору.

Загрозу для його збереження становить не втрата інтересу чи відсутність моди, а ті відступи від нормального розвитку, які загрожують природному перебігу подій. Вони ж найчастіше залежать від духовного здоров'я нації. Буквально рік тому мені спало на думку провести моніторинг серед тих носіїв фольклору, які 10 років тому ще в дитячому віці брали участь у першому міжнародному фестивалі «Берегиня». Попри артистичні здібності й чудові вокальні дані, більша частина хлопців уже не пам'ятає слів жодної з виконуваних тоді пісень. Один із учасників опитування сам пояснив причину свого «забування»: «Якби ж то я не пив». Пам'ять людей забирає горілка, а пияцтво на селі стало масовим явищем. Молоді хлопці протягом дня допомагають самотнім пенсіонерам, а з вечора до ранку пропивають зароблене в барах, де вдень торгують пивом, а вночі йде в хід дешева самогонка. Денного заробітку сільського косаря вистачає на п'ять пляшок.

На сьогодні бари по селах стали єдиним місцем проведення дозвілля молоді. Передбачити це було неважко, бо подібна ситуація в сусідній Польщі щодо сільської місцевості спостерігалася ще в 90-х роках. Але поляки за перебудовний період пожертвували лише кінотеатрами. Далі міністерство освіти й культури опанувало ситуацією і почало потроху спрямовувати її в потрібне для держави русло. Бари вони зробили невід'ємною частиною клубних установ, укріпивши цим економічний стан останніх. Клуби як осередки культури завдяки цьому пережили найважчі часи і не втратили свого значення.

В Україні в останні роки ніхто не вигадує навіть нових назв для крамничок і барів, все привозять готовим із-за кордону, так мало б статися і з перейманням польського досвіду щодо закладів культури. Та процес виявився хоч нібито й не контрольованим, та не до кінця. Заклади культури після повного їх занепаду було просто передано комерційним структурам під нічні клуби й інші розважальні заклади. І хоч їхніми новими клієнтами стали люди від масової культури не такі вже й далекі, поза опікою з боку держави їх легко опанували такі обов'язкові додатки до цих установ, як російський шансон, рідше попса, де-не-де розбавлені єдиним світовим досягненням українців – кічем від Андрія Данилка.

Чому саме Верка Сердючка, а не Тарас Петриненко, Катя Чілі чи Руслана, яка зуміла перемогти на конкурсі Євробачення, стала хітом українського ефіру, здогадатися не важко. Сталіну колись подобався Хрущов. За те, що багато пив, а після цього ще й танцював гопака на замовлення вождя. Та сама роль сьогодні відведена усій українській культурі, при-

чому не лише на території Росії, де Верка Сердючка «віддувається» за цілу націю, а й на рідних теренах Андрія Данилка.

Михайло Грушевський назвав це плебеїзацією культури. Цей процес має місце лише за однієї умови – коли одна культура, для того, щоб завоювати зайнятий іншою простір, руками її репрезентантів у становищі плебеїв, починає пародіювати її культурні явища. Свого часу в такий же спосіб, щоб розчистити шлях для християнських колядок, семінаристи створювали кічі на народні теми. Щоб нижчість традиційної культури була переконливішою, у зміст пародійних новотворів вставлялися низькі (лайливі) слова. Іншим прикладом такої ж маніпуляції можна вважати т.зв. «батарські пісні» Львова та інших галицьких міст у період утвердження тут польської культури. За відсутності реципієнта з товстим гаманцем, який заохочує до такої творчості, у такий спосіб знаходячи можливість для власного вивищення над цим мистецтвом нижчих верств, зникає і воно саме. Незважаючи на державну незалежність, українська культура на своїй етнічній території перебуває зараз саме в такому становищі, її плебеїзація відбувається із нечуванним зухвальством, на що не можна не звернути уваги. Сьогодні це тотальна проблема, яка однаковою мірою стосується як міського, так і сільського культурного середовища.

Дехто з науковців схильний вважати, що міська культура в Україні ніколи не була українською. Такі думки висловлювали й перші наші фольклористи. Тоді це відповідало дійсності, але не може бути екстрапольоване на нинішній стан, коли половина українців проживає у містах. До того ж український етнос має принаймні двохсотлітню історію (з часів перших цукроварень, які були винятково українськими) міського побуту, а відтак і міської культури. Стільки ж нараховує американська культура, але жоден американець не вважає, що її не існує, а інтернаціональний за своєю генезою стиль кантрі вважає навіть своїм національним фольклором.

Від тенденцій розвитку української культури в місті сьогодні залежить доля української культури взагалі. Міські тенденції визначають нерідко вже й сільську культуру та побут. А сфер її прояву в селі не так і багато: весілля з міськими музикантами, бари з записом пісень російських виконавців та телевізор із російськими фільмами на будь який смак або ж з тими ж концертами російських «звїззд» в компанії з рідною серцю Веркою Сердючкою.

Сьогодні питання збереження української культури в умовах зовнішньої агресії лежать уже не в культурній, а в політичній площині. Ці питання повинні контролювати рада національної безпеки, якщо вона в нас є.

На жаль, чи не єдиним чинником, який може самотійно протистояти зовнішній інвазії, є український фольклор. Він і сильніший від російського і репрезентабельніший. При його вмілому використанні конкуренції з нами не витримає не лише Росія. Це вже продемонструвала помірна інфільтрація його на терени Польщі, де він швидко став складовою

національної культури поляків. А багатьом навіть нагадав про їхнє походження.

На перший погляд, природніше, ніж в Україні, процес розвалу штучно створеної в радянські часи культмасової структури не відбувався в жодній із країн. Все діялося за законами синергетики, тобто абсолютно некеровано, тому єдине, в чому жодна з європейських наглядових структур не звинувачує Україну, то це у відсутності умов для розвитку культури. Коли відбувається втручання у спокій перелітних птахів у біосферному заповіднику, Європа проявляє стурбованість, а коли здійснюється цілеспрямована агресія чужої культури в життєвий простір людей іншої нації, це вже нікого не обходить. Можливо, тому, що відповідає чийось далекоглядним намірам створення єдиного простору із єдиною субкультурою? Можливо, ми вже втілюємо в себе політику глобалізму, хоч нас про це поки що й не просять?

Наш самостійний шлях, упродовж якого питання вироблення державної доктрини в галузі культурної політики навіть не ставилося, схоже, декому навіть подобається, бо повністю відповідає іншій доктрині – створення єдиної масової культури без усяких національних прикрас. Україна може виявитися найсприйнятливішою до цього, оскільки їй не буде чого відстоювати. Те, що є, й так не наше. А чи нам не однаково, чиє вважати своїм рідним: російське чи американське? Більше того, що поки стара Європа бореться за збереження своєї культурної ідентичності, більшість українців переймається питаннями фізичного виживання. А про наявність в Україні своєї культурної політики нехай дбає та частина українців, яка не переживає подібних проблем. Для них національна культура – це інструмент збереження капіталу, якому відведено нішу лише тут, в Україні. Люди, котрі знають історію, знають і про те, що британські підприємці, перш ніж розмістити свій капітал в Азії, досконало вивчили культуру місцевого населення. Етнографи, на яких була покладена ця місія, стали знаменитими за те, що відкрили їм цей шлях. Подібне відбувалося і перед освоєнням американцями африканського та австралійського континентів. Українські підприємці, звинувачуючи один одного в лобюванні американських чи російських інтересів, навіть не розуміють, чому вони мусять виступати тільки в цій ролі. Їхній капітал в Україні не менш чужорідний, ніж американський чи російський і жодних переваг їхнє проживання на цій території їм не дає. Тому що на них не працює національна ідея. В них її просто нема.

Плебеїзація української культури ще до початку включення її в процес глобалізації вже сплебеїзувала їхній бізнес. Він подобатиметься конкурентам лише доти, поки танцюватиме гопака, тобто тішитиме їх своєю незграбністю і виступатиме постачальником сировини, запаси якої теж безмежні. В усіх інших сферах українське вважатиметься за другосортне навіть на території України. До цього нас уже привчили на побутовому рівні засобами тієї ж масової культури. Поки ж українець не відчує себе кращим хоча б на своїй землі, він ніколи не намагатиметься зробити краще за інших. Випущене його руками чи розумом усе залишатиметься

другосортним. Елітарність спочатку закладається на рівні свідомості. Поки ж українець, будучи змушеним співати англійські пісні, не заспіває її краще від американця чи британця, він приречений бути не першим. А краще від інших він може заспівати хіба українську пісню. Ці доведені до примітивізму приклади не для фахівців у галузі народної культури, вони для їх подальшої транспонтації до тих, хто цього не розуміє.

Тож чи варто звинувачувати одне одного в тому, хто більше служить іноземним інтересам, пора змагатися за те, хто більше представляє українське.

Тим часом українцям до річниці незалежності демонструють у телефілімі фільм Єжи Гофмана «Вогнем і мечем», який показує українцям, якими їх бачив польський письменник кінця XIX ст. Генріх Сенкевич, якого в любові до всього українського запідозрити важко. І хоч сучасний режисер непольського походження зумів обійти деякі гострі кути, все ж фільм не може повністю задевалювати початковий задум його літературної основи.

До наступної річниці нам обіцяють знову показати нас очима польського обивателя вже в документальному фільмі. Бачити себе збоку, звісно, – річ цікава, але не завжди приємна. Інакше той же Гофман давно екранізував би для поляків Гоголя.

Чому український глядач отримує такого ляпаса в день свого державного свята? Тому що його влада дивиться на все це теж поки що збоку. Вона не ідентифікує себе з ним, усе ще залишаючись носієм інших суспільних цінностей, тих, які втілювала в собі ще не до решти забута «новая общественно-политическая общность людей – советский народ». Носієм українських національних цінностей вона ще не стала й сама, а тому й не спроможна респондувати їх у сфері суспільного буття.

Таке можливо ще й тому, що на сьогодні Україна поки що не має ні економічної, ні політичної еліти, національної не лише за формою, а й за змістом. Інтелектуальна еліта у нас є, але різновекторна, як і державна політика, вона не здатна поки що стати консолідуючим стержнем для утвердження національної доктрини в галузі культури.

Поки сформується національна політична та економічна еліта, нація, на жаль, може втратити все національне в галузі культури навіть без втілення на території її проживання політики глобалізації, від якої так ретельно відгороджується українська економіка. Однак її представники мусять бути свідомі того, що плебеїзація національного – це і є тим ключем, яким відкриваються усі найміцніші ворота. Представники бізнесу, незважаючи на їхню етнічну належність, мусили б пам'ятати, що плебеїзація української культури неминуче призведе до пониження їх власного статусу. Про це знали вже навіть перші українські магнати Ханенки й Терещенки, які зрештою доти й були магнатами, доки відкривали музеї та лікарні на рідній землі. Успадкувавши батьківський капітал, але втративши зв'язок із національним середовищем, їхні нащадки спочатку позували своєю високою маестату, а згодом і капіталу.

Можна апелювати на це, звичайно, й тим, що на долю цих родин, які за два покоління вибилися з колишніх чумаків у великі підприємці, як і багато хто з нинішніх олігархів з комсомолу, куди рекрутували винятково з робітничо-селянськими даними, вплинула революція, якої нинішні вважають, що не допустять. Однак революція у свідомості людей, якою загрожує глобалізація, відбувається вже і без будь-чийх віз. Ми побачимо тільки її наслідки, коли вже буде запізно. Перші сліди плебеїзованої свідомості нашого споживача помітні вже сьогодні. Що купує небагатий українець: їжджений «фольксваген» чи нову «ладу» навіть якщо за меншу ціну? Питання, вважаю, риторичне

Де ж тоді планує збувати свій товар український інвестор, якщо його не купуватимуть навіть в Україні? В українській історії пониження статусу національної еліти відбувалося вже не раз. «Треба пам'ятати, – застерігав М. Грушевський, – і те осідання на дно вищих українських верств, котре я підчеркував як одну з причин демократизації чи плебеїзації української культури. Як «боярин», колись член найвищої верстви, зійшов у переходових віках нашої історії на воєннослужбового кріпака, – так термін селянина «кметь» (з латинського comes, королівський чи княжий муж, рівнозначний німецькому графові) колись і в нас означав княжого мужа, «боярина». Якби ж ми знали історію. Не ту історію КПРС, яка була обов'язковим предметом в університетах та інститутах, а ту, яка дійсно чогось вчить, може, й не наступали б у котре на ті самі граблі.

При утраті власної національної ідентичності, яка полягає в належності до якогось із національних типів культури, чи її недосягненні словосполучення «український олігарх» невдовзі теж братиметься в лапки, як і «боярин». Ніша, яка їм відведена, – це економічний простір України, де вони можуть бути першими, всі інші давно заповнені і не для них. Ідентифікація з російською культурою дозволяє їм і в Україні бути лише другими. Вчорашніх комсомольців, вихідців із робітничо-селянських лав може, звичайно, задовольняти навіть це, але їхні діти будуть уже дітьми олігархів і їм цього буде замало. Діти колишніх директорів заводів союзнного значення вже сьогодні демонструють свою окремішність від російського бізнесу, якщо не знанням української культури чи навіть мови титульної нації, то хоча б українським і в назві торгової марки. Через десять років, за умови досягнення Україною незалежно від походження її капіталу економічної незалежності, ця тенденція може стати модою.

Заради отримання статусу власної, якщо не гідності, то хоча б повноцінності, основні гравці на цьому полі готові будуть вкладати кошти у власні бренди в тому числі й через українську культуру. Тільки чи буде кому гідно реалізовувати ці вкладення, коли черга взятися за справу дійде до покоління, вихованого на українськості «кроликів» та «верок сердючок»? Чи не вийде так, як із навчанням наших чиновників української мови, коли вони замість української літературної в один голос заговорили на галицькому діалекті – інших вчителів не було.

Що залишиться до того часу від української культури, в т. ч. від фольклору, повинно хвилювати сьогодні, на жаль, тільки інтелектуальну

еліту – іншої в нас нема. Сказати, що від цього основного генофонду національної культури не залишиться нічого, означає нічого не сказати. Мої щорічні експедиції в різні регіони країни переконують у тому, що фольклор уніфікувався вже сьогодні. Він уже майже не має регіональних відмінностей, їх зберігають хіба що 80-90-літні респонденти, які до того ж часто скаржаться на пам'ять. Тільки ця вікова група пам'ятає жнивварські пісні, пам'ятає народні обряди.

Уже сьогодні ми не можемо розраховувати ні на кого і бути готовими до збереження національного культурного генофонду власними силами. Такі можливості існують і при зваженому підході та вмінні пожертвувати особистим заради загального можуть бути якщо не самодостатніми, то принаймні аварійно допустимими для сучасних умов. Уже сьогодні виходить різноманітних збірників фольклору не менше, ніж у радянські часи. А щодо якості друку, художнього оформлення, а відповідно й ціни радянським виданням до сучасних – ой як далеко! Наклади, безумовно, поступаються. Серед них багато місцевих видань. Та чи багато виграє загальнодержавна справа, коли участь у сумнівних проєктах беруть навіть академічні інститути. Якщо якийсь підприємець хоче мати збірник пісень свого села – це дуже похвально. Але коли збірник пісень із села одного зі своїх працівників видає інститут Національної академії наук, а через деякий час майже ті самі тексти, записані тим же співробітником, але вже в селі відомого українського письменника, виходять ще раз, то варто задуматися, чи встигнемо в такий спосіб задокументувати фольклор кожного села. Добре було б, звичайно. Але те, що може собі дозволити маленька Словаччина, не може дозволити Україна. Хіба матиме в кожному селі хоча б невеликий відділ згаданого інституту.

Хотілося б віднести такий приклад до розряду казуальних, та, на жаль, у такому контексті він свідчить лише про одне – в нашій культурній сфері, як і в державі в цілому, відсутні загальна концепція та програма дій. Якщо перевести це на мову відомої притчі, в якій хтось возив пісок, хтось готував розчин для кладки каміння, але знайшовся таки один, хто будував храм, то в нас сьогодні виділяються кошти й на пісок, і на каміння, і навіть на воду. І кожен в міру своїх умінь і здібностей дає їм раду. Кожен мурує свій кавалок стіни. А що це має бути – храм чи казарма – поки що ніхто не знає: нема проєкту.

Все, що хоча б раз побачило світ хай і невеликим тиражем, уже врятоване від забуття. А чому б тому ж інституту не виступити ініціатором видавничого проєкту «Неопублікована спадщина» чи «Усна історія української народної культури», «Ілюстрований атлас народної культури України». Ніхто вдома на кухні цього не зробить, а видання конче потрібні. Чому б фольклористичним науковим часописам не відкрити рубрику «Народний архів», у якій публікувати маловідомі фольклорні зразки, які можуть бути втрачені. Було б не лише задоволення власних видавничих амбіцій, а й загальна користь.

Сподіватися на повне відродження побутування народної культури означає повне нерозуміння загальних тенденцій її розвитку Практика

країн Європи переконує в тому, що цей процес невідворотний. Він, як гірський потік. Зупинити його неможливо, але поправити в інше русло – нема нічого легшого. Кожна нова стадія розвитку явища не обійдеться без набуття нових рис. Як не буває син повністю схожий на батька, дочка на матір, так і народна пісня живе доти, доки здатна до реінкарнації. Виконувана в ХХІ ст., вона не може звучати так, як в ХІХ. Достатньо успадкування основних рис, які б склали її національну ідентичність. Інакше їй на зміну, за законами «едіпового комплексу», однаково прийде нове, але вже без успадкованих якостей, а отже, чуже абсолютно.

У Західній і Центральній Європі вже сьогодні існує мода на етнодерн, відомий більше за сленговою назвою «етніка». Як необразливо, наші сусіди поляки проявляють у цьому плані інтерес до українського мелосу. Українські мелодії та ірландська манера виконання створюють той неповторний колорит, який дуже подобається полякам і сприймається як їхній власний етнодерн.

Українська народна культура стійкіша сьогодні від інших за рахунок свого генофонду. Вона зберігає в собі елементи усіх європейських культур, бо в ній однаковою мірою представлені іллірійські, фракійські, слов'янські чинники. На жаль, світова наука сьогодні ще не оцінила значення української культури як культурного генофонду всіх європейців, у їх числі і тих, які народну культуру вже втратили. Наша ж наука за вісімнадцять років своєї незалежності, відколи отримала дозвіл ставити перед собою такі питання, ще не може дати на них вичерпних відповідей. Та перед Тарасом Шевченком взагалі була безвість, коли, як висловився Пантелеймон Куліш у своїй надмогильній промові, він «запитав наші німі могили, що воно таке, і одному тільки йому дали вони ясну, як Боже слово, відповідь, і Шевченко перше всіх додумався, чим наша старосвітчина славна і за що проклянуть її грядущі роди». Генії, рівні Шевченкові, народжуються навіть не раз у століття. Але народжуються для того, щоб нащадки вірили їм на слово і йшли за ними, а не ліпили їхню подобу кожен із себе. Україні начебто не бракує геніїв. Не бракує їй ні багатств, ні багатих людей. Але їй бракує розуму примноження своїх матеріальних і духовних багатств. Одне ж без іншого просто не існує.

NATIONAL CULTURE IN THE CONDITIONS OF PLEBEIZATION

V. F. Davydiuk

*Volynsky national university named by Lesia Ukrainka,
t. Lutsk, st. Lesia Ukrainka, 1*

In the article the progress trends of culture are considered in town and mud flow. It is accented on plebeizatsii cultures and its features. The features of the poboutouvannya Ukrainian folk culture are certain in XXI age. The question of etnomodernou is considered.

Key words: folk culture, plebeization of cultures, etnomodern, ethnic.

УДК 821.161.2:82-1

ББК 83.3 (4Укр.)6

КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ: ДОСВІД БОГДАНА БОРИ

В. А. Качкан

*Івано-Франківський національний медичний університет,
кафедра українознавства; м. Івано-Франківськ, вул. Галицька, 1;
тел. +380 (3422) 2-52-31*

У статті проаналізовано поетичну творчість та культурологічну творчість Богдана Бори. Визначено основні риси його поезії, найприкметнішою ознакою яких є філософічність. Досліджується діяльність Богдана Бори на педагогічній ниві і живі культури українського зарубіжжя.

Ключові слова: література діаспори, поетичний текст, філософська лірика, патріотична публіцистика, педагогічна, культурологічна діяльність.

Коли бодай уявою перебігти по тому культурологічному спадкові – літературному, музичному, мистецькому, який залишили найвидатніші представники та виявники Січового Стрілецтва, Української Галицької Армії та армії Української Народної Республіки, то збагнемо, який велетенський потенціал думки, почуття і слова був витворений і яка його динамічна сила була захована ворогом від рідного народу, материкової батьківщини, аби на її теренах ця духовно-нуртвілива сила не проливалася людям світло на злочини, що їх робили зайди зі сходу. Якщо, за Юрієм Клиновим, понад дев'ять тисяч вояків Української дивізії в пімецькій армії пішло до США, Канади, Англії й витворило там могутній український культурно-еміграційний дух, то, зрозуміло, яка правдива істина у цьому метафоричному виразі: «Серце нації лишилося в лісах, її мозок витік на чужину». Так ось, серед тих, хто опинився на чужині, і був визначний поет доби визвольних змагань Богдан Бора.

Богдан Бора (справжнє: Борис Шкандрій) походить із села Павелча поблизу Івано-Франківська (про походження села та його назви див.: Щербій В. Поволоче – Павелче – Павлівка // Альманах Станіславської землі: Збірник матеріалів до історії Станіслава і Станіславщини. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1985. – Т. 2. – С. 624-640; Пушкар Я. Павелче // Там само. – С. 640-656). Народився у селянській сім'ї 11 квітня 1920 року. Батько майбутнього поета був грамотним чоловіком, кохався у книгах, добре знав поезію Т. Шевченка. Старший брат Юрій був учителем, зрозуміло, що свої знання з української літератури радо передавав молодшому – Борисові. Початкову освіту Борис здобув у рідному селі, а середню й педагогічну – в Станіславі та Коломиї. 1943 року він, як і багато хто з його ровесників, вступив до лав Першої Української

Дивізії, там закінчив підстаршинську і старшинську школи, в чині хорунжого поїхав на фронт, де його застав кінець війни. З червня 1945 р. відразу після капітуляції Німеччини частини Першої Української Дивізії Української Народної Армії здалися в Австрії британцям. Їх було названо полоненими, посаджено за дроти в кількох таборах, переважно в старовинному містечку Ріміні на північному сході Італії. Пробув у цій місцевості Борис Шкандрій два роки. Наприкінці весни 1947 р. дивізійників перевезли кораблями до Англії, там перебули у таборах ще майже півроку.

Очевидно, сьогодні можна усвідомлено потвердити, що велике щастя, попри все, впало на пана Шкандрія: він потрапив у ту зону, де міг взятися за перо; бо якби то була інша зона – то повернувся б він з неї калікою у кращому випадку або й сліду б не позосталося від його імені – там поетами не ставали! І яке маємо нині щасливе уможливлення через круті пороги страшних десятиліть говорити про великого сина нації!

Після звільнення та виходу на волю Борис Шкандрій залишається на землі Великобританії, одружується, віддається літературній діяльності, водночас активно працює на ниві шкільництва, публікуючи в газетно-журнальній періодиці цікаві статті на теми виховання. Так, у ґрунтовному «Нарисі методики викладання української мови» (1970) автор наголошував, що «нашою батьківщиною є широка завітчана «ласкава Україна», будив, таким чином, творчу уяву учнів про єдину соборну Україну.

Вірші друкував в україномовних виданнях, зокрема у журналі «Визвольний Шлях».

Перші постичні проби припали на гімназійний час. 1940 р. послав до обласної газети «Радянська Україна» (згодом – «Прикарпатська правда») вірш «Поле», та, певно, не дуже втішився автор, коли прочитав свій твір під заголовком «Колгоспне поле». Багато читав творів українських письменників, зокрема Хвильового, Плужника. Відтак до прочитаного додавалися пережитий досвід, оточення, соціальні реалії буття. Усе це в сукупності і творило ту ауру, у якій сформувався поет Богдан Бора.

Найприкметнішою ознакою поезій Богдана Бори є філософічність, але не трафаретно-лозунгова, така, що обрамлена контурами високометафоричного публіцистичного злету слова, а внутрішньоглибинна, українсько-генна, що закодована не в художніх орнаментаціях, а в «спинному мозку» кожного ядерного рядка, строфи. Автор міг би піти шляхом творення правдивої історичної канви факту – «визволення» Західної України, він – я переконаний у цьому – зумів би намалювати жахіття баченого, відчутого й переосмисленого. Але, поет іде важкою дорогою, на ній тільки таланту суджено виокремити власний біль-муку – і перенести його як всенародне лихоліття у художньому згустку ось такого узагальнення:

У кожний двір націлилися дула.

Від кожного порога – хресний шлях.

Розстрілюють. Вивозять. Лемент. Жах.

На всіх розпутьях у розп'яттях – куля.

(«Визволення...»)

Або вчитаймося у рядки вірша «В пошуках правди». Що тут є доміную: віддалений спогад – і це є біографізм в образній інтерпретації? Чи вивітрений з пам'яті дух – і він тче художньо-образну канву, на яку, мов із склянки пережитого-прожитого, скакують ті слова і фразикоралини, що коронують таку глибоку думку-рану. Треба було пройти, проповзти, проколінкувати європейськими бруками, аби відтак той фізичний біль поневірянь насилити на нитку літературного шедеврмініатюри: серце напухає від болю і мук, але людина йде, а в ході проростає надія. А що ж за плечима, хто там і з чим залишився? «А ген поза нами докором огнистим біліє розкрилля скривавлених рук». А може, йдучий за сонцем знайде, відшукає найбільший, найваговитіший скарб – золото-правду? І за трьома куплетами розповідної манери прориваються пружини думок-образів: «тут віра в кишенях купців-торгашів»; «Він там. У повстанській дірявій шинелі біжить по розтерзаних громом лісах, зацькований псами іде по панелі, повис на воротах по селах, містах»; «Кричать, аж слина пирскає із губ, щоб закричати залишки сумління, щоб вереском закрити глибоке падіння і вилить жовч на зраджений тризуб».

Уміння перекинути історичний факт з минулого в сучасне, через картину-фрагмент відкрити ретроспективне вікно у глибини століть – ним автор потверджує велику знадобу в знанні рідної історії («Триста літ Полтави», «Крутянці», «Базар», «Безсмертний лицар», «Сім куль», «В річницю Бродів»). Десь у цій тональності виписано поезії «О.Ольжич», «М.Хвильовий», «Мазепа», «Франко», «Кобзар», «Слово Т. Шевченка».

Правда, часом поет звертається до так званої відкритої плакатної публіцистики, він не тільки охудожнює явище, подію, як радше засуджує, знеславлює. Значить, внутрішньотрибунне настільки сильне, волевиявне, що і характер вірша має у собі логіко-раціональні вияви публіцистичних жанрів:

Це хто мій вік двадцятий навістив?..

Це хто стріляє, половці чи обри?..

Це хто жбурляє чесних і хоробрих?..

Це хто кивком благословляє вбивство?..

(«Нашестя»)

Моментом грізним б'є доба на сполох.

Народе, начувайсь, вартуй!

Громадь набої, динаміт і порох,

Свій дух для подвигу гартуй!

(«Мементо»)

Ви кажете, що смерть нас жде?

А я кажу: – цвітіння!

Струнка держава-храм гряде

Із мрамору терпіння.

(«Ворогам»)

Власне, публіцистичний пафос домінує у кількох десятках віршів, об'єднаних у двох циклах «Моя доба», «Сучасникам» у збірці «Твердь і

ніжність», у віршах «Спустошення», «Москва», «Заклик», «Запроданцям», «В альбом», «У царстві деспотів», «Я не прощаю», «Виродкам», «Подарую шаблю», «Закон природи», «Антипод» та інших з книги «Буремні дні».

Майже у кожному вірші Богдана Бора камертоном душі можна вловити той морально-етичний код, яким запліднено думку, окрилено слово. То він бачить ув очах однієї людини світло, у другій ж – імлу; то стверджує, що «одній блакиту треба, а другій – людських ран» («Відмінність»); то від імені ліричного героя стверджує: «лжі, підлоті і браваді не заступити сонцю путь» («Аналогія»); то художнім засобом констатує, що самолюбство заступило любов, натомість людини – «лиш її подоба» («На шляху»).

Зрозуміло, тортурний шлях самого поета, духовні шибениці, плюндрування України суцільної, історично минувшої та надіями таких, як Богдан Бора, воскресимої у майбутті, – увесь цей вертеп страхіть двадцятого сторіччя, що його вивели на сцену історії «визволителі», продиктовував не лише головну тему творчості – осмислення визвольних змагань його народу, його покоління, а й підказував думці ті ходи, з яких височувалися художні перли філософсько-поетичних знахідок, виразів, що, мов у краплині роси, висвічували правду життя, найвищу суспільну цінність – істину. Чого лишень вартують визбирані нами словосполучення – зорово-понятійні образи: «розхристані жита», «...припала ниць шипшина страднолисто», «ніч шелестить між трепетами», «попелом вкрилися зорі вгорі», «ідуть солдатами роки», «скричала далеч, як зигзиця», «...дику ніч ревля оката». Скроплені болем і кров'ю серця, несуть у собі велику правду пережиття поезії «Пустка», «Після бою», «Месниця», «Ніч», «Сусідові», «Осінній сон», «Людорубові», «Різдвяна гроза».

Тільки велика-неземна сила національно-патріотичного духу, невгасима й безмірна любов до отчої землі могли провести людину через страхіття колючих дротів таборів, втримати на ногах на весь зріст, а відтак видобути з ненадщербленого дзвону серця той біль-набат, що у сполучці з сумом-плачем й оптимістично-трубним голосом воскресив дух і віру, силу й надію у сотень-тисяч знедолених, понівечених неправдою зброї, несиллям дужості.

Як точно підмічено у передньому слові до першої поетичної збірки «В дорозі» (Ріміні: Життя в таборі, 1946), що саме тут, «у полоні як ніде й ніколи досі, молода людина має змогу вглибитися в контемпляційній задумі, а вслід за тим ствердити не одну болючу правду. Це – без сумніву – важкий удар. І перший, зовсім логічний відгомін цієї скривдженої, зболілої душі, – це скарга за завданий їй біль, це туга за чимсь непережитим, а вже втраченим, це безмежний жаль за тим, чого не вдалося досягнути, по-мимо таких болючих жертв. Коли ж цей голос душі знаходить свій вислів у поетичній мові, він носить у собі знаки глибокого ліризму, а то й песимізму. В цьому відношенні зразковою є творчість Богдана Бора... Знаходимо в ній вияви безмежної любови поета до Батьківщини, туги за нею, відданості й готовності у всякій хвилині послужити їй, та віри, що все-таки

прийде хвилина, коли... скиталець народ «примандрує у власний, омріяний Храм» (Фостун Святомир М. Творчий шлях Богдана Бора // Бора Богдан. Твердь і ніжність: Вибрані поезії. – Лондон, 1972. – С.6).

Глибоку поетичну криницю носить у грудях Богдан Бора. Та криниця поглиблювалася десятиліттями, викладалася у щоденній роботні над словом-цеглиною новими, вищими рядами, багатіла, заповнюючись тихими струмінцями-цівками, відтак ручаєчками, згодом – грімкими струминами – і виповнилася, і вивершилася отим безцінним, чистим і свіжим добром – Словом. Думаю, що ні на кому не перебільшу, ні на крапку не сфальшивлю, коли скажу: Богдан Бора найщасливіше ввібрав усіма фібрами душі та серця найсокровенніше з класичної української поезії – традиційність високої простоти. У віршах поета різних літ не знайдемо якогось формотворчого «шукання», удаваного новаторства. Читаєш – і така до болю відчута, наче від Шевченка, Федьковича, прекрасних наших ліриків Малишка та Сосюри, – лірично-романтична, серцеципилива тональність:

*Де та дівчина – ніжний метелик,
Що стрічала мене край воріт,
Коли подуви вітру змітали
З черешень розманіжений цвіт?*

*Самота... самота... більш нічого.
А між травами тиша й джмелі.
Ходить осінь, зодіта убого,
Припадає грудьми до землі.*

(«Пустир»)

*Ех, видерж, земле! Ой, не плач!
Ось теплий вітер – ран догляне,
А завтра вийде знов орач
І плугом вирівняє рани.*

(«У грозу»)

*Під жовтим листям міцно спить село,
Летять під зорі співи парубочі,
А в клуні сіно, папороть, тепло,
Солодка млюсть і пестоці дівочі.*

(«У клуні»)

*Ти понесла на чужину з собою
Один калини золотий листок.
В ту ніч ніхто не плакав за тобою,
В наступний день ніхто не ждав вісток.*

(«Золотий листок»)

*Ти писала, та білі листи
У траншеях давно погубились.
Вже тих свідків мені не знайти,
Що ми в юності щиро любились.*

(«Ти писала»)

*Як згасне день і вийдуть зорі
На оксамит небесних піль,
Дивися: в мареві прозорім,
Мов купина, горить мій біль.*

(«Як згасне день»)

Йдучи протореною дорогою світових майстрів сонетної форми – Шекспіра, Петрарки, Міцкевича, Франка, Рильського, Зерова, Маланюка, поет Богдан Бора творить новітнього змісту сонет, що так прекрасно укладається виявами майстерності до загальноукраїнського вінка, у якому нині славно працюють Ліна Костенко, Дмитро Павличко, Роман Лубківський. Перечитуючи такі прекрасні зразки, як «Неділя», «Діти степів», «Модернізм», «Визволення», «На перехресті», «Батько», відчуваємо незглибиму силу класичної традиції.

Вірші Богдана Бори конкретні у назвах («Ніч», «Дуб», «Зорі», «Цвіркун», «Горобець», «Батько», «Сокіл», «Два сини», «Лист», «Сніг»), своєю інтонаційно-ідейною сутністю вдало згруповані у цикли «Моя доба», «Голубі далі», «Любов і гнів», «Батьківщині», «Матері», «Любов», «Війна і любов», «Червоні маки», «На канві ночі».

Для манери письма Богдана Бори характеристичним є вміння поновелістичному огранити, подати викінчену думку, якби висловитися, – в оправі художнього узагальнення. У вірші «Після бою», як на мене, найвищий пік мислі – у словах «тут історія орала, засівала із сідла».

Про поетичний світ Богдана Бори, форми його виявлення у різний час писали Святомир М. Фостун, Юрій Русов, П. Кізко, Юрій Клиновий, Мирослав Бігус, Всеволод-Богдан Будний, В. Д. Ревуцький, Л. Череватенко, В. Полек, інші літератори. Доктор Святомир М. Фостун у згаданій передмові до лондонського (1972 р.) видання, оглядаючи тематико-образні параметри творчого сходження Богдана Бори, особливу увагу акцентує на значенні громадсько-патріотичних віршів поета для таборових побратимів по недолі, які захоплювалися написаним, вивчали напам'ять. Ця ж думка, але у згустку узагальненого видавцями слова, приходиться до читачів як «Слово до другого видання»: «Можна б спитати нас, чому це робимо... замість займатися видаванням книжок з військовою тематикою. Однак вояки – це не тільки ті, які професійно орудують зброєю, це також живі люди з почуваннями. Чуттєвої мотивації та глибокого переконання про свою правду не заступить воякові найкраще технічне устаткування. Любов до своєї батьківщини, патріотизм, любов до свого народу, почуття відповідальності за долю сучасних і майбутніх поколінь – оце ті духові вартості і джерела сили, без яких не можуть успішно діяти і навіть існувати жадні армії. І власне – такі вартості й сили знаходимо у бездоганних формою поезіях Богдана Бори» (Бора Богдан. Буремні дні: Збірка поезій. – Торонто; Лондон, 1982. – С. 19).

Доктор Юрій Русов у студії «Поезія визвольних змагань» писав про Богдана Бору як про поета, що, як і багато хто з його одноверстників, виростав під ревами гармат, свою навіть необвітрену справжнім кохан-

ням юність спопелив у воєнній круговерті, а молодість згубив під в'ідкими колесами ненажерливого Молоха:

*Я знаю: серце шаркав жаль,
Ти гнула квіткою від болю,
Та я пішов. Замкнулась даль
За мною ширмою німою.*

*Ти ще писала у листі.
Що віриш, хоч і плачеш часто,
У наші сонячні путі,
У наше вистраждане щастя.*

*Інакше сталося. Час ішов.
Спадало жовте листя з віття.
Ішли бої. Лілася кров.
Чорніло тучею безвістя.*

(«Я знаю»)

Редактор лондонського суспільно-політичного та науково-літературного журналу «Визвольний Шлях» П. Кізко у статті «Поетична творчість Б. Бори» намагається переконати читачів, що в особі поета українська література має здібного, самобутнього, із власним світосприйманням поета. Він стверджує, що поезія Богдана Бори – «гнівна, неспокійно-бунтівлива, запально-пристрастна і сповнена глибокими емоційними почуттями».

Юрій Клиновий, розглядаючи життєво-творчий шлях поета в органічному історико-соціальному контексті доби, міркує, що Богдан Бора є ідеальним поетом «великої військової формації», і виокремлює з поетової тематики найсуттєвіші, стрижневі теми – теми батьківщини, високих християнських почувань. Сам же поет писав 6 лютого 1981 р. дослідникові: «... ненависти в своїй поезії немає. Є презирство, відраза й погорда до ворога. На цю тему я висловився ясніше у третій збірці. Там, у поезії «Вдячність», я дякую батьківщині, що в моїй душі «вона погорду вишлекала сильну до тих, що в'язням тешуть домовину» (Юрій Клиновий. Дивізійники і їх поет // Бора Богдан. Буремні дні. – С. 13).

Відзначаючи тонкий ліризм віршотворення Богдана Бори, бездоганність форми, Юрій Клиновий дещо уциплливо каже про традиціоналізм та деяку периферійність творчості літератора, певну тематичну обмеженість. У той же час справедливо підкреслює, що з метричної системи віршування Богдан Бора вибирає до власної верстатні щонайбільше катрен з перехресними римами. Серед інших атрибутів літературознавець відзначає метафорику, чистоту української мови, у якій годі надібати безпідставну діалектність, периферійність тощо. Насправді так воно і є, бо коли вдумливо перечитати двокнижжя «Твердь і ніжність» (280 с.) і «Буремні дні» (250 с.), то на кожній сторінці зіткнемося з винахідливістю рими, елеганцією вислову, відшліфованістю, акуратністю та

пластичністю думки. Ось на підтвердження процитую строфу сонета «Визволення»:

*Ідуть. Шляхи вгинаються під сталлю.
Про землю й волю рупори кричать.
А білі села сторожко мовчать.
В очицях вікон синява печаллю.*

Валер'ян Ревуцький у короткому передньому слові «Поезія туги, віри й ненависти» до збірки «У вирію» (1947 р.) писав про такі неперехідні цінності поетичного слова, як ідеал віри («Вірю», «Поле, лісом і ярами», «Я вже бачу», «Ми молоді», «Відозва») та тугу – протилежний вияв утісі, радості («Мене кличуть», «Зачароване дитинство», «Як згасне день», «Навіщо», «Святвечірні думки»).

Леонід Череватенко з Києва, без перебільшення, узагальнив, що вірші Богдана Бори – «явище своєрідне і цікаве. Без Бориного доробку не може бути повною картина української поезії ХХ століття» (Череватенко Леонід. «Вони пішли з піснями на устах – ще молоді, веселі, гарячі...» // Дніпро. – 1992. – № 1. – С.106).

Надбані численні матеріали з домашнього архіву Богдана Бори, завдячуючи його дружині пані Ользі Шкандрій, а також різні документи, у тому числі фотоматеріали, люб'язно достарчувані з Англії країнином, суспільно-громадським діячем Василем Попадинцем, стали приємною спонукуючою взятися за перо, аби розкрити бодай окремі ціхи до суспільно-культурної і, зокрема, проблемно-філософської публіцистичної діяльності цієї визначної та, на жаль, маловідомої, а ще більше – малознаної поетеси, що залишила на сторінках культурологічної книги поза материковою Батьківщиною вагомий зміст сліди.

Богдан Бора залишив помітні сліди на полі суспільно-громадської, педагогічної, редакційно-видавничої діяльності. Він – багатолітній голова Спілки Українських Учителів і Виховників (СУУВ) у Великобританії, активіст Братства дивізійників Першої Української дивізії УНА та ОБВУ в Англії, член Товариства українських літераторів у Великобританії (голова – д-р Святомир М. Фостун). Богдан Бора як член редколегій та постійний автор газети «Українська Думка», журналу «Визвольний шлях», військовознавчого журналу «Сурмач» (орган президії Головної управи об'єднання бувших вояків українців; до речі, Президія нагородила Богдана Бору до 45-річчя його літературної діяльності, яка «зогрівала серця дивізійників у полоні в Італії...»), золотою медаллю першого класу // Лист до Бориса Шкандрія від 01.11.1988 р. за підписом Святомира М. Фортуна та Михайла В. Поврезника. – Особистий архів. – Папка «Богдан Бора». – Арк. 139) порушував актуальні питання українського шкільництва, виховання української молоді, комплексного українознавства; найширших аспектів діяльності журналістської та письменницької організацій в Україні та діаспорі; фахового критичного цеху та суто історичного літературознавства; риторики і полемізму в публікаторській практиці; чистоти та літературної норми української мови тощо.

Немало часу, знань та зусиль віддав Борис Шкандрій педагогічній справі. Його концептуальні положення, теоретичні принципи бачимо щонайбільше у публікаціях, виголошених рефератах і доповідях. Передусім маю на оці такі його висліди, як: «На маргінесі звіту: Слово голови СУУВ на загальних зборах Спілки українських учителів та виховників у Великій Британії» (Українська Думка. – 1969. – 11 верес. – С. 6,8), «З прицілом на максимум (доповідь на тереновій конференції СУУВ)» (Там само. – 1970. – 8 берез.), «Тривожні думки» (Там само. – 1970. – 5, 12 лют.), «До проблем нашого шкільництва» (Там само. – 1970. – 5 листоп. – С. 7), «До аналізу нашого шкільництва (доповідь, виголошена на XVII зборах СУУВ у Манчестері)» (Там само. – 1971. – 9 верес. – С. 2), «Бо вам призначено скалу сею розбить (доповідь голови СУУВ на Загальних зборах)» (Там само. – 1972. – 7 верес. – С. 5, 8), «Березень-місяць рідної школи» (рукопис // Власний архів. – Папка «Богдан Бора». – Арк. 1–2), «Велич і сила» (рукопис // Там само. – Арк. 1–8).

Кожна із названих речей – різна як за тематикою, формою, так і за обсягом та способом її оприлюднення. Але практично у кожній спостережено органічний синтез теоретичного і практичного ферментів. Так, скажімо, коли автор торкається загальних справ шкільництва («На маргінесі звіту»), то передусім має справу із його постановкою в еміграції. Значить, йому треба подати своєрідну ретроспекцію історичного стану тієї чи іншої еміграції, з'ясувати історико-теоретичні підоснови її виникнення та існування у певних умовах. Відштовхуючись у згаданому матеріалі від того, що мало не загальносприйнятною є аксіома на приреченість української еміграції та її справи, автор шукає найперше причин до тиражування подібних думок і з найхарактерніших виокремлює оці: почуття меншовартості, ментальна й духовна вихолощеність, національна нищість.

Щоб оці постулатні сентенції не зависли у повітрі, дослідник справи по-своєму «анатомує» українське еміграційне суспільство й, так би мовити, членує його на відповідні категорії. Ось перший тип такого українця: коли йде мова не про чистий, прибутковий, підприємницький зиск, «крамничний бізнес», а про школу, де вигоди й нажива не мають під собою ґрунту, то наш чоловік, себто, українець «буде вам втовкмачувати, що одночасне навчання української й англійської мов “поплутає мозки» дитині, що знання української мови не дасть хліба його дитині і т. п., або, щоб оправдати свою духову й національну вихолощеність, нагинатиме ковіньку в сторону партійщини, релігійної нетолеранції і всякої всячини.

Немає найменшого сумніву, що діти таких вихолощених батьків для української еміграції – пропащі, бо й самі батьки – пропащі».

До другої категорії зараховує Богдан Бора людей індіферентних, тобто, байдужих до всього і ні в чому не зацікавлених. Вони пильнують домашній осідок, не мають потреби у громадському житті. «Моя хата скраю» – їх світоглядний і чисто прагматичний принцип.

Третя категорія – це скептики. Ці люди не відсепаровуються цілковито від громадського життя, однак, до всього ставляться з недовірою і в усьому сумніваються.

Четверта категорія – зазнайки. Кожна громадська робота – не до їхнього смаку й не до їхньої вподоби. Однак самі до цієї роботи не рвуться, а якщо трапиться, що нею і займуться, то дуже скоро її кинуть, залишивши безладдя і хаос.

П'ята категорія – невдахи. Вони мають і добру волю, й охоту, однак їм бракує такту, прозорливості й підходу до людей і проблем. Ці невдахи дуже часто, несвідомо й проти своєї волі, попавши на якусь громадську роботу, наробляють більше шкоди, ніж користі.

Але це, якби висловитися, ті категорії, які, звичайно, є, та вони, на щастя, не є більшістю, а більшість – «морально чиста, здорова й конструктивна», бо, як стверджує автор, коли б не ця більшість, то, зокрема, українська еміграція була б «наживою наших окупантів», «ідеальним матеріалом для денационалізації». Богдан Бора далі веде мову про оті свідомі одиниці, які творять ядро, а від його величини, переконаний автор, у прямій залежності та пропорційності перебуває якість праці, чину кожної громади, колективу, у тому числі й шкільного. Ці особистості-проводирі, як вважає публіцист, «носять у грудях вогонь. Цей вогонь – це вірність українським традиціям, вірність українському минулому, сучасному й майбутньому, вірність заповітам українських культурних і політичних світочів, вірність українській нації».

Богдан Бора вважає, що якраз ті ідейні постаті – кожна на певній ділянці, незалежно від її обсягів змісту – зуміли зорганізувати сектори громадського життя у співпрацю; у ній – бажання, уміння перев'язані усвідомленим завзяттям, горінням. Ось якраз і вчителюванню, що ніби сти скається кулком отих представників названих п'яти категорій, доводиться чи не найважче. Але і воно, українське вчителювання в еміграції, демонструє ідейність, відданість справі, жертвність. Та навзаєм, як на диво, праця та як внесок у загальнокультурне, інтелектуальне майбуття нації щонайменше поціновується, часто-густо у порівнянні з іншими видами діяльності понижується, відсувається на задній план. І має автор цілковиту рацію, коли ставить ефективність праці шкільного ядра у пряму залежність від підтримки місцевих органів та різних організацій.

Ведучи мову про школи українознавства на еміграційному терені, педагог-публіцист доводить, що саме вони є найбільш необхідні в широкому сенсі. Короткочасність існування ряду українських шкіл бачиться автором через причини: недостатня кількість фахових педагогів, відсутність пристосованих для навчальних цілей приміщень, слабкий управлінський апарат і т. п.

Розвиваючи позиції попередньої публікації, Богдан Бора дає філософсько-соціологічну підоснову наступній проблемі, суттю якої є: наскільки шкільництво спричиняється до того, щоб молоде покоління демонструвало високий рівень знань української мови, зацікавленість українськими проблемами, національною свідомістю. І тут також відчутний потяг

автора до певної градації, поділу, вичленування груп. Група перша: молодь «свідома своєї національної приналежності. Вона відчуває кровне й духове споріднення зі своїми батьками. Вона включається в наше організоване життя. Вона серед української спільноти починає себе проявляти (в системі СУУВ, СУМ, ОУЖ)». Група друга – це молодь, «з анемічним почуттям національної приналежності. Вона не проявляє себе. Слабо володіє українською мовою. Появляється в українському середовищі рідко й під моральним тиском батьків. Схильна до космополітизму». Група третя – то молодь, що «відщеплена від українського середовища. Української мови майже не знає й не розуміє. Говорить виключно по-англійському. До свідомої української молоді ставиться із презирством. Прагне, щоб ця свідомо українська молодь говорила тільки по-англійському. Світоглядом ця молодь – космополітична».

Найвищим відсотком є представники другої групи, з ними слід активніше працювати, діяти спільно. В поняття «спільно» автор вкладає таке розуміння: «на полі виховання нашого найменшого покоління повинні діяти не тільки вчителі, а на полі виховання нашої молоді – не тільки виховники наших молодечих організацій, а все наше громадянство, всі сектори нашого організованого життя, всі наші громадські та політичні організації й усі наші громадські надбудови».

Однак він особливий акцент кладе на роль батьків. «Частина наших батьків, – констатується, – не грішить ні своєю зрілістю, ні своєю духовою довершеністю. Вони потребують постійних спонук, заохот, порад, щоденної оливи до пригасаючого їхнього національного почуття. Без цих спонук і заходів їхні серця пригасають, їхня національна відповідальність притуплюється, вони духово яловіють, а ця яловість передається дітям».

Порушивши надто актуальний зріз проблеми: батьки і школа, дослідник справедливо вважає у цьому аспекті дві грані: як тільки зникне зацікавлення батьків школою, – пропаде зацікавлення у ній і в дітей; батьками поглиблено мають цікавитись громадські організації (пошук доріг, засобів, форм і т. ін.). Розмірковуючи далі над складовими спектра проблем, автор торкається культурної атмосфери, яка, на його думку, – «монотонна і стандартна» (подавши перелік традиційних форм, акцентує на потребі урізноманітнень, позбування штампів тощо).

Мовлячи про невикористані можливості культурно-освітньої референтури, Бора акцентує на дійових формах (дискусійні вечори за матеріалами преси про шкільництво, молодь, релігійні, політичні, культурно-освітні проблеми; історичні й літературні гуртки; активізація батьківських комітетів).

І якби підносячи планку проблемного наповнення у публіцистичних статтях, коментарях, дискусійних виступах, промовах і звітах, Богдан Бора знову ставить на порядок денний грань загальної проблеми: виховання в умовах еміграції, особливо ж тих дітей, що уже там народилися, національно свідомими, ідейно спрямованими українцями. І тут впливає архіважливий аспект – боротьба з асиміляцією. Тому-то «Три-

вожні думки» і заповнені роздумуючими асоціаціями, аналізом конкретної практики на місцях, а відтак і узагальненням: «Боротьба з асиміляцією, як і кожна будь-яка боротьба, може давати надію на успіх, якщо її ведеться безкомпромісово, фахово, пляново, організовано, спаяно і на всіх секторах нашого організованого життя». І в цій системі повинні, на думку публіциста, синхронно працювати батьки, школа, церква, відтак і молодіжні та інші громадські організації. На цьому полі має діяти принцип купності, а не часового, послідовного включення.

Десь дещо перегукуються, але й посилюються в акцентації окремі сюжети у наступних аналітично-публіцистичних виступах Бори «До проблем нашого шкільництва» та «До аналізу нашого шкільництва».

У його розумінні основним завданням українського шкільництва було і зостається питання: «навчити дітей говорити, читати, писати й думати по-українському, дати їм основи українознавства, розвинути в них почуття приналежності до української спільноти, прищепити їм любов до України та дати їм перші дороговкази в житті».

Серед ряду причин, які призводять до того, що все ж навчання як процес є важким і морочливим, автор вважає англломовне докільля, мізерну кількість годин, недооцінювання праці вчителя, низьку платню, утвердження акцентів на паралелі: батьки – щирі помічники вчителів (мало би бути навпаки), збільшення змішаних подружніх пар, звуження загального інтелектуального рівня батьків через ряд причин, в тому числі і вузьку та поглиблену професіоналізацію праці.

Із недоліків, що роблять малоефективною учительську працю, Бора виокремлює: загалом вчитель тратить замало часу на лекційний елемент – чи не найосновніший у педагогічній справі. Лекція, за Борою, – це структура, і чим краще продумана, попланована, тим краще, успішніше й пластичніше буде проведена. Подання лекційного матеріалу – то мистецтво.

Із загальностатистичного фактажу аналітичне око публіциста визначає чотири групи вчителів: кваліфіковані, некваліфіковані, молоді вчителі, помічні сили. У зв'язку з цією ділемою автор гостро ставить питання підготовки нових програм та підручників і посібників з українознавства. Проаналізовані результати анкетування дали підставу Борі говорити і про якісну загальну методику (укладання списків дитячої літератури для українських англломовних сімей, видавати збірники матеріалів на педагогічні теми, ширше послуговуватися магнітофонними записами, активізувати окружні конференції вчителів, змістовнішою вести хроніку шкіл в «Українській Думці» та ін.).

Аналізуючи стан шкільництва з організаційно-управлінського та психолого-методичного підходу («Бо вам призначено скалу сесю розбить»), автор публікації порушує з-поміж інших дуже складне питання: причини невпевненості й розгубленості молодих вчителів. І серед причин бачить такі: а) недостатнє знання психології дитини; б) брак загальної підготовки й досвіду; в) брак ентузіазму до своєї праці; г) брак ініціативи учителя в конкретній обставині; д) брак задовільної підготовки до

кожної лекції; е) брак плянування праці на довшу мету, тобто на цілий шкільний рік».

І як своєрідний висновок подає дослідник спеціальну цифрову таблицю «Школи українознавства у Великобританії у 1971-1972 шкільному році» (Українська Думка. – 1972. – 7 верес. – С.5). Із цього статистичного матеріалу читач зробить цікаві висновки.

Дещо іншого характеру публіцистичні виступи, що дійшли до нас у рукописному варіанті. Тут домінує не стільки явний аналіз фактів та явищ, як уже на готовому матеріалі з різних галузей наук – філософсько-осмислююче трактування. Перед нами невеликий виступ про значення рідної школи, що виконує одну з найважливіших життєвих функцій нашого суспільства. Говорячи про досвід українських шкіл у довоєнну добу, Бора акцентує на тому, що саме вони були кузнями патріотизму та вірності батьківщині. Далі, розкриваючи суть акції «Березень – місяць рідної школи», автор веде річ про випуск спеціальної марки «Рідної Школи».

«Велич і сила» – своєрідний синтез суто аналітичного й образно-емоційного. Щоб підвести думку до усвідомленого сприйняття, публіцист подає кількома словами хрестоматійні факти про великі та малі нації, тут же переходить до пояснення вирішального чинника нації – національного характеру (йде акцентація на генетично-специфічних особливостях українців: моральні вартості, релігійність, традиційна обрядовість, поетичність світогляду та ін.). Богдан Бора бере під увагу умови формування характеру української молоді в еміграції, передусім чужинецьке докільля, у якому все більше посилюється «матеріалістична пропасть», зневажається ідеалістичне світосприймання, понижуються християнські засади, приглушується поняття українського патріотизму. Усе це як тенденція на моральний розлад. На думку Бори, поволі у сім'ях школі утверджуються «модерні методи» виховання, що «скорочують» відстань між дітьми та батьками, пропагують неморальну «нову моральність».

І як аргументований чинник у протистоянні всьому цьому засиллю має стати сім'я, родина, яка культивує працелюбство, ощадність, релігійність, ідейність та непоказний патріотизм.

Богдан Бора у своїх публікаціях продемонстрував не тільки глибоку ерудицію, філософський підхід до будь-якої проблеми чи актуальної теми, а ще й високореєстрову публіцистичність та полемізм.

Це добре видно на розголосі його статті «Тривожні думки», про яку йшлося. Вона мала значний резонанс, про неї були полярні думки: П. Буртик 16.03.1970 р. висловив думку, що переважна більшість читачів оправдує позицію автора; В. Лесюк з групою читачів звинувачували літератора у листі до редакції, що, бач, заподіяв кривду священикам. І вже ціла армада звинувачень упала на голову Богдана Бори особисто від о. І. Музички, який вважав виступ у газеті – «контroversійною статтею» (Українська Думка (Лондон). – 1970. – 20 берез.) та від церковної шкільно-виховної Ради при Апостольському екзархаті (Там само. – 1970. – 13

серп.) ця публікація була сприйнята «із болем і тривожними думками...», бо, виявляється, за цією статтею бачилося і розумілося неслухне оскарження церкви. У відповіді автору так і інкримінувалося: «... Ви зробили зовсім несправедливий наступ на Церкву... Ви ставите Церкву у виховному ланцюгу на друге місце після батьків... Пишете образливо... Змалювавши чорно образ участі Церкви у вихованні... Ваші думки не тривожні, але підривні і трагічні...» (Українська Думка. – 1970. – 13 серп.). Ось таким схимником виглядає філософ-публіцист, що дозволив собі, бач, покритикувати церковнослужителів!

Але Богдан Бора – публіцист-аналітик, що спирається на досвід, історичні традиції, що вміє прогнозувати, стоячи, звичайно, на реалістичному ґрунті буття. Тому й не забарився із відповіддю («Вияснення, спростування й доповнення»), якою ставить, як сам зазначає мету виступу у пресі, – першу свою публікацію «у правдиве й невикривлене світло». В основі аргументів Бори – ґрунтовні знання історії релігії і церкви, різних філософських шкіл, напрямів, течій. Тому й відразу вибиває те, що йому адресувалося, переконливими знаннями суті справи. І тоді в полеміці, якби сказати, полемізм публіциста зверху, він переможний. Автор аргументовано, доказово пояснює, що опоненти сплутали такі терміни, як «священик» і «церква» – вони одноплочинні та не тотожні; що коли він писав про національне виховання, то виключно мав на увазі священиків, а не церкву загалом; що навчання релігії він мислить не пріоритетом церковного проводу, а предметом, що є складовим українознавства як системи знань та майбутньої ідеологічної платформи молоді людини. Це, на думку публіциста, «дозволяє учням збагатити свою лексику та прищепити їм не тільки релігійні поняття, а й спосіб українського мовного думання» (підкр. автора. – В.К.).

Богдан Бора – один із небагатьох літераторів, публіцистів, педагогів-методистів в еміграції, хто не просто зберіг рідну мову як ядро власної інтелектуальної праці та засіб у суспільно-громадській діяльності. Він усвідомлював, що для інтелігента мова – то є повітря, це «кістковий мозок», без плекання й доглядання котрого «становий хребет» усієї життєдіяльності, читаймо, українознавства – хворобливо-нездоровий, по-просту – невитривалий.

Щоденна і цілеспрямована праця над собою, прискіпливе шліфування «мовного круга» – то була і потреба, і принцип Бори. І він досяг висот досконалості, продемонструвавши це як у власній поезії, що є безперебільшення поруч з модерними зразками світового красного письменства (Євген Маланюк, О. Олесь, Богдан-Ігор Антонич, Богдан Кравців), так і в мемуаристиці, публіцистиці на газетно-журнальних полосах, в епістолярній спадщині.

Бора багато читав, робив різні виписки до нотатника: «Слово, цебто рідна мова кожного народу, – це є життя і світло його, це є найбільш повне і виразне виявлення розуму народнього, його волі, його почуття, його любови до Бога і поміж собою», – говорить митрополит Липківський у своїй проповіді «Споконвіку було Слово».

У проповіді під заголовком «Житейське море» митрополит Липківський згадує про так званий 300-літній «мертвий спокій» в Україні під твердою рукою царя-самодержця. Він говорить: «Цей спокій багато наробив каліцтва і в нашій Святій церкві. Він зробив нас глухими, бо заборонив слухати Слово Боже на рідній мові; він зробив нас сліпими, бо тримав у темряві і невірності; він зробив нас кволими, розслабленими, бо позбавив всякої можливості рухатися, працювати вільно на користь церкві. Всі ми повинні були, як хворі, спокійно лежати коло цього мертвого моря. Оцю свою проповідь митрополит Липківський озаглавив «Рідна мова – шлях до Бога...».

В. Чапленко простежує процеси українізації, що мали місце до завоювання України советською Росією, і приходять до такого висновку: «Не зважаючи на всі труднощі, українська літературна мова за короткий період (визвольних змагань) здобула такі суспільні позиції і виступила в таких соціальних функціях, яких вона перед тим ще ніколи не мала. Особливо важливою була для її розвитку функція державної мови (УНР). На ще вищий щабель розвитку піднеслася українська літературна мова вже за так званої “радянської влади”, але розгін до цього останнього дав період 1917-1920 років. Він був, той розгін, такий могутній, що й російські більшовики не відважились його раптом обірвати – мусіли далі «українізувати». У цьому розумінні можна сказати, що не тільки розвиток періоду 1917-1920 років, а й наступний після нього, ще вищий, був куплений кров'ю синів українського народу, пролитою в збройній боротьбі 1917–1920 років» (З нотатника Б. Бори // Власний архів. – Папка «Богдан Бора». – Арк. 71).

Про високий мовний естетизм Бори свідчать листи відомих діячів, зокрема Святомира М. Фостуна (лист від 18.06.1987 р.) та Валентина Боковського (листи від 28.08.1987 р.; без дати; 20.10.1987 р. // Там само. – Арк. 91–94).

Так, Фостун, дякуючи авторові за його статтю «Ми й культура мови» (Українська Думка. – 1987. – 10 черв.), веде мову про потребу публікації в газеті циклу статей, адже слід «наголошувати питання чистоти мови, бо стає щораз гірше з мовою і в Україні, й на поселеннях». У листах до Б. Шкандрія В. Боковський постійно порушував питання мовної культури, зокрема, орфографії. «Нав'язуючись до заторкнення питань правопису, – читаємо в листі від 28.08. 1987 р., – і Ваших дружніх порад, я хотів би віддячитись не менше дружнім зауваженням стосовно заголовку Вашої статті «Ми і культура мови»...».

В іншому листі (на жаль, без дати) він зізнається Борі: «Я колись писав інакше. Думав, що я пишу, тоді, як писав, та й годі. А тепер, на старість, цілком змінився. Думаю, коли пишу, а на другий день, лежачи ранком в ліжку, думаю про те, як я написав, намагаючись знайти найбільше виразну форму вислову. І часом встаю з ліжка і переробляю окремі вирази, іноді й цілі речення, щоб вони мали більше культурне звучання. Тому оці всі редакторські мовні клякси обурюють мене до крайності...».

Дякуючи за відповідь, В. Боковський, автор фахової розвідки «Поезія Богдана Бори», хвалить статті Бори про мову, вважає їх надто цікавими й потрібними. На його думку, слід «Українській Думці» подібні матеріали публікувати частіше і то замість різних промов та численних привітань, які “нікому нічого не дають, крім самолюбного задоволення їх авторами” (лист від 20.10.1987 р. // Там само. – Арк. 94).

Про високу компетенцію Бори як блискучого знавця української літературної мови свідчить ось цей документ, датований 29.12.1992 р. Це лист до редакції «Українського Слова» у Парижі, і слід його розглядати як доповнення до статті Степана Геника–Березовського «Мова про мову» (Нові дні. – 1992. – Ч. 10. – С. 32 (Торонто, Канада). Бора наводить двадцять шість слів, що їх масово використовує українська націоналістична періодика, і, таким чином, невільно пропагує замість власне українських слова російського походження (Власний архів. – Папка «Богдан Бора». – Арк. 68).

Не втратили, а, певно, набули ще більшої актуальності у наш час статті-полеміки «Ми й культура мови», «Розквіт чи лінгвоцид?», «Про мовні бур'яни». Так, базуючись на досвіді, що його зібрано у книзі «Двісті листів Б. Антоненка-Давидовича», у публікаціях П. Одарченка, аналізуючи мовну практику газет, Бора порушує гостре питання потреби мовно-літературного редактора. «Тож у вільному світі, – акцентує автор, – редактор повинен бути отим фільтром, який не пропускає полови і сміття, який не дає права громадянства непотрібним запозиченням від чужомовних «панів». І навпаки: він повинен оберігати ті діалектизми, що виростили з рідного ґрунту, яким притаманні народна образність, соковитість, оригінальність, а на які наш окупант і його запроданці наклали табу. Тільки в таких діалектизмах «зашпаровані» потенціальні можливості. Тільки такими словами можна захоплюватися. «Адже діалекти, – писав С. Плачинда, – це пам'ять тисячоліть, відгомін далеких віків, свідки високої мовної культури і образного мислення наших предків. Діалекти – такі ж наші духовні скарби, як і народні пісні, думи, казки, легенди, як старожитності» (Там само. – Арк. 41).

Питання лінгвоциду публіцист виводить з історичних пластів (таємний валуєвський циркуляр 1863 р., «Емський указ» 1876 р., інші циркуляри пізнішого часу), відтак уже аналізує його стан у сучасній мовній стихії. Добре обізнаний з мовною практикою в колишній радянській Україні, зокрема, у міських школах, Б. Бора іде до висновку загальнофілософського, загальнополітичного – про плановану русифікацію, яка «з кожним роком прогресує» (Там само. – Арк. 49).

Богдан Бора як професійний знавець мови намагався зреалізувати себе і в конкретно-посібниковій, суто методичній роботі. Виданий ним «Нарис методики викладання української мови» (Лондон, 1970) – це стислий підручник, до якого, крім суто мовознавчого аспекту, введено і поняття з теорії літератури.

Б. Бора як літератор, публіцист весь час дбав про чистоту і точність вживання кожного українського слова (до речі, добрий мовний вишкіл

дістали і його сини. Скажімо, студія Мирослава Шкандрія «Український авангард у мистецтві ХХ-го століття» (Вітраж: кварталник інформації, коментарів і дискусії. – 1980. – Ч. 12. – С. 39–41 (Лондон) – репрезентує досить високий рівень української літературної мови з поля науки).

Високу мовну культуру Богдана Бори відзначали Святомир М. Фостун, Юрій Клиновий, Петро Кізко, Валентин Боковський, Б. Шарко, інші дослідники.

Праця Богдана Бори мала різні розгалуження. Одне з них – то безпосередня діяльність на редакційному полі, віддача значних зусиль для Товариства українських літераторів у Великобританії. Як свідчать листи, Бора брав активну участь у регулярному виході «Літературної сторінки» в газеті-тижневику «Українська Думка» (Лондон), у підготовці матеріалів в інших виданнях (листи від 01.12.1987 р., 01.11.1998 р. // Власний архів. – Папка «Богдан Бора». – Арк. 7–8).

Перечитуючи листи Бори в Україну, до рідних та близьких, особливо ж до родички Оксани Кошолович, яка радо передала мені їх для опрацювання, – подивовуєш не тільки предметністю розмови, актуальністю тем, які порушує автор, а й високою напругою думки та образністю. Ці своєрідні документально-художні свідки часу, настроїв, уподобань підтверджують високий вишкіл Бори, його педантизм у підході до розмови про найбуденніші грані людського буття. Ось невеличкий фрагмент з листа від 22.10.1990 р. до О. Кошолович: «... Звісно, коли б краще здоров'я, я вже давно відвідав би Павлівку, Івано-Франківськ та всіх рідних і знайомих, які осталися в живих. Поклонився б і мощам наших мучеників у Дем'яновому Лазі. Але, на жаль, здоров'я таке, що поза ворота не можу витикатися. Тож слідкую за новинами в газетах та телевізорі, і радію, коли бачу, як наш народ підводиться з колін та випростовує свою спину. Біда, що в деяких областях наш предковичний ворог переламав хребта значній частині нашого народу, а тому процес його видужання та відродження буде повільний і запізнений. А все таки відродження набирає розмаху. Народ скидає із своєї шиї осоружних словоблудів, брехунів і лицемірів та докладає найбільших зусиль, щоб випростатись, щоб стати повновладним господарем на власній землі, щоб його не направляли на роботу в Сибір, а в наших містах не поселявали росіян. Кажуть, що тепер їх у Івано-Франківську дуже багато, а за моєї пам'яті в ньому навіть зі свічкою не можна було б знайти і паршивого кацапчука.

Звичайно, за відродження, оновлення й перебудову треба боротися. До нашого визволення слід нам самим прикладати руки. До цього повинні змагати передусім молоді люди...» (Там само. – Арк. 9).

Той самий філософсько-публіцистичний підхід, по суті, та ж тональність закладені практично у всьому листуванні. Ми не бачимо того побутовізму та житейського практицизму, що нерідко трапляються, коли ж іде мова про виявлення родинних та фамілійних стосунків. Тут же, навпаки, високий злет думки, що огортає найширший спектр державницьких, суспільно-політичних, громадсько-культурних проблем, увібраний

у дошуканість образу, опертий на систему доказів, що ніяк не викликає заперечень, а тільки потверджує висловлене, працює, якби мовити, синхронно з думкою, уявою та нерідко і зі сприйняттям читача. Погляньмо на лист-статтю з елементами коментування, внутрішнього полемізму, неабиякої емоційно-експресивної сили (лист від 26.09.1998 р. до п. Мирослава, кузина з с. Павелче // Там само. – Арк. 10–13). «Я вже й забув, – читаємо, – коли то ми обмінялися листами. Ти пишеш, що 1959 року. Аж страшно стало. Це ж майже 30 років тому! Отже, час пливе, як вода в ріці. А найстрашніше те, що він не вертається... Думаючи про це, стає на душі боляче. Тим більше боляче, коли усвідомлюєш, що ті роки пройшли ненормально. Мої – поза межами рідної землі, а Твої – під «благодатним» сонцем сталінської, а потім брежневської конституцій... Не знаю, як у Тебе, а моя молодість обірвалася в ту хвилину, коли під ногами зникла рідна земля, коли з очей зникли друзі мого дитинства й юности. Бо щастя людини – це не тільки матеріальний достаток, а й те оточення, серед якого живеш, та атмосфера, якою дихаєш, той ґрунт, по якому ходиш, той простір, що насичений духом «живих, мертвих і ненароджених». Правда, так склалося, що на нашій батьківщині не все те оточення, та атмосфера, той ґрунт були чисті. Здебільшого вони були отруєні, занечищені, жорстоко збезчещені, та все-таки людина з національними первнями мусіла хоча б підсвідомо відчувати, що неправда і кривда не можуть бути вічними, що їм раніше чи пізніше прийде кінець, а тоді життя попливе нормальним руслом і дихати стане легше.

Звичайно, так ідеально обставини на нашій землі поки що не склалися. Історичних подій не можна штучно приспішити. Те, що насильно 70 років деформувалося, руйнувалося, збезчещувалося, вимагає чимало років невсипущої праці, щоб його очистити, направити, піднести з руїни. Турбує те, що чорні сили не здають своїх позицій. Вони будь-якою перебудовою не зацікавлені, а перебудову в національному питанні вони прагнуть задушити в зародку, бо вона стала їм кісткою посеред горла, – адже вони напролом перли до «злиття» націй, а тут їм мовлять про рівноправність української мови, вимагають державного статусу для неї, дискутують про «білі плями» в нашій історії, домагаються українських дитсадків та шкіл з українською мовою навчання... Маю враження, що в західних областях нашої республіки українська мова ще животіє, але у східних – ситуація катастрофічна. Про це свідчать хоча б такі слова одного дописувача з Сумщини, які наводяться в журналі «Жовтень» за місяць липень: «... не знаю, як у Львові, але на Подніпров'ї усе це майже повністю російськомовне». Водночас знаменний ще один факт, який підкреслив у «Радянській Україні» (Ч. 143) письменник Станіслав Реп'ях: «Нерідко інтернаціоналістом вважався той, хто ... ігнорував рідне, а іноді й топтав його. Націоналізм же підшивали кожному, хто з любов'ю говорив про свій край, бережно ставився до літератури й мистецтва свого народу, користувався рідною мовою на службі і вдома».

Я прийшов до висновку, що перебудова на Україні, коли мати на увазі мову й культуру, ще навіть не почалася. Життя котиться по старих

рейках. А те, що дозволили на деякі теми писати, деякі матеріали читати і критикувати один одного – це ще не перебудова. Перебудова мусить починатися від перебудови психіки і думання. Мусять насамперед перебудуватися керівники української освіти й культури, головно ті, які не належать до українського народу та різні перешиванці, що про українську культуру та її світочів нічого не знали й не знають. На жаль, лихо в тому, що вони й далі до української культури ставляться вороже. Вони прихильники тієї горезвісної «перебудови», яку накреслили їм Сталін і Брежнев...

А поза тим багато читаю. Маю змогу читати й деяку радянську пресу. Найцікавіша «Літературна Україна». Можна сказати, що вона йде в авангарді перебудови. Цікавішим став і львівський журнал «Жовтень». Іноді попадають у мої руки також такі журнали, як «Київ», «Дніпро», «Україна», «Вітчизна», «Всесвіт». Люблю статті наших близьких земляків: Степана Пушика з Викторова і Романа Федорова з Братківців. Взагалі люблю читати тих письменників, які перестали різати пропагандистську січку, почали писати правду та боронити інтереси й права свого приниженого народу.

Було б добре, коли б Тобі пощастило відвідати Марійку. Така поїздка дала б Тобі деяке уявлення про Західний світ. Але не знаю, чи ми могли б зустрінутись, бо, як я вже згадував, моє здоров'я не дозволяє мені подорожувати, а Тобі буде мабуть незручно загостити до моєї хати...

Все таки я радий, що обставини дозволили Тобі написати до мене. Маю надію, що і в майбутньому ми зможемо обмінюватись своїми думками і згадками, бо дитинство і юність – це ті дві найтонші струни, звуки яких чаруватимуть душу до кінця життя. Адже мені ще й тепер шумлять рідні сади, пахне теплим порошком наш гостинець, у Бавках витьохкують солов'ї. Минуло 45 років, а мені здається, що це тільки минулого тижня ми проводили вечори на пробах у читальні, де було так багато безжурности, сміху і радості, коли здавалося, що наша молодість не матиме кінця, що ми вічно будемо жваві, свіжі, бадьорі. І тепер хотілося б цілувати кожну дошку на нашій сцені, бо та сцена була частиною нашої молодости, нашого короткого щастя.

Зі сценою пов'язані мої згадки про наших ровесників. Звичайно, хотілося б, щоб усі вони були живі, здорові, щасливі. Та відчуваю, що декого давно нема на світі. Передусім часто приходять мені на думку Павло Когуч (Кривоплечників), Степан Когуч (Фідиків), Борис Когуч та Іван Когуч (він завжди грав ролю старого діда або козака). Нічого не чув про коміка Івана Щербія та Петра Федишина. Напиши, чи живе брат Твоєї Марії. А як склалася доля деяких дівчат, які належали до нашого драмгуртка: Ярослави Тачинської та двох Марусь – Жураківської і Притули? А яка доля моєї сусідки Євгенії (Миколи Мишастого)? Хотілося б почути про них щось гарне і радісне, бо всі вони – чесні, добродушні, шляхетні...».

Богдан Бора неодноразово виказував свій літературознавчий, критико-публіцистичний підхід до проблем, фактів, явищ літературного та культурно-мистецького життя. Як підтверджує запис у «Нотатнику» (без дати), авторитетному літературознавцю Борі надсилали твори, добірки віршів, підготовлені рукописи для апробації. Так, Святомир М. Фостун переправляє йому вірші (автор невідомий), щоб, як пише сам Бора, він їх «виправив і висловив свої думки». Але Бора фіксує власну принципову позицію (видно, з цього нотатника основні думки перейшли у лист, що його Бора переслав поетові – про це твердить стилістика та сама форма занотувань): «Не збираюсь їх виправляти, бо це була б невдячна праця для мене, а тому обмежуся до висловлення кількох думок.

Щоб писати вірші, треба насамперед добре засвоїти все те, що написали попередники; по-друге, треба глибше ознайомитися з теорією літератури, тобто, з питаннями структури творів, їх композиції та поетичної мови... Ваші вірші дуже «плачливі». Наш визначний поет Є. Маланюк писав ще 1927 р.: «Певно, ця «плачлива традиція» української поезії ще довго буде загасати, аж поки не знищить її здорова атмосфера майбутнього українського суспільства, що випростає спину у власній державі»...» (Там само. – Арк. 2–2 зв.).

Незаперечно вартість мають критичні роздуми Бори, що він висловив у «Вступному слові» перед письменниками (без дати // Там само. – Арк. 111–114). Ось, приміром, у розумінні Бори, літературні вечори повинні нав'язувати безпосередні контакти письменників з публікою, з іншого боку, не стільки розважати її, як борше «плекати естетичні смаки». Під завданням плекання української літератури в еміграції Бора бачить потребу навчити молодих «висловлювати свої думки, враження і почування без будь-яких посторонніх обмежень». Мовлячи про ці немаловажні речі, літератор аналізує стан тієї морально-політичної атмосфери в нещодавній Україні за радянських часів, у якій доводилося виживати представникам українського красного письменства. На цьому полі Бора показав неабияку обізнаність з дійсним станом речей.

Важливі критико-публіцистичного плану думки висловив Б. Бора у студії-нарисі «Василь Симоненко» (Там само. – Арк. 115–133). Так, дослідник дав спочатку власне розуміння «шістдесятників» і їхньої ролі у запереченні так званого соціалістичного реалізму в українській літературі. Відтак виокремив найяскравіші риси, що характеризували поета як творчу особистість та громадянина. У розумінні Бори, чи не найвартнішим було те, що В. Симоненко виступив в обороні свободи творчості, відкрито протиставив велику трагедію власного народу «ідилічному ідіотизмові», «жалюгідному оптимізму».

Подавши найсуттєвіше з біографії поета, Бора приступив до аналізу поетичного ужинку Симоненка, вбачивши у ньому справжній гуманізм, високість у розкритті трагічного образу скривдженої матері-українки («Мадонно мого часу! Над тобою палають німби муки і скорбот, і по-двиг твій, обпечений ганьбою, благословив розстріляний народ»); унікальність у тотальному звинуваченні всієї советської системи з режимами,

силовими структурами, диктатурою; безкомпромісність у панорамному зображенні як малого, так і великого у житті («Народ мій є! Народ мій завжди буде! Ніхто не передреслить мій народ!...»).

Творчо опанувавши такі розвідки, мемуаристику як: «Симоненко: Семантична студія» (Лондон, 1975) Ігоря Шанковського, «На коні вороному» (Вінніпег, 1975) Уласа Самчука, «Шестидесятники» (Нові дні (Торонто). – 1978. – Ч. 3) Степана Федорівського, «Чи флейти грають справно?» (Сучасність (Мюнхен). – 1978. – Ч. 10) Валеріяна Ревуцького, окремі висліди Івана Кошелівця, – Богдан Бора подав нам не компеляцію, а оригінальне прочитання В. Симоненка-поета, нестандартний погляд на нього як творчу особистість.

Відкриття Богдана Бори як першокласного поета й естета у широкому значенні слова збагачують українознавчу науку, яка творилася й твориться не тільки в материковій Україні, а й далеко за її межами, в діаспорі.

UKRAINE ETHNOGRAPHY OF FOREIGN: EXPERIENCE OF BOGDAN BORA

V. A. Cachcan

*Ivano-Frankivsk national medical university,
department of Ukraine ethnography; Ivano-Frankivsk, st. Galitsca, 1;
tel. +380 (3422) 2-52-31*

In the article poetic creation of Bogdan Bora is analysed. The basic lines of his poetries are certain. Filosofichnist is the most notable sign of his works. Activity of Bogdan Bora on pedagogical field is explored.

Key words: *literature of Diaspora, poetic text, philosophical lyric poetry, patriotic, publitsistika, pedagogical activity.*

УДК 821.161.2:7038.6

ББК 83.3 (4Укр.)1

**ТАРАС ШЕВЧЕНКО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
ПОСТМОДЕРНІЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ОРАТОРІЇ «НЕОФІТИ»
МАР'ЯНА КУЗАНА)**

Г. В. Карась

*Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ-15,
вул. Січневого повстання, 21; тел. 80342-555-888*

У статті на прикладі ораторії французького композитора українського походження М. Кузана досліджено творчість Т. Шевченка в музичній культурі постмодернізму. Використано інтегральний, міждисциплінарний підходи: філософське шевченкознавство, філософію музики, її семіотичний аспект та ідею етноцентризму.

Ключові слова: постмодернізм, ораторія, композитор, семіотика, філософія, музика.

Уже півтора століття українська музична шевченкіана поповнюється новими творами, які віддзеркалюють час, напрямки і стилі. Мабуть, немає жодного українського композитора, який не звертався б до безсмертного слова Кобзаря. Дослідники нараховують понад дві тисячі композицій на слова Тараса Шевченка. Жанрова палітра музичної шевченкіани надзвичайно широка – це солоспіви, хорові п'єси, кантати і ораторії. Найглибшим інтерпретатором «Кобзаря» був основоположник української музики Микола Лисенко. Саме в його творчості кристалізуються вокально-хорові жанри, які отримали розвиток у ХХ ст. Композитор не тільки утверджував жанр кантати в українській музиці, а й знайшов у ній «найоптимальнішу форму музичного втілення монументальних творів Шевченка» [2, 76]. У першій половині ХХ ст. жанр кантати розвивають Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, С. Людкевич. Монументальна кантата-симфонія «Кавказ» останнього – найвизначніше музичне втілення поезії Шевченка.

Друга половина ХХ ст. (час, коли музична шевченкіана знаходить новий вияв) означається як **постмодернізм**, який «сформувався як значуща культурна, політична й інтелектуальна сила, що визначає нашу епоху»; водночас «це не так стиль, як безперервний процес, процес одночасного розпаду та перетворення в межах безлічі мистецьких, культурних та інтелектуальних традицій» [6, 11], певна генералізуюча тенденція художнього мислення останніх тридцяти років [7, 348].

Осягнення Шевченка в контексті постмодернізму зумовлює фокусування уваги на філософії та літературознавстві цього періоду й *актуалізує* дослідження на перетині наук. В історії шевченкознавства у 1980-х рр. з'являються студії славістів Л. Плюща, Г. Грабовича, Б. Рубчака, а згодом О. Забужко, які означили тенденцію філософсько-

атропологічного підходу до Шевченкової творчості, тобто вони стали піонерами сучасного **філософського шевченкознавства**. Американський славіст Г. Грабович у післямові до українського видання своєї монографії «Шевченко як міфотворець» наголошує: «він таки залишиться пророком, бо не можна не враховувати історичної пам'яті й своєрідного, глибоко закарбованого в українських серцях, здається Богом даного, тайнопису його слова» [3, 211]. Філософ Д. Чижевський свого часу нарікав на те, що сучасному читачеві Шевченкова символіка, «на жаль», «не впадає в вічі» [17, 413], тобто втрачається культурний код [5, 133]. О. Забужко вважає писання Шевченка «...і художніми, і філософськими, й релігійними, ...і історичними (чи, принаймні, історико-культурними...)» [5, 13-14]. Такому синкретизму відповідає, на її думку, тільки один вид духовної діяльності – **міф** [5, 14], який артикулює мовою символів насамперед архетипи колективного несвідомого [5, 87]. О. Забужко робить важливе підсумування, що тільки **інтегральний, міждисциплінарний підхід та системний аналіз** «Кобзаря» можуть претендувати на те, щоб осягнути його в цілості [5, 36]. Саме ці підходи необхідні і для розуміння втілення Шевченкового слова в музиці постмодернізму, яскравим представником якого є сучасний український композитор зарубіжжя **Мар'ян Кузан** (1925 – 2002?).

Дискурс постмодернізму в українському музикознавстві в означеному нами контексті, репрезентований С. Павлишин [15], Н. Корольок [9], О. Козаренком [8], О. Береговою [1], О. І. Черновою [16], аналізувався паралельно із вивченням аналогічних процесів у царині інших видів мистецтв, зокрема, текстів Г. Грабовича [3], О. Забужко [5], К. Юнга [19], Д. Чижевського [17, 18] та О. Левченко [11]. Багатоаспектне висвітлення проблеми постмодернізму в українському музикознавчому дискурсі допомагає сконцентрувати основну увагу на наступних питаннях: *інтертекстуальність* як одна з можливостей нового «прочитання» художньо-світоглядних традицій; *полістилізм*, як універсальний стиль, метамова, що об'єднує культурні надбання минулого і сучасного; постійне прямування до *універсальних категорій*; новий *статус твору як тексту* та використання різних способів текстових взаємодій, а саме: забарвлені іронією алюзійні перегуки із чужими текстами, усталення таких методів роботи, як змішаний стиль, монтаж музично-звукових блоків; *фрагментарність* «організує» більшість текстів, еkleктизм визначається як типовий конструктивний принцип мистецтва постмодернізму [16, 7].

*Предметом дослідження є творчість українського поета Т. Шевченка в музичній культурі постмодернізму на прикладі ораторії французького композитора українського походження М. Кузана. Ми, як і багато дослідників до нас, прагнемо «зв'язати ім'я Шевченка з тим чи іншим моментом сучасності», аби відшукати в нього тотожні відповіді на сучасні проблеми [18, 172], адже «Шевченко – це в естетичних формах ніби *квінтесенція чистої реальності національного буття*» [18, 177]. Для досягнення означеної мети передбачається вирішити такі завдання: виявити особливості інтерпретації поезії Т. Шевченка в музиці другої по-*

ловини ХХ ст.; за допомогою сучасних методик суміжних галузей (філософії, літературознавства, психології) показати на прикладі творчості М. Кузана симбіоз модерних течій і глибинного національного архетипу.

Залежно від базового психологічного типу митців (екстраверт та інтроверт – за К. Юнгом), ми зустрічаємося і з певним типом творчості: або спрямованою, обдуманною за формою і розрахованою на бажаний вплив, або ж такою, що «є витвором позасвідомої природи, який з'являється на світ без участі людської свідомості, іноді навіть всупереч їй, примхливо нав'язує власну форму і вплив» [19, 277]. Філософи вважають, що якщо митець першого типу чує голос сучасної традиції, то митець другого – голос таємничих архетипів [11, 120.]. М. Кузан в цій проекції, на нашу думку, в ранній і середній періоди творчості постає як митець першого типу (його подає С. Павлишин у перших сторінках своєї монографії [15, 3]), в пізній, коли працює над творами Т. Шевченка – другого типу. Вихованець Паризької консерваторії (навчався композиції у Ж. Дандельо, учня Форе), М. Кузан пройшов нелегкий шлях в мистецтві. Він звертається до поезії Шевченка в пізній період творчості і пише дві вершинні опуси: дві ораторії – «Неофіти»¹ та монументальна «Послание»², хоровий цикл *a cappella* «Псалми Давидові» (1988 р.).

В роботі над текстами Шевченка³ композитор вступає у процес комунікації, занурюється у глибини (етнічні, національні) і творить власний текст, який є виявом симбіозу сучасних модерних течій і проявом глибинного національного архетипу. Тобто відбувається процес у контексті концепції Ю. Лотмана, який розглядає культуру як феномен, всередині якого відбувається діалог між міфічним та хронікально-історичним часом (двома моделюючими мовами) [14]. Інтелектуалізація творчого процесу М. Кузана відбувається як результат глибоких студій праць найвизначніших філософів людства, від Платона й Арістотеля до Спінози, Ясперса, Гуссерля та найсучасніших досліджень з феноменології, герменевтики, семіотики, соціології, містики та ін. [15, 8].

Г. Грабович з метою розкриття поетичного світу Т. Шевченка вибудовує *модель*, що ґрунтується на структурно-антропологічному підході до міфа Леві-Строса і Віктора Тернера [3, 54-44]. Її фундаментальні прикмети – багатолінійність, динаміка, універсальність, вихід за межі часу і простору резонують із особистим досвідом і творчістю М. Кузана. Композитор суголосний Шевченковому міфу, який розмикає межі часу й простору, а Україна для поета (і для композитора також) – це «стан буття» [3, 67]. Таким чином, музична інтерпретація М. Кузаном поетичного світу Шевченкових «Неофітів» якнайкраще відповідає означеній моделі [9, 149].

¹ Написана з нагоди 1000-ліття хрещення Руси-України в 1985 р. і триумфально виконана в Лінкольн-центрі в Нью-Йорку (США) в 1988.

² Написана в 1992 р., прем'єра в Едмонтоні (Канада), 2002 р. за участю автора.

³ «З погляду семіотики, обставини художньої комунікації є структурним елементом художнього тексту» [11, 130].

Для розуміння культури постмодернізму, до якої належить композитор, сучасне музикознавство залучає методики суміжних галузей науки і перетворюється у своєрідну *філософію музики* [8, 3]. Центральним тут виступає *семіотичний* аспект⁴, глибоко розроблений О. Козаренком [8]. Вчений розглядає національну музичну мову як семіологічну систему, авторські мовленнєві коди як конкретні локальні знакові системи. Сучасний український філософ Олена Левченко, спираючись на вже класичні висновки семіотики про те, що культура, будучи комунікативною системою, обслуговуючи комунікативні функції і підкоряючись конструктивним законам семіотичних систем, пропонує для дослідження певної культури збудувати найзагальнішу *модель*, якою може виступати *текст* [11, 10]. Варто наголосити, що *текст* сьогодні мислиться не як певний стабільний об'єкт з певними ознаками, а як *функція* [13, 103]. «Тому важливо розглядати текст не просто горизонтально (синтагматично) у його наративно-смісловій енергетиці, а й у парадигматичній глибині закладених у кожний момент як можливостей здійснення, так і можливостей інтерпретації, зумовленої незнанням кінця» [11, 84]. О. Козаренко вважає, що «саме семіологічний підхід до національної історії музики є плідним сьогодні» її слід пояснювати як *гіпертекст*, «сєнс якого можна збагнути тільки через розгортання змістів окремих його складових та в їх зіставленні» [8, 7-8]. В семіологічній системі (якою є кожна національна культура) Гіпертекстом (за О. Козаренком) можуть бути окремі твори, доробок певного автора чи ціла історико-стильова епоха [8, 8], а мова музики виступає засобом «збереження генетичної пам'яті, усвідомлення самототожності та життєво необхідної єдності етносу (хай навіть уявної!) в *часі-просторі*» [8, 10].

Для адекватного «прочитання» національного музично-історичного процесу О. Козаренко вибудовує модель, в основу якої покладена ідея *етноцентризму*, яка детермінує перехід від «історії стилів» до «історії ментальностей» [8, 19]. Цей принцип дає можливість розглядати національну музичну культуру як єдине функціональне ціле, яка включає і музику українських композиторів зарубіжжя.

Центральною фігурою у процесі становлення національної музичної мови у дослідженнях О. Козаренка постає Микола Лисенко. Якщо Шевченко задав «політично внесамостійненій українській спільноті, поставленій перед загрозою заникання... суто *духовну* національну самосвідомість» [5, 141], то М. Лисенко «зумів замкнути багатовікові семіотичні процеси у власній музичній мові, що стала моделлю *національної ... музичної мови*» [8, 36-37]. О. Козаренко визначає *національну музичну мову* як характерну невербальну знакову систему, «*що забезпечує фіксацію–збереження–відтворення–передання (у синхронному і діахронному вимірах) суттєвої для етносу емоційно–образної інформації специфічно–музичними засобами*» [8, 56-57.]. «Задана Лисенком багатоша-

⁴ Семіотика – наука, що досліджує життя знаків у суспільстві, використовуючи мову як первісну модель, через яку можна зрозуміти всі інші системи моделей [6, 378].

рова структура національної стильової парадигми, де співіснують етно-локальне (окреме), національне (особливе) та міжнаціональне (загальне), сформувало складну семантичну будову його авторської музичної мови» [8, 79], паралелі якої ми знаходимо і у М. Кузана.

У творчо-активній свідомості М. Кузана також відбулося зімкнення кількох мовно-стильових блоків: українського фольклору, західноєвропейського музичного професіоналізму, сучасної музики ХХ ст. Кожен з них (блоків) має свою систему звукореалізації, свою музичну мову і все це дивним чином переплітається у мовно-стильовому феномені його масштабної ораторії «Неофіти», яка вражає полістильовим синтезом. Це один з пайцікавіших творів композитора, сучасне прочитання цієї поезії. Вона написана для солістів (сопрано, мецо, тенора, баритона, баса), мішаного хору та оркестру, складається з Увертюри, Прологу та 14 частин, в яких послідовно розгортається сюжет [10].

Шукаючи *інтонаційних відповідників* Шевченковому слову, композитор занурюється у свою підсвідомість. Можна сказати, що він залучає у творчий акт «стовбур генетичної пам'яті» [8, 263]. Сам композитор говорив так про українську пісню: «...цією музикою я дихав упродовж цілого мого дитинства; вона мене заколисувала, вона формувала клітини мого мозку, цілого мого тіла, і всі її вібрації врзалися в моє ество...» [15, 7]. Шукаючи в музиці нових шляхів, композитор «свідомо використовує тут відносно прості засоби, музичну мову, яка асоціюється з традиціями церковної музики і навіть українського фольклору» [15, 53]. Разом з тим, М. Кузан – митець ХХ ст. із власним оригінальним стилем, а музична мова його творів самобутня і багата. Якщо в ранній і середній періоди творчості він, за визначенням С. Павлишин, близький до імпресіонізму, а також конструктивізму серійної системи, то в останньому, зрілому періоді, настає перелом у творчості, звернення до тем гуманістичного звучання (зокрема до Шевченкового слова), «він має свою оригінальну музичну мову, витворив... власний почерк, який є узагальненням діатоніки, походить з вільного поєднання західноєвропейської середньовічної і слов'янської народної ладовості» [15, 11]. Універсальна здатність постмодерну поєднувати непеєднуване дивним чином переплітається в *музичній мові М. Кузана*: поряд із алеаторикою, засобами сонористики, додекафонії, мінімалізмом та атональністю, знаходимо присутність архетипових етнохарактерних музичних знаків, які є першою мікроструктурою музичної мови, носієм значення [8, 50]. Визначене О. Козаренком *знакове поле національно-своєрідної семантики* музичної мови М. Лисенка, що проявляється в мелосі, ладо-гармонії, організації багатоголосся, типах розвитку [8, 84-85], знаходимо і в ораторії М. Кузана.

С. Павлишин виділяє *українські риси* ораторії в образі матері: побудова мелодії в № 4 «є відбитком майже лисенківського бачення Шевченка» [15, 55]; «співзвучність плинних мелодичних зворотів і їх поліфонічний розвиток, також в оркестрі, частково імітаційний, та ще більше гетерофонний і навіть підголосковий» в №7 [15, 54]; в діатоніці, яка будучи композиторським узагальненим відтворенням епохи перших віків

християнства, виразно набуває українських національних рис [15, 55, 57]; а також в останньому фрагменті увертюри, який є «найбільш промелодизованим, підголосковим..., виразно українським» [15, 56]. На українських рисах ораторії наголошує і Н. Корольок. Так, № 4, де змальовано образ матері Алкіда, «доля якої подібна до гіркої долі тисяч українських матерів», за своїм колоритом та інтонаційним наповненням найбільше наближається до українських народних ліричних пісень. Інструментальний супровід, що імітує награвання на сопілці, розспівна мелодика мінорного нахилу з ладовою перемінністю вказують на очевидні жанрові джерела музичного тематизму [9, 157].

Семантика хроматизованих ходів, за визначенням М. Лисенка, суголосна емоційному досвіду народу – «піднесення експресії мелодії»... для виразу «особливого напруження» (зб.4) чи «почуття горя, стискаючого, прибиваючого...» (зм.5) [12, 20]. Прикладом такого використання є епізод «Кати...» в Пролозі. Центральним інтонаційним осередком тут виступає «висхідна збільшена кварта, яка разом зі збільшеною секундою та «сповзаючими» хроматизмами панує у надзвичайно напруженій вокальній партії баритона соло, що звучить у високій теситурі» [9, 154].

Поняття «слово», «правда», «воля», які мають ключове значення у Шевченка, набувають «статусу символів» в ораторії «Неофіти» (за Н. Корольок). Так, в завершенні Прологу кульмінаційна точка виявляється найвищим мелодичним тоном *as* другої октави, ритмічним акцентом та розспівуванням у хорі («слово, Божеє кадило») [9, 154-155]

Для зображення зла, що уособлюється в Нероні, композитор в № 6 змінює інтонаційну сферу: «короткі уривчасті фрази, побудовані на закличних інтонаціях (найважливіша серед них – тритон), пунктирний ритм, рух паралельними тритонами в низхідних оркестрових пасажах, грізні акордові «спески» [9, 158].

Модальність як провідний принцип висотної організації у ладо-мелодичній системі, яка проявилася у творчості М. Лисенка і супроводжується розшаруванням фактури, наявністю поліфонічних, поліладових та політональних епізодів [8, 75], у М. Кузана проявляється (за визначенням С. Павлишин) як полімодальність: «Найчастіше це контрасна поліфонія, гетерофонія, взаємопроникнення голосів, їх злучення у гармонічні, хоч не гармонійні співзвуччя» [15, 129]. Свій вияв знаходить і полішаровість вертикалі, «балансування» між тональними центрами. Гармонія композитора «не підлягає системі; в ній немає ні постійної ладової, ні тональної опори» [15, 129]. В № 11 молитва «Господи, помилуй», розпочавшись в унісон, поступово переростає у секундовий кластер [9, 163]. Певну знаковість мають **тональні плани**: М. Кузан в № 12, де змальована трагічна картина загибелі Алкіда і неофітів, використовує, як і Ф. Шопен, трагічний сі-бемоль-мінор, а фінал, що символізує ідею торжества християнської віри буде в світлій тональності *As-dur*. Характеризуючи Пролог твору, Н. Корольок говорить, що «гармонічна вертикаль, в якій зливаються водночас голоси соліста, хору та оркестру, своїм м'якодисонуючим звучанням, тональною нестійкістю, біфункціональніс-

то є ознакою сучасності. Вона вказує на ту часову площину, яка у творі є універсальною і об'єднує художній світ поета, композитора і слухача» [9, 153]. Тут же, в наступному фрагменті, М. Кузан використовує прийоми алеаторичного письма: «Виконання у «вільному режимі» в оркестрі та хорі різних мелодико-ритмічних груп створює враження натовпу людей, котрі у розпачі повторюють одне запитання «за що?» [9, 153].

Найважливішим засобом розвитку у композитора є колористичний фактор. *Сонористичні* ефекти формують звукообразальну семантику його твору в руслі імпресіонізму. Стихія «музики дзвонів», відкрита російськими композиторами, продовжена М. Лисенком, знаходить свій вияв в ораторії М. Кузана. Якщо на початку №11 дзвони відтворюють звук кайданів неофітів, то в кінці цієї частини виступають в ролі дзвонів церковних, таку ж роль вони відіграють і при закінченні твору, щоправда це радісний утверджуючий передзвін (№ 14). В № 13 композитор використовує майже дебюсистський прийом – зображення кіл на воді (вібрафон), що відтворюють завмирання хвиль ріки після скинення трупів у Тібр [15, 58]. Яскраві сонористичні ефекти (регит, шум, гомін, обговорення появи Петра) застосовує композитор у зображенні оргії у термах у № 3.

М. Кузан використовує окремі *жанрові моделі* як знаки певної доби, символи чи асоціації: архаїчні давньослов'янські і григоріанські наспіви, гімн у закінченні № 8 та в № 14 асоціюються з «середньовічними органумами – поліфонії на «досконалих» інтервалах» [15, 129]; жіночий хор в № 13 звучить як скорботний урочисто-трагічний хорал; монолог читця у Пролозі асоціюється з давньоруським співцем Бояном; з прославними історичними піснями у фіналі; мелодика хору в № 1 нагадує веснянки, а соло баритона в № 5, який розповідає про страту апостола Петра, асоціюється із старим сліпим лірником, мелодика цього розділу насичена виразними «думними» інтонаціями [9, 155, 158]. Один із вражаючих епізодів ораторії – виконання закутими в кайдани неофітами псалма в № 10: «Їх суворий, величний, архаїчний спів – спів приречених фанатичних людей, які готові прийняти мученицьку смерть за свою святу віру, має «надсюжетний», надчасовий та надособистісний характер, набуває глибокого символічного значення» [9, 162].

Важливою є роль інструментального та хорового плану ораторії: «емоціоналізація інструментального стилю, внесення в нього етнохарактерних рис», яка відбувалася на певному етапі формування української національної музичної мови [8, 32], знаходить свій вияв у М. Кузана. Інструментовка твору різноманітна і змінюється у відповідності до характеру образу, часто використовується індивідуалізовано. То вона «прозора, ясна, більш камерна» [15, 58], то в драматичних моментах – насичена. В № 3 стереофонічна оркестрова педаль «дає відчуття широкого, величного, всеосяжного – вселенського – простору» [9, 156]. Цікаво, що мішаний склад хору в № 2 трактується композитором «як одна з інструментальних груп оркестру, тобто особлива оркестрова барва» [9, 155]. Хору належить важлива роль в ораторії: він «виступає як головний оповідач (передає зовнішній бік дії, сюжету), по-друге, уособлю-

ється в ролі того чи іншого персонажа, а також виявляє себе як сторонній коментатор, споглядач, що, безумовно, нагадує про спадкоємність сучасного мистецтва від традицій античної трагедії» [9, 166-167]

Хорові, оркестрові та сольні епізоди ораторії, що часто нагадують оперні сцени і є яскравими елементами оперної драматургії, наближають твір до сценічного втілення. «Драматургія твору, статична зовні, базується на контрастному співставленні окремих частин, кожна з яких має вільну побудову, за принципом «монтажу» [9, 166].

Дослідники знаходять в ораторії М. Кузана *стильові орієнтації на західноєвропейських та навіть російських композиторів*. Так, С. Павлишин роль баритона-декламатора в увертюрі нагадує «Створення світу» Гайдна [15, 56], завершення № 11 вона вважає майже калькою сцени з останньої дії «Трубадура» Дж. Верді [15, 58], а хоровий епізод у Пролозі викликає асоціацію з пасіонами Баха і Шютца [15, 59]. Епізод приходу апостола Петра в № 3 за своїм загальним настроєм у Н. Королюк збуджує асоціації з образами вагнерівських пілігримів [9, 156], а семантика тритонових пасажів у мідних духових, побудованих на цілотново-му звукоряді, пов'язана із змалюванням образів зла і тиранії, що веде свій початок від глінківського Чорномора [9, 159]. Трагічна загибель Алкіда і неофітів у № 12 нагадує фрагмент загибелі Егмонта в одноім'яній увертюрі Л. Бетовена [9, 163].

Таким чином, М. Кузан своєрідно прочитує складний, «поліфонічний», за термінологією М. Бахтіна, твір Шевченка. Дихотомія М. Кузана, що проявляється у симбіозі європейської музичної освіти і національного ества, емоційної наснаги (як риси української психіки) і раціональної врівноваженості, продуманості (набутої риси особистості європейського гатунку), простоти, щирості висловлювання і чіткої структури з граничною доцільністю у вживанні музичних засобів [15, 59], є відповідною глибоко філософській постаті і поезії Т.Шевченка. Ораторія композитора свідчить, що і сьогодні в напружену і динамічну епоху постмодернізму «монументальний хоровий жанр, своєрідна хорова фреска, генетично пов'язана з геніальними пасіонами Й.-С. Баха і величними ораторіями Г.-Ф. Генделя, не тільки продовжує існування в українській і світовій музичній культурі, а й набуває нових, сучасних форм, що дає змогу композиторам втілювати універсальний, наднаціональний і надчасовий зміст поезії Шевченка» [9, 167], а духовність й емоційність, як визначальні вартості музики М. Кузана (за С. Павлишин), не тільки привертають увагу, а й знаходять відгук у душах українців ХХІ ст.

Література

1. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя. Автореф. канд. мистецтвознавства. – К., 2000.
2. Білинська М. Грає кобзар, виспіває. – К.: Муз. Україна, 1981.
3. Грабович Гр. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / Пер. з англ. С.Павличко. – К.: Рад. письменник, 1991.

4. Грабовський В. «Французький українець» // Музика. – 1995. – № 6. – С. 23.
5. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – 3-є вид. – К.: ФАКТ, 2006. – 148 с.
6. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Е.Вінквіста та І.Е.Тейлора. Пер. з англ. В.Шовкун. – К.: ОСНОВИ, 2003.
7. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX ст. – Чернівці: Книги – XXI, 2007.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Ред. І. Пясковський, О.Купчинський. – Львів: НТШ, 2000. – 285 с.
9. Королюк Н. Полум'яне слово Шевченка в музиці. Хорова творчість українських композиторів. – К.: Вид. ім. Олени Теліги, 1995. – 197 с.
10. Кузан М. Неофіти. Ораторія за поемою Т.Шевченка. Партитура. – Вінніпег, Манітоба, Канада, 1988. – 187 с.
11. Левченко О. Текст культури в пошуках автора: Масова свідомість і художня культура у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно). – К., 2006. – 288 с.
12. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955.
13. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Пб.: Искусство С-Пб., 2000. – С. 12-149.
14. Лотман Ю. Феномен культуры // Лотман Ю.М. Семиосфера. – С.-Пб.: Искусство С-Пб., 2000. – С. 568-579.
15. Павлишин С. Мар'ян Кузан. – Львів, 1993.
16. Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму. Автореф... канд. мистецтвознавства. – Львів, 2007.
17. Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: МПП «Презент», ТОВ «Феміна», 1994.
18. Чижевський Д. Думки про Шевченка (естетичні та історико-філософські фрагменти) // Чижевський Д. Філософські твори у 4-х т. Т.2. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 172-178.
19. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Renaissance, 1991. – С. 265-285.

**TARAS SHEVCHENKO IN THE CONTEXT OF MUSICAL
CULTURE OF POSTMODERNISM (AS AN INSTANCE OF
ORATORIO *NEOPHITES* OF MARIAN KUZAN)**

H. V. Karas'

*State academy of leading shots of culture and arts, Kyiv-15,
st. of January revolt, 21; tel. 80342-555-888*

*Creative works of Ukrainian poet T. Shevchenko in a context of musical
culture of postmodernism based on an example of oratorio Neophites of a*

French-Ukrainian composer Mariian Kuzan are researched in the article. The research utilizes integral interdisciplinary approaches: philosophical study of Shevchenko, philosophy of music, semiotics aspects and idea of ethnocentrism.

Key words: postmodernism, oratorio, composer, semiotics, philosophy, music

УДК 7077:792

ББК 83.3 (4 Укр.)1

УКРАЇНСЬКИЙ АМАТОРСЬКИЙ ТЕАТР У КОЛОМІЇ 1848–1850 РР.

Р. Я. Пилипчук

*Київський національний університет театру і кіно
імені Івана Карпенка-Карого; тел. (8+044) 424-54-32*

У статті проаналізовано розвиток українського аматорського театру у Коломиї у 1848-1850 роках. Перелічено вистави, які ставилися тогочасним коломийським театром, подано їх аналіз. Досліджуються обробки постановок з урахуванням специфіки західного регіону. Наголошується на спробі створення “Руського Національного Театру” в Галичині.

Ключові слова: давній український театр, фольклорний український театр, аматорський театр, народний театр.

Ареалом поширення давнього українського театру (шкільного і ярмаркового містерійного) на самих початках його появи на нашій території (кінець XVI – 30-і роки XVII ст.) були західноукраїнські землі, але протягом наступних двох століть, до кінця 30-х років XIX ст. українського театру – ні професіонального, ані аматорського – тут не існувало. Побутовав тут лише народний, т.зв. фольклорний український театр. Тільки десь 1838 року в стінах Львівської греко-католицької духовної семінарії з'явилася перша аматорська вистава українською мовою: за браком драматургії це була інсценізація весілля (аматорам придався виданий 1835 року в Перемишлі фольклорно-етнографічний збірник «Руське весілля» Йосипа Лозинського). Але треба було чекати аж революції 1848 року, щоб на хвилі українського суспільно-політичного руху активізувалося українське національно-культурне життя, а в його контексті – український аматорський театр. Піонером українського театрального руху в Галичині у цей час виступила Коломия. Саме Коломийська Рада, як найактивніша з усіх філій Головної Руської Ради, взяла на себе ініціативу створення українського театру – передовсім голова Коломийської Ради Микола Верещинський, бургомістр Сильвестр Дрималик і місцевий священник Іван Озаркевич. Останній був натхненником, ідеологом усієї справи. Саме він забезпечив молоду сцену репертуаром, якого раніш не існувало. Скориставшись з наявності в Коломиї текстів обох п'єс Івана Котляревського – «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник», І. Озаркевич прилаштував їх до місцевих умов, перенісши дію з Полтавщини на Покуття, наблизивши мову їх до місцевої покутської говірки, переназвавши героїв звичними для Покуття іменами, замінивши східноукраїнські реалії місцевими покутськими, зокрема в піснях, а то й зовсім опустивши деякі з них, і т. д. Таким чином, І. Озаркевич здійснив літературну

адаптацію п'єс І. Котляревського. Цей захід І. Озаркевича цілком уписується у практику національних адаптацій, поширену наприкінці XVIII – у першій половині XIX ст. у всіх європейських театрах, коли запозичені з іншомовної драматургії тексти п'єс докорінно перероблялися на свій, національний лад.

Чому коломийці не виставили обох п'єс І. Котляревського в оригіналі? Бо І. Озаркевич і його оточення розуміли, що українському глядачеві в Галичині, недостатньо поінформованому ще тоді щодо єдності всього українського народу, єдності його мови, незважаючи на різницю між її діалектами, важливо було показати не полтавських українців, яких не знали тоді й самі виконавці, а покутських русинів. З-під пера І. Озаркевича вийшли нові версії п'єс І. Котляревського: «Дівка на відданю, або На миловане нема силоване» і «Жовнір-чарівник». Наталка стала Анничкою, виборний Макогоненко – десятником, у пісні «Видно шляхи полтавськїї» співалося про шляхи коломийські і і. д. Отже, як висловився І. Франко, І. Озаркевичеві схотілося подати Котляревського «в підгірським киптарі» [2, 326].

І. Франко спершу вважав, що прем'єра «Дівки на відданю, або На миловане нема силоване» відбулася в грудні 1848 року («Руський театр в Галичині», 1885) [2, 361], проте згодом відніс її до травня 1848 року («Русько-український театр», 1894) [3, 323-324], спершись, очевидно, на твердження: «Года 1848 грана була уже та ігра в Коломиї в місяці маю. То було первое драматическое представление в Австрийской Руси, возбужденной по договоровим сні», – висловлене в кореспонденції від 9 березня 1850 р. до «Зорі Галицької» за криптонімом «К.....» [4, 137]. Можна було б припустити, що автор кореспонденції помилився щодо дати першої вистави, кажучи про травень 1848 року, бо писав про неї майже через два роки по тому, але насправді помилки не було: автор лічив час за старим стилем.

Перше ж документальне свідчення про прем'єру «Дівки на відданю, або На миловане нема силоване» в Коломиї вплигло з невідомості аж після опублікування кореспонденції Якова Головацького в 1909 році. В листі від 27 травня за старим стилем (8 червня за новим стилем) 1848 року Йосафат Кобринський писав з Коломиї до Якова Головацького в село Хмелеву Чортківської округи (тепер Заліщицького району Тернопільської обл.): «С театру іду і зо мною кількасот русинів самих веселих. Не набувбисся на руском дивалі (від чеського слова «дівадло», що означає «театр». – Р.П.). Чудо не ігра. То інше діло чути рідное слово, видіти народное дійствие. «Дівчина на відданю, ілі На миловане нема силоване» нині відіграли на коломийським театрі, есть то переробкою із опери украинской, тобі свідомой. Пісеньки дуже удалися всім нам. Музыка дуже пишна. А німці так зрусилися, что бись казав – не німці» [5, 259].

Отже, вистава викликала нечуваний ентузіазм не тільки серед українського населення, а й загальноміської публіки. Однак ми не знаємо, хто в ній грав. Не знаємо також, хто аранжував музику, «дуже пишну», і хто її виконував.

Перший успіх окрилив аматорів, і вони мали намір продовжувати вистави. «Тепер постановлено, – писав Йосафат Кобринський у тому самому листі, – что каждого тижня 1 раз отправится руское дивало всігда в четверг, бо і того дня отбуваеся у нас в Коломиї Руска Рада» [5, 259]. Але для такої програми слід було мати репертуар. Тому вже в цьому листі Й.Кобринський просив Я. Головацького: «Брате, присилай твої всі театри: комедії і трагедії, що лиш маєш, а я чим борше то перероблю, аби було що грати [...] Скоро получиш сее письмо, бери посланця умисного і шли ним книги, які маєш, театральні мені до Косова. Стокми (замов. – Р.П.) посланця, а я заплачу. Лиш не забудь, бо то ідет о руское...» [5, 259]. Про будь-які драматургічні спроби Й.Кобринського нічого, однак, невідомо.

Далі Й. Кобринський пише: «Маєм уже 3 штуки на три театри наперед, а даліє не утнем? Але на бога надія...» [5, 259]. Про які п'єси тут ішлося? Ясна річ, про переробку І. Озаркевича з «Наталки Полтавки» під назвою «Дівка на відданю, або На милованє нема силованє», про другу переробку І. Озаркевича – з «Москаля-чарівника» І. Котляревського під назвою «Жовнір-чарівник». Щодо третьої, то Гнат Хоткевич висловлював припущення: «Третя – це могли бути дві речі: або Квітчине «Сватання на Гончарівці», знов-таки в переробці Озаркевича під назвою «Жених навіжений», або комедіо-опера «Весілля, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого» [6, 46].

З мого погляду, третьою п'єсою була таки комедіо-опера «Весіле, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого», тобто здійснена І. Озаркевичем переробка української опери Стецька Шерепері (Стапана Писаревського) «Купала на Івана», бо Квітчиного «Сватання», як це не дивно, до кінця 1849 року не знали в Галичині взагалі.

Однак не скоро з'явилася на коломийській сцені вистава цієї третьої переробки. Загалом не відомо, як часто відбуваються тут вистави, чи послідовно здійснюється намір Коломийської Ради давати їх щотижня. На це складаються різні причини, серед яких виразно бачимо дві: брак репертуару і політичні інтриги з польського табору. Про все це дізнаємося з листа коломийського літератора Григорія Боднара до Я. Головацького від 10 вересня 1848 року. «Єслибисте мали яковії драмати малоросійські, то пришліть мені з ласки своєї, бо о. Озаркевич просив мене дуже, би му яких дати, а він переробив би на нашу поточну мову на сцену коломийську», – писав Григорій Боднар, додаючи: «Треба Вам знати, же-м вже був на его (Озаркевича. – Р.П.) мелодрамати русском «Дівка на відданю, ілі На милованє нема силованє» двічі на представліню, та оба рази відійшов-ем задовольнений, як рідко коли з польского або німецкого театру в Львові» [7, 286].

Григорій Боднар пише, що він особисто був двічі на виставі «Дівки на виданню». Як мешканець села Жукотина на Коломийщині, він міг би не всі щотижневі вистави відвідувати, але з цитованого листа зрозуміло, що регулярності вистав таки не було.

Про другу з названих вище причин нерегулярності вистав читаємо в листі Г. Боднара таке: «Я чув-ем, же якісь підплатили були актора в сам день зав'язаного комітету руского в Коломиї – 200 р[инських] с [ріблом] СМ (конвенційної монети – Р.П.)– та мусів ся розхорувати! А відтак аж пізніше на тижні грав, коли не було мужиків і попів в Коломиї много!» [7, 286]. Було це десь до 10 вересня 1848 р., коли Г.Боднар датував свого листа.

Точну кількість вистав, що відбулися в Коломиї за весь час, від 8 червня 1848 р., подав згадуваний уже Йосафат Кобринський в листі до Рудольфа Моха від 12 жовтня 1848 р.: «В Коломиї уже три рази отиграло тамошное товариство акторів под предводительством Ляйтнера руский театр. Два рази представляли: «Наталка Полтавка» (мається на увазі її переробка під назвою «Дівка на відданю». – Р.П.), а раз – «Жовнір-чаровник» («Москаль-чаровник») сочиненія Котляревского, – а набито було народа, як в Зарваниці (село Зарваниця, тепер Тереховлянського району Тернопільської області. – Р.П.) на празник св. Івана Крестителя» [8, 169].

Отже, з 8 червня до 12 жовтня 1848 р. в Коломиї відбулося тільки три вистави: двічі йшла «Дівка на відданю, або На милованє нема силованє», а один раз – «Жовнір-чарівник», причому пішов він після 10 вересня 1848 р., бо в писаному того дня листі Г. Боднар про цю виставу ще не згадує.

Тим часом текст «Дівки на відданю, або На милованє нема силованє» друкувався в Чернівцях – у друкарні Яна Екгардта і сина. Вийшла п'єса в світ у латинській транскрипції під назвою: «Comedyo-opera Diwka na widdaniu, abo: Na mylowanie nema sylowanie. Zlozena w Kolomyi» («Комедіо-опера Дівка на відданю, або: На милованє нема силованє. Зложена в Коломиї») – без позначення авторства, місця і року видання. Це давало підстави декому з дослідників сумніватися щодо місця і часу виходу книжки в світ. Дехто вважав, що п'єса друкувалася не в Чернівцях, а в Станіславові*. До 1909 року ще не був відомий цитований вище лист Й. Кобринського до Я. Головацького від 27 травня (8 червня) 1848 року, де йшлося, що «Дівка на відданю» друкується в Чернівцях. Є свідчення про готову книжку вже в жовтні 1848 року, коли її привіз до Львова на «собор учених руских» сам І. Озаркевич [9, 217]. Про друкування книжки в Чернівцях 1848 року засвідчив і Я. Головацький у своїй статті «Іван Котляревський» [10, 37-41].

Що ж до «Жовніра-чарівника», то про виставу й текст цієї переробки довгий час мало що було відомо. І. Франко, наприклад, ще не мав ніяких відомостей про виставу в Коломиї, а з приводу пізнішої, львівської, вистави надто категорично висловився у статті «Русько-український театр»

* Версія про те, що переробка І.Озаркевича «Дівка на відданю, або На милованє нема силованє» надрукована 1848 року в Станіславові, потрапила до бібліографічного покажчика М.Комарова «Українська драматургія» (Одеса, 1906. – С. 9). Цю помилку не раз повторювали інші дослідники (див.: Волинський П.К. Іван Котляревський. – К.: Дніпро, 1969. – С. 265.).

(1894 р.), що неопублікований текст переробки не зберігся [3, 328], хоч ще кількома роками раніш Омелян Огоновський виразно вказав на те, що ця переробка зберігається в рукописному вигляді [11, 939]. Не знали про долю цього рукопису ні М. Возняк, ні Г. Хоткевич. З чийогось приватного архіву до бібліотеки НТШ у Львові надійшов згодом рукопис, виконаний латинським скорописом, з таким титулом: *Komedyo-opera Zownier Cheriwnyk, abo Szczo ne pomoze nauka – to pomoze batih, w jednom dijestwiji na wzor Kotlarewskiego isdal J.Ozarkiewicz w Kolomyi. Napечатano w №№. Drukem №№. [1]849* («Комедіо-опера Жовнерчерівник, або Що не pomoже наука – то pomoже батіг, в едном дійствіі, на взор Котляревського, іздал Й. Озаркевіч в Коломії. Напечатано в №№. Друком №№. [1]849»). Дата «1849» свідчить, що саме того року І. Озаркевич збирався цю свою переробку друкувати. З архівом НТШ цей рукопис потрапив до ЦДІА України у Львові, де й зберігається досі [12].

Зміст цього твору свідчить, що І. Озаркевич так само переніс дію п'єси Котляревського на покутський ґрунт. Михайло Чупрун позначений як «газда». Тетяна фігурує як «Таці Чупруниха». Писар Фінтик названий «Федьком Лизуном». Солдат Лихой перейменований на жовніра.

У цитованому листі Й. Кобринського до Р. Моха від 12 жовтня 1848 р. згадується «товариство акторів под предводительством Ляйтнера» [8, 169]. Очевидно, так було зазначено на писаних від руки афішах у Коломії. Можливо, готувався якийсь статут такого драматичного товариства, як це було зроблено наступного року в Перемишлі. У тому самому листі Й. Кобринський, прохаючи Р. Моха (який жив неподалік Коломії, у с. Острові, тепер Галицького району) надіслати хоча б коректурний примірник п'єси «Справа в селі Клекотині», яка тоді саме друкувалася, зазначив: «Будем ще го іграти в театрі, пока не од'їхали актори. Шли почтою» [8, 169].

З цього приводу М. Возняк зазначив таке: «Натяк на від'їзд акторів промовляв би за зорганізованем правдивої мандрівної трупи, та про неї нема ніяких даних» [13, 9].

Думається, що про утворення української професійної трупи вже в 1848 році, за умов, про які йшлося вище, не могло ще бути мови. Інша річ, що коломийський аматорський гурток міг називатися «Драматичне товариство акторів під предводительством Ляйтнера».

Можна припускати, що це товариство виїжджало з виставами до сусідніх з Коломією прикарпатських міст: Станіславова, Косова, Кут, Вижниця, а відтак й на села.

А може натяк робився на планований від'їзд усіх учасників вистави «Дівка на відданю» до Львова на «собор учених руских»? Щоправда, листа писано 12 жовтня, а собор почався у Львові 19 жовтня, отже часу залишалось замало для одержання рукопису від Р. Моха і показу нової вистави. Хіба якщо дата 12 жовтня подана за старим стилем, а за новим це 30 вересня.

До Львова коломийський аматорський гурток навряд чи поїхав у повному складі, бо в такому випадку про це було б сказано в газетній інфо-

рмації. Але саме Коломия дала поштовх аматорському рухові у Львові. 26 жовтня 1848 р., після закінчення роботи з'їзду, «на кінець ученим руским зроблено несподівану приємність відограньом ввечер того ж дня рускої комедіо-опери під назвиском: «На миловане нема силоване», котра враз з красними співами і танцями рускими дуже утішила всіх в багатім числі зібраних гостей» [14]. Вистава відбулася в однім з т. зв. музеїв, тобто, по-сучасному кажучи, класів чи аудиторій української греко-католицької духовної семінарії, де проходили засідання з'їзду. І. Франко небезпідставно здогадувався: «Нема ніякого сумніву, що аматори, з котрих зложена була ся імпровізована трупа, були переважно, а може й виключно питомці тої семінарії» [3, 326]. Хоч тепер можна припускати, що серед виконавців цієї вистави могли бути і члени коломийської делегації на з'їзді (адже до її складу належали літератори і громадські діячі: Григорій Боднар, Лука Данкевич, Василь Ільницький, Йосафат Кобринський, Йосип Левицький, Іван Озаркевич, Микола Синевидський). Принаймні Й. Кобринський у згаданому листі свідчить, що учасниками вистави в Коломії були він сам і І. Озаркевич.

Ця львівська вистава мала історичне значення, бо саме з неї розпочалася діяльність львівського українського аматорського театру, що тривала до 1850 року. Ця ж постановка була поштовхом до театральної діяльності українців і в Перемишлі, бо на соборі були делегати від цього міста, які повезли з собою примірники надрукованої «Дівки на відданю».

Про вистави ж у Коломії протягом 1849 року відомості не збереглися ні на сторінках преси («Зоря Галицька», «Галичо-русский вістник», «Вістник», «Вістник русинів Австрійської Держави», «Пчола»), ні в листуванні коломийців з Я. Головацьким. На перший погляд, може здатися, що це звичайний брак інформації і що насправді вистави мали продовжуватися. Але із невідомих досі архівних документів, про які мова попередню, впливає, що Драматичне товариство в Коломії з грудня 1848 року до листопада 1849 року через відсутність керівника Ляйтнера не функціонувало [15]. Однак не переставав працювати Іван Озаркевич. У 1849 році він випустив друком (так само латинським шрифтом) свою третю вже згадану вище драматичну переробку, а саме: *Komedyo-opera. Wesile abo Nad cyhana Szmahayla nema rozymnizoho. W troch diystwiyach z spiewamy i tanciamy narodowymy. Napysana w Kolomyi na wzor Stecka, izdal Joann Ozarkiewicz. W Czernowcach Napечатano u Jana Eckhardta i syna. 1849* («Комедіо-опера. Весіле, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого. В трох дійствіях з сьпевами і танцями народовими. Написана в Коломії на взор Стецька (Шерепері. – Р.П.), іздал Йоанн Озаркевіч. В Черновцах. Напечатано у Яна Екгардта і сина. 1849»).

У цій переробці так само, як і в попередніх, І. Озаркевич змінив слобожанські реалії на покутські, зокрема деякі імена дійових осіб. Наприклад, у Писаревського – Хівря, у І. Озаркевича – Хима; в Писаревського Любка Мірошниківна, у Озаркевича – просто Любка; в Писаревського – Явтух Полигайло, в Озаркевича – Петро Полагайло і т.п. Але не тільки в цьому суть переробки, не тільки в зміні мови на покутську гові-

рку. Озаркевич опустил деяких героїв, що діють у Писаревського, увів деяких нових, а часом функції двох героїв Писаревського передав одному персонажеві. Замість купальського обряду, що є у Писаревського у третій дії, введено покутське весілля і замість купальських пісень – весільні. Щодо цих нових сцен М. Возняк, який, власне, першим порівняв переробку І. Озаркевича з оригіналом С. Писаревського, зробив висновок: «Що Озаркевич відзначався незгіршим гумором і був в силі сам творити, показує дальша його власна сцена...» [16, 56]. Переробка Озаркевича становить значний фольклорно-етнографічний інтерес, і цей факт, здається, досі не помічений нашими фольклористами і етнографами, які досліджують народну творчість і побут Покуття.

У фіналі в уста головного героя Шмагайла Озаркевич уклав слова, яких не було в Писаревського: «А коли бисте ласкаві були трохи затриматися, то би ми зараз знов тут вернулисьі здому та заспівали бисмо «Мир вам, братя» [17, 37]. Це означало, що через хвилику на сцену мав вийти хор і разом з героями вистави і всією публікою заспівати тодішній галицький «народний» гімн (слова Івана Гушалевича, музика Петра Любви́ча).

Того самого 1849 року І. Озаркевич почав писати оригінальну п'єсу «Опришки в Карпатах» [3, 333], повний текст якої, однак, невідомий.

Аж восени 1849 року з'являється в Коломиї довгожданий текст «Сватання» Г. Квітки-Основ'яненка.* Незабаром під пером І. Озаркевича ця українська опера перетворюється на комедію-оперу «Сватане, або Жених навіжений». На жаль, текст саме цієї, четвертої, переробки І. Озаркевича досі не знайдений, хоча ще 1889 р. О. Огоновський засвідчив: «В рукописі лишилися переробки двох драматичних творів – «Сватання на Гончарівці» Григорія Квітки-Основ'яненка і «Жовнір-чарівник» («Москаль-чарівник») Івана Котляревського [11, 939]. Однак І. Франко не помітив цього твердження, а тому через п'ять років, як уже зазначалося вище, заявив щодо «Жовніра-чарівника»: «Текст тої переробки до нас не дійшов» [3, 330] і щодо «Сватане, або Жених навіжений»: «Текст сеї переробки також не дійшов до нас» [3, 330]. На жаль, не знали про рукописи обох переробок і наступні дослідники – М. Возняк та Г. Хоткевич. Можна було б гадати, що І. Франко мав конкретні відомості про втрату переробки «Сватання», якби він засвідчив, що бачив рукопис «Жовніра-чарівника». Оскільки «Жовнір-чарівник» зберігся досі, про що була мова попереду, то не слід вважати безнадійним віднайдення ще й рукопису комедію-опери «Сватане, або Жених навіжений».

Зате маємо документальне свідчення про виставу комедію-опери «Сватане, або Жених навіжений» у Коломиї десь наприкінці лютого або в перші дні березня 1850 року, про що повідомляв у «Зорі Галицькій» в кореспонденції, датованій 9 березня 1850 р., уже згадуваний невідомий

автор, заховавшись за криптонімом «К.....»**: М'ясниці весело нам проминають [...] В хорошо прирядженім театрі відіграли любовники драматического іскусства комедію-оперу: «Сватане, ілі Жених навіжений». Стефанка навіженого іскусно віддав госп[один] Ляйтнер, ц[ісарсько]-к[оролівський] поручник полка охотників (добровольців. – Р.П.) графа Сирмаї, которий (Ляйтнер. – Р.П.) удостоїв нас прийняти на себе дирекцію нашого театра. Чистий тенор госп[одина] Залуцкоґо доказав, що може руска пісня. Господинам Маер і Келер одолжені ми за ласкавую услугу в наших іграх. Дім був переповнений, общество совсім удовольнено» [18].

Отже, з цитованої кореспонденції випливає, що головний герой у переробці п'єси Г. Квітки «Сватання» замість Стецька перейменований на Стефанка.

Саме вистави «Сватане, або Жених навіжений» стосується подана через кілька місяців у «Зорі Галицькій» гумористична замітка якогось криптоніма «Ъ...»: «В м'ясниці грали на коломийськім театрі оперу Гр. Основ'яненка під надписом: «Сватане». По відігранім представленю восхищене зрительство стало кричати: «Автор, автор!» Аж тут вибігає автор (???). Страх мене обіймив: чи Основ'яненко встав з гробу? – Ні, то знакома особа представилася. Як так дієся на дошках зрілища, що ж допіро за кулісами?» [19]. Очевидно, відрекомендувався Іван Озаркевич, який мав підстави для того, щоб вважати себе автором, бо ж був фактично ним як автор переробки.

І. Франко хибно відніс цей курйозний факт до першої вистави «Дівки на відданю» 1848 року, пов'язавши його з жартівливим висловом, що «в 1848 році небіжчик Котляревський був у Коломиї»: «Анекдот про появу Котляревського в Коломиї я находив також в «Зорі Галицькій», та тепер не можу відшукати сеї нотатки, котру я, впрочім, чував і усно» [3, 325]. Цю неперевірену версію І. Франко повторював у п'ятих різних своїх працях. Першим спростував помилку ще за життя І.Франка М.Возняк [13, 18], але про це мало хто тепер знає, бо й досі праці Франка передрукуються без відповідного коментара, а сучасні дослідники некритично повторюють за Франком цю хибну версію.

Автор цитованої попереду кореспонденції про березневі вистави 1850 р. в Коломиї інформував також про другу і третю вистави: «4-го марта слідовало нове представленіе: «Аничка, ілі на Миловане нема силоване» [...] Госп[один] Качковский майстерски відіграв ролю Петра. Госп[один] Санойца, віддающий Тетерваковского, вознього, був совершен в своїм ділі [...].

В четверток, 7 марта, віддана іграшка: «Що не поможе наука, то поможе батіг» [21, 137].

** І.Франко у 1894 р. припускав, що цей допис «написаний, мабуть, Мих.Качковським, що тоді був ад'юнктом судовим у Коломиї» (Франко І. Русько-український театр // Збір. творів: у 50 т. – К., 1981. – Т. 29. – С. 330.), але можна припускати, що автором кореспонденції був інший коломиець з прізвищем на «К» – Йосафат Кобринський, один з організаторів театру в Коломиї, про що стало відомо тільки у 1909 році.

* Поява цієї п'єси в Галичині восени 1849 р. має цікаву передісторію (див.: Пилипчук Р. Перше знайомство // Жовтень. – 1978. – № 11. – с. 122-123).

Отже, переробка «Наталки-Полтавки» у 1850 р. йшла уже під змінним заголовком: замість «Дівка на відданю» фігурувало ім'я головної героїні – Аннички. Щодо третьої вистави – «Що не pomoже наука, то pomoже батіг», то про неї Франко, Возняк, Хоткевич, а за ними й я [20, 115] помилково твердили, нібито це якась анонімна, невідома п'еса. Насправді ж, як уже з попереднього викладу відомо, це друга половина подвійного заголовка Озаркевичевої переробки з «Москаля-чарівника» І.Котляревського: «Жовнер-черівник, або Що не pomoже наука, то pomoже батіг».

У цій кореспонденції Ляйтнер знову іменованій директором Драматичного товариства в Коломиї. Але це ще не був театр як професіональна установа, це було тільки аматорське товариство на зразок того, про яке йдеться у статуті подібного товариства в Перемишлі (тепер – у Польщі).

З тексту кореспонденції уперше виринули конкретні прізвища членів Коломийського драматичного товариства у 1850 р. – учасників аматорських вистав, а саме: Залуцький, Качковський (очевидно ж, Михайло Качковський, той самий, іменем якого згодом москвофіли в Галичині назвали своє «Общество»), Санойца (мабуть, чех або поляк). Важко зрозуміти, чи Майер і Келлер – чоловіки чи жінки, бо названо їх «господинами», а прізвища подано в називному відмінку, як подаються прізвища жіночі. Але цілком певне, що були це особи німецького походження, а «услуги» їх полягали, мабуть, в акомпанементі на фортепіано до пісень, що виконувались у виставах.

«Всякої народності люди, всякого чина посіщали наші народні забави, – закінчував свою інформацію коломиїський кореспондент. – Вражда уступає, а злосливість видворяється. Я слишав людей строгих, котрі недостатком ігрей пробачивали, а до дальшого ділання любовників іскуства і жителей накланяли. Заключительно должні ми честь віддати всеч[есному] госп[одинові] Озаркевичу, котрий до воздвиження духа народного не щадив ні гроша, ні труда при заведеню театру» [21, 137].

Як видно з цього, діяльність Драматичного товариства в Коломиї у березні 1850 року активізувалася настільки, що його керівникові Ляйтнерові прийшла ідея організувати на основі цього аматорського товариства українську професіональну трупу.

Ідея створення українського професіонального театру в Галичині виникла ще влітку 1849 року у львівському середовищі. 15 червня 1849 р. на засідання Головної Руської Ради її член Лев Трещаківський, священник із с. Рудного (тепер у складі м. Львова), запропонував збудувати у Львові Народний Дім. Для цього пропонував за кошти, здобуті з фестину (тобто свята з нагоди першої річниці скасування кріпацтва в Австрії. – Р.П.) 3 (15) травня 1849 р. у Львові, розпочати будівництво. Йшлося про передбачення там «салі редутової», в якій можна б примістити і театр [22, 300]. А 20 липня 1849 р. на засіданні Головної Руської Ради той самий Лев Трещаківський розгортає план: «Що касається зрілища, то знайдутся спочатку любовники, котрі охоче до того діла ся возьмут. Тое зрілище ще тую ползу буде мало, що, крім доходу грошового, причинитися най-

більше до обудження народности, котра во Львові і в окрузі львівським і в других містах доси так дуже притлумлена була; бо скажіт, якії ж голоси тут, во Львові, ся відзивають? Зрілище обудит также і художества, естетику, нравність, розжене на русинах тую п'ятьвікову тугу, котра му не позволяла доси слобідно навіть і гадати. Драматургія обудить писателів, істориків, музику народну і пр., з чого виходит, же зрілище до найперших потреб числити надлежит» [23, 357].

Конкретні ж заходи до заснування української професіональної трупи вживалися в 1850 році не тільки у Львові, а й у Коломиї. Про це свідчать невідомі досі всім попереднім історикам театру архівні документи, про які згадувалося вище.

Йдеться передовсім про німецькомовний лист Ляйтнера з Коломиї, датований 15 березня 1850 року, до Головної Руської Ради у Львові з пропозицією увійти з клопотанням до австрійського уряду про дозвіл утворити Руський Національний Театр, який би обслуговував весь терен Галичини.

Цей документ вартий того, щоб навести його повністю в перекладі Євгена Поповича:

«До високошановної Руської Національної Головної Ради Алоїз Ляйтнер, ц[ісарсько]-к[оролівський] молодший лейтенант, тепер не на службі, прохає посприяти йому отримати дозвіл на керування Національним театром у всіх округах Галичини.

Високошановна Руська Національна Головна Радо.

Чудове, варте наслідування прагнення коломиїського гр[еко]-к[атолицького] священника пана Озаркевича писати на славу руської нації вельми корисні *національні п'еси для театру*, що сприяють і загальній освіті, і згуртуванню народу, викликає в шанобливого підписувача цього подання палке бажання виставити ці п'еси в усіх округах Галичини, через що він зважується просити шановну Руську Національну Головну Раду якнайшвидше виклопотати йому дозвіл на це; тоді, безперечно, вистави багатьох національних п'ес, яких досі тут ніколи ще не було і які через це викличуть велике зацікавлення, немало спричиняться до пробудження духовності народу та виховання смаку до краси.

Втім, відданий підписувач цього подання втішає себе надією якнайкраще впоратись з виставами тих п'ес на загальну втіху публіки, тим більше, що досконало володіє руською мовою і від молодих років із природженого потягу до театру набував відповідної кваліфікації, а тому, на думку названого вище автора, спроможний виправдати всі сподівання.

Зрештою, підписувач спонукає знов присвятитися своїй давній праці його теперішнє фатальне становище після того, як він, згідно з доданим посвідченням про звільнення, виданим у Кашау 27-го січня 1850 року, після розпуску за наказом Його Величності І-го угорського батальйону добровільців, який у грудні 1848 року сформував у Епер'еші граф Штефан Ширмаї, від 9-го листопада 1849 року не перебуває на службі, внаслідок чого до подальшої ухвали покинутий напризволяще, що для підписаного має бути тим образливіше, що він під час угорського заво-

рушення був готовий без будь-якої задньої думки, тільки з самого патріотизму, якнайбільше прислужитися найяснішій цісарській державі і пожертвувати улюбленій батьківщині своє життя до останньої краплі крові, тому, опанований цим духом, не бажаючи поступатися хоробрістю жодному зі своїх бойових товаришів, отримав у страхітливій сутичці під Грау та Вайсеном дві тяжкі рани у праву ногу та праву руку, що зробили його нездатним до подальшої військової служби. І якщо на нього тепер, у його скруті, не зверне своєї найяснішої, ласкавої уваги Його Величність, йому, щоб заробити на сякий-такий прожиток, не залишається нічого іншого, як керувати театром, для потреб якого він уже набрав кількох здібних людей.

Після всього сказаного, будь така ласкава, високошановна Руська Національна Головна Рада, не залишити поза увагою це найпокірніше прохання і виклопотати найприхильніший дозвіл.

Коломия, 15-го березня 1850 року» [24].

Тож який новий матеріал виринає з цього документу? Передовсім невідоме ім'я Ляйтнера – Алоїз. Зважаючи на те, що це німецьке ім'я, поширене в чеському народі (Алоїз Єдлічка, Алоїс Їрасек), і що чехи часто носили німецькі прізвища, можна припустити, що Алоїз Ляйтнер був якщо не німець, то чех; що він якщо не народився в Галичині або на Закарпатті, то принаймні виріс тут, обертаючись серед простого народу, бо досконало знав українську мову; що він у грудні 1848 року вступив добровольцем до Першого угорського батальйону під командуванням графа Штефана Ширмаї, призначеного для придушення угорської революції, і що під час розпуску цього батальйону за наказом австрійського цісара був демобілізований і призначений до коломийської жандармерії лейтенантом 9 листопада 1849 року (про це свідчить також додана до процитованого вище подання А. Ляйтнера засвідчена 18 лютого 1850 року в Станіславові рукописна копія довідки, підписаної 27 січня 1850 року власноручно бригадним генералом графом Пергеном у м. Кашау [24]), отже тільки в листопаді 1849 року міг повернутися до Коломиї, однак, судячи зі змісту подання, на службу до жандармерії не пішов, очевидно, через тяжке поранення у праву ногу і праву руку. Цей інвалідний стан не міг, однак, заважати його акторській і режисерській праці, яку він відновив у українському Драматичному товаристві в Коломиї, керуючи ним і виконуючи ролі у виставах. Дізнаємося з цього документу, що А. Ляйтнер підібрав навіть персональний склад майбутньої професійної трупи.

А. Ляйтнер закінчував своє подання до Головної Руської Ради проханням виклопотати дозвіл на утворення української мандрівної професійної трупи і на очолення її ним, А. Ляйтнером.

Пропозицію А. Ляйтнера обговорили в Головній Руській Раді, про що повідомив у віденській українській урядовій газеті «Вістник» кореспондент зі Львова під криптонімом «Т.» (очевидно, згаданий вище руденський священик Лев Трещаківський): «Львів. Один дуже чесний господин, іменем Ляйтнер, хоче путешествующий руский театр в Галичині утворити і

просит Раду Головну о потребное ходатайство у правительства в том взгляді. Рада помощную руку подати готовою ся оказала» [25, 143].

А в наступному номері цієї ж газети «Вістник» друкується стаття Л. Трещаківського «Деякі думки о руском театрі в Львові». У ній наводиться уривок з приватного листа невідомого кореспондента, в якому викладався зважений план створення мандрівної трупи. Можна тільки припускати, що автором листа був Іван Озаркевич, консультований А. Ляйтнером, оскільки непоіменованого кореспондента Л. Трещаківський назвав «одним нашим родимцем», тобто земляком, а таке визначення навряд чи стосувалося німця або чеха А. Ляйтнера.

Ось що писав цей кореспондент: «Лучше найдутся гроші на устроєніє і місце на представленіє театра, але найтяжче прийде добрати здібних осіб обоєго пола, котрі б написаний драмат могли з успіхом віддати! Протое моя гадка есть такая: шукати і збирати насамперед уталантованих любовників (аматорів. – Р.П.), маючих колись дійствовати, і видумати средства, котрими можна би справити для них одежды театральні, на кілька розличних представленій. Нім тоє до skutku ся приведе, тим часом чей найдутся готовії кавалки театральні рускі. Так все урядивши, могли би дати з десять представленій театральних в Львові, а потому поїхати в околицю, по знайомих містах і містечках руских, або теж і противне (навпаки. – Р.П.). Той помисл має свої великі і важні причини...» [26, 147]. Автор листа мотивував далі свою пропозицію тим, що: 1) у Львові немає аж так багато українського населення, яке могло б довгий час або й цілий рік заповнювати театр, та й не вистачить самих п'єс, які можна було б тривалий час виставляти на перемену; 2) по містах і містечках в українській частині Галичини живе багато «русинів середньої верстви», які, мовляв, охоче підуть на кілька українських вистав, так само учинять і священики, і «всі трохи знакомитші з сусідніх сел»; 3) таким чином це мандрівне товариство роздобуде засоби для існування і для придбання необхідного театального інвентаря, бо знайде всюди свіжих, охочих і численних гостей; 4) прокинеться дрімливий народний дух у галицьких русинах, які, хоч не є супротивниками народної справи, не мають, однак, спонуки виявити свої почуття; 5) поміж русинами знайдуться приховані таланти, які завдяки цьому можуть охоче пристати до того товариства, а з часом вирости в «добірних і геніальних ділателей театральних».

«Отже ж, видите, – продовжував невідомий нам кореспондент Л. Трещаківського, – що борше і легше можна мати написані штуки театральні, як здібних і уталантованих ділателей (акторів. – Р.П.), а без них і найкрасші діла класичні змарніли би без пожитку і слави для народа; бо добрий мовець і ділатель приздобит і середню штуку (п'єсу. – Р.П.), а невдачний і класичну скапарит» [26]. Далі автор листа роз'яснював, що таке товариство, об'їхавши протягом весни, літа й осені навколишні міста й містечка Галичини, могло б на зиму повернутися до Львова і тут, уже добре вдосконалене й збагачене на репертуар і акторів, успішно виступати.

«Лише той один спосіб видиться можливий, – каже автор, – щобисмо ся колись дочекали театра, відповідного потребам народним. Бо як понашії рускій приповідці: не разом Львів збудований, так і тото велике підприємціє не до разу, але помалу може прийти до житя. Тим способом подрастал театр у інших народів, – а нім (доки. – Р.П.) поляки дочекалися великоліпного театра Скарбка (йдеться про приміщення міського театру у Львові, збудоване польським магнатом Станіславом Скарбком 1842 року, – тепер театру ім. М. Заньковецької. – Р.П.), первий їх ревнитель театральний Богуславський мандровав також по світі» [26].

Л. Трещаківський від себе додав наприкінці: «Тую гадку одного нашого родимця подаєм пп. читателям до відомості с тим замічанієм, що прецінь може і у нас знайдеться рускій Богуславський (йдеться про відомого діяча польського театру Войцеха Богуславського (1757–1829). – Р.П.), которий би учрежденію театра руского ся посвятил, а надіятись, що знайшов би для себе поле способное і відповідное. Навіть доход значительний впливати повинен, понеже і селяне, ставшися тепер маєтнішими, в том ділі б участвовали...». Висловлював Л. Трещаківський також надію, що, може, серед русинів з'явився б якийсь заможний меценат, котрий би коштами підпер справи театру, – «но перше потребно єсть, щоби ктось ісключно тим предметом занялся» [26].

У зв'язку з цим Л. Трещаківський звертався з проханням до всіх земляків надсилати на його руки історичні матеріали, зокрема про Хмельницького, Мазепу, «дівчину з Рогатина», тобто Роксалану тощо, на підставі чого могли б бути написані п'єси, а «один із наших краснорічивих поетов приймає на себе тую обяванність народні театральні штуки виробити, де по учиненном ужитку пожичені матеріали с великою подякою в цілости назад повернуться» [26].

Хто був цим «краснорічивим поетом»? М. Возняк, а вслід за ним Г. Хоткевич припускали, що могли матися на увазі Р.Мох, М. Устиянович або І. Озаркевич. Але є підстави схилитися до іншого прізвища. У записнику Л. Трещаківського під назвою «Діланіє Льва Трещаківського, нароха Руденського, члена Головної Рускої Ради, в справах народних і общеполезних», що охоплює період від 1 травня 1848 р. до 16 грудня 1850 р., під номером 162 за 1850 рік є нотатка: «Лист до г. Ант. Могильницького в згляді сочиненія штук театральних, ехр. 17/8» [27, 398]. Отже, передовсім на Антона Могильницького, найвидатнішого у той час українського поета в Галичині, покладався Л. Трещаківський, однак ні тоді, ні пізніш А. Могильницький не написав жодної п'єси.

І. Франко з приводу статті Л. Трещаківського висловився, що його ідеї «занадто ідеалістичні та фантастичні» [3, 334]. Цю фантастичність він вбачив у тому, що Трещаківський (власне, не тільки він сам, а й названий автор листа, що цитується в листі Л. Трещаківського; Франко ж не розмежував їх обох і все викладене в цитованому Л. Трещаківським листі приписав самому Трещаківському) пропонував розпочинати справу з набирання «способних» акторів без наявності репертуару, костюмів, сцени й режисера. «Тим-то й не диво, що думка Трещаківського мов у

воду канула і лишилась майже самотнім документом думок тодішніх русинів о тім, як би треба устроїти і дальше вести руський театр, щоб він із явища случайного, локального і залежного від случайних місцевих обставин стався постійною національною інституцією. І за те честь Трещаківському, що в його голові уперве, хоч в неясній формі, зродилася така думка» [3, 335].

Критично поставився І. Франко й до думки Л. Трещаківського про приготування репертуару для майбутнього українського театру: «І хто його знає, чи на нещастя, чи на щастя Русі ті благі наміри отця Трещаківського лишилися несповненими. Досить, що після сього широкого розмаху справа театральна на Русі Галицькій заснула на цілих 14 літ» [3, 336].

З такими міркуваннями І. Франка не можна погодитись беззастережно. Бо висловлюючи ці думки у своєму нарисі «Русько-український театр», І. Франко не знав цитованої вище заяви Ляйтнера, не врахував також газетної інформації, в якій йшлося про готовність очолити трупу і взаємну готовність Головної Руської Ради допомогти йому в цій справі. Очевидно, ця газетна інформація не була Франком помічена. М. Возняк же слушно припускав, що Ляйтнер хотів «може, й коломиїську трупу зробити мандрівною» [13, 19]. М. Возняк зробив висновок, протилежний Франковому: «Для галицьких українців міг наразі заступити польського Богуславського й вище згаданий Ляйтнер, мабуть, німець, що, як сказано, хотів утворити мандрівну українську трупу, а Головна Руська Рада заявила навіть охоту допомогти йому в тім підприємстві. Роль Скарбка був би переняв клич «Народ собі» [13, 21]. Йдеться про клич, з яким чехи розпочали будівництво «Народного дівадла» (національного театру) в Празі.

Може здатися дивним, чому Л. Трещаківський не назвав імені кореспондента, який надіслав йому цитованого вище листа; чому не згадав імені Івана Озаркевича, ні Алоїза Ляйтнера, про якого вже йшлося в опублікованій незадовго перед тим замітці в тій самій газеті «Вістник»; чому він не сказав, що є власне, кандидатура на «руського Богуславського» в особі Алоїза Ляйтнера. Чи не свідчить це, що кандидатура А. Ляйтнера не пройшла, скажімо, на рівні цісарського намісника Галичини – поляка Агенора Голуховського і до Відня взагалі не дійшла? Відповідь на це питання могли б дати хіба що якісь документи з архіву Головної Руської Ради або ж Намісництва Галичини.

Очевидно, А. Ляйтнер протягом другої половини березня, квітня й травня 1850 року займався організацією трупи й підготовкою репертуару. Або ж його скаргу як військового інваліда, уряд встиг задовольнити наданням якоїсь платної посади, й він взагалі відійшов від театру. Принаймні вистав у Коломиї в цей час не було. Про це знаходимо відомості у надісланій у квітні 1850 р. з Коломиї до «Зорі Галицької» статті якогось Андрія Петровича П. «Вість о новім появі словеснім», в якій констатовалося: «В наших сторонах зрілище дуже полюблено, але біда, же збуває нам на добрих дійствительних лицях (особах), яко і на з вкусом

получених представленнях...». І далі зазначалося, що театр «з дуже малим успіхом поступає» [28, 177].

Щоб якось зарадити репертуарному голодові молодого українського театру, цей невідомий автор вдавався до драматичної творчості. Він повідомляє, що закінчив «перелицьоване книжки на малоруский язык під назвищем «Олена, або Движеніє козаків», трагедія в 3 дійствах». Слід гадати, що це була переробка псевдоісторичної драми польського драматурга (і театрального діяча у Львові) Яна Непомуцена Камінського «Helena, czyli Najdamacy na Ukrainie. Dramat в 3 aktach podlug Kornera Jadwigi, przez J.N. Kaminskiego, do rdarzen w r. 1768 zastosowana» («Олена, або Гайдамаки на Україні. Драма на 3 дії за «Ядвигію» Кернера, пристосована Я.Н.Камінським до подій 1768 року»). Автор про цю п'єсу повідомляв також: «... Діло (п'єса. – Р.П.), надіюся, же незадовго в оточенні нашій городі Коломиї представлено буде...» [28, 177]. І далі: «Незабаром будуть також і «Бескидські верховинці» представлені, – суть то дуже великі і важні діла, бо їх предмет взятий із родимого краю, не за границев повишукуваній, на котрих числі нам досі збуває; суть то може первістки дорогоцінні в нашій зрілиці...» [28, 177]. Йшлося, отже, про здійснену Миколою Устияновичем переробку «Карпатських гуралів» Юзефа Коженювського. Але про вистави цих п'єс у Коломиї 1850 року чи пізніше відомостей немає, бо український аматорський театр тут, як і по всій Галичині, припинив свою діяльність.

Важливо, що Алоїз Ляйтнер запропонував ідею і, можливо, проект створення Руського Національного Театру в Галичині, який, однак, не міг бути реалізований у 50-х роках ХІХ ст. через суспільно-політичні обставини, що виникли в умовах загальноавстрійської реакції. Адже 1851 року Головна Руська Рада була скасована, українське громадсько-культурне життя після скасування 31 грудня 1851 р. т. зв. октройованої конституції на десять років завмирає. Хто ж мав займатися в цей час таким питанням, як український театр, коли ніхто нічим не займався?

Зате на початку 60-х років ХІХ ст., коли в Австрії наступили демократичні зміни, внаслідок яких активізувалося українське громадське життя, питання про відкриття Руського народного театру постало знову, і тільки тоді майже повністю було реалізовано проект 1850 року, авторами якого, очевидно ж, були священник і письменник Іван Озаркевич, україномовний австрійський офіцер і театральний діяч Алоїз Ляйтнер, священник і громадський діяч Лев Трещаківський.

Література

1. Франко І. Писання І.П.Котляревського в Галичині // Збір. творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31.
2. Франко І. Руський театр в Галичині // Збір. творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 26.
3. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси). – Збір. творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 29.
4. Зоря Галицька. – 1850. – 8(20) березня. – Ч. 23.

5. Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835–49. Зладив Кирило Студинський. – Львів, 1901.
6. Хоткевич Г. Театр 1848 року. – Харків-Київ: Рух, 1932.
7. Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835–49.
8. Возняк М. Из кореспонденції Р.Моха // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – 1908. – Т. 81., кн. 1. – С. 169.
9. [Желеховский Юстин]. О[тец] Тома Полянський [...] Биографический очерк, списанный его школьным товарищем // Литературный сборник, издаваемый «Галицко-рускою матицею». – Вып. 2. – Львов, 1886.
10. Головацький І. Іван Котляревський // Пчола. – 1849. – № 3.
11. Огоновський О. Історія літератури рускої. – Львів, 1889. – Ч. 2, відділ 2.
12. Центральний державний історичний архів України у Львові. – Ф. 309. (НТШ), оп. 1, спр. 2118.
13. Возняк М. Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині ХІХ століття. – Львів, 1909.
14. Зоря Галицька. – 1848. – 31 листопада. – Ч.25.
15. Центральний державний історичний архів України у Львові. – Ф. 180, опис І, справа І., арк. 63-65.
16. Возняк М. Епізоди культурних зносин галицької і російської України в І-шій половині ХІХ в. // Філологічний збірник пам'яті К.Михальчука. – К., 1914. – С. 56-100.
17. Комедіо-опера Весіле, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого. Написана в Коломиї на взор Стецка. Іздан Іоанн Озаркевич в Черновцах, 1849.
18. Зоря Галицька. – 1850. – 8 (20) березня. – Ч. 23.
19. Зоря Галицька. – 1850. – 28 червня (10 липня). – Ч. 55.
20. Український драматичний театр. – К.: Наукова думка, 1967. – Т.1.
21. Зоря Галицька. – 1850. – 8 (20) березня. – Ч. 23.
22. Зоря Галицька. – 1849. – 8 (20) червня. – Ч. 49.
23. Зоря Галицька. – 1849. – 16 (28) липня. – Ч. 60.
24. Центральний державний історичний архів України у Львові. – Ф. 180, опис І, справа І., арк. 63-64-65.
25. Вісник. – 1850. – 4 (16) травня. – Ч. 36.
26. Вісник. – 1850. – 6 (18) травня. – Ч. 37.
27. Студинський К. Матеріали до історії культурного життя в Галичині в 1795-1857 рр.: замітки й тексти // Русько-український архів. – Львів, 1920. – Т. ХІІІ-ХІV.
28. Зоря Галицька. – 1850. – 1 (13) квітня. – Ч. 30.

UKRAINIAN COMMUNITY THEATRE IN COLOMIA 1848-1850

R. Y. Pylypchuk

*Kyiv national university of theater and cinema
named by Ivan Carpenko-Caryi; tel. (8+044) 424-54-32*

In the article the development of the Ukrainian community theatre is analysed in ColomiA in 1848-1850. Presentations which belonged by an of that time colomiyscim theater are transferred, their analysis is given. Treatments of presentations taking into account the specific of western region are explored. Creation of the Russ national theater in Galichina is marked on an attempt.

Key words: *old Ukrainian theater, folk-lore Ukrainian theater, community theatre, folk theater.*

Фольклористика, журналістика

УДК 821.161.2(477.85/.87)

ББК 83.3 (4Укр.)

ЖАНРОВИЙ СКЛАД ГУЦУЛЬСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

Р. І. Кирчів

*Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України,
м. Львів; тел. 380 (322) 62-25-13*

У статті розглянуто особливості жанрової системи народнописенної традиції гуцулів. Проаналізовано зимовий, весняний, літній та осінній цикли. Вказано на популярність окремих жанрів: співанок-хронік, коломийок, історичних та топонімічних переказів й оповідань міфологічного та фантастичного-пригодницького характеру.

Ключові слова: *фольклор, гуцульський фольклор, жанрова система народнописенної традиції.*

Відзначаючи спільність жанрової системи народнописенної традиції всіх частин української етнографічної території, Ф. Колесса при цьому зауважував, що в різних місцевостях пісенні жанри збережені неоднаково: «... на західноукраїнських землях багато краще й повніше збереглися обрядова поезія, натомість на Подніпров'ю народна традиція живіше переховала історичні козацькі пісні, а думи лише на Лівобережжі» [1, 72]. Дослідження українського фольклору і фольклору інших народів дають підставу говорити не тільки про неоднакову збереженість тих чи інших жанрів усної словесності в різних місцевостях етнографічної території народу, але й про різний ступінь їх поширеності, побутування і культивування, різну міру участі населення певного регіону в творенні й модифікації конкретних жанрових підрозділів народної поезії.

Найдавнішу верству фольклорної традиції гуцулів складають жанри, що, як і в народній поезії взагалі, своєю появою і функціонуванням пов'язані з обрядами, первісними світоглядними уявленнями і віруваннями в магічну силу дії і слова.

У календарно-обрядовій поезії населення Гуцульщини виділяється зимовий цикл, особливо колядки. На сьогодні вже опубліковано чимало текстів колядної поезії з різних місцевостей Гуцульщини. У широкому загальноукраїнському і міжнаціональному кімнжеті гуцульські колядки згадуються і розглядаються в працях польських дослідників.

Проте, в процесі розгляду комплексу питань, що стосуються вивчення генезису народних колядок, їх жанрової специфіки, поетики, характеру побутування, функціональності, зв'язку з іншими видами фольклору тощо, ще недостатньо використовуються винятково цінні і не в одному унікальні дані гуцульського матеріалу. В. Гнатюк небезпідставно вважав Гуцульщину регіоном, де колядки «заховалися ще в повній первісній архаїчності» [2, 4]. Це стосується ряду характерних особливостей змісту і форми колядної народної поезії. Насамперед береженості багатьох рис її генетичної пов'язаності з давнім культом зимового сонцевороту, аграрно-магічною і величально-побажальною функцією обряду колядування, спрямованого головним чином на досягнення господарського благополуччя і щастя людини.

Незважаючи на те, що в християнську епоху обряд колядування був приурочений до свята народження Христа – Різдва, що церква впродовж віків доклала надзвичайно багато зусиль для того, щоб підпорядкувати собі і цей обряд, і його репертуар, в гуцульських колядках, як і, до речі, в бойківських, вплив церкви, позначився порівняно невеликою мірою. Тут бачимо багато колядок, у текстах яких зовсім відсутні християнсько-релігійні мотиви або ж їх ремінісценції звучать лише в рефрені. Біблійні теми й образи, присутні в деякій частині народних колядок, трансформуються не в християнсько-канонічному, а здебільшого – в апокрифічному плані. Виразно простежується не тільки відмінність народних колядок від церковних величальних різдвяних пісень-коляд, а й живуче в народній традиції їх розмежування та свідомий опір спробам витіснити давні колядки творами церковних письменників. На відміну від церковних, народні колядки називалися на Гуцульщині «старовіцькими» (старосвітськими), «газдівськими», «притчами», їм надавалася явна перевага і в самому обряді колядування. П. Шекерик-Доників, описуючи колядування на Гуцульщині, підкреслював, що «люди люблять лиш давні старосвітські свої коляди» [3, 17]. Це зауваження підтверджується і багатьма іншими свідченнями, в тому числі і даними наших польових досліджень. «Як я був малим хлопцем, – згадує 82-літній селянин Гунда В. Д. з с. Бистриці Надвірнянського району на Івано-Франківщині, – то ніхто і церковних коляд не співав, лише отих газдівських – давніх - стародавніх, складених Бог знає ким» [4].

Збереженість у гуцульських колядках давньої язичницької основи, і не просто її співіснування з пізнішими християнськими нашаруваннями, але й явна функціональна перевага над ними особливо і добре проглядається у зв'язку з самим обрядом колядування. У синкретизмі співу, музики, танцю, декламації (побажання-віншівки), у таких компонентах, як «заколядь» зі спеціальним пританцюванням «плесаків», обколядування окремими колядками всіх членів сім'ї, починаючи від господаря і господині до найменшої дитини і померлих предків, ігри в хаті, відхідний танець «кругляк» під хатою і на пасіці, підкреслюється загальна величально-побажальна і магічно-ритуальна значимість колядування.

Саме цей обрядово-ритуальний контекст колядування, спрямований головню до сокровенних житейських справ і прагнень людини, очевидно, найбільшою мірою сприяв консервації старовинних рис і давньої дохристиянської сутності гуцульських колядок. Інерція дії цього чинника проглядається і в новіші часи, коли колядування в загальному втратило магічно-ритуальний смисл.

Гуцульські колядки майже в усіх текстах добре зберегли класичну структуру цього жанру народної поезії з такими традиційними частинами, як заспів, власне колядка, поколядь – «віншування», типову колядкову будову вірша (5+5), обов'язковий приспів після кожного рядка. Ці приспиви не раз досить широкі, наприклад, у колядці «Зозулечка», записаній у с. Шепіт (Косівського р-ну):

*Прилетіла вам ой зозулечка,
Сіла вона вам у віконечко.
Сіла ковати, прилебезжати,
Господарю наш, виходи з хати [4].*

Або зводяться до короткого рефрену-вигуку. Звертає на себе увагу відоме лише в гуцульських колядках повторення при кожному рядкові протяжного «Же-е», яке, справді, може розглядатися як її шифрований перед переслідуванням церкви залишок давнього рефрену «Ой Даждбоже», що в християнські часи перетворився в поширений приспів «Ой дай, Боже» [5].

Збереженість багатьох архаїчних жанрових рис у структурі, змісті і мелодиці гуцульських колядок значною мірою зобов'язана важливій ролі у процесі їх виконання ведучого – «счинальника», або «берези». Друга назва побутувала в центральноукраїнських районах, вона відома і в інших народів, наприклад, у болгар – «брязая», румунів – «бреза». На західноукраїнських землях, зокрема в Карпатах, ареал поширення цього поняття в значенні назви керівника молодіжного чи лише, як на Гуцульщині, колядного товариства, невеликий.

У загальній концепції гуцульського "берези" бачимо характерні риси давнього «корифея» – ведучого в обрядовому співі чи напівпрофесійного народного співака. Він повинен був мати не тільки співацькі й ораторські здібності, але й добре знати весь репертуар, оскільки «береза» заспівував і вів основний текст колядок, в той час коли інші колядники лише підспівували рефрен; мусив відповідно коригувати всі компоненти колядування – спів, музику, танець, забаву, побажання – з обов'язковим дотриманням ритуально-магічних елементів (за якими гуцули стежили особливо уважно), володіти даром імпровізації, щоб пристосувати сценарій колядування до складу домашніх і господарських обставин кожної сім'ї, бути людиною дотепною, кмітливою і забавною, бо саме йому належала головна роль у наведенні контакту з господарем і усіма членами його сім'ї, у наданні піднесено-урочистого і веселого тону всьому дійству. Тому талановиті й досвідчені берези користувалися на Гуцульщині великою повагою, їх наперед старалися залучити до себе різні гурти колядників. Такі традиційні берези і нині є для фольклори-

ств джерелом найповніших і не раз рідкісних текстів народних колядок та цінних відомостей про обряд колядування.

Слід також зауважити, що в гуцульському колядуванні у багатьох моментах є унікальний матеріал для реконструкції давнього дохристиянського колядного обряду. У ряді його компонентів, наприклад, у танці «плесаків» при підході до хати: «здрібна поступають, злегенька підскокуючи то на одній нозі, то на другій, а при тім приспівують спеціальні плясанки» і подзвонюють прив'язаними до топірців дзвіночками, у веселих співанках, жартах з метою «розвеселити дім» тощо [3, 29-30], – відчувається живий відгомін давньої скоморошної традиції на Русі [6].

Гуцульські колядки донесли до нашого часу цінні елементи зв'язку і взаємодії колядної поезії з іншими давніми і пізнішими жанрами фольклору слов'янських, зокрема східнослов'янських народів. Особливо цікавою є близькість змісту і поетики ряду гуцульських колядок до билин. У зв'язку з цим деякі автори небезпідставно вважають Карпати одним з тих окраїнних регіонів давньої Русі-України, де традиція билинної поезії залишила свій глибокий слід [7, 124]. Тут бачимо яскраві зразки трансформації у колядну жанрову форму історичних і баладних сюжетів, весільних та інших пісень. Наприклад, колядка вдові, записана в с. Слобода Коломийського району, цілком співзвучна за змістом з відомою баладною піснею про отруєння матір'ю нелюбої невістки і сина. Власне колядним тут є фактично лише рефрен «Же-е» і десятискладовий розмір:

*Же-е. Ой знала-сь, мати, нас чарувати,
Же-е. Чи будеш знати, як поховати [16].*

У колядках дівчині часто проступають мотиви весільних пісень. Цікавий приклад включення в колядку русальної пісні із загадуванням загадок:

*Же-е. Ск відгадаєш, то моя будеш,
Же-е. Не відгадаєш, мамина будеш.
Же-е. Ой що ж то росте без корінця,
Же-е. А що ж то цвіте без жодного-цвіту,
Же-е. А що то шумит без буйно вітру".*

Всі згадані жанрові аспекти колядок разом із збереженою тут традицією їх побутування становлять значний інтерес для дослідників слов'янської і взагалі народної колядної поезії.

До календарно-обрядового фольклору зимового циклу відносяться також близькі до колядок гуцульські меланочні пісні, яких співають – «меланкують» парубки в вечір напередодні нового року, і щедрівки, з якими ходять діти по хатах на Щедрий вечір. Оригінальністю відзначаються, зокрема, меланочні пісні:

*Нині Мелані, завтра Василі,
Наші Меланка добра таздині.
Наші Меланка не робочая,
На ній сорочка парубочая [5].*

Найпоширеніші з веснянок гаївки в гірських місцевостях, як вказував Н. Гнатюк, невідомі [9, 15]. «Гуцули зовсім не знають гаївок», – підкреслював учений [10, 48]. Однак це твердження, мабуть, надто категоричне. Фольклорно-етнографічні матеріали засвідчують побутування гаївок і в окремих місцевостях Бойківщини (напр., на Старосамбірщині [11, 461-462], в гірських селах Сколівщини [4]) та Гуцульщини. В с. Росішка на Рахівщині списана гаївка «Ходить жучок по долині», яку, за словами старої місцевої селянки Шандарюк М.О. (1903 р.н.), співали колись дівчата біля церкви на Великдень до хороводу [4].

Певними рисами календарно-звичаєвої поезії характеризуються т. зв. «полонинки», тобто пісні, якими супроводився найвідповідальніший етап весняної господарської діяльності гуцула – підготовка до вигону худоби на полонину і її апогей – «полонинський хід». «Полонинки» в тому вигляді, в якому їх зафіксували фольклористи [12, 197-205], – це скоріше певна тематична група пісенного фольклору гуцулів. Але властиві цим пісням загальний піднесено-урочистий настрій, –

Яка ж тота полонинка на весні весела.

Як овечки у ню ідуть із кожного села.

Як овечки у ню ідуть самі біленькіі,

А за ними вівчерики хлопці молодії [12, 201], –

насиченість символікою і зооморфними образами, обов'язкова участь їх виконання в комплексі церемоніалу полонинського ходу, побутування самої назви і, основне, пов'язаність з найголовнішою галуззю господарства – дають підставу вважати, що в минулому «полонинки» виконували якусь обрядово-магічну функцію.

У гуцульському фольклорі не знаходимо поширених в Україні (в тому числі зафіксованих і в ряді місцевостей Бойківщини) та в інших східнослов'янських народів русальних пісень. Очевидно тому, що й самого поняття «русалка» в гуцульській міфології не було. Тут також відсутні купальські і петрівочні пісні. Правда, у Криворівні в минулому столітті записана відома в багатьох варіантах петрівочна пісня «Мала нічка петрівочка – не виспалась наша дівочка» [13, 331-334], яка трансформувалась тут у маланочну пісню: «Маланочка-Петрівочка не виспана, мала нічка» [12, 162]. Це або залишок колишньої петрівочної традиції в гуцульському фольклорі, або факт адаптації перейнятої пісні в іншому обрядовому циклі.

З найважливішими видами літніх сільськогосподарських робіт на Гуцульщині – косінням і сушінням сіна – пов'язані лише коломийки, в яких говориться про збирання сіна. Вони значно меншою мірою ніж поширені в низинних районах України косарські та гребовицькі пісні, виявляють жанрову і тематичну особливість та причетність до певних звичаїв і обрядів, зв'язаних з сінокосінням.

Жнива на Гуцульщині в силу місцевої природно-господарської специфіки мали епізодичний характер, зводилися до збирання жита на окремих присадибних загониках і невеликої кількості вівса, що дозрівав у горах восени. Тут цей вид праці, зрозуміло, не був зв'язаний з таким ду-

ховним піднесенням, як у землеробських районах. Тому він не став основою і для створення та побутування спеціальної обрядовості приуроченого до неї поетичного супроводу. Жнивварські пісні на Гуцульщині фактично зовсім не відомі.

У широкому комплексі традиційних обрядів, звичаїв, вірувань і забобонів, приурочених на Гуцульщині до народження дитини, значне місце займають примовки і замовляння, що разом з іншими магично-ритуальними заходами спрямовані на охорону немовляти від злих сил і забезпечення йому щасливої долі. Ці традиційні словесні формули і були тут основним видом фольклору, зв'язаним з родильним обрядом. Спеціальних родильних пісень на Гуцульщині не знали.

Колискові пісні на Гуцульщині виступають здебільшого у формі коломийок. Щодо різноманітності мотивів, то вони менш розвинуті, ніж в інших, особливо центральних, районах України. Зате в них більш виразно відлунює збереженість ритуально-охоронної спрямованості цього жанру народної пісенності. До вирощування і виховання дітей запрошуються в гуцульських коломийкових піснях і сили природи («сонечко ясне»), «вітрик», «дощик»), і дерева, і птахи, і свійські та дикі тварини.

Найбільш значний підрозділ традиційної сімейно-обрядової поезії гуцулів становлять весільні пісні. Вони, як слушно вказував В.Гнатюк, «в головному сходяться з такими ж піснями інших наших племен» [10, 45]. Водночас відзначаються і певними своєрідними рисами. Насамперед звертає на себе увагу те, що при надзвичайно багатій колоритності і насиченості давніми віруваннями і магично-ритуальними діями гуцульський весільний обряд у тому вигляді, в якому бачимо його на основі давніх і сучасних записів, не зберіг такої різноманітності мотивів й обрядової цільності весільних пісень, як, скажімо, традиційне покутське чи бойківське весілля. Обрядовий спів в загальній структурі гуцульського весілля займає порівняно менше місце, до того ж він часто переплітається з не обрядовими піснями, зокрема коломийками [14, 13-60]. У різних місцевостях гуцульського етнографічного ареалу простежується неоднакова поширеність обрядових весільних пісень і їх різні назви. Найбільшою розвинутістю і функціональною пов'язаністю з обрядовими діями відзначаються вони в місцевостях західної і північної зон Гуцульщини, зокрема на гуцульсько-бойківському (західна частина Надвірнянського і Рахівського районів) та гуцульсько-покутському (північна смуга Надвірнянського, Косівського і Вишницького районів) пограниччях. Тут зафіксовано і вживання назв весільних обрядових пісень відповідно – «ладканки», «ладкання» і «барвінкові» [4]. На більшій частині Гуцульщини назва «ладканки» невідома. На Путильщині, як нас інформували, весільні пісні не мають спеціальної назви, хоч саме тут у свій час Ю. Федькович зафіксував цікавий аналог назви «ладканки» – «ладовні пісні», зазначивши, що в них повторюється оклик «Ладю! Ладю!» [16, 24, 191].

Немає на Гуцульщині якоїсь конкретної регламентації і кола виконавців обрядових весільних пісень. Якщо на Бойківщині, Покутті та й у більшості інших місцевостей України їх виконання належить жінкам – «сва-

хам», то на Гуцульщині їх здебільшого співають усі або, як у Космачі, в молодого – тільки чоловіки, а в молоді – тільки жінки [4]. Саме, очевидно, ця невиразність і порівняно невелика значущість обрядового співу в гуцульському весіллі дали підставу Л. Вайгелеві ще в минулому столітті зробити висновок, що гуцули «не мають спеціальних весільних пісень», що «кожний співає, що хоче» [17, 63]. Але це не зовсім так. Весільні обрядові пісні як певний жанровий різновид побутували і побутують досі на Гуцульщині. Їм властиві комплекс традиційних мотивів і віршова структура, аналогічні пісням цього жанру з інших місцевостей України, своя мелодика, яка поряд з колядками і коломийками становить один із основних типів мелодій гуцульської народної пісенності. Той стан весільної обрядової пісенності, який зафіксували фольклористи на Гуцульщині, може скоріше вважатися вислідом інтенсивнішого, ніж деінде, розмивання її жанрової специфіки під впливом позаобрядових пісень, особливо найпоширеніших з них – коломийок.

Із похоронною обрядовістю пов'язані на Гуцульщині т.зв. «грушки» – ігри при померлому, що були складовою частиною «посижіння» і взагалі одним із своєрідних реліктів обрядової архаїки.

У поширених на Гуцульщині голосіннях («приказуваннях») добре збереглися характерні для цього типу слов'янської народної поезії пережитки давніх світоглядних язичницьких уявлень, речитативний характер мелосу, своєрідна поетика, чітка диференціація змісту голосінь (за батьком, матір'ю, чоловіком, жінкою, дочкою, сином, дорослою людиною, дитиною та ін.). Тут голосили під супровід сопілки («флосери»). «Дуже люблять слухати таких, що приказують стихами», – вказував П. Шикерик-Доників [18, 27]. Очевидно, тому на Гуцульщині були особливо поширеними голосіння з добре розвинутою віршовою будовою і ритмікою [14, 250-252]. Крім членів родини, їх часто виконували запрошені чи найняті «приказувальниці», тобто напівпрофесіональні народні виконавці.

У позаобрядовому пісенному фольклорі гуцулів помітне місце посідають епічні і лірико-епічні пісні історичного і баладного змісту.

Історичні пісні традиційного гуцульського репертуару відзначаються особливо тим, що вони, як вказував В. Гнатюк, зачерпнуті з місцевої історії [15, 45] або зв'язані з подіями, в яких безпосередньо участь брали гуцули. Гуцульські народні колядки і весільні пісні в ряді своїх мотивів доносять відгомін історичних подій глибокої давнини. Але відомі записи власне історичних гуцульських пісень своїми сюжетами, мотивами і образами сягають здебільшого не глибше XVIII століття. Головною їх темою є опришківський рух. Найбільш поширеною в багатьох варіантах є пісня про найвизначнішого ватажка опришків Олексу Довбуша «Ой по під гай зелененький», що, як зауважив уже І. Вагилевич, стала відомою далеко за межами Гуцульщини [19, 53].

На Гуцульщині побутували історичні пісні про австрійсько-турецькі і балканські війни першої половини XIX ст., угорські події 1848 р., скасування панщини в Австрії тощо. Доходили сюди й історичні пісні із зага-

льноукраїнського репертуару, зокрема козацькі. Свідченням цього є факт побутування пісні про Саву Чалого, яку під заголовком «Пані Савка» зафіксовано на початку ХХ ст. в с. Зелена на Надвірнянщині [5], популярність баладної пісні про Бондарівну. У 20-30-х роках ХХ ст. на Гуцульщині, особливо серед молоді, поширювалися пісні про Морозенка, Байду, Сагайдачного та інші [4].

Новітня доба принесла поповнення репертуару гуцульської історичної пісенності піснями, що своїм виконанням і поширенням були пов'язані з рухом опору українського народу проти чужоземного поневолення і національно-визвольної боротьби у ХХ столітті. Це особливо стрілецькі і повстанські пісні. Більшість з них загальнопоширені пісні цієї тематики. Водночас є й такі, що своїм походженням зобов'язані Гуцульщині.

Найбільшою мірою історична пісенність представлена в гуцульському фольклорі так званими «поетичними оповіданнями», «співанками-новинами», чи, як вони названі в сучасній науковій літературі, «співанками-хроніками». Це пісні, складені по свіжих слідах певних подій і випадків – найчастіше вузького місцевого характеру, а іноді і широкого суспільного змісту, пісні, що відзначаються своїми специфічними жанрово-структурними і поетико-виражальними рисами [21, 11-53], їм властиві, зокрема, стереотипний зачин із звертанням до слухачів (типу: «Ци чули ви, люде добрі, таку новиночку?», «Послухайте, люде добрі, що хочу казати» і т.д.), розповідь про подію, сюжет якої тісно пов'язаний з певним місцем і конкретними людьми. Співанки-хроніки відзначаються підкресленою достовірністю, деталізацією і фактографічністю стилю, порівняно невеликим місцем художнього домислу і ліричного елемента та взагалі слабкістю ідейно-художньої типізації відображуваних явищ, специфічною кінцівкою, де нерідко вказується й ім'я автора пісні, індивідуальним характером виконання.

Найтиповіші зразки співанок-хронік, найбільша кількість їх текстів у відомих публікаціях (зокрема і в спеціальному виданні) [21] та в архівних збірках походять з Гуцульщини. Це, а також факт їх широкого побутування і творення в наш час дає підставу вважати Гуцульщину основним регіоном культивування цього жанру української народної поезії. Водночас очевидно і безсумнівною є його спорідненість із загальнонаціональною фольклорно-епічною традицією. Слушно підмічено, зокрема, певну подібність принципів композиції і поетики співанок-хронік з думами (наявність формул зачинів і кінцівок, ліричні відступи, нерівномірність римування, перевага дієслівних рим, речитативна форма виконання, фактор імпровізації) [22, 48]. Із загальноукраїнською народною поезією зв'язані співанки-хроніки і основним арсеналом художньо-виражальних засобів.

Найдавнішу історичну верству співанок-хронік складають пісні про опришківський рух, зокрема про О. Довбуша та ряд інших більш-менш відомих ватажків і представників цього руху другої половини ХVIII – початку ХІХ ст.: Івана Бойчука, Мирона Штолу, Дмитра Марусяка, Юру Довганюка, Насієнка та ін.

У середині ХІХ ст. поширилися співанки про керівника антифеодального руху на Буковині Лук'яна Кобилицю, жорстокого феодала Ромашкана, який панував у буковинських горах. Широком відгомном відбилися у співанках-хроніках події новішого часу, зокрема Першої і Другої світових воєн та боротьби карпатських трударів проти іноземних поневолювачів. Особливо значний слід залишив у співанках-хроніках період боротьби українських повстанців з німецько-фашистськими і комуністсько-московськими окупантами 1940-1950-х років.

Співанки-хроніки дослідники відносять до фольклорних новотворів. Стираючи гостроту сприйняття події чи трагічного випадку, що схвилював людей і покликав до життя відповідну співанку, час здебільшого відсуває у забуття і самі ці співанки. Але непоодинокі з них, особливо ті, що поширилися на більшій території, набули певного ідейно-змістового узагальнення і художньої обробки, мають властивість закріплюватися в народному репертуарі на триваліший час або й перетворюватися в історичну пісню і баладу. Виразні сліди походження від співанок-хронік зберігає, зокрема, більшість записаних на Гуцульщині пісень про опришківський рух та про інші історичні події.

Особливо примітні в гуцульській фольклорній традиції близькість і жанрова взаємодія співанок-хронік з баладними піснями. Це простежується не тільки на цікавих зразках процесу переростання пісенної розповіді про конкретний факт в поетичне ліро-епічне узагальнення, а ще більшою мірою на численних фактах використання в співанках-хроніках поетичного досвіду, мотивів, а не раз і цілих текстових уривків баладних пісень. Нерідко стикаємось також з прикладами прив'язування відомих баладних сюжетів, в тому числі загальноукраїнських та навіть інтернаціональних, до конкретних місцевостей і подій - надання, таким чином, баладним пісням жанрових рис співанок-хронік. Так, у характері співанки-хроніки подибуємо баладні пісні про дівчину, що «вчарувала» (отруїла) парубка [14, 211-213], трагічну любов пані і Петруся [14, 187], вбивство жінки чоловіком за намовою коханки [23, 224-226], відому в українському, російському, білоруському та західнослов'янському фольклорі баладу про знеславлення рідної сестри братами-розбійниками [14, 198] та ін.

Співанки-хроніки і баладні пісні зближені в гуцульському фольклорі однаковою коломиїковою віршовою структурою і ритмікою, зосередженістю на спільному типі мелодій і здебільшого речитативним характером співу. І це, очевидно, одна з основних причин інтенсивного розмивання і нівеляції тут жанрових особливостей баладних пісень, руйнування їх тексту і взагалі значно меншої їх питомої ваги в пісенному репертуарі, ніж, скажімо, в сусідніх з гуцулами покутян і бойків.

У фольклорних матеріалах, зібраних на Гуцульщині в ХІХ-ХХ ст., зустрічаємо лише поодинокі випадки балад, сюжет яких оснований на міфологічних уявленнях (напр., про дочку-пташку, перетворення проклятого матір'ю сина в явір), і майже немає історичних балад. Більшість баладних пісень зосереджена навколо побутових тем. Це переважно сюжети, відомі в інших районах України та поза її межами: про дівчину-дітогубцю,

дівчину або жінку, що помандрувала із звідниками; невдячного сина, що проганяє стару матір; жінку, яка вбиває чоловіка-п'яницю; матір, що відвідує свою нещасливу дочку; смерть зрадженої милим дівчини; вбивство жінки чоловіком за намовою матері; вбивство вівчаря; вівчарі знаходять у лісі вбиту дівчину; мати видає дочку за невпізаного сина тощо. Бачимо і поширені по всій Україні народні балади про Бондарівну, тройзілля, козака, який просить батька, матір, сестру, брата і кохану дівчину викупити його з неволі.

Однак тексти багатьох записаних на Гуцульщині українських балад – часто неповні, скорочені, зведені до кількох коломийкових куплетів. Наприклад, один із варіантів балади про тройзілля з Космача Косівського р-ну складається лише з чотирьох коломийкових строф. Тут ідеться про завершальний епізод фабули: дізнавшись зозулі про зраду дівчини, козак (легінь) не карає її смертю, як в основному тексті балади, тільки бере вінок:

*Однов ручное легіночок
Тройзілля подає,
Другов ручков та віночок
З головки стігає [23, 224-226].*

Окремі баладні сюжети в процесі стягування набрали характеру ліричних пісень чи розпалися на розрізнені коломийки. Так, у вигляді коломийки зустрічаємо залишок відомої балади про жінку, яка намовляє парубка мандрувати з нею в світ:

*А ти лиши тата, маму, а я лишу тазду,
Та й підемо до Канади шукати гаразду [20].*

На Гуцульщині значно рідше, ніж на Бойківщині, зустрічаються баладні пісні в пасивному репертуарі носіїв фольклорної традиції, і майже зовсім відсутні в сучасному пісенному обігу.

Усе це дає підставу погодитися з думкою, що балада у системі інших жанрів пісенного фольклору на Гуцульщині не посіла основного місця [22, 87]. Хоч це, мабуть, наслідок фольклорного процесу новішого часу, особливо під впливом засилля співанок-хронік і коломийок.

Народна необрядова лірика в пісенному фольклорі Гуцульщини, як і скрізь, включає пісні соціального змісту і побутові з їх різними тематичними групами і підгрупами (трудова, соціальна, гумористично-сатирична, сімейна, танцювальна тощо). Записи засвідчують побутування в традиційному репертуарі гуцулів «довгих» ліричних пісень, в тому числі і таких загальноукраїнських, як: «Віють вітри, віють буйні», «Одна гора високая», «Ой не світи місяченьку», «В кінці греблі шумлять верби» та ін., що проникли туди в різний час і різними шляхами. Але основне місце в ліричній пісенності займає тут малий ліричний жанр – «коротка співанка», коломийка.

Надзвичайно велика поширеність і значимість коломийки у піснетворчості населення Карпат і Прикарпаття віддавна відзначається дослідниками як одна з характерних особливостей фольклорної традиції цього регіону. У своїх замітках із подорожі по Українських Карпатах у се-

редині 30-х років XIX ст. визначний російський і український славіст Ізмаїл Срезневський зауважив, що в піснях населення цього краю особливо примітна їх короткість – «большая часть их песен народных - не песни, а песенки» [24, 17]. Говорячи про поширеність коломийкового розміру, В. Гнатюк вказував, що є місцевості, «де він (цей розмір.— Р.К.) запанував цілковито і не втисся дотепер іще хіба в обрядові пісні». До таких місцевостей відносив учений насамперед Гуцульщину [25, 153].

Ми вже згадували про визначальну роль коломийкового розміру у віршовій структурі і ритміці гуцульських історичних, баладних пісень та співанок-хронік, вторгнення коломийок в обрядову весільну поезію. У пісенній ліриці коломийковий розмір на Гуцульщині – основний. У коломийкову форму перенесені тут навіть ті загальнонародні пісні, яким ця форма не властива. Не випадково у деяких авторів склалося враження, що саме Гуцульщина є основним регіоном творення і поширення коломийок. Наприклад, західноукраїнський літератор І. Наумович писав у 1875 р.: «Гуцули і гуцулки безперестанно співають пісень, а від них і інші мешканці Галичини переймають так звані коломийки» [26, 41]. У навколишнього населення навіть побутувала думка, що, крім коломийок, гуцули не знають інших пісень [22, 77].

Такі погляди, зрозуміло, не позбавлені перебільшення. Однак безперечним є те, що Гуцульщина – одна з частин Карпатського краю, де коломийка розвинулася найбуйніше, де постали її найбільш характерні зразки [27, 3-48]. Це стверджує і сама коломийка:

*Нема краю веселого,
Як та Гуцульщина -
Коломийку заспіває
Найменша дитина [28].*

Водночас слід зазначити, що коломийка розвинулася на загальноукраїнському народнопоетичному досвіді. В основі її жанрової форми лежить коломийковий розмір, що був віддавна розповсюджений у народній пісенності України і набув широкого застосування в українській літературній поезії [29, 11-43].

Поряд з назвою «коломийки» на Гуцульщині, як і, до речі, Бойківщині, була поширена назва «співанки». У минулому вживання цих назв подекуди диференціювалося відповідно до функції: співанки співають, а коломийки грають або приспівують до танцю [4]. Але в нації часто ця термінологічна відмінність розмивається.

У коломийках, писав В. Гнатюк, «змальоване все гуцульське життя, починаючи від уродин, до гробової дошки. Число їх незмірне і списати їх вичерпно ніколи не буде можна, бо одні з них забуваються, але на їх місце створюються все нові» [10, 45].

Щодо охоплення різних аспектів і явищ життя, оперативності відношення до дійсності коломийкова народна творчість на Гуцульщині є справді всеосяжною.

Та особливо багатопланово охоплено коломийками сфери інтимного і родинно-побутового життя людини. Вони передають широку гаму почуттів і настроїв молоді пори початку дівування і парубкування, залицяння, першого кохання, світлу радість взаємності і сум, тугу, зумовлені незгодами, суперництвом, розлукою з різних причин, щастя подружнього життя, зв'язаного любов'ю, ніжністю материнських і батьківських почуттів, і похмурість, драматизм буднів нещасливого подружжя, сімейних незгод і розладів тощо.

Пісенна мініатюра-коломийка є засобом виразу найрізноманітніших емоційних нюансів – від глибокого суму в моменти драматичних потрясінь людського серця до буйної радості, окриленої щастям здійснення найзаповітніших мрій, від пафосу утвердження позитивних життєвих начал, ідеалів до висміювання і пристрасного сатиричного заперечення негативних і ворожих народів явищ. Це і колискова та ігрова дитяча приспівка, пісня при розвагах і забавах, і неодмінний супровід трудової діяльності людини; пісня тихої задуми, елегійної зосередженості, ніжного кохання і вираз пристрасної збудженого імпульсивного темпераменту.

Поряд із співанкою-хронікою коломийка – найпоширеніший і найпопулярніший жанр необрядової народної поезії на Гуцульщині. Вона продовжує інтенсивно розвиватися і в наш час, збагачуючи свій зміст новими темами, мотивами і образами.

До широко розповсюджених і улюблених належали в гуцульській фольклорній традиції різні оповідання, які мали тут загальну назву «приказки». Розповіді казок, різних цікавих «історій» та «придабашок» поважного чи веселого змісту охоче слухали діти і молодь, статечні газди та газдині. Вони культивувалися і в колі сім'ї, і в громадському середовищі, в процесі трудових занять і в години відпочинку та розваг, на веселих вечорницях [4] і похоронних «посижіннях», в будні і свята, – при всякій нагоді, коли збереться більший чи менший гурт людей і, особливо, коли між ними знайдеться дотепний і досвідчений оповідач – «повістун». А таких між гуцулами було чимало.

Про одну з таких талановитих оповідачок народних казок, просту гуцулку Ганну Гулейчук, яка виступала в Харкові перед Першою світовою війною в складі організованих Гнатом Хоткевичем т. зв. «Гуцульських вечорів», захоплено писала українська письменниця Христина Алчевська: «На підмісток вийшла гуцулка не першої молодості, відзначалася не так красою, як здоров'ям. Круглолиця, весела, життєрадісна, вона цілком просто сіла на приготовлену для неї лавку і, звертаючись до публіки, сказала, що розповість гуцульську казку. Ах, що це була за казка!.. Ні одна найбільш досконала декламаторша, ні одна найбільш талановита артистка не в силах були б відтворити тієї казки так яскраво, так прекрасно, як це дитя народу. Вона сама захопилася, пройнялася своїм оповіданням і по лиці її яскраво відображався то переляк, то здивування, то відчай, то радість... Весь зал слухав цю казку, затаївши дихання і не

зводячи очей з оповідачки, а вона все більше і більше одухотворялася, здавалося, готова була говорити безконечно» [31].

Слід відзначити, що оповідна традиція на Гуцульщині була не тільки однією з форм розваги, але й пов'язувалася з певною магічно-ритуальною функцією. І це також один із істотних чинників її розвитку. Побутувало вірування, що до оповідань людей залюбки прислухаються різні духи і демони. Тому, щоб задобрити їх, оберегти себе і маржину, особливо поза домом, від нав'язливих лісних, пустотливих нявок та інших нечистих сил, годилося вечорами в пастуших стаях на полонині і в лісорубських колибах за чергою розповідати «щось цікаве» – «приказувати» [4]. Вважалося, що коли людина піде спати без молитви чи принаймні без розказування казок або відгадування загадок, то вночі до неї прийде упир і буде ссати кров [8, 704].

Із прозових фольклорних жанрів найбільш поширені на Гуцульщині казки, легенди, перекази і оповідання-новели, що мають характер розповідей – «билиць» про якісь незвичайні бувальщини, а також пов'язані своїм змістом з народними повір'ями, забобонами та різними демонічними істотами.

Більшість записаних на Гуцульщині казок усіх трьох груп – про тварин, фантастичних, соціально-побутових – виявляє близьку спорідненість із сюжетикою міжнародного й особливо східнослов'янського народноказкового репертуару. Це варіантні різновиди чи адаптовані на місцевому гуцульському ґрунті модифікації казкових сюжетів і образів, що легко вкладаються у відповідні підрозділи наукової систематики казкових сюжетів і мотивів [32]. Локальною своєрідністю тексту гуцульських казок є їх широка розбудова, багата деталізація, насиченість буйною фантазією і нерідко яскрава регіональна забарвленість природного і побутово-звичасового тла.

Гуцульські легенди також зосереджені здебільшого навколо загальнопоширених сюжетів і мотивів, оснований на міфологічних уявленнях про створення світу, боротьбу двох верховних начал – добра і зла, появу людини, тварин і рослин, про природні явища, вогонь, воду, різні предмети тощо. Як і скрізь, тут великою мірою позначився вплив біблійних оповідей Старого і Нового завіту, особливо у їх апокрифічній версії. Однак у багатьох випадках виразно проступають і елементи давнішої дохристиянської верстви народної легендарної традиції. Цей симбіоз язичницьких і християнських уявлень своєрідно переломлюється в сюжетиті гуцульських легенд, тому саме з цього погляду вони мають для науки особливий інтерес.

Історичні легенди своїм змістом стосуються минулого гуцульського краю, різних місцевих подій і осіб. Вони змикаються з численними переказами, прив'язаними до сіл, гір, рік, урочищ, скель, пам'яток історії і природи тощо. Особливо великою розповсюдженістю і популярністю відзначаються легенди і перекази про опришків і так звані «топонімічні перекази».

Життєрадісній вдачі гуцула органічно близьке гумористичне забарвлення народнопоетичного слова. На цій основі тут, крім веселої співанки-коломийки, здавна культивувалися жарт, дотеп, анекдот, гумористичне оповідання, новела, які мали не тільки розважальне спрямування, стосувалися не тільки побутових аспектів життя, а й не раз торкалися суттєвих суспільно-політичних питань і явищ дійсності, висміювали, сатирично викривали гнобителів різних соціальних рівнів і рангів. Назагал вони тісно зв'язані з традиціями загальноукраїнської сміхової культури. Але багатьом їх сюжетам, мотивам і образам властиві також оригінальні риси і своєрідний регіональний колорит. Особливо звертають на себе увагу гуцульські анекдоти, що, за словами В. Гнатюка, характеризуються «великим гумором, дотепом та сатирою» у поєднанні з «простотою і майже дитячою наївністю» [15, 44].

На ґрунті повір'їв, забобонів широко побутували серед гуцулів оповідання про різні надприродні сили, духи, демонічні істоти, «непростих» людей тощо, а також такий вид народної творчості, як примовки... І. Франко відзначав, що «...примовок живе в устах гуцулів велика сила і до кожної є багато варіантів» [34, 41].

До улюблених фольклорних жанрів гуцулів належать загадки, які здавна вважалися тут однією з форм товариської розваги, а також перевірки гостроти розуму, дотепності і кмітливості. Прихильність до відточеного афористичного вислову знайшла свій вираз і в насиченості щоденної мови гуцулів приказками та прислів'ями.

Слід згадати традицію на Гуцульщині поширення народних віршів, які, подібно до співанок-хронік, складаються на різні злободенні теми, а також присвячені оспівуванню рідного краю.

Отже, за своїм жанровим складом традиційний гуцульський фольклор відзначається насамперед спільністю і типологічною близькістю з основними видами і формами загальноукраїнської народної словесної творчості. Певну регіональну своєрідність становить тут відсутність або порівняно менша питома вага в пісенному репертуарі деяких обрядових і позаобрядових видів народної поезії (напр., веснянок, купальських, жниварських, загальноукраїнських історичних пісень); значна збереженість архаїчних жанрових структурних рис народних колядок, обрядових весільних пісень, похоронних голосінь, казок, легенд; особливо інтенсивний розвиток та популярність окремих жанрів, зокрема співанок-хронік, коломийок, історичних та топонімічних переказів і оповідань міфологічного та фантастично-пригодницького характеру, а також деякі специфічні риси міжжанрової взаємодії.

Література

1. Колесса Ф. Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку. – К., 1928.
2. Гнатюк В. Передне слово // Колядки і щедрівки. – Т.1. – Етнографічний збірник. – Львів, 1914. – Т. 35. – С. IV.

3. Шекерик-Доників П. Як відбуваються колядки у гуцулів // Етнографічний збірник. – Львів, 1914. – Т. 35.
4. Архів Інституту народознавства Національної академії наук України Ф.1. – Оп.2. – Од.зб. 260.
5. Інститут мистецтвознавства, фольклористики і етнології. – Відділ фондів. – Ф. 14-3. – № 492 г.
6. Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси. – СПб., 1889.
7. Свенціцький І. Різдво Христове в поході віків (Історія літературної теми і форми). – Львів.
8. Vincenz S. Na wysokiej poloninie. – Warszawa, 1936.
9. Гнатюк В. Гаївки // Гаївки Зібрав В. Гнатюк. Матеріали до української етнології. – Львів, 1909. – Т. 12.
10. Гнатюк В. Гуцули // Подкарпатська Русь. – 1924. – № 2.
11. Strzetelska-Grynbergowa Z Staromiejskie. – Lwow, 1899.
12. Шухевич В. Гуцульщина. – Львів, 1901. – Ч. 2.
13. Ігри та пісні Весняно-літня поезія трудового року. – К, 1963.
14. Шухевич В. Гуцульщина. – Львів, 1903. – Ч. 3.
15. Гнатюк В. Гуцули // Подкарпатська Русь. – 1924. – № 2.
16. Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича. – К., 1968.
17. Wajgiel L. O Huculach. Zarys etnograficzny // Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego. – Krakow, 1887. – Т. 11.
18. Етнографічний збірник. – Львів, 1912. – Т. 31-32.
19. Wagilewicz J. O mieszkancach wschodniej części gor Karpackich.
20. Записи А Оніщука // ІМФЕ Відділ фондів. – Ф. 283. – № 195.
21. Співанки-хроніки. Новини. – К., 1972.
22. Сінченко Г.І. Жанрова специфіка української народної пісні Карпат – Прикарпаття. – Чернівці, 1968.
23. Kolberg O. Rus Karpacka. – Cz.2.
24. Срезневский И. Русь Угорская. – СПб., 1852.
25. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. – К. 1966.
26. Наумович И. О Галицкой Руси // Славянский сборник. – Петербург, 1875. – Т.1.
27. Дей О.І. Перлини Карпатського краю // Коломийки. – Львів, 1962.
28. Запис в с. Луг на Рахівщині // ІМФЕ. Відділ фондів. – Ф 14-3. – №51а. – Арк. 5.
29. Франко І. До історії коломийкового розміру // Франко І. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1955.
30. Шумада Н.С. Пісенні мініатюри українського народу // Коломийки. – К, 1969.
31. Южный край. – 1914, 20.03.
32. Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. – Издание государственного Русского географического общества. – Л, 1929.
33. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. – Л., 1979.
34. Етнографічний збірник. – Львів, 1898. – Ч 5.

GENRE COMPOSITION OF GUTSUL FOLK

R.I. Kyrchiv

*Institute of Ukraine ethnography named by Ivan Krip'yakevicha,
 NAN of Ukraine, Lviv; tel. 380 (322) 62-25-13*

The features of the genre system of folk songs tradition of gutsuls are considered in the article. The winter is analysed, spring, summer and autumn cycles. It is indicated on popularity of separate genres: songs-chronicles, Colomyicas, history and toponymy translations and stories of mythological and fantastic-adventure character.

Key words: folk-lore, goutsoulscy folk-lore, genre system of folk songs tradition .

УДК 821.161.2(477.86)

ББК 83.3. (4Укр.)6

**ЕПІСТОЛЯРІЙ АНДРІЯ ЧАЙКОВСЬКОГО 1920-35 рр.
 ЯК ДЖЕРЕЛО ДО ВИВЧЕННЯ КОЛОМИЙСЬКОГО
 ПЕРІОДУ БІОГРАФІЙ ПИСЬМЕННИКА**

М. М. Васильчук

*Коломийський інститут Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, кафедра філології; м. Коломия,
 вул. Миколи Лисенка, 8; тел. 8(03433) 2-46-60*

Автор розкриває інформативні можливості епістолярної спадщини знаного українського письменника і громадсько-політичного діяча Андрія Чайковського (1857–1935). У статті показано багатогранність шарів інформації, зафіксованих у його листуванні. Дослідник торкається мало вивчених питань біографії митця: обставин переїзду до Коломиї, влаштування побуту. Водночас автор звертає увагу на умови та обставини творчої праці письменника, показує коло його адресатів тощо.

Ключові слова: епістолярій, лист, публікація, біографія, війна, письменник, адвокат.

Відомий нам епістолярій Андрія Чайковського становить понад три сотні листів з різних періодів його життя і діяльності; їх оприлюднено 2002 [1] і 2007 рр. [2]. Щоправда, деякі дослідники (Л. Білінкевич, Л. Вашків, О. Грицина і М. Костів, О. Канчалаба, Ю. Плекан) і раніше фрагментарно вивчали листування письменника [3; 4; 7]. Але вони дотепер не акцентували увагу власне на коломийському періоді в епістолярній спадщині художника слова, а разом з тим і не дивились на неї саме під таким кутом зору.

Епістолярій письменника коломийського періоду умовно можна поділити на тематичні цикли, в яких є багато інформації для розуміння біографії письменника, його літературно-естетичних поглядів, ставлення до релігії, а також участі Андрія Чайковського у літературно-видавничому житті в Україні. Група листів письменника проливає світло й на суто біографічні моменти. Епістолярна спадщина Андрія Чайковського є тим джерелом, яке допомагає краще пізнати обставини його життя.

Цінним з огляду на наявність інформації про тогочасне буття Андрія Чайковського в Коломиї є лист до українського культурно-громадського діяча, видавця, літературознавця, бібліографа Василя Лукича (справжнє прізвище – Володимир Левицький) [10, 237] від 5 вересня 1920 р. Вони обидва знайомі ще зі студентських років, тому й вдається автор листа до довірливого тону оповіді, говорить про своє становище, про переживання значно відкритіше, аніж у попередніх листах, які більше тяжіють до офіційно-ділових документів, ніж до інтимної сповіді у нелегкі хвилини

життя. Цікавий цей лист не стільки спогадами про студентські роки, скільки описом реального життя Андрія Чайковського: він торкається важливого для його біографів питання про обставини переїзду до Коломиї. Зупинимось на них детальніше. Чайковський у час ЗУНР працював повітовим комісаром Самбірщини [3, 10]. Біографи про обставини переїзду до Коломиї відбувалися однією-двома фразами, не заглиблюючись у деталі [9, 3–4]. Тут же маємо значно більше інформації, причому, достовірної. Андрій Чайковський, підбиваючи підсумки програних національно-визвольних змагань, по гарячих слідах, з помітною долею гіркоти і болю, а навіть і жалю, викликаного м'якотілістю влади УНР, пише про свою долю. «Будучи в С[амборі], я предвидів катастрофу. Може бути, що коли б ми не були мали війни на карку із заходу, були б вже в порядкувалися. А коли б ми були жили в таких обставинах, як Поляки, то може би були вже так сильні, як Чехи. Була війна, а з того безладде, безголове» [1, 228].

У листі до Василя Лукича описано й обставини переїзду письменника з родиною до Коломиї. «Прочуваючи катастрофу, я вніс 9/5 [19]19 повідомлення до палати, що переносу канцелярію до Коломиї. І це мене врятувало від того, що мене з Коломиї не могли прогнати. Коли б я був остав в С[амборі], був би досі не жив. Мене були б патріоти або розстріляли із-за горяча, або повісили. Мене заскочили тут румуни. В тім часі вийшов мені 3-місячний речинець зголошений і я «відкрив канцелярію». Як прийшли Поляки, а між ними було багато офіцерів самборян, мене замкнули, хотіли за протекцією вивести на конфінацію до Санча, як нетутешнього, та я виказався, що я таки тутешній, і мене конфінували тут. Зображаєш собі, як то прикро жити 65 літ бездоганим життем (я навіть дисциплінарки ніколи не мав), а опісля ходити під багнетами і бути під наглядом поліцейським. До того я не був одної ночі певний, чи не прийдуть і не заберуть мене» [1, 285–229].

Письменник, а заодно і його сім'я, були в Коломиї на правах політичних вигнанців за антипольську діяльність. Причому, в час війни і національно-визвольних змагань поза політикою не стояв ні сам Андрій Чайковський, ні його рідні та близькі. «Я конфіновий донині, і нікуди не вільно мені виїздити, а вже не дай Боже на село, бо це виглядало би на копетрацію і я опинив би ся в тюрмі (звідкіля з бідую по 3 днях дістався, а опісля в Домбю або яким инчим Талергофі), – пише він у листі до Василя Лукича. – Бо я дуже небезпечний чоловік. Не тому, що я здафравдував з уряду податкового 2 мільони, але я написав «Посланіє» до українських жовнірів, в котрім я порівняв Поляків з свиньми. Я був комісаром повітовим, а що я там лиха накоїв, це списали самбірські патріоти на 4 сторінках аркуша. Ось бачиш який я! Через комісарство я покинув мою канцелярію і то добру, а що на урядованню я не доробився, не то не брав хабарів, але хабарників поборював, тому переїв я мої ошадности, мусів продати кам'яницю в Бережанах і доїдаю решту. Мене морозом проймає, коли згадаю, що за яких 3 місяців треба зачати продавати домашнє урядження – одяг, срібло столове, щоб не здохнути голодовою

смертю враз з тими, котрих я обов'язаний живити. А тих у мене досить. Я з моєю старухою і 4 доньки. Дві старші віддані, а кожда з малою дитиною. Оден зять цивілізується в Тухолі, другий тиняється по світу, бо поміщений на обох чорних листах: і большевицькій за Денікіна і послідню «зраду», і на польській за «ukraiński bunt w wschodniej Malopolsce». Це все на моїй голові, і годі їх з хати викинути» [1, 227–228].

Василь Лукич – не єдиний адресат, в листі до якого Чайковський пише про тяжке становище. У листі до знаного вченого Володимира Гнатюка від 2 жовтня 1920 р. він описує свої митарства з виданням творів, а заодно зазначає: «Я вже доїдаю решту, що мав, а зарібку ніякого. Я ще донині конфінований і не можу рушитися з Коломиї» [1, 229].

Епістолярій письменника першої половини 1920-х рр. свідчить, що матеріальне становище Андрія Чайковського певною мірою стабілізувалося. Наполегливою працею він зумів створити більш-менш належні умови для проживання своєї родини. Однак, письменник-патріот і громадянин, Андрій Чайковський не може змиритися з тим, що втрачено українську державність. Він не перестає звертатися до цієї теми у своїх листах. Про це він, зокрема, пише в листі до знаного історика, публіциста, політичного діяча Степана Томашівського [7, Т.9, 3236] від 11 грудня 1923 р. Зі Степаном Томашівським Чайковський був знайомий ще з передвоєнних часів, тому звертається до нього «Друже», хоча, життя розкидало їх по різних країнах. На той час Степан Томашівський працював в українській дипломатичній місії в Берліні [7, Т.9, 3236], адресу його письменник отримав через свого сина-студента. Андрій Чайковський, звертаючись до адресата, висловлює свої погляди на найважливішу для українців проблему того часу: причини поразки визвольних змагань 1918-20 рр. А приводом для розмови послужила видана 1922 р. у Берліні книжка Степана Томашівського «Під колесами історії», в якій письменник аналізує долю українців під час Першої світової війни та при перерозподілі Європи. Не оминає Чайковський і теми свого побуту в Коломиї. Лист цікавий тим, що Андрій Чайковський змінює оцінку коломийського побуту з негативної (що видно з усіх інших листів до цього часу) на позитивну. Цей лист, а отже, період, починаючи з середини 1923 р., можемо вважати переломним у долі письменника в коломийський період: «...про мене тільки можу сказати, що в послідніх часах моя ситуація в Коломиї поправилась. Заробляю тільки, що можу вижити. Але зложити нема з чого на чорну годину. Ще добре, що можу працювати до якогось часу та й умові сили мене не лишають» [1, 243].

У цьому ж листі знаходимо відомості про членів родини письменника. Ці відомості дають змогу сучасному дослідникові краще вникнути в обставини життя і творчості майстра історичної прози в коломийський період життя і творчості, зрозуміти механізми впливу різноманітних факторів на інтенсивність та спрямованість творчості. «Ми обоє дуже постарілись, – пише Андрій Чайковський про себе і дружину, а потім веде мову про дітей. – Ольга учительює в Дрогобичи при жіночій семінарії у Василянок, Богдан перенісся до Белза, бо в Підбужи не можна бу-

ло вижити. Мій зять д-р. Бемко у адвоката в Бережанах, другий зять, Ставничий, працює зі мною в Коломиї. Син Андрій на гірничій академії в Пшібрамі. Бідує страшно, бо я не в силі йому через «нашу» валюту допомогти, бо мусів би видати половину усіх моїх доходів. А тепер ще відібрали йому запомогу з Праги, не знаю з якої причини. Моя «адвокатура» декого в вічи коле. Але найцікавіше те, що зі Львова накладають на мене податок місячний за це, що «ваш син Андрій побирає запомогу з Праги», а це неправда. Якби Ви знали кого в тих празьких сферах, то, будь ласка, написати до них, що так не годиться робити, бо я львівський податок на підмогу університецької молоді плачу під тою умовою, що мій син побирає запомогу з Праги, а це неправда» [1, 243]. Уже у постскрипті до цитованого листа письменник додає відомості й про іншу доньку – Наталію: «Наталка скінчила у Львові курс капелюшництва і тепер є на практиці в моднярськiм магазині в Коломиї. Практика буде трівати 3 роки. Може, то буде інтратнійше, чим фільзофія» [1, 244], – завершує він водночас з радістю за долю доньки, яка знайшла перспективне і вочевидь поплатне заняття, але й разом з тим зі смутком, бо «приземлене» заняття не зовсім відповідало високим мріям батька про долю доньки.

Андрій Чайковський у листі від 16 вересня 1924 р. звертається до Кирила Студинського у справі влаштування долі своїх синів. Він дякує за те, що обстоював його сина Миколу перед нападками якогось адвоката (його особу дослідники не встановили). У цьому ж листі Андрій Чайковський клопочеться долею іншого сина – Андрія, який навчався у Чехо-Словаччині і не міг отримати документи на в'їзд до Польщі (а, отже, не міг потрапити додому, в Галичину). «Мій син у Пшібрамі Андрій Володимир Чайковський, студент гірничої академії, не може добути паспорта на поворот додому [...] Пол[ь]ський конзул в Празі кожного разу звикнеться тим, що нічого не дістав. Те саме сказав конзул, коли син там зголосився за протекцією д-ра Смаля-Стоцького. Отож, я прохаю Вас написати до когось до Варшави, щоби за тим потрудився і рушив цю справу з мертвої точки. За це буду Вам дуже вдячний, бо я не маю нікого знайомого в Варшаві і відчуваю себе безпомочним» [1, 247].

Здавалося, життя налагоджувалося, Чайковського чекала щаслива старість. Однак, він пережив горе від втрати доньки Ольги. Про її смерть він пише у листі до родини В. Левицького 14 серпня 1927 р.; письменник навіть їздив до сина в Сокаль, аби підтримати здоров'я. Він тяжко переживає втрату: «...наша дочка Ольга розпрощалася з цим світом так нагло, що й не оглянулися, коли. Приїхала з чоловіком з Дрогобича на ферії, заповіла, що довше як два тижні не може остати, і додержала слова, бо якраз за дві неділі поклали її між свічками. В суботу 16.7 від'їхав зять до Дрогобича, лишив її буцімто здорову – за 18 годин був кінець.» [1, 273]. Андрій Чайковський, пишучи про причини смерті вагітної доньки, констатує, що то була лікарська помилка. «Ця нагла кончина страшенно нас підтягла, що ще і тепер не можемо отямитись. Нема вже нашої фільзовки між живими» [1, 247]. Померла не лише донька, а

й ненароджена дитина. Взагалі, цей лист пказує, які фактори впливали на стан здоров'я немолодого письменника, на його емоційний настрій.

1928 р. в Андрія Чайковського виникла ідея побувати на Радянській Україні, в місцях, у яких відбувається дія його історичних творів. Мав він й інші, меркантильніші інтереси: хотів отримати гонорари за опубліковані там твори. Бачимо це з листа Андрія Чайковського до Кирила Студинського від 4 лютого 1928 р. «Читаю в «Ділі», що при кінці березня будуть святкувати на Україні свято Антоновича. Припускаю, що і Ви на це свято поїдете, і прийшло мені на думку, чи і я не міг би до Вас причіпитися, щоб хоч раз в житті побачити Україну. Я сам не відважився б їхати, але у Вашому шановному товаристві я почувався б зовсім безпечно» [1, 278]. Бажання здійснити поїздку було таким великим, що Андрій Чайковський у своїх умовляннях стає по-дитячому наївним, зокрема тоді, коли пише, що він не буде обтяжливим: «Завважаю, що мої життєві вимоги мінімальні, я нічого не п'ю і їм якнайменше м'яса.» [1, 278]. З таким самим проханням, тобто, допомогти побувати за Збручем, Андрій Чайковський звертався у листі від 28 лютого 1928 р. до відомого українського історика, бібліотекаря, журналіста Івана Кревецького [6, 366]: «Цього року має відбутися архіологічний зїзд у Харкові чи в Києві. Правдоподібно, поїдуть туди наші люде, і я мав би охоту до них приєднатись і поїхати теж, бо на Україні я ще не був. Напишіть мені ласкаво, чи це правда і чи можливо мій замисел первести в дію, а в такому разі, які мені робити заходи до тої подорожі, щоб добути влегчений папшорт. Чи не могло б яке Т-во заіменувати мене своїм делегатом на цей зїзд?» [1, 279].

Подальшого розвитку намір відвідати Радянську Україну набув наприкінці 1929 р. У листі до Кирила Студинського Андрій Чайковський згадує свого сина, який запросив його відвідати Одесу. Йдеться про Миколу Чайковського [1, 394], який на запрошення радянського уряду виїхав до Одеси розбудовувати математичну науку. «Хочу у літі поїхати на В[елику] Україну, куди запросив мене мій син. Прохаю Вас, ВП. Пане Професоре, яким чином добути мені паспорт «ульоговий», бо цілої такси паспортової я не в силі заплатити. Я мав на думці таке, щоб мене звідтам запросили на яку нараду або з яким відчитом (котрий не мушу читати), Микола знову пише, щоб я їхав буцімто на лікування до Одеси.» [1, 288]. Метою поїздки було бажання Андрія Чайковського відвідати Київ і отримати гонорари за опубліковані там твори: «Не можна звідтам добути авторського гонорару, хоч гинь! Надрукували там дещо, тепер хочуть видати «Олюнку» (Вид. «Західня Україна»), а грішми не знать як. Хіба поїду там та видам увесь гонорар на самогон» [1, 288]. Очевидно, йдеться про оповідання з галицького життя «Хто винен?», оприлюднене в харківському часописі «Червоний шлях» 1927 р.» [7, Т.10, 3703–3704]. Власне, цей журнал був на той час найпрезентативнішим українським літературним часописом, оскільки відображав на своїх сторінках складні процеси літературного життя в Україні. Він, особливо в час масового терору, був чи не єдиним часописом, який прагнув

сповідувати плюралізм. Публікація в цьому часописі сприяла знайомству українських читачів з творчістю західноукраїнського письменника.

Українці Галичини під польською займанщиною жили в умовах утисків, безправ'я, свавілля, порушення їх громадянських прав. Про це свідчить і листування Андрія Чайковського: «Не знаю, чи дістали мого ювілейного листа, висланого перед 4 листопада? – пише Андрій Чайковський у листі до Кирила Студинського 24 листопада 1928 р. – Тепер листи пропадають на поchtі, йдуть либонь до кабінету ноар [через поліцію, – *Ред.*]. Мене обшукала поліція докладно, та не знайшли – вибачте за слово – ні одної революційної воші. Та я з того радію, що мене не поминули, показується, що не гірший других» [1, 280].

І справді, письменник, який своїми творами нагадував українцям про звитяжне минуле, був під наглядом шовіністично налаштованих польських урядовців. Лист Андрія Чайковського до Івана Кревецького від 27 січня 1929 р. є цінним джерелом для вивчення обставин конфіскації повісті «До слави», що є другою частиною історичної повісті «Сагайдачний», виданої видавництвом «Чарзілля» в Тернополі. «Сконфіскованих місць більш як 30 сторінок. Недотепний видавець післав до староства оден аркуш в часі друкування, він счеркнув оден уступ і набрав великого апетиту. Це певне, що кожний аркуш зараз по надрукованні мала в руках поліція і опечатала увесь наклад ще не сфальцований. Буде з того прасовий процес в тернопільським суді, і я мушу поїхати на розправу обороняти своєї праці» [1, 282]. Власне, лист Андрія Чайковського до Івана Кревецького свідчить про підготовку письменника і знаного адвоката до цього судового процесу. Чайковський просить Кревецького допомогти йому підібрати документи, які б засвідчили, що він правильно у своєму творі відобразив історичні події: «...чи будете ласкаві, коли Вам пришлю книжку з закресленими місцями конфіскованими, подати мені історичні джерела з польських істориків на доказ, що я писав історичну правду. Не можу дозволити з'їсти себе в каші старостинському посіпаці, бувшому австрійському жандармові (він тепер старостинським цензором), бо прийде до того, що нам вільно буде друкувати лише годзінки і літанію до маткі боскої крульової польської, а більше нічого. Як може бути антипанство те, що діялося з початком 17 ст. в Київщині?» [1, 282]. Чайковський веде мову про тих істориків, у яких варто знайти підтвердження його правоти: «Я маю особливо на приміті: Кароля Шайнохи «Два лята дзеюф», Немцевіча «Панованне Зигмунта III». На Грушевського нема що покликуватися, бо то шизматик, і йому польські судді не повірять» [1, 282].

Листування письменника коломийського періоду містить багато матеріалів і щодо ставлення Андрія Чайковського до церкви як суспільної інституції, яка має впливати і на політичний розвиток народу. Це – тема окремого дослідження. Тут лише звернемо увагу на лист Андрія Чайковського до митрополита Андрея Шептицького автобіографічного характеру. В листі Андрія Чайковського до митрополита Андрея Шептицького від 15 вересня 1930 р. знаходимо матеріали, які дають змогу

краще пізнати обставини життя письменника на початку 1930-х рр.: «Мої фінансові обставини в порівнянні не то з передвоєнними, але так ... зі станом з-перед чотирьох літ, фатально погіршилися. Якби не те, що дещо зароблю з літературних моїх праць, хоч цей заробок у нас дуже мізерний, то не оплатилось би мені вести далі адвокатуру. Гіперпродукція адвокацького стану, погана конкуренція довели до того, що мій бруто-дохід місячний хитається між 500–700 зл. З того треба поплатити все, і мені мало що лишається на життя [...] Удержую сина, котрий довго скитався по Чехословаччині, а тепер служить в кооперативі в Коломиї за таку плату, що без моєї помочи не вижив би. На моїм удержанню зять Іван Трач, дипломований машиновий інженер політехніки в Данцігу, з жінкою» [1, 289–290]. Власне, цей лист – прохання Андрея Шептицького допомогти знайти місце роботи для зятя Івана Трача. Такі листи – не рідкість у кореспонденції Шептицького.

Матеріали біографічного характеру містить і лист Андрія Чайковського від 25 квітня 1934 р. до знаного науковця, культурно-освітнього й релігійного діяча Івана Огієнка (згодом митрополита Іларіона) [7, Т.3, 863].

Листи Андрія Чайковського, які за своєю суттю є значною мірою документами приватного, часто інтимного характеру, не призначеними для офіційного декларування поглядів, мають велику частку об'єктивності. Фіксуючи на папері свої думки, Андрій Чайковський змушений був сформулювати своє бачення того чи іншого явища, факту чи події, хоч, можливо, перед тим не мав його вираження у чіткій формі. Таким чином, епістолярій Андрія Чайковського – це задокументовані ідеї, оцінки, погляди на сучасний йому світ та минуле. Загалом же, епістолярій Андрія Чайковського 1920–35 рр. містить нові матеріали, які допомагають повніше відтворити біографію цього періоду талановитого українського письменника.

Література

1. Андрій Чайковський. Спогади. Листи. Дослідження: У 3 т. / Упорядк. Б. Якимовича за участю З. Грень, О. Седяра. – Львів, 2002. – Т.3. – 576 с.
2. Андрій Чайковський. Спогади. Листи. Дослідження / Упорядк. О. Седяра, Б. Якимовича. – Львів, 2007. – Т.4. – 680 с.
3. Васильчук М. Чайковський Андрій, син Якова // Енциклопедія Коломийщини. – Зш. 12, літера Ч. – Коломия: Вік, 2001. – С. 10–12.
4. Васьків Л. Листи Івана Франка до Андрія Чайковського: Спроба аналізу // Тернопіль. – 1991. – Ч. 3. – С. 48–49.
5. Грицина О., Костів М. Дещо із листування письменника // Самбірські вісті (спецвипуск). – 1994. – Серпень.
6. Довідник з історії України / За ред. І. Підкови, Р. Шуста. – К.: Генеза, 2001. – 1136 с.
7. Енциклопедія Українознавства: Словникова частина / За ред. В. Кубійовича. – Т.1 – 11. – Львів, 1993–2003.

8. Канчалаба О. Рукописна спадщина Андрія Чайковського // Українська періодика. Історія і сучасність. – Львів; Житомир, 1994. – С. 171-175.
9. Мандзюк О. Андрій Чайковський: Коломийські сторінки життя і творчості. 1919–1935 рр. – Коломия: Вік, 2000. – 32 с.
10. Українська літературна енциклопедія. У п'яти томах. – Т.3. – К.: Гол. ред. УРЕ, 1995. – 496 с.

EPISTOLARY OF ANDRIY CHAIKOVSKIY (1920-35) OV A SOURCE TO STUDY THE KOLOMYIA REGION OF THE BIOGRAPHY OF A WRITER

M.M. Vasylchuk

*Kolomyia Institute of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Philology Department; Kolomyia, 8 Mykola Lysenko street;
t. 8(03433) 2-46-60*

The informative possibility of the epistolary hemorrhage of Andriy Chaikovsky, a famous Ukrainian writer and publicist, is opened by the author. Multiformity of informational lauers fixed in hit correspondence are shown in this article. Such poerly investigated questions of follows: the removing circumstances to Kolomyia, everyday life arrangement are touched by the researcher. Simultaneously the attention is paid to conditions and creative work circumstances of the artist, and the circle of his addressee and so on, and so forth.

Key words: *epistolary, a letter, publication, biography, war, writer, bar-
rister.*

УДК 82.0: 821.161.2
ББК 83.3 (4Укр.)

**ДИНАСТИЧНИЙ ЕТОС І ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ РОДУ
("ЕКСЛІБРИС" КОСАЧІВ-ДРАГОМАНОВИХ)**

Г. М. Стасюк

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
кафедра української літератури;
вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, 76000*

У статті проаналізовано художню творчість літературної династії крізь призму родового етосу. На матеріалі творів письменників з родини Косачів-Драгоманових простежено вплив авторитету предків на морально-етичне детермінування дій образів-персонажів. Окреслено умовний «екслібрис» обдарованого роду, з якого походила Леся Українка, – вмотивування етосної «диспозиції» шляхетським «кодексом честі».

Ключові слова: *літературна династія, етос, спадок, «кодекс честі», екслібрис.*

Духовно-творча діяльність літературної династії в кожному конкретному історичному періоді та загальному контексті національної культури завжди вкорінена у власну філософську парадигму, концепти якої виоформлювалися в процесі її екзистенційного становлення. Проте, якщо існують сімейні хроніки зі своєю архітектонікою важливих подій, то родинних зведень, які б фіксували в подібній формі систему уявлень «родинного конгломерату» (І. Денисюк) про себе, світ і себе в ньому, немає. Така відсутність формального викладу теоретичного світогляду роду, яким і є його філософія, цілком зрозуміла, оскільки зовнішні вияви буття творчої династії видимі, а внутрішнє її життя має латентний характер, що виходить назовні в утруднених для наукової інтерпретації зразках – іносказальних за своєю природою результатах художніх шукань письменників-родичів. Зворотний зв'язок – між глибинними пластами родинної творчості та династичною філософією – ще більше увиразнює міру проблеми і вводить її в сферу аналітичних зацікавлень родинно скерованих літературознавчих студій, однак – в особливому аспекті. З огляду на умовність визначення «філософія роду», яке означає не загальну й чітку логічну побудову, а сукупність світоглядних настанов окремих особистостей, хоч і кровно споріднених, доцільно при вивченні цієї грані феномену літературної династії опиратися на спеціальну філософську галузь, категорії якої мають психогенетичний ґрунт, а отже, їхній зміст є спільним, бо вродженим і розвиненим через виховання, для всіх членів роду – етику в безпосередньому зв'язку найменування цієї духовної області з етимологічним значенням його давньогрецького кореня «етос» – звичай, вдача.

Як наукова дисципліна, «...об'єктом вивчення якої є мораль як форма суспільної свідомості...» [19, 776], етика відображає теоретичний світогляд особистості крізь мотиваційну призму її практичної діяльності, пояснюючи «норми і правила, які регулюють поведінку людини в суспільстві з урахуванням особистих, колективних і громадських інтересів» [13, 248]. Виокремлена в самостійний спектр філософського знання Аристотелем («Велика етика») і вміщена ним між вченням про душу (психологією) та вченням про державу (політикою), етика тісно взаємодіє з літературознавством, оскільки «література безпосередньо відображає моральні якості суб'єктів художнього вираження» [13, 248]. У контексті династичних студій особливо значимими вважаємо ті етичні властивості та принципи, які, образно кажучи, становлять собою духовний «екслібрис» роду – знак власника книги: моральна мотивація вчинку літературного героя визначає прізвище автора, бо така філософська диспозиція може належати тільки йому (або його династії). Важливим для «родинного» напрямку літературознавчих досліджень є етимон номінації «етика», що в античній філософії позначав поняття «вродженої вдачі», яка є каузальним ґрунтом характеру людини [19, 779], а отже – основою її дій.

«Моральний спадок має таке ж значення, як і спадок професійний чи економічний» [20, 36] – це твердження набирає спеціального смислового відтінку на тлі шляхетської свідомості, що «...завжди, ab definitio, «пасеїстична», історично (=генеалогічно) зорієнтована: минуле повсякчас присутнє в ній «тепер-і-тут», у вигляді впадкованих предківських «завоювань», які згори задаються нащадкові як непохитний моральний норматив для наслідування й «утримання» [6, 335]. Козацько-шляхетське походження Косачів-Драгоманових беззастережно вводить їх у поле впливу цієї філософсько-етичної парадигми, що уконституює перманентну єдність часів і поколінь роду через вітальну силу його пам'яті, своєрідною «інституцією» якої є родинна галерея. «Суворі портрети з золочених рам», які ніби промовляють до свого нащадка в поезії Лесі Українки «Граф фон Ейнзідель»: «Ми всі вартові / Твого предковичного права, / Ми лицарі всі без догани й страху, / Ми в серці ховали не марну пиху, / А цноти, що зрощує слава. / Глянь, всі ми – закуті в залізо борці, / Або посивіли в науках ченці, / Ми світочі свого народу»* [1, 329]; родовий «пантеон» в бібліотеці графа Капніста, введений Юрієм Косачем в інтер'єр як необхідна деталь («Сонце в Чигирині»): «Вельможа був дивно схожий з портретами, що висіли по стінах, між полицями книг. Суворі лицарі в гранених панцирях, карвашах і наручнях, гордо повернувши голови, вельможі в кучерявих перуках і мережкових комірах, прищуливши розумні очі, полковники з чорними вусами, в атласних жупанах, стиснувши пірнача, всі вони дивились на свого нащадка, що небагом мав зустрітись із ними в світах, де нема боязні, ні печалі»

* Усі цитати з творів Лесі Українки подаємо за виданням, означеним у списку літератури №-ом 18. У квадратних дужках римською цифрою вказуємо том, арабською – сторінку.

[9, 28] та розширений біографічний коментар до династичних портретів в експозиції роману цього ж автора «Сузір'я Лебеда», – всі ці художні акценти окреслюють фактичну нерозривність екзистенційного тривання шляхетського роду в самоусвідомленні його представників і вглиблюють хронотопи творів, виводячи час і місце дії далеко за означені самим автором межі. «Мертві невидимі, але вони не відсутні», – ця теза Аврелія Августина фіксує патримоніальні уявлення шляхти в органічній для її світогляду формі міжпоколінневого зв'язку, пріоритет якого зумовлений устроєм станового суспільства: статус його члена визначається народженням у певній соціальній страті, тобто легітимується титулом і гербом (або їх відсутністю для нешляхетських станів) пробанда роду.

Ось чому Ольга Драгоманова-Косач розпочала «Спогади про Михайла Драгоманова» з розпису їхнього генеалогічного дерева, а розвідку «Марія-Магдалена, мати гетьмана Мазепи» – з родоводу Мазеп; у її художніх творах, що відтворюють життя і ментальність вищих кіл українського соціуму, обов'язково приділено увагу походженню героя: «Анатолій Львович Ухтомцев походив з глибокої московщини, з давнього дворянського роду, як то кажуть, з хорошої фамілії» [16, 274] – «Світло добра і любові»; «Панночка Люба Калиновська походить з невеликої дворянської сім'ї. Батько її служив трохи по виборах, але хутко втомився турботами тої виборної служби, вийшов у відставку й жив на своїм господарстві...» [17, 146] – «Товаришки», та опису його родового дому-маєтку: «Однак перше треба вам знати, яка то була господа і які то були пани. Господа була сільська, але суто панська, і була вона дуже гарна, поки фортуна – ота пані над нами – не справила її властителям, панам Свойським, лихого жарту, дуже похожего на руйнацію всього маєтку ...» [17, 300] – «Артишоки». Такий «вступ» апіорі визначає становище особи в світі, поділеному на страти, а в літературному вимірі становить перший, найбільш загальний, горизонт авторської характеристики персонажа, доля якого за такої суспільної аксіології залежить від долі його роду. «Прізвище і по батькові позначають відношення до предків. Прізвище і по батькові передають, а не дають. Дають тільки ім'я» [20, 116], тому старший брат Кассандри Деїфоб, вмовляючи сестру погодитися на шлюб з лідійським царем Ономаєм («Кассандра»), апелює не до її індивідуальних чеснот, а до почуття родової належності, яке витворює для всіх членів родинної спільноти очікувану матрицю дій: «Я не сподівався, / що ти, троянка і дочка Пріама, / так самолюбно можеш відрікатись / подати рятунок Трої і родині. / Атрідова дочка була величнійш, / недарма еллінки проти троянок / так величаються, бо вийшла з них / славутня Іфігенія, що радо / життя своє дівоче положила / за славу рідного народу» [IV, 44] (оскільки мова тут іде про царські роди, що силою історичного часу репрезентують етноси, то підтекст поеми окреслює ще й міжнаціональний конфлікт); у такому ж свідомісному розрізі Лесі Українці досить було означити місце II дії в «Оргії» як «В господі Мецената, нащадка того славутнього Мецената, що жив за Августа» [VI, 199], щоб уже нічого більше не додавати до характеристики цієї дійової

особи. «Гублячи» в художньому масиві своїх ускладнених, експресивних текстів фрази на зразок «Галоччине прізвище було одним із тих, що не раз і не двічі зустрічається в аналах козацького барокко» [8, 16] – «Еней і життя інших», або «В глупу ніч року божого 1768 до зимівника козака Федора Сухини причвалував комонний, порубаний та постріляний й привіз у шкаматтю, в мішку, прив'язаному до сідла, дитину; був це Хведора Сухини небіж, а ватага гайдамацького Клима Сухини син – Максим... В негожий час прийшлося йому жити: вольності українські одбирано, Запоріжжа касовано... 1790-го року народився йому син Іван, а його схожість із дідом-ватагом була дивна й вражаюча» [9, 33] – «Сонце в Чигирині», Юрій Косач не тільки залишає смислові «ключі» для розгадки своїх амбівалентних, гіперчуттєвих образів-героїв, а й посвідчує через впізнаваний династичний екслібрис-етос належність до шляхетського роду. Таким чином, зауваження О. Забужко про те, що «... усяке ближче знайомство з героями Лесі Українки вдумливого «екзегету» слід би коли й не відразу починати з графи «походження», то принаймі в жодному разі нею не нехтувати...» [6, 440] поширюється на художню творчість усіх Косачів-Драгоманових як письменників, для яких першою вказівкою на сутність людини є духовне «обличчя» її роду (незважаючи на подекуди різку, в руслі позитивістських тенденцій, критику Оленою Пчілкою свого, ще станового, світу та частковий вихід Юрія Косача з його ментально-ціннісної парадигми в результаті деструкції старої суспільної організації).

Ця настійна увага до родогенезу літературних героїв становить собою не спосіб введення їх у середовище гербової еліти і не вказівку на права й привілеї їхньої (і авторової) соціальної «варни», а, навпаки, визначає коло обов'язків, покладених на особистість її походженням, окреслює вагу предківського «спадку», яким є морально-етичний кодекс шляхти. Сформована «плоттю і духом» під час Національно-визвольної війни 1648–1654 рр. як опорна державотворча верства, українська шляхта, за В. Липинським, мала одну багатозначну особливість: в умовах післяперейславської України форсується «...скріплення індивідуально-українського характеру... приватної земельної власності: *характеру лицарського, аристократичного*, зовсім чужого поняттям і формам московським, але заразом *характеру службового* (курсив наш. – Г. С.), що кардинально відрізняє за часів Богдана Хмельницького лицарство – козацтво українське від такого ж лицарства – шляхти польської» [12, 122-123]. Не менш антагоністичними були уявлення про суспільний статус знаті, що посідала цю землю, в Московському царстві й Україні. Боярам як «служилому сословию» лен «жалувався» за царську службу, чин, тому «з одного боку – берегти й обороняти родові, здобуті предками «права, вольності і привілеї», а з другого – добровільно, без царського наказу, а на підставі морального імперативу традиції (курсив наш. – Г. С.), виконувати обов'язки супроти землі, які привілеї родового землеволодіння накладає – московський боярин і дворянин не вміє, бо йому бракує самого поняття про родову традицію...» [12, 124], тоді як для

української шляхти європейський аристократичний принцип «noblesse oblige», вґрунтований у дихотомію «родові права / родові обов'язки», – це аксіома її буття як державної еліти (саме найменування цієї страти в перекладі з давньонімецької означає «рід», «порода»), яку вона утримувала (в найбільш свідомій своїй частині) пам'яттю і способом існування до кінця XIX – початку XX ст.

Для Косачів-Драгоманових – шляхетського роду, який на хронологічному відтинку своєї письменницької діяльності жив у час, коли вже не було гетьманів, а поняття нації охоплювало всі суспільні верстви, – «службовий характер» васалітету закономірно трансформувався в «почуття громадянської повинності» (І. Денисюк) – на зовнішньому рівні їхнього екзистенційного вибору та у «фамільну філантропічну настанову» (О. Забужко) – на рівні внутрішньому, що разом лягло в основу морально-етичного кодексу цієї обдарованої династії як духовна максима націєтворення. У діяльній сфері життя роду така етосна вісь відбивалася на всьому: громадському «навантаженні» всіх без винятку членів династії (від участі Якова Драгоманова в «Товаристві Об'єднаних Слов'ян» до зв'язків Юрія Косача з національно-визвольним рухом на теренах Західної України), медичній освіті Олени Косач-Тесленко-Приходько, Ольги Косач-Кривинюк, Олександра Драгоманова, юридичному «меценатстві» Петра Драгоманова і Петра Косача, окремих, проте характерних випадках, які проявляли благородну опікунчу настанову Косачів-Драгоманових, що доходила до самопожертви (Олена Пчілка згадувала: «Великої прихильності й поваги придбав собі наш тато поміж гадяцьким людом особливо під час холери, що заклопулась була в Гадячому в 50-х роках; не будши медиком, тато ходив у міщанські двори, носячи безпорадним хворим ліки й пораду словом» [17, 521], таке ж подвижництво виявила Лариса Косач, доглядаючи в 1895 р. хворих на тиф колодяженців [4, 75-76]).

Як установча етична константа шляхетського світобачення «предківський спадок» у різногранних образних формах вияву вривався у літературну творчість Косачів-Драгоманових, набувши під пером кожного з цих письменників оригінального естетичного наповнення. Для блискучого інтелекту Драгоманових, опертого на логічно-раціональні теоретичні конструкції, доба козацьких «прав і вольностей» безповоротно минула, хоча й залишилася пам'ятною в світлі належності до неї роду, тому, зважаючи на дійсність, Яків Драгоманов після захопленого опису картин природи (елегія «Родным могилам») вмістив жалобний ліричний акорд про хвилі Псла, що «...пливуть в зелений дол / Искать других картин, искать и новой славы» [1, 564], а в поезії «Греция», звертаючись до «отчизны славы и богов, / свободы, доблести, умов!», яку тут можна вважати алегоричним образом України, поет з гіркотою констатував: «Отчизна славных душ заржавела в цепях. / На их заброшенных гробах / Бушует буйный сын кровавого пророка!» [11, 17]. Олена Пчілка, спогади сучасників (М. Славінський) про яку теж виявляють її етосну належність роду, що пішов від козацьких старшин, створила вла-

сний художній образ «громадської повинності» як тяжкої поденщини, від якої відмовитися неможливо, не втративши своєї ідентичності (для шляхтянки це не тільки індивідуальний духовний імператив, а, насамперед, родова відповідальність колишньої «політичної нації»), тому, проводжаючи Василя в похід, Олена – козачка – не плаче, а настановляє милого гідно нести вагу «святого діла»: «Не кляла тебе за туку / У коханні зраду, / А клястиму, як зостанеш, / У війська позаду» [15, 18]. У добу, сучасну письменниці, спадкоємці полковників і сотників у «глулу ніч» для української «справи» все-таки ведуть її далі – по-своєму, вже без блиску шабель, однак не менш затято («За правдою»): «Мокієвський положив лагідно товаришеві руку на плече й знов провадив: – Так-так, братику! Ти Бог знає про що не думай!.. Я знаю тебе, – ти зміг би і справді позбавити себе життя в трудну хвилину, але ти не повинен про се думати, чуєш, не повинен! *Ми власне маємо обов'язок* (курсив наш. – Г. С.) перед тими, хто теж шукає правої стежки, – не кидати їх на роздорожки, а вести, та ні, нехай і не вести, а просто йти вкупі з ними. Що ж, будемо вкупі з кращими одиницями народними шукати тої поради. Нехай шукають они, будемо шукати і ми; а чей же таки вкупі знайдемо щось кращого!» [14, 399].

Перейнявши за материнською лінією цей раціонально поставлений предківський спадок-«служіння», третє покоління письменницької династії – косачівське, – яке жило в період заміни позитивістської філософської парадигми ірраціоналістичним ранжуванням світоглядних проблем (Шопенгауер, Ніцше, Бергсон), повернуло йому чуттєву, інтуїтивну складову, що було закономірним з огляду на домінуючу емоцію в їхньому «спадку» по батькові (згадати хоча б відому автохарактеристику Лариси Косач у листі до Агатангела Кримського: «...Скептична розумом, фанатична почуттям...» [XII, 372] чи спомин Ольги Косач-Кривинюк про Петра Косача як про назовні стриману, а внутрішньо надзвичайно чутливу людину: «Пам'ятаю, як батько, відпровадивши, зовсім спокійно на вигляд, Лесею з матір'ю в подорож до Відня на операцію, як тоді думали, замкнувся в себе в кімнаті і, думаючи, що ніхто з нас, молодших, не почує, ридав од жалю та турботи» [11, 884]). Завдяки цьому в Лесі Українки та Михайла Обачного набагато більше безпосередньої, «душевної» віри у можливість змін, ніж це «дозволено» чистим ratio: вони відчують більше, ніж знають: тому героїня оповідання «На огнище прогресу», розчарувавшись в «ідеях», приходять до лікарської офіри потребуючим через серце, а з хмари, на яку так довго чекали майже вбиті спрагою люди («Хмара»), всупереч згаслій надії таки проривається спасенний дощ. В «Орфеевому чуді» Лесі Українки один з трьох міфічних героїв, що за велінням богів будували для слабких силою людей велике місто, – Амфіон розважливо відповідає співцеві Орфею, який провидить свою загибель на цій роботі: «Та заспокойся! / Ну що ж, ну, в крайнім разі прийде ворог. / Чи се ж нам першина? Чей не загинем. / Не може він всього розруйнувати: / героїв же і в нього небагато, / Щоб знищити сю героїчну працю. / Що-небудь же лишиться нам.

А потім / ще й завтра буде день» [II, 114-115], проявляючи «драгоманівську» розсудливу позицію в справі, яку неможливо залишити навіть попри її позірну безнадійність (чин обов'язку), однак тільки на пісню вмираючого Орфея починають збиратися люди і, присоромлені, стають до роботи. Духовний заповіт предків-лицарів для Косачів – це таємний «голос крові», невтомна потреба «служби» високому за суворим кодексом честі, де смерть попереджає ганьбу. У цьому етосному джерелі бере початок смислова генеза драм і поем Лесі Українки «Віла-посестра», «Руфін і Прісцілла», «Бояриня», «Оргія», в найбільш «сконденсованому» вияві оприявнюючись у поезії «Якби вся кров моя уплинула отак...»: «Хто гордощі вложив мені у серце? / Хто дав мені одваги меч двосічний? / Хто кликав брата святую орифламу / пісень, і мрій, і непокірних дум? / Хто наказав мені: не кидай зброї, / не відступай, не падай, не томись? / Чому ж я мушу слухати наказу? / Чому втекти не смію з поля честі або на власний меч грудьми упасти?» [I, 195]. Драгоманови сказали б: «Обов'язок», Косачі відповіли: «Почуття гідності», маючи обопільно на увазі одне й те саме – батьківський шлях опору, образно зафіксований Юрієм Косачем в романі «День гніву» питанням наставника-езуїта до молодого послушника, нащадка давнього волинського роду князів Четвертинських, відомих як захисники православ'я і носії державницьких традицій від часів Київської Русі: «Чи не відзивається в тобі кров дідів, чи не кличе тебе твоя натура руських княжат, рубіжних лицарів?..» [7, 35].

За Є. Анчел, жодна дія не зникає марно, бо навіть якщо вона і «приводить в історичному плані до поразки, то все-таки... може приховувати в собі такий глибинний смисл, що відновлює етос, служить неперервності його існування» [2, 19]. Оскільки така дія «не вписується» у щоденність, вона завжди привертає увагу, її «місія» – об'єднання людей через доказ можливості «високого», через сугестію околу потужного морального «заряду», на який відкликаються «серця» загалу навіть попри інтелектуальне «нерозуміння» ним причини своєї відповіді. З іншого боку, відхід від однієї етичної норми веде за собою поступове відмирання решти. Втрата легітимності шляхетського етосу як загальнолюдської моральної сили, трансформованої в межах злотованої соціальної групи в опорний зразок екзистенції, тип культури перед загрозою фізичного знищення стала для більшої частини української еліти прийнятною – не всі могли «кинутися грудьми на меч», проте ті, хто кидалися, посвідчували вартість опору. Відлунням цієї важкої внутрішньої боротьби української еліти, прочутої Лесею Українкою прямо, зсередини, і «вмонтованої» нею в художній текст є тихе зітхання Іфігенії: «Тяжкий твій спадок, батьку Прометею!» [I, 170], благання графа фон Ейнзіделя до «предків велебних» забрати в нього «панства непрошений дар», на що він отримує нищівну відповідь: «Лицарські повинності – гірше ярма, / Ти скинуть їх прагнеш тепер, та дарма! / У кров переходить лицарство!» [I, 329], на позір спокійне «Я повинен» адвоката Мартіана на схвильоване питання Констанція: «Ти можеш працювати?» [VI, 69].

Це екзистенційна трагедія, яка у Новий час втратила і буттєвість, і трагедійність. Для юного шляхтича Олелька Рославця («Сузір'я Лебедя»), очевидця розпаду Старого світу, етичний кодекс його дідів – варта захоплення, але вже проминаюча квінтесенція буття давньої епохи, їхній «стиль життя» для нього – як важка броня: «Все це давно минуло, існувало тільки умовно... Олелько не відчував ніякого зв'язку з цими людьми-привидами і навіть міг би здивуватись, коли б хтось нагадав йому, що адже ж у ньому є якась частка цих давно неіснуючих предків... Він ловив себе на думці, що стає якоюсь мірою чужим у цьому будинку» [10, 20-21]. Семантика таких і подібних висловлювань визначена не стільки еміграційним модусом нащадків козацької старшини і «руської» шляхти, скільки належністю їх, безвідносно до прийняття чи відторгнення ними, етосу, якому не знайшлося місця в світі Новому, бо носії його зійшли з історичного кону.

Для героя повісті Оксани Драгоманової «По той бік світу», представника «старої» еміграції Петра шляхетський етос у всіх його смислових відтінках – тільки болісне відлуння чогось рідного, проте безповоротно втраченого, забутого: це «щось», чому й назви не пам'ятається: «Невже я втратив усяку гордість? Невже я ніколи не зможу скинути з себе цю облуду? Сказати: Кінець! і забути, що є на світі Чічита і все її безладне оточення. Здається, так легко! Але Петро добре знав, що досі йому ніяк не щастило перевести це в життя та, мабуть, не вдасться і надалі. Такий сором за себе, за свою кволість обгорнув Петра, що він навіть спинився і стояв, дивлячись непритомно в одну точку» [5, 16]. Слова з перекладу Якова Драгоманова «арабської касиди» Адама Міцкевича «Шанфарі»: «Я первый навстречу врагам вырываюся в поле, / В разделе ж добычи последний являюся за долей. / Великостью мысли и воли вы мне не равны: / Кто чувствует цену себе, тот стоит цены!» [1, 567] для віддалених в часі й просторі генерацій – незрозуміла в своїй гордості декламація, так само, як майже непрочитна у модерну епоху етосна напруга конфліктів і характерів «лицарського» виміру, в якому жила Леся Українка.

Отже, екслібрисом Косачів-Драгоманових, що означає їхню літературну творчість, слід вважати морально-етичне детермінування дій персонажів «кодексом честі», вґрунтованим у свідомість шляхетського стану. Етос обдарованої династії – в еволюції поняття від вродженої етичної настанови до спроектованого нею типу культури – репрезентує основні світоглядні орієнтації письменників-родичів і, віддзеркалюючись у художньо-творчому вимірі письменницького роду через вияв мотиваційної диспозиції образів-персонажів, становить необхідний об'єкт вивчення династичних студій.

Література

1. Айзеншток И. Поэтическая деятельность Я. А. Драгоманова // Литературное наследство. – Москва: Изд-во АН СССР, 1956. – Т. 60. – Кн. 1. – С. 561-570.

2. Анчел Е. Этнос и история / Пер. с венг. М. А. Хевеши. – Москва: Мысль, 1988. – 126 с.
3. Денисюк І. Драгоманови-Косачі в інтелектуальному житті України (питання династичного вивчення діячів культури) // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. – Львів, 2005. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 165-167.
4. Денисюк І., Скрипка Т. Дворянське гніздо Косачів. – Львів: Академічний експрес, 1999. – 270 с.
5. Драгоманова О. По той бік світу: Повість. – Буенос-Айрес: Вид-во М. Денисюка, 1951. – 155 с.
6. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
7. Косач Ю. День гніву. Повість про 1648 рік. I частина. – Регенсбург: Накладом вид. спілки «Українське слово», 1947. – 135 с.
8. Косач Ю. Еней і життя інших: Повість. – 1947. – 92 с.
9. Косач Ю. Сонце в Чигирині: Повість. – Львів, 1992. – 91 с.
10. Косач Ю. Сузір'я Лебедя: Роман. – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1983. – 276 с.
11. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості / Репринт. вид. Вст. ст. М. Г. Жулинського. – Луцьк: Волин. обл. друк., 2006. – XVI с. – 928 с.
12. Липинський В. Україна на переломі. 1657-1659. Замітки до історії українського державного будівництва в XVII-ім столітті. – Нью-Йорк: Булава, 1954. – 304 с.
13. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'ка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: Академія, 2007. – 752 с.
14. Пчілка Олена. За правдою (фрагмент) // Зоря. – 1889. – № 24. – С. 397-399.
15. Пчілка Олена. Козачка Олена // Рада. – 1884. – Ч. 2. – С. 1-39.
16. Пчілка Олена. Світло добра і любові (фрагмент) // Зоря. – 1886. – № 17. – С. 273-278.
17. Пчілка Олена. Твори / Упоряд., автор передм. і прим. Н. О. Вишневецька. – К.: Дніпро, 1988. – 583 с.
18. Українка Леся. Зібрання тв.: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1975–1979.
19. Философский энциклопедический словарь. – Москва: Советская энциклопедия, 1989. – 815 с.
20. Шутценбергер А. Синдром предков. – Москва: Изд-во Института психотерапии, 2005. – 256 с.

DYNASTIC ETHOS AND CREATIVE WORK OF FAMILY (ex-libris of Kosachs'-Dragomanovs').

H. M. Stasiuk

Vasyl Stefanyk Prekarpathian University, Ukrainian Literature Department,
Shevchenko str., 57, Ivano-Frankivsk, 76000

In the article the creative work of the literary dynasty in the light of the family ethos is analysed. On the basis of works of Kosachs'-Dragomanovs' family of writers the influence of the authority of the ancestors on the moral-ethic determination of the literary heroes is followed. The conditional ex-libris of the gifted kin of Lesia Ukrainka – the motivation of moral «disposition» by chivalrous «code of honour» is described.

Key words: *literary dynasty, ethos, inheritance, «code of honour», ex-libris.*

УДК 821.161.2

ББК 83.3(Укр)

ТЕМАТИЧНІ ОБРІЇ ПУБЛІЦИСТИКИ ВОЛОДИМИРА БІРЧАКА (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ГАЗЕТИ “УКРАЇНСЬКЕ СЛОВО”)

С. М. Новак

*Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка
тел. (8-0322-44) 39-33-3*

Уперше в українському літературознавстві на матеріалах газети “Українське слово” окреслено тематичні обрії та розглянуто ідейне спрямування публіцистики Володимира Бірчака 20–40-х років ХХ століття.

Ключові слова: *публіцистична спадщина, псевдоніми, тематичні обрії, проблематика, ідейне спрямування, газетна журналістика.*

Ім'я Володимира Бірчака (1881 – 1952) – прозаїка, одного із фундаторів львівського модерністського літературного угруповання “Молода Муза” (1906 – 1914), доцента Кам'янець-Подільського університету, критика, літературознавця, публіциста, громадського і культурного діяча, педагога, чиї життя і творчість головно пов'язані з Галичиною та Закарпаттям, тривалий час було невідоме широкому загалові. Адже це було ім'я звинуваченого в націоналізмі вченого, якого в 1945 році незаконно засудили на 25 років позбавлення волі та в 1952-му замордували в Озерлагу в м. Тайшеті Іркутської області. І лише 1990 року прозаїк був посмертно реабілітований. Весь той час доля В.Бірчака залишалася невідомою. З відновленням незалежності України почали з'являтися окремі згадки про літературну спадщину цієї вельми популярної колись постаті.

Виявом чи не найяскравішої грані літературного обдарування В. Бірчака став його публіцистичний доробок. За час від 1915 до 1945 року статті талановитого письменника друкували численні газети та журнали Галичини і Закарпаття, в тому числі – “Українське слово” (Ужгород, 1932 – 1938). Значна кількість статей у багатьох тогочасних виданнях – анонімна. На сторінках закарпатських часописів 20 – 40-х років ХХ ст., крім анонімів, зустрічаються прізвища А. Волошина, М. Бращайка, Ю. Бращайка, С. Ключурака, Й. Бойчука, С. Сірополка, М. Островерхи, Д. Дорошенка, В. Дорошенка, О. Скоропис-Йолтуховського, В. Фірцака, І. Рогача та інших. Серед них і В. Бірчак залишив поважну за обсягом і змістом публіцистичну спадщину, яка досі не зібрана повністю і належно не досліджена. Багато анонімних статей, що належать В. Бірчакові, не ідентифіковано. Ми зуміли ідентифікувати лише кілька непідписаних публікацій В. Бірчака. Проте окремі статті назавжди залишаться спадком “безіменних” гранословів. Відновлення повної картини розвитку публіцистичного таланту В. Бірчака бу-

де можливе за умови зібрання і докладного вивчення всього доробку майстра слова. Нині ця робота перебуває на стадії пошуку.

У 1938 році В. Бірчак згадував: “Я працював в Ужгороді вже сьомий рік в редакції “Українського слова”, працював безкорисливо, тому часто мусів був сам виписувати цілі числа, в кожному разі мав поняття про редакційну працю” [6, 13]. Окрім того, публіцистові доводилося “тримати його [часопису. – С.Н.] адміністрацію в руках” так, щоб не мати жодних боргів [6, 14] – адже газета виходила тільки на кошти передплатників, не прислужуючи ніяким грошовитим політичним силам. Виважена тональність “Українського слова”, його цілеспрямована українськість допомогли “завоювати симпатію читачів та їх матеріальну підтримку, що дозволило часопису з двотижневика почати виходити щотижня” [41, 281]. І в цьому була немала заслуга В. Бірчака. Його публікації відзначалися всебічним вивченням конкретних проблем, належними знаннями пов’язаних із висвітлюваними подіями фактів, влучними ремінісценціями з історико-літературних джерел. До того ж його дописи вигідно вирізнялися добірною українською мовою, легким стилем, гумором чи пекучою сатирою – залежно від проблематики статті. Саме В. Бірчак запровадив у закарпатській періодиці 20 – 40-х років ХХ століття добру традицію регулярного ведення сатирично-гумористичних рубрик. Він вважав великим недоліком, якщо будь-яка газета “загалом не мала фейлетону, а фейлетон конечний, починається до оживлення часопису” [6, 69].

Про значимість праці фейлетоніста писав у газеті “Діло” в 1923 році М. Рудницький. Автор, зокрема, зазначав, що в редакції можна навчитися писати передові статті на актуальну тему, але “в усіх галицьких редакціях, інституціях і шинках не можна навчитися тайни: як писати “малі фейлетони”, в яких можна би торкнутись усіх заборонених, себто найбільше живучих питань нашої дійсності”. Кожен співробітник часопису, зазначав М. Рудницький, мріяв стати фейлетоністом. Бо саме фейлетон є “синонімом свободи критики”, “синонімом незалежності думки та духової потреби глядіти на власні хиби і сміятися з них” [42]. А щодо В. Бірчака, то він був фейлетоністом із Божої ласки і здобув собі заслужене визнання.

Починаючи з 1934 року, сатирична рубрика “Українського слова” мала назву “На коліні”. В ній В. Бірчак виступав переважно під псевдонімом Н. А. Коліні. Але в 11 числі “Свободи” за 1938 рік цей псевдонім брутально розкрив один із її редакторів. Конфлікт було спровоковано “чи-сто в інтересі національної справи”. Опонент-зздрісник у статті “Не “на коліні” в недопустимо грубій формі паплюжив не лише особу В. Бірчака, але й справу всього життя педагога-письменника. Наклепник сховався за псевдонімом Молодий Редактор і “безстрашно” наносив удари, вживаючи зневажливі фрази щодо “сивенького писаки “на коліні”. В. Бірчак із честю вийшов із конфліктної ситуації. Він без жодних образ на адресу нападника у відкритому листі до головного редактора “Свободи” А. Волошина попросив розповісти співробітникам цієї газети “хоч тро-

хи про такт та про журналістичну етику!” [24]. Але після інциденту В. Бірчак писав фейлетони вже не в рубриці “На коліні” і без підпису Н. А. Коліні. До кінця існування “Українського слова” цей псевдонім більше не з’являвся на його сторінках. Зникнення улюбленої рубрики стало прикриттям фактом для численних шанувальників сатири письменника. Невдовзі “Українське слово” в 47-му числі за 1938 рік вмістило зворушливу “Оду до Н. А. Коліні”, в якій читачі просили “батька Н. А. Коліні” і далі “честь під шкуру заливати” всім, хто того вартує. “Батько” продовжував друкувати свої статті: публіцистичні – без підпису або зі “ситуативним” псевдонімом, а літературно-критичні – під власним прізвиськом.

Учень В. Бірчака з Дрогобицької гімназії Л. Луців згадував, що “В. Бірчак був оптимістом” [39, 685]. Це була світоглядна позиція письменника. Про життєствердний настрій свідчать і його публіцистичні твори. У статті “Петро Карманський – історик “Молодої Музи” В. Бірчак того ж 1936 року розповідав про себе: “Ще в мене добрий гумор, ще завжди в мене охота до праці, ще завжди вірю, що служу добрій справі, ще завжди люблю людей. [...] Крім цього в одній з тутешніх редакцій граю роль Галактіона Чіпки, сміюся з дурників, сміюся з мудрагелів. Фантазії мало в те вкладаю, бо життя часто таке смішне, що вистане добре заобсервувати якийсь факт і вміти його описати. Людям подобаються ті речі, часом хвалять, часом знов лають, усяко буває” [8]. Звісно, йшлося про редакцію “Українського слова”. Працюючи там, письменник намагався виховати в читачів жаду повнокровного життя, вселити оптимізм у всіх, хто оточував майстра слова. Недарма ж він був загальноновизнаним гумористом номер один у Карпатській Україні.

Цілий пласт публіцистики В. Бірчака присвячений проблемам шкільництва. В. Бірчак не лише сам укладав українські підручники, але й пильно стежив за процесом створення навчальних посібників іншими авторами. Нищівної критики з боку педагога зазнав дилетантський підручник з історії Закарпаття С. Ніколава. У фейлетоні “Пишу історію Хуста” [29] Н. А. Коліні заявляє, що візьметься подати історію цього українського міста, бо був у ньому не раз, купався в Тисі, замок бачив зблизька і здалека, в ожеледицю навіть упав на головній вулиці. Персонаж В. Бірчака розмірковує, що цих знань буде досить, аби праця вийшла “строго наукова”, як у Ніколава. Жартуючи таким чином усерйоз, автор вплітає у текст недолугості, повиписувані С. Ніколавом, і відразу ж подає їх спростування, бо “людям, що не знають Ужгорода, треба пояснити...”

Спотворювала мову і викликала плутанину граматики Сабова. Проти її насильницького вивчення В. Бірчак під псевдонімом Н. А. Коліні виступав у фейлетоні “Не хочу, не хочу, не хочу...” [27]. Публіцист наводить трагікомічні ситуації з навчального процесу, які, однак, викликають радше обурення і роздратування, аніж сміх. Така реакція на сучасне прочитання спровокована теперішнім занедбанням державної української мови. Якби українськість запроваджувалася нині так само

фанатично-настирливо, як її досі викоринюють, то за неймовірно короткий час ми мали б національну українську державу з усіма її “атрибутами”: школою, мовою, літературою, культурою, політикою...

Людей, які заради вигоди “стають” то українцями, то “рускіми”, переходять з однієї партії в іншу, з одного товариства до наступного, але ніде не хочуть і не вміють жити власною працею, письменник під псевдонімом Н. А. Коліні викриває у фейлетоні “Полазник і облазник”. Автор докладно характеризує тип істоти, яка стала об’єктом сатиричного висміювання. Публіцист закликає відкинути надмірну чемність у поведженні з полазником, що “розпаношився”. В. Бірчак пропонує давати перевертневі рішучу відсіч – “тоді, може, й з полазника вродиться чоловік” [31]. Цій Бірчаківій сатири годі відмовити в актуальності і в наші дні...

Темі перетворення української організації “Руська Центральна Рада” на Закарпатті в “Русскую Центральную Раду” присвячений фейлетон Н. А. Коліні “Авраам роди Ісаака...” У цьому дописі письменник висвітлює існуючу плутанину правописів і насаджування мертворожденного “карпаторусского языка” [11].

Ключим сарказмом проникнутий фейлетон Н. А. Коліні під назвою “Карпаторусский язык”. Тут автор зі злісною іронією використовує ілюстрації, які живцем бере з часописів, виданих тим “карпаторусским языком”. В. Бірчак виступає від імені “прихильника” згаданої мовної мішанини, де одне слово українське, друге – російське, далі – чеське, а разом усе те “карпаторусское”. У “Дружественному вестнику” фейлетоніст вичитав і таке: “Сіи невыносимы обстоятельства принудили людей до совокупления в самопомощных дружествах” [21]... Сатиричний ефект твору досягає кульмінації в тому епізоді, де В. Бірчак рекомендує подібні “перлини” вивчати у шкільній програмі. Слід зазначити, що автор сатири надзвичайно тонко продумав емоційну тональність твору: не заперечливо-агресивну, а поблажливо-схвальну. Шляхетними “реверансами” в бік очевидного мовного абсурду В. Бірчак зачепив найвищі реєстри саркастичного звучання фейлетону. Цю ж тему боротьби за чистоту рідної мови на українській території Н. А. Коліні продовжував у сатири “Мое?” [25].

Час показав, що настирливості ворогів українства слід віддати належне. Про те, як калічили свідомість українських школярів Закарпаття, навчаючи їх спотвореної граматику Є. Сабова російської мови, Н. А. Коліні писав і в фейлетоні “Гумага”. Варто згадати, що ідею написання цього фейлетону В. Бірчак виношував досить довго – від часу, коли працював над історичними повістями. Про це довідуємося з листа письменника до А. Крушельницького. У названому посланні В. Бірчак 11 січня 1929 р. зізнався: “...Свербить мене рука на кілька гумористок в роді латинської мови: “бумага і карандаш” – але аж тепер, може, дійду до них. Бач, у мене все багацько всякої праці” [1]. Задум було реалізовано лише у жовтні 1937 року. Адресант у листі не випадково згадує мертву латинську мову – такою ж “мертвотою” віє на школярів від зау-

чування скалічених граматику Сабова чужих слів у фейлетоні “Гумага”. Маленькі герої сатири тлумачать “гумагу” як синонім до понять “здохлий кіт”, “дурень” і до так званої ненормативної лексики [14].

Пафосом незнищенності української нації пройнятий фейлетон “Великодне яйце”, опублікований у 14-му числі “Українського слова” за 1934 рік. Скриптор під псевдонімом Н. А. Коліні розмірковує над тим, що свіжі сили, нова інтелігенція, спрагла волі і справедливості, можуть з’явитися завдяки наполегливому вихованню молодого покоління з новим світоглядом, із потребою навчатися, з ідеєю рідної мови в письменстві, ідеями демократизму, релігійної свободи, праці для народу – “зі здорового, свіжого яйця виросте здорове курча”, здатне своєю появою налякати противників українського відродження, які хотіли б несвіже, “русское”, яйце покласти під квочку. Але годі! “...На Підкарпатті воскрес із мертвих народ, засуджений на смерть. Воскрес із мертвих, і на його Великдень прикотилося здорове, свіже українське великодне яйце”. І це закономірно, вважає автор, бо: “Не тільки яйце, але й усе, що здорове, свіже – любимо. Все, що здорове, свіже, має велику силу, приковує наше серце, збуджує до себе любов. [...] І зерно виходить селянин сіяти й сіє тільки здорове, свіже – бо яка користь, коли б посіяв зігниле – нездорове, старе – несвіже? Не тільки при матеріяльних добрах любимо здорове, свіже яйце, але тим більше при духових”.

Цією ж ідеєю пройнята анонімна передова стаття з нагоди Великодня під заголовком “До обновленого життя!” Вона опублікована в 1942 році в “Українській дійсності”, через вісім років після появи фейлетону “Великодне яйце”. Провідною думкою анонімного допису є заклик до відновлення в українській державі “здорового зерна гетьманської традиції”. У тексті знаходимо вже висловлювану В. Бірчаком в історичних повістях думку про “смерть” як передумову “воскресіння”: “Ідея мусіла тоді упасти – вмерти, щоб тепер тим сильніше воскреснути – відродитися в серці народу” [5]. Далі у статті автор використовує символічні образи з фейлетону “Великодне яйце”: “Багато зерна впало в нашу ріллю, і чому досі не зелениться наша нива? Бо не здорове було це зерно! Цвіль чужих ідей заразила в 1918 році наше зерно, й воно не дало плоду. І ніні між здорове, вартісне зерно намішалось багато кукілю ненависти й аморальности, і не буде хліба з такої затроєної ненавистю муки. Здорового зерна, зерна не з чужих нив – а виростлого з рідного поля, з рідних гетьманських традицій прагне український чорнозем. [...] Селянин чистить зерно, призначене на посів, бо тільки здорове зерно дасть здоровий хліб. І українському народові треба зробити у себе порядок з ідеями – викинути спорохнявіле барахло, а задержати тільки здорове зерно” [5]. Поза всяким сумнівом, автором статті “До обновленого життя!” був не хто інший, як В. Бірчак.

Однією з ознак свідомого українця-інтелігента, на думку письменника, було шанобливе ставлення до рідної мови. Усе своє життя невтомний педагог закликав дбати про культуру усного та писемного мовлення, боровся з “язичієм”, безграмотністю, некомпетентністю у всьому. Не

остання роль у просвіті населення Карпатської України належала українським часописам. До їх числа, звісно, входило “Українське слово” – “один з найцікавіших часописів Закарпаття 30-х рр.” ХХ століття [41, 280]. В. Бірчак як редактор цього поважного видання, що “відіграло значну роль в утвердженні самосвідомості українського населення краю, у піднесенні його культури та боротьбі за чистоту української мови” [41, 281], ретельно стежив за виконанням коректорами газет їхніх професійних обов’язків. Із цих “спостережень” викристалізувалася сатира “До коректорів”, традиційно підписана псевдонімом Н. А. Коліні. Об’єктом висміювання стали несумлінні працівники українських видань “Свобода”, “Земля і воля”, “Вперед”, “Українське слово”. Письменник складає щиру “подяку” коректорам, які своїм “недбальством, лінивством та своєю розперзаністю” сіють “перли гумору”. І після важкого трудового дня кожен читач може зняти напругу, прогнати на мить усі клопоти, прочитавши в газеті: “Садіть прищепи в заді” або “Земля хай буде йому зером!” І вже від гучного сміху, пише В. Бірчак, бряжчать шибки у вікнах, і жура втікає з хати. Сатирик “розпікає” нездар, випитуючи, де вони навчилися такого “мистецтва”, “де є той край лінюхів”, з якого вони походять, “де є та криниця”, що з неї черпають “вічно свіжі й свіжі пригорщі гумору”? Завдяки діяльності подібних “фахівців” українські часописи стали лікувати людей від журби і суму власними “дотепами”. За це автор фейлетону безмежно “вдячний” коректорам. Свою “похвалу” В. Бірчак закінчує словами: “Яка шкода, що Ви не корегуєте всі українські книжки на світі. Кільки веселости, кільки гумору пропадає марно, не доходить до людей!” [17].

В. Бірчак вважав, що людина за будь-яких обставин мусить залишатися істотою мислячою, шляхетною. Вихованню ввічливості, порядності, присвячено велику кількість публікацій В. Бірчака, серед них: “Про чемність” [34], “Христос вродився” [37], “Як Шугай Микола хотів змінити своє заняття” [38], “Послідовність” [33].

Наскільки багатолітними у світі є добро і зло, настільки багатогранними можуть бути людські вдачі. У найрізноманітніших ракурсах розглядає В. Бірчак сутність людської природи у своїх фейлетонах. Його твори пройняті турботою про долю українців. Публіцист пропагує відкритість, чесність, доброзичливість у взаєминах між людьми в побуті і в державних установах. Він осуджує, висміює брутальність, бюрократію, тупість, заздрість. Найшкідливішою вважає заздрість, бо вона висотує життєві сили заздрісника, нічого не даючи натомість, породжує бажання чинити зло, підлість, руйнує в її носіїв усе людське. Чималої шкоди завдає суспільству продажність, особливо, коли йдеться про державних чиновників. Ці та інші вади стали об’єктами сатири В. Бірчака. У фейлетоні “Про чемність” автор на “матеріалі” з життя турецького султана переконує читача: “Що не кажи, а таки чемність – то добра, красна річ, така сама потрібна в житті людей, як олій між коліщатами машин”.

У 45-му числі “Українського слова” за 1935 рік у фейлетоні “В день св[ятого] Миколи” Н. А. Коліні оповідає, як до нього прийшов

улюблений святий дітей і дорослих і попросив допомогти роздати закарпатцям подарунки. Н. А. Коліні поміркував і сказав, “що таки найліпше буде розділювати не матеріальні добра, а душевні цінності”. Найбільше, зазначає автор, людям бракує честі. Якби кожній особі дати “по два дека честі”, то не стало би підступу, підлості, продажності і лінивства. Божий угодник готовий був допомогти, але: “Стільки честі, скільки треба для поодиноких людей на Підкарпатській Русі – нема у всіх небесних магазинах...” Цей твір В. Бірчака викликає не сміх, а сум... Гарним стилем написана казка закінчується поразкою добрих намірів посланця з небес і його земного помічника. Письменник ще раз підкреслює, що ніяка стороння сила не зможе змінити людської сутності, якщо сама особистість не докладе до цього праці, не проявить терпеливості і цілеспрямованості.

В. Бірчак вважав необхідним запровадження духу толерантності, гнучкості у взаєминах між журналістами українських видань. Співробітники часописів мусили позбутися принципу “бий свій свого, щоб чужий боявся”. Цим проблемам В. Бірчак присвятив чимало публікацій. До цього переліку слід віднести фейлетони “Попросив мене до себе наш начальний редактор...” [32], “Совітські журналісти на Підк[арпатській] Русі” [35], статтю “Український дух?” [36].

У фейлетоні “Попросив мене до себе наш начальний редактор...” Н. А. Коліні окреслює завдання, поставлені перед автором малого фейлетону: “Багацько бур’яну в нас, є що полоти. Мое завдання, отже, легке. Але моє завдання й тяжке. Маю голити, але так, щоб не зрізати, і – щоб люди виділи, що голю і – не виділи кого. [...] Маю часом і вирвати зуб, але при тому не можу робити конкуренції дантистам”.

“Українське слово” було незалежним часописом. В. Бірчак умів так вести адміністрацію редакції, щоб не створювати жодних боргів. Дуже важливою для існування газети була вчасна передплата. Цій темі В. Бірчак присвятив статті “Подерте коліно” [30], “Жовтень місяць української книжки й преси” [19] та цілий ряд інших. Ці публікації пройняті думкою, що без коштів ніщо живе не існує – вмирає. Чи то газета, чи то людина... Н. А. Коліні констатує: “...Нинішній чоловік складається з душі і з кишені” [30]. Публіцист дотепно і переконливо промовляє до “душі”, щоб витягнути з її “кишені” гроші на передплату...

Дбаючи про розвиток українського часопису, В. Бірчак боронив його від нападок ворожих москвофільських газет. Чимало статей на цю тему побачили світ без авторського прізвища, решта – під псевдонімом Н. А. Коліні. До останніх належать фейлетони: “Кінський гуляш” [22], “До Америки” [16], “Наш Кирило Кожум’яка” [26], “Дорогому небіжчикові” [18].

Засиллю чужинської більшовицької ідеології Н. А. Коліні протистояв у фейлетонах “Золотенька гусочко!” [20], “Комуністичний рай” [23]. У них автор викривав агітаційну брехню комуністів. Поширенню

згубних ідей сприяла легковажність неосвічених прошарків українсько-го населення Закарпаття.

У численних анонімних статтях велася боротьба з заскорузлістю мислення, тугодумством “русинів”. Війну відмерлим традиціям оголосив Н. А. Коліні у творах “Оселедець” [28], “В гори” [13]. Символом “старих святощів” у цих сатирах виступав твердий знак.

Свіжий струмінь національного відродження привезли з собою в Карпатську Україну галицькі емігранти. Про їхні “битви” за звільнення українців Закарпаття від чужих впливів, про навчання молодого покоління, створення українських підручників і гімназій, про особисті поневіряння у пошуках шматка хліба написано чимало. Бездержавність України таврувала кожного емігранта. Держава покликана захищати своїх громадян, але де ж вона, омріяна українська держава?! Над цим розмірковував у статтях “Давайте емігранта!” [15], “Про пізнавання людей” [10] В. Бірчак. Йому ж належить серія дописів про видатних діячів Карпатської України. Але своїми публікаціями В. Бірчак виховував повагу і вдячність закарпатців до всіх працівників на українській ниві, незалежно від місця їхнього проживання.

У фейлетоні “Біда з Шевченком” [12] Н. А. Коліні висміює газету “русский народний голос”, яка визнала великого поета “русским”. Автор іронізує: “Ніколи не мріяв... Шевченко про таке високе, таке достойне відзначення! Господи!” Постаті Кобзаря присвячена і стаття “Я не одинокий, є з ким в світі жити!” [9]. У ній В. Бірчак наголошує, що Т. Шевченко дуже добре знав історію, розумів, що “немає сучасности без минувшини”, почував відповідальність “перед тінями героїв”. Маємо навчитися в Т. Шевченка опирати будь-які нові ідеї на історичний досвід людства, щоб не зів’яли вони без “глибшого коріння”, вважав публіцист.

В. Бірчак намагався зафіксувати слід в історії будівництва держави кожного сумлінного працівника. Ще в 1924 році публіцист написав і видав брошуру “Августин Волошин. Єго життя и дѣяльність”, приурочену до 50-річного ювілею з дня народження і 25-річного – від початку творчої діяльності ювілянта [4].

Неодноразово В. Бірчак писав про О. Духновича [2 і 3]. Публіцист вважав О. Духновича першим педагогом, який “оцінив значіння школи для народу” [7, 93]. Саме Духнович “поставив... завданням свого життя працювати для розвою й піднесення рідного письменства” [7, 89]. Якби навіть О. Духнович нічого більше не написав, окрім свого гимну “Я русин был, есьм и буду”, він як поет “остав би однаково дорогий кожному підкарпатському русинові” [7, 100], зазначав В. Бірчак. Цю поезію він умістив у читанці для I-го класу гімназій. Але своїми поглядами на літературну мову О. Духнович сприяв засиллю російської мови на Закарпатті, “ширив погорду до народньої мови ... й до тих людей, які тою мовою говорили” [7, 104]. Такою була позиція В. Бірчака стосовно відомого діяча Закарпаття. Важливим акцентом у дискусії про творчість

О. Духновича має стати вислів О. Мишанича: “Настав час, коли О. Духновича треба очистити від політичного намулу й належно оцінити його діяльність за те, що він зробив як син свого народу і свого часу, а не баламутити людей балачками про те, що він не зробив і що не міг зробити” [40, 40].

Публіцистика В. Бірчака є свідченням його активної громадянської позиції, причетності до всіх культурних, наукових, суспільно-політичних проявів життя Закарпаття. Жоден публіцист краю не приділяв стільки уваги вихованню молодого покоління, як це робив В. Бірчак. Письменник критикував тугодумство і заскорузлість, відмерлі традиції, розпикав бюрократів, бездарних фінансистів, протистояв наклепам москвофільських часописів. Цьому сприяло запровадження у редактиваних ним газетах постійної рубрики “Малий фейлетон”. Публіциста непокоїло все, що компрометувало український лад і служило пропагандою ворожих ідей. В. Бірчак виховував шанобливе ставлення до української мови, грамотності, професіоналізму. Публіцистичний доробок В. Бірчака є також важливим документом доби відродження українського Закарпаття і виявом багатогранного таланту галицького вченого.

Література

1. Бірчак В. Листи до Антона Крушельницького // ЦДІА у Львові. – Ф. 361. – Оп. 1. – Од. зб. 54. – Арк. 8.
2. Бірчак В. Александер Духнович: [Біографічна довідка] // Село: Руська читанка / Упор. А. Седлачек. – Ужгород: Карпатія, Мукачево, 1927. – С. 215-219; Друге видання. – Ужгород, 1928. – С. 231-235.
3. Бірчак В. Александер Духнович // Наш рідний край. – 1928. – Ч. 8. – С. 227-230.
4. Бірчак В. Августин Волошин. Єго життя и дѣяльність. З нагоди ювілею 50-лѣтних уродин и 25-лѣтноѣ працѣ. – Ужгород, 1924. – Ч. 43. – С. 1-23.
5. [Бірчак В.]. До обновленого життя!: (І смертю смерть поправ...) // Українська дійсність. – 1942. – Ч. 10-11.
6. Бірчак В. Карпатська Україна: Спомини й переживання. – Прага: Нація в поході, 1939. – 91 с.
7. Бірчак В. Літературні стремління Підкарпатської Руси: Репринт. – Ужгород: Карпати, 1993. – 192 с.
8. Бірчак В. Петро Карманський – історик “Молодої Музи” // Назустріч. – 1936. – Ч. 7.
9. Бірчак В. “Я не одинокий, є з ким в світі жити!” // Українська дійсність. – 1941. – Ч. 7.
10. В. Б. Про пізнавання людей // Українська дійсність. – 1942. – Ч. 26-27.
11. Н. А. Коліні. Авраам роди Ісаака...: [Фейлетон] // Українське слово. – 1934. – Ч. 20.
12. Н. А. Коліні. Біда з Шевченком: [Фейлетон] // Українське слово. – 1936. – Ч. 11.

13. Н.А.Коліні. В гори: [Фейлетон] // Українське слово. – 1936. – Ч. 23.
14. Н.А.Коліні. Гумага: [Фейлетон] // Українське слово. – 1937. – Ч. 36.
15. Н.А.Коліні. Давайте емігранта: [Фейлетон] // Українське слово. – 1934. – Ч. 46.
16. Н.А.Коліні. До Америки: [Фейлетон] // Українське слово. – 1934. – Ч. 32.
17. Н.А.Коліні. До коректорів: [Фейлетон] // Українське слово. – 1935. – Ч. 41.
18. Н.А.Коліні. Дорогому небіжчикові: [Фейлетон] // Українське слово. – 1934. – Ч. 42.
19. Н.А.Коліні. Жовтень – місяць української книжки й преси: [Фейлетон] // Українське слово. – 1935. – Ч. 36.
20. Н.А.Коліні. Золотенька гусочко!: [Фейлетон] // Українське слово. – 1935. – Ч. 18.
21. Н.А.Коліні. “Карпаторусській язык”: [Фейлетон] // Українське слово. – 1935. – Ч. 3.
22. Н.А.Коліні. Кінський гуляш: [Фейлетон] // Українське слово. – 1934. – Ч. 7.
23. Н.А.Коліні. Комуністичний рай: [Фейлетон] // Українське слово. – 1935. – Ч. 20.
24. Н.А.Коліні. Лист до Вп.пана дир[ектора] А.Волошина // Українське слово. – 1938. – Ч. 14.
25. Н.А.Коліні. Мос...? : [Фейлетон] // Українське слово. – 1935. – Ч. 30.
26. Н.А.Коліні. Наш Кирило Кожум'яка: [Фейлетон] // Українське слово. – 1934. – Ч. 36.
27. Н.А.Коліні. “Не хочу, не хочу, не хочу!”: [Фейлетон] // Українське слово. – 1938. – Ч. 11.
28. Н.А.Коліні. Оселедець: [Фейлетон] // Українське слово. – 1936. – Ч. 13.
29. Н.А.Коліні. Пишу історію Хуста: [Фейлетон] // Українське слово. – 1934. – Ч. 16.
30. Н.А.Коліні. Подерте коліно: [Фейлетон] // Українське слово. – 1934. – Ч. 9.
31. Н.А.Коліні. Полазник і облазник: [Фейлетон] // Українське слово. – 1934. – Ч. 4.
32. Н.А.Коліні. “Попросив мене до себе наш начальний редактор...” : [Фейлетон] // Українське слово. – 1934. – Ч. 1.
33. Н.А.Коліні. Послідовність: [Фейлетон] // Українське слово. – 1935. – Ч. 5.
34. Н.А.Коліні. Про чемність: [Фейлетон] // Українське слово. – 1935. – Ч. 16.
35. Н.А.Коліні. Совітські журналісти на Підкарпатській Русі: [Фейлетон] // Українське слово. – 1935. – Ч. 34.
36. Н.А.Коліні. Український дух? : [Фейлетон] // Українське слово. – 1938. – Ч. 12.

37. Н.А.Коліні. Христос вродився: [Фейлетон] // Українське слово. – 1935. – Ч. 1.
38. Н.А.Коліні. Як Шугай Микола хотів змінити своє заняття: [Фейлетон] // Українське слово. – 1934. – Ч. 5.
39. Луців Л. Д-р Володимир Бірчак // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1973. – Т. 1. – С. 682 – 686.
40. Мушинка М. Розмови з одностудіями: Присвячено світлій пам'яті проф. Олекси Мишанича, д-ра філолог. наук (1933 – 2004). – Пряшів: фундація “Карпати”, 2004. – 158 с.
41. Періодика Західної України 20 – 30-х років ХХ ст.: Матеріали до бібліографії / За ред. М.Романюка. – Львів, 1998. – Т. 1. – 328 с.
42. Рудницький М. Замість малого фейлетону // Діло. – 1923. – Ч. 190.

**THEMATIC HORIZONS OF PUBLICISTIC OF VLADIMIR
BIRCHAK (ON MATERIALS OF NEWSPAPER THE
"UKRAINIAN WORD")**

S. M. Novac

*Drogobych state pedagogical university named by Ivan Franco
tel. (8-0322-44)3-93-33*

For the first time in the Ukrainian literary criticism on the material of newspaper “Ukrains'ke slovo” thematic horizons and ideological orientation of V. Birchak's publicism of 20 – 40ies of XXth century has been studied.

Key words: publicistic heritage, pseudonyms, thematic horizons, problematics, ideological orientation.

Трибуна молодих

УДК 82.3: 159.964.2

ББК 83.3 (4 Укр.)6

ЕЛЕМЕНТИ ПСИХОАНАЛІЗУ В ХУДОЖНЬОМУ МИСЛЕННІ ПРЕДСТАВНИКІВ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ 20-х рр. ХХ ст.

С. Е. Ушневич

Прикарпатський національний університету імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380(342)59-60-74

У статті досліджено психоаналітичний дискурс у романістиці окремих представників інтелектуальної прози 20-х рр. ХХ ст., з'ясовано шляхи реалізації авторського розуміння фрейдівської теорії позасвідомого, проаналізовано модерністсько-еротичну модель та оніричну домінанту в світі текстової реальності.

Ключові слова: художнє мислення, психоаналіз, сублімація, лібідо.

Система художнього мислення представників інтелектуальної прози 20-х років ХХ ст. представляє своєрідну психологізацію образів людини, адже фіксує найтонші душевні порухи героя, вони не лише відображають структуру свідомості особистості, а використовують психологізм як спосіб розкриття їх внутрішнього світу. Соціальний аспект перестає бути пріоритетним об'єктом філософії, культури, науки, літератури, тепер увага концентрується на внутрішньому бутті особистості, а разом із тим, – на її несвідомих, підсвідомих інстинктах, нюансах почуттів, змінах настрою, інтимних переживаннях. Хоча проблеми людини нового типу порушувалися і в культивованому до цього часу реалістичному типі художнього мислення, лише на початку ХХ ст. набирає ваги не стільки психологія, скільки психопатологія і психоаналіз. Такі притаманні людській особистості сфери буття, як ірраціональне та трансцендентне, містичне та сакральне, по суті, перетворюються на один із центральних образів як художньої літератури, так і літературно-критичних праць. Відтак постійний творчий пошук у протиставленні свідомого/підсвідомого стає основним композиційним прийомом у творчості прозаїків. Балансування на межі внутрішнього/зовнішнього, реального/ірреального як драматичний процес усвідомлення власної сутності – основа художніх прийомів і засобів, спрямованих на розкриття концепції людини.

У романах В. Домонтовича, М. Івченка, М. Могиланського, В. Підмогильного, Є. Плужника домінантними постають внутрішньо-інтелектуальні складові життя людини (образи думок, системи мислення), що, власне, і відображено у всіх елементах світоглядної моделі кожного твору, інтелектуально-розміслові елементи переважають над емоційно-чуттєвими, а складні філософські проблеми розкриваються за допомогою багатозначної символіки, прийомів “потoku свідомості” тощо. Така своєрідна інтелектуалізація психологізму як структури свідомості особистості видозмінює художню концепцію героя у романі 1920-х р., а отже, формує новий характер, який постає через суб'єктивне відбиття у психіці людини складної філософської проблематики, з'ясування головних світоглядних питань. У процесі аналізу головних чоловічих образів досліджуваних романів можна спостерегти, що й Іполит Варецький (“Дівчина з ведмедиком”), і професор Комаха (“Доктор Серафікус”), і Степан Линник (“Без ґрунту” В. Домонтовича), хірург Калін (“Честь” М. Могиланського), Іван Семенович (“Недуга” Є. Плужника) у значній мірі наділені рисами, які вивчає З. Фрейд. Внутрішній світ цих персонажів постає як постійне протиріччя між “Воно”, силою неусвідомлюваних бажань на рівні інстинктивних потягів та “Я” – свідомістю, що силкується привести ці бажання у відповідність до прийнятних суспільних норм. Із самого початку свого виникнення психоаналіз тісно пов'язувався з художньою, зокрема літературною, творчістю.

Основоположник цього вчення З. Фрейд і його послідовники неодноразово у своїх дослідженнях вдавалися до розгляду цілого ряду проблем, що так чи інакше впливали з письменницьких текстів – епічних, ліричних або ж драматичних. Можна було б назвати чимало праць, присвячених питанню взаємозв'язку літератури й психоаналітичної теорії в історії українського літературознавства (тут і статті С. Балея, А. Халецького, В. Підмогильного, Я. Яреми на початку ХХ ст., і спеціальні студії С. Гаєвського, Е. Перліна, С. Павличко, В. Агеєвої, Т. Гундорової, Н. Зборовської, В. Зубань, М. Хороб та ін., написані наприкінці минулого та на початку нового століття). Поділяємо думку, що звернення до фрейдівської теорії в сучасній науці про художню літературу “може розв'язати найбільш заплутані питання психології творчого процесу, питання взаємозв'язку митця і його творіння, твору і дійсності; воно дозволяє встановити органічний погляд на сукупність творів письменника як на певну єдність [2, 227]”. Ведучи мову про психологізм у літературі початку ХХ ст., неможливо оминати увагою психоаналітичну теорію З. Фрейда, яка дуже часто позначалася на поетиці творів. Принципи фрейдівського вчення вважались універсальним ключем, який може розкривати складні й різноманітні проблеми людської культури.

Апологету психоаналітичної теорії здавалося, що він відшукав можливість розкриття сенсу (суті) творчих процесів, йдучи від особистісних переживань автора. “Несвідомі бажання та витіснені інстинкти через компроміс зі свідомими здійснюють вплив на думки та дії людини. Несвідоме – це та частина психічного життя, яка, прагнучи безпосеред-

ньо насолоди, не хоче пристосовуватися до реального світу. Там, де у психіці спостерігаються відхилення від дійсності, де фантазія може розправити свої крила, сферу символіки несвідомого можна вважати забезпеченою [12, 233]”. Своєрідне тлумачення ролі несвідомого у поетичній творчості запропонував К. Юнг – засновник аналітичної психології. У праці “Психология и поэтическое творчество” він зробив спробу вийти за межі проблеми індивідуального розвитку психіки. “Кожна творчо обдарована людина – це певне роздвоєння і синтез парадоксальних якостей. З одного боку, це щось людиноцентричне, з іншого – понадособистісний творчий процес [15, 116]”. Якщо Фрейд визначав несвідоме як інфантильне, то Юнг вказав на архаїчні джерела несвідомого, заглибившись у ранні стадії історичного розвитку людства.

На особливу увагу заслуговує те, що художньо-світоглядна система В. Домонтовича містить закладені в ній архетипні уявлення, які піддаються свідомій обробці й постають у вигляді певних форм світосприйняття. Однак, в аспекті нашого дослідження первинним є психоаналітичний підхід у трактуванні світосприйняття й світорозуміння героїв. Це пов'язано головним чином із тим, що психологічна картина як реального, так і підсвідомого життя людини у текстах В. Домонтовича ускладнюється, стає все більш суперечливою. Зокрема, новий тип героя виступає центральною постаттю роману “Без ґрунту”, в якому автор порушує проблеми різноманітних психологічних станів Ростислава Михайловича крізь призму індивідуальної свободи особистості, світоглядних орієнтирів, обставин внутрішнього і зовнішнього світу, що формували його. На думку О. Шульган і С. Карпової, важливим у творі є “постійний діалог світів – світу дитинства і світу сучасного, – збудований за принципом контрастів, що дає змогу підкреслити зміни не тільки в сприйнятті одних і тих же речей, у вікових відчуттях героя, але й у природі самих об'єктів, реалій життя, що потрапляють у поле обсервації головного героя, перепплавляючись, як у тиглі, у душі, котра болісно й безрадісно усвідомлює новації, які увірвались з вихором революції і радянської влади у буття людини [14, 270]”. Болісні картини втрати малої батьківщини постійно варіюються у його свідомості, знаходячи реалізацію у внутрішньому мовленні: “Я не витримую. Я обертаюсь, спустошений, розчарований, в німому пригніченні. Я потребую співчуття... [5, 175]”. Внутрішні монологи в романі В. Домонтовича збудовані за принципом асоціативного щеплення, що підтверджує в манері письма прозаїка сильний інтелектуальний струмінь.

Поведінка та життєвий шлях героїв творчості В. Домонтовича, М. Могиланського, В. Підмогильного, Є. Плужника та багатьох інших прозаїків перших десятиліть ХХ ст. визначаються не стільки соціальними обставинами чи умовами життя, скільки ірраціональною сферою, незбагненними силами, прихованими від очей людини. Можливо, письменники, моделюючи своїх героїв, намагаються зазирнути у світ власного несвідомого, тому залежно від значенневої наповненості ситуації (у якій перебуває автор та його художні проєкції) психічний стан, поведінка й мотивація персонажів можуть змінюватися. Властиве для героїв блукання у

життєвих лабіринтах, пошуки себе на шляху до внутрішньої гармонії, нагадують блукання в лабіринтах власної психіки. Особливо це стосується хірурга Каліна з його індивідуальною теорією про “людей честі” (“Честь” М. Могиланського), Івана Семеновича, який довго перебуває в полоні паталогічної сексуальної пристрасті (“Недуга” Є. Плужника). Психологічна вкоріненість екзистенційного мислення виявляється, зокрема, в одвічному прагненні пояснити феномени оточуючого світу, досягнути світобудову. Адже жити у світі, про який нічого не знаєш, страшно й небезпечно, у такий спосіб персональні характеристики героїв і соціально-культурна ситуація в суспільстві спричиняються до актуалізації нової особистості.

Відомо, що найбільш узагальнений сюжет розвитку світової культури визначається в галузі психології протидією чоловічої і жіночої психіки, екстравертної та інтровертної, активної і пасивної, або ж, використовуючи термінологію К. Юнга, протистоянням батьківського й материнського архетипів на рівні колективного несвідомого. Метаморфози, які відбувалися зі свідомістю людини початку ХХ ст., пошуки нових цінностей і поведінкових моделей у приватній сфері сублимувалися у художній літературі в особливий дискурс – модерністсько-еротичний, властивий творам багатьох українських письменників. “Філософсько-еротичний дискурс початку ХХ ст. увиразнюється, наповнюючись фізіологічно-психологічним змістом розуміння любові з витісненням соціальності (концепція З. Фрейда), любові як вияву архетипу позасвідомого (вчення К. Юнга), заклик до “еротизації” особистості, що зводиться до нічим і ніким не стримуваної гри сексуальними захопленнями (ідеї Г. Маркузе) [8, 4]”. З огляду на це, авторське розуміння природи несвідомого почасти розкривається через змалювання перехідних психічних станів головних героїнь і дослідження їх з позицій фрейдівського психоаналізу: з урахуванням концепцій позасвідомого як регулятора людської поведінки. З. Фрейд доводив, що “всі процеси психічного життя людини, по суті, позасвідомі, а свідомості, розумові відводиться доволі мала роль. Почуття, мислення, бажання, фантазію, уяву З. Фрейд пов'язує зі сферою позасвідомого [7, 63]”. Однак, герої-чоловіки у творах В. Домонтовича послідовно пригнічують у собі один із основних, за теорією психоаналізу, інстинктів – сексуальний (окрім Ростислава Михайловича з роману “Без ґрунту”). Жіночі персонажі, навпаки, в сексуальному житті трансформують внутрішні протиріччя, таким чином, переосмислюючи їх. Не нехтуючи принципами психоаналізу, автор вибудовує два типи дискурсу: запереченого біологізму і провокативної сексуальності. Іполит Варецький (“Дівчина з ведмедиком”) довгий час відкидає і намагається не помічати власних почуттів до своєї учениці, концентруючись на теоризуванні (розмірковуваннях) щодо провокативної вдачі дівчини-підлітка. Професор Василь Хрисанфович (“Доктор Серафікус”) довгі роки змагається з собою, старанно уникаючи спілкування з особами жіночої статі, і нарешті перемагає: “приборкує свої почуття, досягає стану “безстатевої” людини” (не випадковим є його прізвище Комаха). Люто бунтує проти будь-яких власних біологічних потреб художник Линник. Таким чи-

ном, у цих героїв неминучим є процес сублимації – переходу сексуальної енергії в іншу площину: до сфери наукової діяльності для Іполита Варецького, професора Комахи, у мистецьку працю – для Степана Линника. Утворюється своєрідне зачароване коло: енергія лібідо, не знайшовши реального втілення, набуває форми розумової діяльності. Ця діяльність відповідно поглинає весь час героїв, не залишаючи ані хвилини на особисте життя, в результаті чого Варецький потрапляє у ситуацію безвихідної самотності, Доктор Серафікус сягає стану “безстатевої” людини, Степан Линник віддає “ціле своє життя мистецтву” в буквальному розумінні цих слів (самогубство героя – це усвідомлення відчаю і самоти). Значно відвертішим є еротичний дискурс у прозі М. Івченка, В. Підмогильного, Є. Плужника. Чого лише вартує зв’язок Степана Радченка з Мусінькою (“Місто”) і нереалізована пристрасть Івана Семеновича до оперної співачки Завадської (“Недуга”), а в романі “Робітні сили” М. Івченко виводить назовні сильний статевий потяг, наділяючи ним жінку, що виглядало надто сміливо в літературі поч. ХХ ст. Його Тося не вміє і, зрештою, не хоче притлумлювати в собі сексуальний інстинкт: “Вона не може затамувати в собі того млявого лоскоту, що п’янить голову, й ненавидить своє тіло, напоєне нестримною силою землі [6, 781]”. Спеціально для неї письменник конструє відповідного героя, котрий може задовольнити її бажання. Доглядальник Горошко не може бути достойною парою для товаришки Долинної, але саме він зумів дати їй відчуття “розпачливої радості” і “притишеної ніжності”. М. Івченко показує різні типи кохання і рівні інтимного переживання, взірцевою є родина Сахновичів, сімейне життя яких все ще “наповнює їх солодкою свіжою бадьорістю і дозволяє якимсь струнам у горлі зрадливо тремтіти”. Однак дещо дивним видається союз раціоналізованого Савлутинського і ліричної Ориси, можливо, через це автор не інтимізує лінію їхніх взаємин, залишаючи читачам можливість для роздумів.

Модерністсько-еротичний дискурс інтелектуально-психологічної прози доводить, що новий тип героя значно складніший і багатогранніший, адже, “з одного боку, вони раціональні та логічні, з іншого – їхня поведінка межує з ірраціональністю, абсурдом, майже божевіллям. Тому тінь забороненого, але докладно прочитаного З. Фрейда, падає на окремі ситуації цих романів. У них ніколи немає однозначних почуттів або оцінок. Це завжди любов (ненависть), це суперечлива інтрига, це аргумент, побудований за принципом: з одного боку... з другого боку... [10, 13]”. Отже, через мозаїку різних оцінних точок приходимо до висновку, що письменники конструюють тип нової жінки, в якій всі підсвідомі інстинкти і бажання виведені назовні. Поведінка та життєві цінності героїнь можуть трактуватися неоднозначно, але в кінцевому результаті саме ці жінки збуджують авторську і читачську свідомість.

Вважаємо, що для аналізу інтелектуально-психологічних творів доречно застосувати й так званий екзистенційний психоаналіз. Це нова версія психоаналізу, яку започаткував швейцарський психолог Л. Бінсвангер. У його концепції важлива роль відводиться часовому аспектові, адже буття

людини можна розглядати як рух від минулого до сучасного та майбутнього. Але цей рух не є однолінійним, адже сучасне зберігає минуле, а в майбутнє входять компоненти як минулого, так і сучасного. Саме порушення співвідношення часових параметрів, на думку Л. Бінсвангера, і викликає невротичний стан. Людина важко переживає панування якогось із часових параметрів, наприклад “минулого”, коли її переслідують неодступні спогади. До такого невроту доводить себе головний герой “Дівчини з ведмедиком”, який не може пережити від’їзду Зини. “Уся безнадійна безглуздість мого поведіння для мене ясна, як ні для кого. І це найгірше. Найприкріше божеволіти, зберігаючи ясну свідомість свого божевілля. Кожну ілюзію, отруєну свідомістю її ілюзорності. І разом з тим нема сили, нема волі скинути з себе потворні примари літньої душною кволою нудьги [4, 51]”. Схожий психічний розлад спостерігаємо у Степана Линника (“Без ґрунту”), який часто занурюється в історію (минуле), щоб віднайти особливе натхнення для своєї творчості. Несподіваний спогад з минулого (юнацька зустріч з “панянкою”) дає поштовх до хворобливої закоханості Івана Семеновича (“Недуга”). Підсвідомі інстинкти починають маніпулювати головним героєм, що призводить до дисгармонії, самотності, відчуження і, врешті-решт, до “недуги”. В контексті вищесказаного не випадковою є розповідь про власне дитинство лікаря Каліна (“Честь”), адже саме це допомагає зрозуміти особливості його світосприйняття, минуле (спогади про батька) залишає глибокий слід у його свідомості, знайшовши реалізацію у теорії про “людей невтомної праці “чесних з собою”, що згодом підштовхує героя до трагічного фіналу (закінчує життя самогубством).

Психоаналітична концепція Л. Бінсвангера досить близька до іншої модифікації психоаналізу – екзистенційного психоаналізу Ж.-П. Сартра. Його звернення до психоаналізу було зумовлене передусім інтересом до психічного життя людини, прагненням за допомогою психоаналізу опанувати глибинні шари психіки. Романи В. Домонтовича цікаві тим, що передбачають відкритість для різночитань. Тому екзистенційний психоаналіз, який критикує ідею панівного значення позасвідомого, намагаючись актуалізувати свідомість і розглядаючи психічний акт як “причетний до свідомості”, можна застосувати до аналізу постаті Серафікуса, поведінка якого підтверджує логіко-конструктивний тип авторського світосприйняття. Мотивація вчинків цього героя чітко структурована між сферами свідомого (наукова діяльність, обґрунтована боротьба з власним лібідо) та несвідомого (інстинктивний сексуальний потяг, природно-глибинне бажання мати дитину). Тому, на нашу думку, можливим є застосування різних методів та підходів у дослідженні та осмисленні персонажів, адже твори письменника – це тексти із відкритою інтерпретаційною перспективою. Як любовні романи, твори В. Домонтовича не є відверто провокативними, елемент інтимності досягається інтелектуальною напругою почуттів і ситуацій, а не зображенням оголеного тіла. Через це любов у них завжди незвершена, приречена цілком із філософського погляду: в ній немає нічого надійного, кохання не лише

нетривке, а руйнівне. Всяке почуття з екзистенційного погляду приречене на крах

Авторське розуміння природи несвідомого почасти розкривається через філософсько-естетичне бачення і трактування підсвідомих бажань, які трансформуються у снах. У психоаналітичній термінології таке явище носить назву “витіснення”. Психоаналітики розглядають зазначений захисний механізм як процес “вилучення” зі свідомості у підсвідомість думок і почуттів, які спричиняють страждання. У результаті витіснення люди не усвідомлюють своїх конфліктів, які викликають тривогу, а також не пам’ятають травматичних минулих подій. Звільнення від негативних переживань за допомогою цієї захисної стратегії не зникає безслідно. З. Фройд був переконаний, що витіснені думки та імпульси не втрачають своєї активності у несвідомому, тому, щоб запобігти їх проникненню у свідомість, потрібна постійна витрата психічної енергії - наукові пошуки Серафікуса, постійна зміна професійних орієнтирів для Вер (“Доктор Серафікус”), повна самовідданість роботі хірурга Каліна (“Честь”), професійна реалізація Івана Семеновича (“Недуга”). Відповідно до цього “безперервне прагнення витісненого продукту до відкритого виявлення може отримати короточасне задоволення у сновидіннях, жартах, обмовках та інших проявах того, що дослідник називав психопатологією буденного життя [3, 18]”.

Серйозно говорити про інтерпретацію сну, його значення як об’єкта та як інструменту пізнання почали з другої половини ХІХ ст. Як відомо, однією з найпопулярніших стала психологічна концепція сну та сновидінь З. Фрейда, який поєднав насправді дві різні точки зору на предмет сновидіння: воно – трансформоване підсвідоме бажання і водночас свого роду текст, що підлягає розшифруванню. Сновидіння в другому, певною мірою “гуманітарному” трактуванні віднесено не до реальності поза людиною, а до її психіки та свідомості. Не менш популярною стала теорія сновидінь М. Фуко, який розглядав сновидіння як первинний феномен. Він вважав, що сновидіння проявляє свободу людини в її найоригінальнішій формі. Суб’єктом сновидіння є саме цілісне сновидіння, яке не потребує зв’язку з реальністю поза людиною. Для З. Фрейда психіка розмовляє мовою сновидінь, для М. Фуко – “у сновидінні реалізуються символічні події нашого творчого Я, яке породжує світ свободи та існування [Цит. за: 11, 28]”.

У В. Домонтовича пояснення сну абсолютно індивідуальне. Незвичайно химерною є мрія головної героїні роману “Доктор Серафікус”. Модернізована, раціоналізована Вер Ельснер “ходить у кіно, щоб бачити потім сні”. У неї є цікавий задум – “описати не сам роман, перипетії кохання, а лише ті сні, що їх бачать закохані [5, 77]”. Цей пасаж та ще деякі інші письменник виконав у дусі “глухачення снів” чи теорії сновидінь за К. Юнгом: “Сні повторюються. Вони лейтмотивні, й мотиви снів заступають зміни і подробиці любовних пригод [5, 77]”. У романі “Дівчина з ведмедиком” автор вживає термін “сублімація”, але в переносному значенні і з іронічним відтінком.

Що стосується Серафікуса-Комахи, то у нього ситуація значно складніша. “Бажання, сховані й притлумлені вдень, прокидаються вночі. У нічних снах вони набувають реальності, й людина пізнає нарешті те, що поза цим, може, назавжди лишилося б для неї невідомим і неувяленим. Коли б люди не бачили снів, може, вони ніколи не довідалися би про те, що існує. Тільки у снах розкривається справжній сенс наших бажань [5, 35]”. З цього приводу зазначимо: З. Фройд висунув твердження, що сновидіння – передусім психічний феномен, який нагадує тимчасовий психоз (божевілля) з усіма його нісенітницями, маніями та ілюзіями (у сновидінні Я поступово відокремлюється від реальності зовнішнього світу і сповзає у внутрішній). Зокрема, він писав: “Бажання – це збудник сновидь, а задоволення тих бажань становить зміст сновиддя – ось у чому головна прикмета сновидь. Ще одна стала риса сновидь така: вони не просто виражають ту або ту думку, а виображують це бажання вже виконаним у формі галюцинаторного переживання [13, 123]”. Вочевидь, саме звідси й бере початок непереборне бажання Серафікуса стати батьком: “Тепер несподівано для нього прокинулось незнане досі бажання мати дитину. Сон розбурхав те, що досі було притлумлене, сховане в глибинах його істоти. Сон підказав бажання, перетворивши його уже на задалегідь завершене переживання [курсив наш. – С. У.] [5, 35]”. Ми зумисно повністю процитували цей пасаж, щоб продемонструвати, наскільки позиції В. Домонтовича перегукуються з положеннями засновника психоаналітичної теорії З. Фрейда.

У контексті вищесказаного вартісними є розмірковування М. Гірняк, яка вважає, що ““денне” існування персонажів В. Домонтовича продовжується у нічних сновидіннях, у яких ті чи інші суб’єкти довідуються про свої автентичні бажання (Серафікус). Однак сновидіння не просто виражає потаємні думки людини, а втілює їх у конкретно-чуттєві символічні образи (галюцинаційна маячня Варецького)” [1, 13]”. Слід відзначити, що оніричний компонент широко використовувався у прозі 20-тих років. Неспокійний сон “плутає думки” головного героя роману “Недуга” Є. Плужника, після пристрасної ночі з випадковою знайомою Іван Семенович прокидається з відчуттям ненависті до жінок, до світу і, зрештою, до себе. Глибоке інтимне переживання лежить в основі сновидінь філософа Карлюги (“Чорний Ангел” О. Слісаренка), якого переслідує образ “бородатого велетня, котрий обіймає Марту і пригортає до грудей”, несподіване сексуальне бажання до юної дівчини порушує внутрішню гармонію і психологічний стан немолодого вже чоловіка. “Чудернацькі і безглузді сні з розкритими очима [9, 134]” мучать лікаря Каліна напередодні складної операції, автор роману у звичній іронічно-саркастичній манері намагається переконати читачів, що ніякого “фрейдизму” у цьому не має, однак, неспокійна ніч лише підтверджує внутрішнє передчуття героя. Отож онірична домінанта дає можливість письменникам поєднати реальну та ірреальну сфери і створити умови для діалогу між свідомістю та підсвідомістю людини.

Таким чином, психоаналітичний дискурс досить чітко, глибоко, оригінально й багатогранно виявив себе в романах В. Домонтовича та інших прозаїків 20-х рр. минулого століття, свідченням цього є використання

фрейдівської теорії несвідомого в інтелектуальній рефлексії художників слова, що відображає комплекс філософсько-естетичних ідей, реалізованих у творі. Письменників цікавить психологія, що дає можливість конструювати екстравагантні, ексцентричні типи героїв і відображає розуміння несвідомого як сфери повноцінного внутрішнього життя особистості.

Отже, активне використання основних постулатів екзистенціалізму та психоаналізу в інтелектуально-психологічній прозі зумовлене світоглядними парадигмами модерністської культури. В основі авторського хронологу виявлено тенденцію до психологічного зображення різних шарів людської психіки через усвідомлення образу невротичного переживання; дискурс елементів теорії психоаналізу З. Фрейда; дискурс модернізму як систему естетичних і художніх норм.

Література

1. Гірняк М. Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.06 “Українська література” / М.Гірняк. – К., 2006. – 19 с.
2. Григорьев И. Психоанализ как метод исследования художественной литературы / И.Григорьев // Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. – М., 1994. – С. 221-236.
3. Гуменюк О. Проблематика “Я” у психоаналітичній теорії Зигмунда Фрейда / О.Гуменюк. – Тернопіль : Економічна думка, 2003. – 34 с.
4. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза / В.Домонтович. – К. : Критика, 2000. – 416 с.
5. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту / В.Домонтович. – К. : Критика, 1999. – 381 с.
6. Івченко М.Є. Робітні сили : новели, оповідання, повісті, роман / М.Є.Івченко. – К. : Дніпро, 1990. – 823 с.
7. Левчук Л. Психоаналіз : історія, теорія, мистецтвознавча практика / Л.Левчук. – К. : Либідь, 2002. – 255 с.
8. Михайлова А.А. Ерос як естетична та поетологічна проблема української прози 20 – 30-х років: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / А.А.Михайлова. – Дніпропетровськ, 2004. – 20 с.
9. Могилянський М. Честь / М. Могилянський // Вітчизна. – 1990. – № 1. – С. 92-147.
10. Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація / С.Павличко // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К.: Критика, 1999. – С. 3-16.
11. Розин В. Природа сновидений и переживания произведений искусства: опыт гуманитарного и социально-психологического объяснения / В.Розин // Сон – семиотическое окно: Материалы XXVI Выпперовских чтений / Под. ред. И.Е. Даниловой. – Милан : Фонд Мадзотта, 1994. – С. 26-29.
12. Роменець В. Психологія творчості / В.Роменець. – К. : Либідь, 2001. – 286 с.

13. Фрейд З. Вступ до психоаналізу / З.Фрейд / Пер. з нім. П. Таращук. – К. : Основи, 1998. – 709 с.
14. Шульган О., Карпова С. Майстерність психологічного аналізу в романі В. Домонтовича “Без ґрунту” / О.Шульган, С.Карпова // Наукові записки Кіровоградського педагогічного університету : Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – Вип. 64. – ч. 2. – С. 264-271.
15. Юнг К. Психология и поэтическое творчество / К.Юнг // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – С. 105-120.

ELEMENTS OF PSYCHOANALYSIS IN ARTISTIC THINKING OF THE REPRESENTATIVES OF INTELLECTUAL PROSE OF TWENTIES OF XX CENTURY

S.E. Ushnevych

Precarpathian Vasyl Stefanyk National University, Ivano-Frankivsk, st.Shevchenko, 57; Tel. +380(342)59-60-74

Psychoanalytical discourse in the Romance philology of separate representatives of intellectual prose of twenties of XX century is researched in the article; ways of realization of author's understanding of theory of Froid of unconscious were cleared up; modernist –erotic model and oneiric dominant in the world of text reality were analyzed.

Key words: *artistic thinking, psychoanalysis, sublimation, libido.*

ІНТОНАЦІЯ, РИТМ ТА ІНШІ ФОРМОТВОРЧІ ЗАСОБИ У ТВОРЕННІ ТА ВІДТВОРЕННІ ПІДТЕКСТУ

В. М. Кикоть

Черкаська обласна організація НСПУ, тел. 8 (0472) 71-57-71

В статті на конкретних прикладах із творчості англомовних поетів розглядається вплив формотворчих засобів поетичного вираження на формування підтексту поетичного твору та його переклад.

Ключові слова: інтонація, ритм, розмір, звук, підтекст, образ, переклад.

Вивчення ролі інтонації в творенні літературного підтексту є досить нагальною потребою в плані розробки шляхів та методів відтворення останнього у перекладі. Зокрема, в поетичному творі численні приклади дають можливість розглядати інтонацію і як елемент пародії, і як елемент перегукування, що будується на пародії та поза нею, і як самостійний емоційний, оцінний і т.п. компонент структури віршованого твору, за допомогою якого створюється та відтворюється підтекстова образність останнього.

До підтексту входять і „бачення”, і завдання, і думки, і ставлення. І все це знаходить вираження в інтонації. Саме вона передає слухачам те, що думає, відчуває, уявляє собі автор твору. „Інтонація – це реалізований підтекст, що звучить, в залежності від якого один і той же уривок у виконанні читця може звучати з найрізноманітнішими інтонаціями” [1, 99].

Ясно, що про автономність інтонації в фізичному сенсі не може бути й мови, позаяк інтонація утворюється шляхом модуляції мовленнєвого сигналу і, як наслідок, тісно пов'язана з рештою його компонентів (наприклад, з будовою звуків чи складів).

Питання про автономність інтонації постає під час її аналізу з семантичної чи функціональної точок зору. Розв'язується дане питання двома основними шляхами.

У відповідності з найбільш розповсюдженою думкою інтонація наділена синтаксичною функцією. Являє собою синтаксичний засіб. Інший підхід до питання полягає в тому, що інтонація розглядається як автономний чи, точніше, відносно автономний засіб, що слугує для вираження частини змісту висловлювання незалежно від синтаксичної будови останнього [2, 25].

Визнаючи засобом вираження підтексту виключно інтонацію (іноді разом із мімікою та пантомімікою) деякі дослідники до числа факторів, що сприяють розкриттю підтексту, справедливо приєднують конситуацію [2, 157].

Не погоджуючись, звісно, з ексклюзивністю інтонації у творенні підтексту, та беручи до уваги загальноновизнану думку про те, що під час вираження підтексту, чи смислу, відбувається конкретизація значень мовних засобів, включених до даного висловлювання, варто визнати в цьому важливу роль конситуації, а також і те, що конкретизатором тут виступає також і інтонація.

Вираження підтексту чи конкретизація значень, як ми вже неодноразово пересвідчилися, є вельми складний процес, у якому бере участь не лише інтонація, а й багато інших мовних засобів. У висловлюванні цей процес здійснюється за взаємодії всіх груп мовних засобів – синтаксичних, лексичних і т. д., але в тому числі й інтонаційних.

В практиці мовного спілкування ізольовані від конситуації висловлювання поодинокі. Зазвичай, сприймаючи висловлювання співрозмовника, слухач (читач) використовує також інформацію, що надходить із конситуації. Саме ця інформація грає вирішальну роль під час усвідомлення смислу підтексту даного висловлювання та під час конкретизації його значення.

Таким чином, смисл, підтекст інтонації в більшості випадків вдається виявити лише користуючись інформацією, що йде від конситуації. Якщо такої інформації немає, значення інтонації можна встановити настільки, наскільки дозволяють моделі, які розроблені в практиці мовного спілкування та зберігаються в пам'яті носія даної мови.

Розглядаючи підтекст як емоційне значення, виражене чи не виражене лексично, під час передачі якого в мовленні велику роль відіграє інтонація, С.С. Смоленська наділяє інтонацію двома функціями – синтаксичною (мало дослідженою ділянкою) та емоційною. На думку дослідниці, в другій ділянці використання мовленнєвої інтонації найцікавішим питанням є питання про підтекст та про способи його вираження лексично (повністю чи частково) або ж, як зазначає авторка, він може бути лексично не виражений, але впливати зі всієї ситуації мовлення [3, 83].

С.С. Смоленська припускає, що чим менше підтекст виражений лексично, тим багатша інтонація, а саме, дослідниця виділяє три випадки: 1) Підтекст виражений лише інтонацією; 2) Підтекст виражений чисто у вигляді натяку. Підтекст виражений лексично частково (тобто кидається натяк одним, двома словами), а інтонація допомагає розкрити підтекст); 3) Підтекст повністю виражений лексично, а інтонація лише допомагає виразити підтекст.

В творах американського поета Роберта Фроста, як і в творчих надбаннях багатьох інших великих поетів, інтонація широко використовується для формування різноманітної образності та, зокрема, образності підтекстової.

Так, установка на інтонації розмовної мови передбачала введення в поезію образу мовця, чиєю мовленнєвою характеристикою повинен був стати вірш, як наслідок, привнесення драматичного начала. Не малу роль в даному випадку приділяє поет і конситуації.

Розмовні інтонації вносили у вірш Фроста відтінок спонтанного вираження живого досвіду, почуття, „приборканого” суворим метром, на кшталт того як поривання „серця” приборкувалися скептичним „розумом”. Орієнтація на розмовну мову, ретельно очищену від просторіччя та діалектизмів, протистояла розділенню на „високу” лірику” і „низький” жанровий монолог, яке намітилося в пізньоромантичній поезії. Фрост показував всяку мить життя як співіснування високого й низького, ідеалу й дійсності, а всяку мить досвіду – як їх взаємообумовленість.

Конкретними прикладами цього аспекту формування підтекстової образності може бути значна кількість творів Фроста, включаючи і вірш “The Vanishing Red” (книга „Mountain Interval”, 1916), в якому Фрост виражає підтекст, прихований смисл вірша, його тоном, тобто ритміко-інтонаційними особливостями. Фростівську інтонацію тут можна назвати імплікаційною, тобто такою, що домислює двоякість міркування, можливість інших значень, наявність підтексту.

Ось оригінал:

THE VANISHING RED

*He is said to have been the last Red Man
In Action. And the Miller is said to have laughed –
If you like to call such a sound a laugh.
But he gave no one else a laugher's license.
For he turned suddenly grave as if to say,
“Whose business – if I take it on myself,
Whose business – but why talk round the barn? –
When it's just that I hold with getting a thing done with.”*

*You can't get back and see it as he saw it.
It's too long a story to go into now.
You'd have to have been there and lived it.
Then you wouldn't have looked on it as just a matter
Of who began it between the two races.*

*Some guttural exclamation of surprise
The Red Man gave in poking about the mill,
Over the great big thumping, shuffling millstone,
Disgusted the Miller physically as coming
From one who had no right to be heard from.*

“Come, John,” he said, “you want to see the wheel pit?”

*He took him down below a cramping rafter,
And showed him, through a manhole in the floor,
The water in desperate straits like frantic fish,
Salmon and sturgeon, lashing with their tails.
Then he shut down the trap door with a ring in it*

*That jangled even above the general noise,
And came upstairs alone – and gave that laugh,
And said something to a man with a meal sack
That the man with the meal sack didn't catch – then.
Oh, yes, he showed John the wheel pit right. [4, 142]*

Інтонаційний механізму даного твору досить вдало відтворений українським перекладачем В. Бойченком, в чому легко пересвідчитися вже з поверхневого прочитання інтерпретаторської версії:

ОСТАННІЙ ІНДІАНЕЦЬ

*Він, кажуть, був останнім індіанцем
Ув Ектоні – мірошник все сміявся,
Коли хихикання те сміхом звати можна...
Та більш нікому не давав сміятись –
Він миттю супився, неначе промовляв:
„А ви чого? Я все беру на себе.
Та що там говорити околясом –
Кінчати з ним давно б уже пора!
Нам не дивитися на світ його очима,
Та й у минувшині копатися запізно.
Коли б ви на собі все те відчули,
То зрозуміли б – справа тут не в тому,
Хто перший це між расами почав”.*

*Гортанні звуки подиву й захоплення
У Індіанця вирвалися, лиш
Забачив він важке, гримуче жорно.
В мірошника лице аж сіпнулось:
Чого б ото волав червоношкірий!
– Підемо! – крикнув. – Глянемо на жорна!
І він повів його униз, під балки,
І показав крізь отвір бистрі струмні,
Подібні до скажених осетрів,
Що в відчаї міцними б'ють хвостами.
А потім він штовхнув ногою ляду,
І дзвін її кільця на мить прорізав
Млиновий шум. Мірошник мовчки вийшов
Уже один. Хихикнув щось помольцю,
А що – помалець не збагнув тоді.
Він Джону показав млинові жорна... [5, 74]*

Як видно з першотвору та його українського перекладу, внісши в традиційні метри ритм та інтонації розмовної мови, Фрост створив незрівнянну ілюзію простоти і водночас наситив драматизмом саме звучання фраз: кожна з них стала полем битви між класичним, що піддається скандуванню розміром і тонами буденного мовлення. Цей конфлікт, як і всі „головні конфлікти” Фроста, повинен залишатися не-

розв'язаним і нерозв'язним. „Говірний вірш” у цьому та іншому творах виявився найбільшим завоюванням поета: він створював практично невичерпні можливості виразності, далеко не повністю вичерпані в самій поетичній практиці Фроста.

За допомогою фонетичних, строфічних та ритмічних властивостей форми Фрост досягає максимальної ефективності передачі думки. Поетичне слово він робить фокусом, зосередженням дії всіх факторів форми, чим досягає його максимальної місткості. Це сприяє тому, що у багатьох поетів та у Фроста зокрема, ці, як традиційно прийнято вважати, формотворчі чинники, беруть досить помітну участь у творенні як автосемантичної та синсемантичної, так і підтекстової образності.

В цьому зв'язку не можна не згадати й звукопис Едгара По, Ланьє, Свінберна, читаючи Фростове баладно-наспівне „In a Vale”, де хлопчик прислухається до нічних звуків болотистої долини, „де тумани болотні вились серед ночі” і де він дізнається все про кожну квітку – квіти самі приходять до нього як „бліді дівчата з обличчями лілій”. Вірші інструментовані звуками l, m, n, які асоціюються з м'яким місячним світлом та хвилями туману:

*When I was young, we dwelt in a vale
By a misty fen that rang all night,
And thus it was the maidens pale
I knew so well, whose garments trail
Across the reeds to a window light [4, 15].*

Відчутно це, певною мірою, і в російському перекладі Р. Дубровкіна:

*В ту пору я был совсем молодым,
Наш дом обветшалый стоял у болота.
И бледной фатой вечеряющей дым
Стеллся во тьме по кочкам седым.
А топи все звали кого-то. [6, 51]*

Завдяки формотворчим засобам поетичного образотворення неможливо сплутати з манерою жодного іншого поета і лаконічний, простий, напружений вірш Емілі Дікінсон. В основі його метрики – звичайні ямбічні розміри англійських релігійних гімнів, дитячих віршів, пісень, балад. Улюблений розмір – common meter – при якому чергуються восьми- та шестистопні рядки з найпростішою схемою римування. Слідом за Емерсоном, але значно успішніше, Дікінсон запроваджує в поезію розмовні ритми англійської мови, а також Біблії.

Власне, революцію, котра відбулася в середині позаминулого століття в англомовній поезії, має два полюси: це верлібри Уолта Уйтмена, котрі відкинули традиційну форму, – і розкріпачення традиційної форми, експеримент на її основі Емілі Дікінсон. Глибинні причини цієї революції лежать у сфері філософії, нового світосприймання, притаманного обом поетам.

Під впливом Томаса Карлейля та німецької мови Емілі Дікінсон писала іменники і деякі інші, на її погляд, важливі слова з великої бук-

ви. (Томас Браун, її улюблений письменник, подібним чином акцентував увагу на окремих словах). У віршах відсутні усталені розділові знаки, їх замінило тире, що виконує роль коми або крапки, та найчастіше – означає паузу, є організатором ритму.

І якщо вже мова зайшла про Емілі Дікінсон у світлі підтексту та способів його творення, то тут варто зауважити, що „недбалість” римування, мови, орфографії, якими дорікали Дікінсон у XIX столітті, була свідомим прийомом.

Характер її творчого бачення прояснює рядок: „Скажи всю Правду – та не враз...” [7, 211]. Правда, за Емілі Дікінсон, має бути висловлена не прямо, а специфічно складно, загадково. Такий підхід передбачає подвійність, потрійність ракурсу, що забезпечило б максимальну місткість образу. Дікінсон прагне граничної точності в називанні й означенні кожного предмета чи явища, водночас вона любить недомовленості, умовчання, загадки. Її мета – уникаючи визначеності, досягти тієї ж таки визначеності [8, 30].

Принципом бачення та осягнення світу в поетеси стає загадка. Загадка витворює несподівані текстові структури, недомовленість виявляється головним художнім прийомом. Дікінсон любить висловлюватися двозначно про все без винятку – дім, природу, Бога, смерть, життя, тощо. Але вірші-загадки Дікінсон – літературні за своїм характером, тобто відповіді на них важливі відносно, а от поетика двозначності й недомовленості важлива абсолютно. І не останню роль у її побудові відіграє інтонація та звукопис, як компонент підтексту, на що звертають увагу і дослідники, і перекладачі творів американської поетеси.

Та повернімося до Фроста, в якого звукопис, ритм, інтонація не меншою мірою є важливими чинниками творення різноманітної та зокрема підтекстової образності. В „A Late Walk” поет іде по сирих від вечірньої роси стеблах скошеної трави, і звуки f, th, s змушують читача почувати, як його кроки розсувають короткі „обезголовлені стебла”:

*When I go up through the mowing field.
The headless aftermath
Smooth laid like thatch with the heavy dew,
Half closes the garden path [4, 8].*

У перекладі Б. Хлебнікова це відчуття проявлено через звук значно слабкіше:

*Простерлась по стерне роса
Белесої пеленой,
Из-под нее едва видна
Тропинка предо мной. [6, 43]*

В „Ghost House” звук ou гірким стогоном лунає у рядках, що розвивають тему покинутого дому:

*I dwell in a lonely house I know
That vanished many a summer ago...
.....
And the purple-stemmed wild raspberries grow*

.....
*I dwell with a strangely aching heart
 I that vanished abode there far apart
 On that disused and forgotten road
 That has no dust – both now for the toad.*

.....
*I know not who these mute folk are
 Who share unlit place with me
 Those stones out under the low-limbed tree
 Doubtless bear names that the mosses mar [4, 5-6].*

Спрощений вкорочений ритм російського перекладу цього вірша Б. Хлебніковим та цілковита відсутність зазначених звуків у його рядках є наслідком повного зникнення даного образу:

*Этот дом простоял много лет.
 Только дома давно уже нет.*

.....
И последний забудется след.

.....
*Как печально, что умер наш дом,
 Что не выбежат вновь босиком
 На дорожную теплую пыль.
 И взлетает во тьму нетопырь*

.....
*Всех, кто кров наш со мною делил,
 Я забыл. Может, помнит о том
 Камень, если еще подо мхом
 Чьи-нибудь имена сохранил. [6, 49]*

В „My Butterfly” – вірші про хиткість людського існування – майоріння метелика над мертвими квітами передається нерівними рядками, нерівнорядковими, різноримованими строфами:

*Thine emulous fond flowers are dead, too,
 And the daft sun-assaulter, he
 That frightened thee so oft, is fled or dead:
 Save only me
 (Nor is it sad to thee!) –
 Save only me
 There is none left to mourn thee in the fields [4, 28].*

Метрико-ритмічна організація вірша знаходить у творах Фроста найширше застосування як засіб передачі змісту. Баладно-казкові „In a Vale”[4, 15], „Wind and the Window Flower” [4, 10], „Love and a Question” [4, 7] виливаються в плавні строфи, метрична регулярність яких нагадує ритміку Лонгфелло в „Пісні про Гаявату”.

Створюється така наспівність регулярністю ямбічного руху вірша та симетричністю анапестичних заміні, котрі можуть звучати в яких-небудь паралельних позиціях, наприклад у кінці одного рядка та на початку наступного:

*When I was young, we dwelt in a vale
 By a misty fen that rang all night... [4, 15]*

*В ту пору я был совсем молодым,
 Наш дом обветшалый стоял у болота, Р. Дубровкін [6, 51]*

Чи на початку першого і третього рядків у якості своєрідної „ритмічної алітерації”:

*When the frosty window veil
 Was melted down at noon,
 And the caged yellow bird
 Hung over her in tune... [4, 10]*

яка, на жаль, відсутня в обох російських перекладах, Б. Хлебнікова:

*Он в полдень увидал ее
 В оттаявшем окне,
 Где весело ручной щегол
 Насвистывал над ней. [6, 47]*

та В. Топорова:

*Заметил ее он когда
 Январское солнце взошло,
 И в клетке проснулся щегол,
 И разынделело стекло... [6, 361],*

причому внутрішньо рядкова співзвучність window – yellow сприяє створенню ритмічного паралелізму.

„Декламаційна” ритміка відрізняє медитативно-ліричний монолог „Waiting”, який багато в чому нагадує дещо пишномовний тон медитативної лірики Томпсона і Грея:

*What things for dream there are when specter-like,
 Moving among tall haystacks lightly piled,
 I enter along upon the stubble field,
 From which the laborers' voices late have died,
 And in the antiphony of afterglow
 And rising full moon, sit me down... [4, 14]*

Риторичність, декламаційний характер ритміки білого вірша створюється поєднанням майже досконалих за ямбічною регулярністю рядків, настільки часто модульованими стопами пірихію та спондею, що створюється враження мовлення, позбавленого, проте, невимушеності ритму, яку ми знаходимо у творах другої поетичної збірки Фроста:

*“You ought to have seen what I saw on my way
 To the village, through Patterson's pasture to-day... [4, 59]*

Такої природності, „розмовності” ритму поет досягає вже в найперших творах першої збірки – „Into My Own” та „Mowing”, де дається ознака та манера, яка відрізняє його драматичні діалоги наступних збірок. За такої ритмічної організації вірш виливається у просту задушевну розмову з читачем:

*One of my wishes is that those dark trees,
 So old and firm they scarcely show the breeze,
 Were not, as 'twere, the merest mask of gloom,*

But stretched away unto the edge of doom [4, 5],

що добре відчули та передали і всі перекладачі цього твору:

Я бы хотел, чтоб листовенная мгла

Не просто мраком для меня была,

Но чтобы мне лесное бытие

Явило в чащах таинство свое.

Пер. Б. Хлебнікова ... [6, 361]

Я бы хотел, чтоб этот лес дремучий,

Невозмутимый древний и могучий,

Не просто был личиной тьмы, но чащей,

В даль без конца и края уводящей.

Пер. Г. Кружкова [6, 358]

Я одного желанья не таю:

Дерев под ветром дружную семью

Увидеть не дубравою ночной –

Оправою, вобравшей мир земной.

Пер. В. Топорова [6, 358]

Одне з моїх бажань: щоб ці дерева чорні,

Старезні і міцні, вітрами непоборні,

Не просто хмурими примарами були,

А в височінь, до меж буття, сягли.

Пер. В. Кикотя [9, 81]

Але всі ці фактори – фонетичний, строфічний, метрико-ритмічний – не діють нарізно, а зливаються в органічну єдність.

Так, інструментування вірша “In a Vale” поєднується з одноманітно регулярним рухом чотиристопного ямбу та симетрично вкрапленими анапестичними замінами в плавній, заокругленій строфі, що створює гіпнолітичну наспівність: мерехтіння метелика в “My Butterfly” передається не лише нерівними рядками та нерівностопними строфами, але й зіткненнями анапестичної та хореїчної стопи:

... And the daft sun-assaulter, he...

... There is none left to mourn thee in the fields... [4, 28]

чи протиставленням пірихія в одному рядку та спондея в іншому:

Precipitate in love,

Tossed, tangled, whirled and whirled above... [4, 28].

Органічно непомітна на перший погляд взаємодія звукового складу лексики з ритмічним та строфічним малюнком: звуки f, s, (daft, sun-assaulter, left, tossed, fields), які передають шелест крил метелика, та звуконаслідувальне whirl, повторене для створення ефекту кругового польоту. В “Storm Fear” цільності враження сприяє перетворення вітру на звіра, що виє як вовк; такий ефект створюється нерівними, переривчастими, як дихання, рядками, що „задиhaються” в укорочених ритмом рядках, шиплять (with a sort of stifled bark), пронизливою нотою вузького і високого звуку і в “beast”.

Таким чином, взаємопроникнення форми та змісту набуває характеру стилістичного прийому в арсеналі мовних виражальних засобів, за допомогою яких твориться попри іншу й підтекстова образність віршів Фроста.

Розглянемо ще кілька промовистих прикладів, де формотворчі засоби у взаємосполученні з полісемантичними виступають чинниками глибинної образності творів цього поета.

Так, вірші другої книги Фроста “North of Boston” написані органічним для англійської поезії білим віршем (неримований п’ятистопний ямб), а нерегулярні розтяжки дводольної стопи надають віршеві природності розмовної мови, чого і прагнув Фрост. Крім цього форма еклоги дозволяла йому звільнитися від умовності поетичних форм новоєвропейської традиції і легко комбінувати епічне, ліричне та драматичне начала в рамках одного вірша, а також досягти „безпосередньої” передачі конкретного „шматочка життя”.

Паралель „світ природи – світ людини”, виділена в поемі “The Census-Taker” [4, 174] ритмосинтаксичним паралелізмом, є одним із важливих конструктивно-композиційним прийомом поета. Фрост малює органічне злиття людини й природи.

Свою іронію, похмурість, інші людські почуття та емоції він теж не рідко виражає через форму. Вірш Фроста “Storm Fear” [9-10], передаючи страх людей, безпомічних у своїй самотності, пронизаний відчуттям тривоги. Навмисне вайлуваті, нерівні рядки, поривчастий ритм, вільний ямб з довільним римуванням по-своєму відображають танок снігової бурі, рвучку нічну стихію:

When the wind works against us in the dark,

And pelts with snow

The lower-chamber window on the east,

And whispers with a sort of stifled bark,

The beast,

“Come out! Come out!”... [4, 9-10],

Характерна сама невпорядкованість, різностопність розміру. Ямбічні комбінації в рядках такі: 1-й і 3-й рядки – п’ятистопний ямб з передостанніми стопами – пірихіями, з явним тяжінням до диподії; 2-й і 5-й рядки відповідно двостопний і одностопний ямб з пересунутою стопою пірихія, тощо. Все це краще, на нашу думку, вдалося передати у своєму перекладі І. Кашкіну, порівняймо:

Ночью вьюга стучится в дверь,

Белизной застилая

Сумрак сводчатого окна,

Задыхаясь от лая,

Распалаясь, точно зверь:

„Выходи, выходи!”

Пер. Р. Дубровкіна [6, 53]

Когда ветер ревет в темноте, завывая.

*И наносит сугроб,
Наш дом подтирая и с востока и с юга,
И сипит злобно вьюга, на бой вызывая,
Зверюга:*

„Выходи! Выходи!” ...

Пер. І. Кашкіна [10, 16]

У другому перекладі більшою мірою присутні природна й синтаксична невпорядкованість, багато пауз та вигуків, еліпсис. А також метросинтаксична структура твору, як і в оригіналі, підкреслюється звуковою будовою вірша, багатством алітерації свистячих звуків.

„Розмовність”, як нам уже відомо, є невід’ємною властивістю реалістичної лірики Фроста. В медитативно-зображальних поемах, що ілюструють тяжіння Фроста до жанрового синтетизму, спостерігається поєднання епічних і драматичних елементів в „організмі” ліричного твору. Сплав у „Книзі про людей” (так поет назвав свою творчість) філософських роздумів про долі людські з описом конкретної ситуації та з передачею „розмови людей” особливо проявляється в таких поемах, як “The Death of the Hired Man” [4, 34] та “Home Burial” [4, 51] – ці твори рівною мірою поєднують ліричні та драматичні стилі.

Поема “The Death of the Hired Man” розгортається неквапливо. Конфлікт передається в „діалозі двох” – чоловіка й жінки:

“Silas is back”

*She pushed him outward with her through the door
And shut it after her. “Be kind”, she said. [4, 34]*

Порівняймо:

„Вернувся Сайлас”.

Вона його на танок повела

І причинила двері: „Ти не гнівайсь”. [11, 67]

„ Вернулся Сайлас”.

Потом, его наружу потянув,

Закрывает дверь. „ Будь добр”, – она сказала... [10, 103]

Авторські ремарки мінімальні: сцена відтворюється не натуралістично, але скрупульозно, в деталях.

“When was I ever anything but kind to him?

But I’ll not have the fellow back”, he said.

“I told him so last haying, didn’t I?

If he left then, I said, that ended it. [35]

„Хіба я був колись недобрый з ним?

Та не бажаю я, щоб він вертався:

Я ще в минулу косовицю

Сказав, що з ним усе покінчено. [11, 67]

„ А разве добрым не был я к нему?

Но не хочу, чтоб к нам он возвращался.

Иль не сказал ему я в сенокос,

Что, если он уйдет, пусть не приходит? [10, 103]

Запитально-невдоволені інтонації в репліках Воррена (What good is he? Who else will harbor him / At his age for the little he can do?), що оголюють настрої, та, якоюсь мірою, світосприйняття власника, пом’якшуються тоном реплік Мері:

“Sh! Not so loud: he’ll hear you”, Mary said. [4, 35]

„Ша! Він почує...” – сполошилась Мері. [11, 67]

„ Ши! – перебила Мэри. – Он услышит”. [10, 105]

Так, Сайлас змучений віком та довгою мандрівкою на ферму, де він колись трудився сильною червеною спеки.

Зображення людини в поезії Фроста суворо реалістичне. Він бере всіх людей як вони є. Він любить їх працю, розмову, любить та співчуває трудівникові. Але ця любов ніколи не переходить в сентиментальну ідеалізацію. Брутальнуваті, незграбні, дивакуваті люди Фроста – насамперед люди. Фрост каже про них правду; це не звинувачення, а констатація факту. „Жаліслива” Мері каже про Сайласа:

... Of course he’s nothing to us, any more

Tan was the hound that came a stranger to us

Out of the woods, worn out upon a trail.” [4, 38]

Звичайно, він для нас ніхто, немов

Гончак той, бігом змучений вконець,

Який недавно з лісу прибулдився.” [11, 70]

Конечно, он для нас не больше значит,

Чем гончая, которая пристала б

К нам из лесу, измучившись в гоньбе”. [10, 109]

Поет наводить її слова з прямою і неупередженістю судді, але гнівного звинувачення не видно. Вони – господарі, та, може статися, завтра розоряться. Об’єктивно поема виступає звинуваченням тих законів власницького устрою, яким слідує фермер. В цьому об’єктивному підтекстовому змісті поеми її безпосередня соціальність і значимість. Боротьба за існування огидна. Вона не до кінця висушила душі людей. В кінці поеми різкий діалог переходить у ліричний спомин, потім у дивну картину ночі, коли:

Part of a moon was falling down the west,

Dragging the whole sky with it to the hills. [4, 38]

Ріг місяця на захід падав,

Схиляючи на пагорби все небо. [11, 69]

Осколок месяца скользнул на запад,

Стянув все небо за собой к холмам. [10, 109]

Зміна настрою та змісту відбувається за рахунок зміни інтонації. Якщо в початкових рядках діалогу по 7-8 наголосів, то з уповільненням ритму (пристрасті охолоджуються) кількість наголосів падає до 4-5; ямбічна структура розміру набуває правильного вигляду, хоча „розмовність” білого вірша не втрачає питомої ваги.

Передача природної розмовної мови у поета не переростає в імітацію місцевих говірок, колоквиалізмів, діалектизмів. Реалізм „розмови” – в його сутнісній правдивості. Психологічний детермінізм лежить в основі діалогів фростівських персонажів.

Фрост називав себе „синекдохістом”, підкреслюючи свою схильність до поєднання „пучка квітів” і законів всесвіту. В його творчості художня деталь відіграє виключно вагому роль.

Символічна деталь „виводить” вибагливо-імпресіоністичні замальовки поета на орбіту жанру параболі, ліричної притчі, яка відтворює „пейзаж душі” (“Dust of Snow” [4, 221]), адже це не лише тонкий опис дивної миттєвості, тут відчувається і настрої. Емоція, що пронизує замальовку, підкреслюється одноставним, гладким рухом двостопного ямбу, симетричною завершеністю синтагм – елементів ритмосинтаксичного членування, і навіть тим, що вірш складається з одного речення, вимовляється на одному диханні:

*The way a crow
Shook down on me
The dust of snow
From a hemlock tree*

*Has given my heart
A change of mood
And saved some part
Of a day I had rued. [4, 221]*

Усвідомлюючи формотворчу образну домінанту цього вірша Фроста, російський перекладач І. Кашкін хоча й втратив деякі деталі першого смислового плану, зумів достовірно відтворити головний образ твору шляхом збереження його оригінальної архітекtonіки:

*Сук закачался,
И снежный ком,
Искрясь, распался,
Задет крылом.*

*И почему-то
Развевял тень
Того, чем смутен
Был скучен день. [10, 70]*

У складній динамічній структурі творчого метода Р. Фроста основними рушійними силами є засади типізації. Зображуючи конфлікти „погоди зовнішньої і внутрішньої”, поет тверезо аналізує причини соціального відчуження, страху, розчарування. Іноді тяжіння до достовірності

веде до натуралістичної описовості. Велика роль у цьому романтичних елементів: вони визначають характер ранніх баладно-елегічних оповідей, піднесений настрій натурфілософської лірики.

Ієрархія „високого” й „низького” змінюється у Фроста відношенням невизначеності. Фростівська людина постає, користуючись терміном Сартра, „режисером” емпіричної даності [12, 41], який надає їй певної нестійкої єдності, котра містить у собі „натяк” на ідеальне, як частина „натякає” на ціле. „Синекдоха” Фроста є відношення конкретної, емпірично даної і достовірно відтвореної картини до непізнанного цілого, „натяк” на нього. З огляду на невизначеність цілого, у Фроста неможливо виявити однозначний зміст символіки, але можна визначити її спрямованість, котра цілковито обумовлена конфліктністю ідей „романтичного” і „постромантичного” генезису та конкретизується в текстах його творів за допомогою інтонації, звуку, ритму, інших формотворчих засобів.

Отже інтонація, звукопис, ритм та інші формотворчі засоби поетичного вираження, як видно із численних прикладів, часто огранюють, увиразнюють, відтінюють, а не рідко й несуть у собі семантичні елементи підтексту поетичного твору, чим аргументується необхідність їх достовірного відбиття в перекладі задля збереження підтексту та досягнення адекватності відтворення іншою мовою всього твору в цілому.

Література

1. Германова М.Г. Книга для чтецов. – М.: Из-во ВЦСПС Профиздат, 1960. – 176 с.
2. Цеплитис Л.К. Анализ речевой интонации. – Рига: Зинатне, 1974. – 272 с.
3. Смоленская С.С. К вопросу о типологии подтекстовых значений в английском языке // Исследования по английской интонации. Уч. Записки Моск. гос. пед. ин-та им. В.И. Ленина. – № 282. – М., 1964. – С. 81-87.
4. The Poetry of Robert Frost. The collected poems, complete and unabridged. Edited by Edward Connery Lathem. – New York: Henry Holt and Company, 1979. – 610 p.
5. Бойченко В.П. Поліття. – К.: Молодь, 1977. – 80 с.
6. Роберт Фрост. Стихи. Сборник. Сост. и общ. ред. Ю.А. Здорова. – М.: Радуга, 1986. – 432 с.
7. Дікінсон Е. Лірика: 3 англ. / Упоряд. та передм. С.Д. Павличко. – К.: Дніпро, 1991. – 301 с.
8. Павличко С.Д. Емілі Дікінсон: поезія скептичного ума // Дікінсон Е. Лірика: 3 англ. / Упоряд. та передм. С.Д. Павличко. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5-32.
9. Кикоть В.М. Вірші. Переклади. – Черкаси, Сіяч, 1994. – 104 с.
10. Фрост Р. Из девяти книг. Стихи. – М.: Иностранная литература. – 1963. – 144 с.

11. Фрост Р. Вірші у перекладі В. Бойченка // Поезія – 70. – К.: Радянський письменник, 1970, № 1. – С. 67 – 71.
 12. Sartre J.- P. What is literature? – N. Y.: Methuen and Co, 1978. – 238 p.

**INTONATION, RHYTHM AND OTHER POETRY FORM
 MAKING MEANS IN IMPLIED SENSE CREATION AND
 TRANSLATION**

V. M. Kykot

Cherkasy regional organization NSPU, tel. 8 (0472) 71-57-71

The article deals with influence of intonation, rhythm, meter, sound and other poetry form means on implied sense creation and translation.

Key words: intonation, rhythm, meter, sound, implied sense, image, translation.

УДК 821.161.2
 ББК 83.3 (4Укр) 6

**ЕКСПЛІКАЦІЯ КОНФЛІКТУ ЯК РУШІЙНОЇ СИЛИ ДІЇ
 У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ДІАСПОРИ ПЕРШОЇ
 ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

(на матеріалах творів Є.Карпенка, Л.Полтави, В.Чапленка)

О. І. Семак

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
 м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57*

У статті на матеріалі п'єс Є. Карпенка, Л. Полтави, В. Чапленка досліджується взаємозв'язок драматичної дії і конфлікту. Застосований підхід дає підстави говорити про драматичну дію як засіб розкриття конфлікту.

Ключові слова: композиція, конфлікт, драматична дія, діаспора.

Сьогодні у його політичному, соціально-економічному та культурному вимірах видається доволі проблематичним. Очевидною є антропологічна криза на всіх рівнях життєздійснення людини, в якій вона опинилась внаслідок нівелювання власної духовної природи, втрати духовних орієнтирів самовизначення та саморозвитку. Останні репрезентують духовну культуру національної спільноти, до якої належить конкретна людина і яку впродовж свого життя вона збагачує власною творчою активністю. Попри вагомим історичним досягненням – незалежність України як держави, – яке маємо ми, українці, сьогодні відчувається гостра необхідність актуалізації духовної спадщини українського народу з метою залучення кожного українця до первинного джерела національної самобутності, що сприятиме усвідомленню своєї національної вартості та особистісної відповідальності за долю власного народу. Бо ж не даремно сказано: «Свобода завойовується зброєю, але зберігається, відстоюється культурою».

Творча спадщина представників діаспори першої половини ХХ ст. є вагомим внеском у національну культуру, адже в ній відображено внутрішній світ тієї частини української спільноти, яка пережила глибокий душевний біль втрати батьківщини. Останній, очевидно, й позначився на літературному спрямуванні авторських творів – драматургії.

Об'єктивна оцінка драматургії української діаспори, висвітлення її специфічних характеристик вимагає зусібного вивчення зображених у творах художніх конфліктів. Необхідність їх пізнання пояснюється тим, що правильне «прочитання» конфліктів художнього твору часто визначає «місце, яке буде відведене твору, та й самому письменнику в літературному процесі» [1, 88]. Сказане в найбільшій мірі стосується драматургії, оскільки, за словами Л. Толстого, «драма є конфлікт» [2, 4].

Аналізуючи художній конфлікт у творі, послуговуємося твердженням про те, що це багатопланове утворення із різнорівневими зв'язками є «важливим засобом організації художнього матеріалу і виявлення в ньому необхідного центра «фокусування» [3, 6]. «Розвиток конфлікту обумовлює не тільки зв'язки і протиріччя художніх образів, але й співвідношення окремих сторін, компонентів літературного твору, його внутрішню будову» [4, 96]. Грунтовне дослідження категорії конфлікту потребує уваги до взаємозв'язків цього утворення із іншими компонентами твору.

Співвідношення конфлікту і драматичної дії видається одним із важливих питань, вивчення яких сприяє глибшому розумінню специфіки драматичних творів діаспори. Увага до такого співвідношення тісно пов'язана із самою природою драми, адже «драма – це художній твір, в якому життєва історія не тільки висказана словами, але також виражена дією, причому дією драматизованим. Її основою, об'єктивною умовою її виникнення є не просто суперечності, протиріччя життя, а тільки ті з них, що несуть в собі печать справді драматичного» [5, 8]. Найголовніша риса художньо доведеної драми – наявність напруженої драматичної дії, відсутність якої веде до епічності творів. Драматурги зазвичай висвітлюють «не лише зміни в життєвому становищі людини, що здійснюються зусиллями її волі, але й всі інші форми активності ж життєво-практичної, вольової, зовнішньої, так і інтелектуальної, емоційної, себто внутрішньої» [5, 23].

В основі внутрішньої організації твору як певної послідовності перебігу та розгортання дії лежить конфлікт, певна суперечність у стосунках між героями, що мотивує той чи інший розвиток дії. Конфлікт у драмі завжди здійснює конструктивну функцію, задаючи напрям драматичній дії, а розкриття конфлікту відбувається якраз через неї, адже вона втягує в себе все, що зображено у творі. Драматична дія зазвичай включає не лише живий ланцюг зовнішніх подій, але й переживання, душевні стани зображуваних персонажів, і взагалі все те, що є передумовою до визрівання конфлікту. У ході розвитку дії виявляються все нові і нові сторони конфлікту, який має наскрізний характер. Сфера драматичної дії значно ширша, ніж показ вчинків героїв-антагоністів.

В основу концепції драми науковці зазвичай ставлять драматичну дію (Г.-В.-Ф. Гегель, Ф. Геббель, Б. Шоу, А. Чехов), проте підходи до її розуміння різні. На думку Г.-В.-Ф. Гегеля, драматична дія виникає «не із зовнішніх обставин, а із внутрішньої волі і характеру» [6, 548] і ґрунтується на боротьбі за досягнення своїх інтересів. Німецький теоретик Франц Геббель вважав, що «драмі доступні не тільки дія і конфлікт у звичному смислі, але й у стражданнях, себто діяння і конфлікт, звернені до внутрішньопсихологічної сутності. Головне в драмі – це «внутрішня подія», «справжня внутрішня дія» [7, 582]. Бернард Шоу у своїй праці «Квінтесенція ібсенізму» заперечує концепцію дії та драматичного конфлікту, і загалом схему канонічної п'єси, протиставляючи їй драму, що ґрунтується не на перипетіях зовнішнього діяння та конфліктах, а на

дискусії, та, в кінцевому рахунку, на конфліктах, що витікають із зіткнення різних морально-етичних чи духовних ідеалів» [8, 68]. У конструюванні драматичного конфлікту може бути різна «акцентція його зовнішнього і внутрішнього начала, але в принципі вони мусять бути взаємопов'язані, взаємопідпорядковані, взаємозумовлені і, по суті, конче необхідні для драматургічного твору» [9, 51].

Для драматургії діаспори першої половини ХХ ст. характерна тенденція до поєднання зовнішньої та внутрішньої дії з превалюванням останньої та її психологізація.

Так, конфлікт твору Є. Карпенка «Білі ночі» увиразнений не лише на рівні розвитку сюжету, він побутує у психологічній сфері, коли поряд із зовнішньою драматичною дією існує внутрішнє відтворення психологічних конфліктів. Єдність зовнішнього та внутрішнього конфліктів дуже добре простежується у драмі через дії Іро, Вірляни, Няні, які лише відзеркалюють їхні душевні поривання. Зовнішній конфлікт, побудований на стосунках трьох в любовному трикутнику (Іро, Вірляна, Ріта), має ще й інший, екзистенційно-метафоричний план. Досягнути двоплановості в інтерпретації конфлікту вдається завдяки організації драматичної дії за принципом «статичного театру» М. Метерлінка, коли «навмисно відхилено будь-яку дію, і час розтягується, ллється як поезія» [9, 272]. Досконалість твору, на думку М. Метерлінка, вимірюється тим, наскільки вдається уникнути «слів, що називають в ньому вчинки» [9, 271]. Автор подає стосунки трьох схематично, драматична дія на рівні фабули майже відсутня. Її рух передається через «езотеричне містичне мовлення» [9, 272] персонажів, яке важко зрозуміти поза контекстом. Характер висловлювань персонажів спонукає до множинності смислотворення. «Є. Карпенко дуже прискіпливо добирав для цього символістські засоби (не лише на рівні образної системи, а й на рівні діалогічного й монологічного мовлення), навіть своєрідну систему пристрастей, що дає можливість безпосередньо включати емоції дійових осіб у розвиток драматичної дії, у розгортання драматичного конфлікту... автор конструє драматичну дію і конфлікт за принципом одвічного протистояння не стільки протилежних сил, характерів, ідей та світоглядів, скільки внутрішніх протиріч, психологічної боротьби самої особистості» [10, 196].

У вступі Сави Крилача робиться спроба зрозуміти глибинний смисл конфлікту через переосмислення образів твору. Іро бачиться ним як володар духу, що намагається відтворити колишню велич, Ріта – сумління Іро, що усвідомлює власну недосконалість. Вірляна – недосяжний для звичайного смертного ідеал краси та любові. Символічний зміст несуть в собі образи Няні, Юнака, Йони. Прагнення Іро до ідеального духовного буття людини виводить назовні ряд протиріч, що спонукають до напруженої внутрішньої боротьби. Ланцюг подій – приїзд Юнака – розмова Іро з Вірляною – танець Вірляни та Юнака – відбиває хід думок головного персонажа, намагається виявити життєву істину, розгледіти її в глибинах людської підсвідомості. «Структуротворчим засобом драма-

тичної дії стає екзальтований пафос вибухових емоцій у ліричному висловлюванні, що будується за принципом градації» [9, 273]:

«Ріта. Та я ж...Я! Ось огляньмося...(Хапко поринає в спогади, втягуючи з собою й Іро.) Глибока північ...Велично зійшло криваве сонце й благословило нашого Коханя гріх...Його перші обійми, жагу...Ми загу- бимо землю... Грім... Блискавиці... Огневі бурі...Якийсь храм. З сонців панікадила.. Ангели.. (Замовкла.) Ось огнева колісниця Пророка перед нас... Іро. (Хапко.) Ха-ха!...І ми з тобою в неї не сіли...

Ріта. (Швидко.) Ні, ні! Ой-ой! – як вона нас несла!.. Ми ж губили небо за небом.. І ти... оп'янів, згубив голову... І тому винна я...Бо ж довела я тоді твої пристрасти» [11, 18].

Умовною залишається розв'язка конфлікту: завершення зовнішньої драматичної дії – від'їзд Вірляни – не вирішує духовних шукань героя.

«Зовнішня дія, заснована на динаміці вольових досягнень та перипетіях, як видно, втратила свою колишню універсальність і зайняла в сучасному мистецтві місце скромніше, ніж те, на яке воно претендувало в естетиці Гегеля. Афористичне гегелівське судження про дію як рухому колізію, виходить, одностороннє і неповне; в процесі і в результаті одиничних людських звершень конфлікти можуть (як в первинній реальності, так і в мистецтві) явно виявлятися, залишаючись, по суті, незмінними. І чим глибша колізія, тим важче їй втілитись в традиційній "гегелівській" дії, спрямованій до розв'язки» [12, 160].

Хоча одною із найпоширеніших тем, які розроблялися нашими драматургами в еміграції, на нашу думку, залишалася тема національної боротьби, джерелом драматизму у цих п'єсах частіше виступали не стільки прямі соціальні чи національні революційно-збройні протистояння, скільки проблеми та протиріччя психологічного, ідейно-естетичного характеру, які лише впливали із зовнішнього протистояння. Хід драматичної дії в таких творах визначався не тільки зовнішньою боротьбою, що становила суть зовнішньої дії твору, але й конфліктом внутрішнього плану. В п'єсах досліджуваного періоду поряд із сюжетною подієвістю рушієм конфлікту виступають полеміка, роздуми персонажів про причини поразки в національній боротьбі, які, на думку багатьох авторів, містяться в складі характеру українця. Завдяки такому підходу драматургам вдавалося повною мірою розкрити глибинний зміст конфлікту, представленого у творах, та уникнути спрощеності драматичної інтриги, схематизму передачі конфлікту та категоричності його вирішення.

Наприклад, у п'єсі Леоніда Полтави «Чого шумлять дуби» розгортання морально-етичного конфлікту відбувається завдяки поєднанню ідеологічних суперечок персонажів із розвитком зовнішньої дії. Дія п'єси побудована як переплетення політичної та любовної інтриги, а політичний конфлікт накладається на конфлікт морально-етичного змісту. Канву твору становлять події 1946 року – переселення українців з Лемківщини до СРСР. І хоча розвиток конфлікту відбувається в ідейно-позиційній площині, автору вдається уникнути плакатності, статичності, оскільки джерелом драматизму у творі стає також протиріччя предмет-

но-побутового та психологічного плану. В перших двох діях драматичний конфлікт не має чітко означеної двополюсності, бінарність позицій, яка веде до спрощення конфлікту, простежується лише у третій, останній, дії. І лейтенант червоної армії Воля, і учасниця революційних подій Михайлівна, сперечаючись із переконаною комуністкою Ганною, не відрікаються від комуністичних ідеалів, хоча інтуїтивно відчувають їхню фальш.

Зображення лінії кохання Воля – Ганна показує, як під впливом комуністичної ідеології кохання втрачає свій глибинний сутнісний смисл: «ВОЛЯ: Мати біля себе ціле життя емведівську шпигунку... Ні, ні... Бідна моя громадська діячка...Навіть хустину вишила червоною зіркою» [13, 8]. Надмірна ідеологізація краде в жінки її призначення. Протиріччя підсилює контраст між словами про щасливе життя в СРСР, які безупинно передають по радіо, і самим життям, коли учасниця революції комуністка Михайлівна не має за що жити в "квітучій" країні Рад.

У третій дії, яка відбувається на Лемківщині, глядач разом із Ганною, Михайлівною та Волею має можливість спостерігати за запеклою боротьбою антагоністичних сил. З одного боку – це енкаведисти на чолі із Криловим, зрадник Бук, з іншого – повстанці УПА, селяни Лемківщини, сотник УПА, який раніше під виглядом журналіста підкинув листівки лейтенанту Волі. Такий сюжетний хід служить унаочненню дискусій персонажів, поданих у попередніх діях і зберігає драматичну напругу до самого фіналу. Аналізуючи процес переселення лемків з точки зору загальнолюдської моралі, Ганна, яку партія в ролі вчительки послала на територію Польщі, все більше переконується в цинічності, облудності комуністичної ідеології. У центрі уваги опиняються внутрішні переживання героїні, через які утверджується авторська ідея національного відродження України.

Драматурги в еміграції переосмислювали пережиті ними події не лише з точки зору українця, а й з точки зору екзистенції самої людини. Багатовекторний конфлікт їхніх творів включає в себе не лише політичні, а й світоглядні, морально-етичні та психологічні протиріччя.

Хоча розвиток драматичної дії героїчної опери «Мар'яна» Л. Полтава базує на подіях Другої світової війни – боротьбі українських повстанців із більшовицькими та німецькими загарбниками, драматична дія не тотожна своєму реальному аналогу. Складність зображення людського життя досягається через введення подвійного конфлікту екзистенційного змісту. Його особливість виявляється в поєднанні побутового та політичного планів. Перший план драматичної дії є певною мірою обмежений зосередженням уваги на побутовому конфлікті між братами, а другий набуває широти зображення і проектується у площину історичного, соціально-політичного становища народу в цілому. Конфлікт розгортається то на родинному подвір'ї, то в приміщенні німецької комендатури, то в повстанському загоні, що дозволяє автору в такий спосіб чітко виокремити ідейні позиції персонажів. Два брати та їхня сестра Мар'яна виявляють різні переконання. Григорій – український патріот-

повстанець, Мирон лаштується в червоні партизани, він – вірний СРСР. Мар'яна намагається їх помирити, щоб урятувати єдність родини: «Брати! Облиште суперечку/ Вона нічого вам не дасть,/ Крім ненависти./ Йде фронт – і падає держава./ Подумайте, як врятувати родину,/ Бо без родини –/ І держава не воскресне» [14, 7]. У ремарці автор застерігає: «Знову вибухає сварка між братами, і Мар'яна даремно намагається їх помирити, бо це боротьба ідей» [14, 3]. Ідейна заданість характерів увиразнює полюси наскрізного конфлікту з добrotною бінарною основою.

Для надання динамічності розвитку конфлікту автор вводить образ Демона. Цей символ сприяє ширшому тлумаченню конфлікту твору: «Демон зі скелі сміється з людей. Він носій нещастя для всіх, для всього людства, той, хто служить нині на користь одним, щоб завтра служити на користь їхнім ворогам» [14, 3]. Образ Демона «проектуює» систему українських подій на реальність ХХ ст., і завдяки цьому національне наповнення конфлікту набуває загальнолюдського звучання.

Окремі сюжетні епізоди служать ілюстративним матеріалом для загальної концепції твору. Так, після відречення Мирона від своїх радянських поглядів і приєднання до табору повстанців між командиром та Демоном відбувається діалог, в якому екзистенційна проблема вартості людини досягає кульмінаційного моменту: «Командир: Нова людина в табір наш прийшла. Демон (зі скелі): Убийте! Командир: Любіте людину. Демон: Убийте!» [14, 26]. Опозиційні образи Григорія та Мирона єднає образ Мар'яни. Її смерть остаточно змінює погляди Мирона: «Я смерті заслужив – але хотів би жити. З моєю смертю згине і родина. Хто ж берегтиме те, що берегла сестра» [14, 26]. Епізод урятування переодягненого шпигуном священника витлумачує загальну концепцію твору – зло маскується під найсвятіше, закрадається в душі людей.

Багатовекторний конфлікт першої половини ХХ ст., зображений у творах, включає в себе світоглядні, морально-етичні та психологічні протиріччя людини, яка перебуває на чужій землі, але думкою живе в Україні. Притаманна європейській драмі початку століття переакцентація подієвості від зовнішньої дії до виявлення внутрішнього світу персонажа знайшла благодатний ґрунт у драматургії діаспори, представників якої до переосмислення власної долі та життя всієї держави спонукали пережиті події. Відбувається переоцінка життєвих орієнтирів, зокрема, питання вибору та відповідальності, провини і свободи. Усвідомлення проблеми буття нації і проблеми буття людини взагалі дозволяє драматургам у творах синтезувати національне із загальнолюдським, виводячи проблему людського існування на якісно новий філософський рівень. Тому й зустрічаємо у драмах відсторонення від зовнішньої дії, коли справжні причини, які детермінують розвиток дії, є за межами конфліктних зіткнень персонажів, а сам конфлікт існує на горизонтальному та вертикальному рівнях. Це давало можливість розкривати специфічність людської екзистенції.

Так, конфлікт драми В. Чапленка «Чий злочин?» ґрунтується на внутрішньопсихологічних чинниках, хоча автор не відмовляється від зовнішньоподієвого розвитку колізії. Бінарність опозиції «українське село-комуністичний режим» лише виокремлює психологічний стан головного героя, який знаходиться в центрі морально-етичного конфлікту. Подібно до п'єс В. Винниченка, конфлікт драми зорганізований на горизонтальному та вертикальному рівнях. Зовнішнє протистояння (Річицький – селяни його рідного села) лише допомагає краще зрозуміти внутрішнє протистояння (конфлікт між почуттям страху і почуттям приналежності до рідного народу, який відчуває Річицький). Таким чином, хід драматичної дії визначається не лише зовнішніми чинниками, але й внутрішніми суперечностями. Душевне роздвоєння, емоційні переживання головного героя детермінують розвиток драматичної дії. Доводячи свою вірність комуністичним ідеалам, Річицький все більше перетворюється на злочинця. Своєрідним каталізатором душевного стану головного героя виступає Таїса, вчителька, в яку закоханий Річицький. Дослідження взаємин між цими героями демонструє глибинні основи конфлікту. Страх і кохання визначають дії Річицького. Глибокий страх перед тим, що Таїса – сексотка, а також бажання довести їй, що для комуніста не має значення національність та батьківщина. Твір починається споминами Річицького про дитинство, проведене в селі Баштани, в яке він присланий партією організувати сільське господарство. Крок за кроком він руйнує ідилічний образ українського села, змальований Таїсі. Він відбирає в селян останній хліб, за його наказом вішають односельця Супруна, вбивають селянина Хорішка. Селяни, які спочатку покладають великі надії на колишнього земляка, а тепер представника ЦК, розчаровуються і ненавидять Річицького. Таїса: «Не лякаю, мій більшовичку коханий, а тільки випробовую. Я хочу впевнитись, чи ти таки справжній більшовик... Чи ти щиро руйнуєш той ідилічний хутір, що його так недавно вихваляв (Сідає на лаву). Я все-таки думаю, що це тобі не легко дається. Справді-бо: ще вчора ти з насолодою слухав цвіркунів, що сиділи під оцим-о (показує кивком голови) порогом, захоплювався ніжним піянісімо жаб'ячої музики, а сьогодні руйнуєш ці пороги, розкидаєш греблі на куркульських ставках із тими жабами...» [15, 251]. Лише в тюремній камері до нього приходять прозріння, хто ж така Таїса: «Твоє сумління. Ти думав, що я сексотка, а я твоє сумління» [15, 262]. На показовому суді, який відбувається в рідному селі Річицького, Таїса виступає головним свідком і засуджує Річицького до смерті. Катастрофічність фіналу доводить незнищенність моральних засад людського існування, їх верховенство над будь-якою ідеологією.

На нашу думку, філософське осмислення долі людини і народу у драматургії досліджуваного періоду внесло епічний компонент у драматичну дію, зокрема у конфлікт. Елізація драматичної дії у творах І. Багряного, М. Мирського, В. Винниченка виявлялася через об'єктивацію «полеміки персонажів (через відокремлення повідомлення і події розкасування), чим досягався ефект множення точок зору» [9, 246]. Цей при-

йом дозволяв авторові вкласти нове розуміння змісту конфлікту, передати його епохальний характер. Філософські роздуми автора, подані в ремарках, стають епіцентрами конфлікту. Особливість їх у тому, що вони сприяють глибокому дослідженню конфлікту, структурній цілісності твору.

Проаналізувавши драматичні твори означеного періоду кризь призму взаємозв'язку «конфлікт-драматична дія», можемо формулювати такі висновки:

У драматичних творах чітко простежується взаємозумовленість структури конфлікту і драматичної дії. Відзначається співіснування традицій реалістичної та модерної драми, що означає конфлікт як зіткнення об'єктивної та суб'єктивної реальностей буття людини. Тематичний зміст конфлікту визначають драматичні дії, що ґрунтуються на реальних подіях національно-визвольної боротьби початку століття та утвердження загальнолюдських цінностей в умовах повсякденного існування. Ідейно-естетичну наповненість конфлікту у творах забезпечує драматична дія, яка об'єднує кілька подієвих планів. Внутрішня і зовнішня дія органічно переплітаються, що сприяє розширенню радіусу конфлікту та надає йому більшої глобальності. Вияв позицій конфліктуючих сторін відбувається посередництвом так званої «вербалізованої дії» – словесної полеміки, яка демонструє їх ідейне протистояння. В умовах словесної полеміки зображується еволюція ціннісно-сміслові сфери свідомості героїв. Маємо підстави говорити про взаємозумовленість структури конфлікту та драматичної дії. Відзначаємо співіснування традицій реалістичної та модерної драми, коли розвиток конфлікту зумовлюють не лише безпосередні дії, а й внутрішня боротьба, протистояння моральних позицій.

Література

1. Погрибный А.Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – К., 1981. – 198 с.
2. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. – М., 1983. – Т.15.
3. Солоухін В. Слово живое и мертвое. М., 1976, с. 10-11.
4. Храпченко М.Б. Типологическое изучение литературы и его принципы // Проблемы типологии русского реализма. – М., 1969.
5. Хороб С.І. Українська драматургія: Кризь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми). – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – 199 с.
6. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4-х т. – М., 1971. – Т.3.
7. Геббель Ф. Избранное: В 2-х т. – М., 1978. – Т.2.
8. Шоу Б. О драме и театре. – М.: Изд-во иностран. л-ры, 1963. – 600 с.
9. Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса: Астропринт, 2006. – 350 с.
10. Хороб С.І. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – 199 с.

11. Карпенко Є. Білі ночі. – Відень, 1920. – 48 с.
12. Хализев В.Г. Драма как род литературы. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
13. Полтава Л. Чого шумлять дуби. – Париж: Театральна бібліотека, 1950. – 31 с.
14. Полтава Л. Мар'яна. – Лондон: Накладом української видавничої спілки, 1955. – 27 с.
15. Чапленко В. Драматичні твори. – Монтерей, 1963. – 307 с.

ECSPLICATION OF CONFLICT AS MOTIVE FORCE OF ACTION IN DRAMATIC NOVELS OF DIASPORA OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY (on materials of works E.Karpenko, L.Poltava, V.Chaplenko)

O. I. Semak

*Pricarpathians national university named by Vasiliy Stefanic,
1. Ivano-Frankivsk, st. Shevchenko, 57; tel. +380(342)59-60-74*

The article has the investigation of the correlation of action and conflict based on the material of the dramas of Y.Karpenko, L.Poltava, V.Chaplenko. This approach gives us an opportunity to speak about dramatic action as the motive power of conflict.

Key words: *composition, conflict, action, diaspora.*

КОНЦЕПЦІЯ НЕОКЛАСИЦИЗМУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ СПАДЩИНІ ВОЛОДИМИРА ДЕРЖАВИНА

Н. В. Басенко

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57*

У статті здійснено спробу наукового аналізу концепції неокласицизму у літературознавчих працях Володимира Державина. Висвітлено основні засадничі положення та методологічні принципи визначення неокласицизму як літературного стилю.

Ключові слова: літературний стиль, неокласицизм, класицизм.

Для теоретиків та істориків літератури сучасності надзвичайно важливим є вивчення і засвоєння досвіду та наукових прийомів видатних представників українського літературознавства минулих років. Це, з одного боку, забезпечує міцну основу для теоретичних узагальнень, створює вагому літературно-наукову традицію, а з іншого – саме в літературознавчих пошуках минулого закладено значну кількість цікавих ідей, які потребують свого переосмислення та розвитку і створюють величезну перспективу для сучасної літературознавчої науки в цілому. З цього погляду літературознавчі праці Володимира Державина, українського вченого з діаспори, є цінним джерелом для дослідників.

Загалом проблема дослідження неокласицизму на сьогоднішній день є достатньо актуальною. Вона знайшла своє висвітлення у працях таких вчених, як Ю. Шерех, Д. Наливайко, В. Брюховецький, С. Гречанюк, І. Дзюба, М. Наєнко, П. Хропко, Л. Тимченко, С. Мельник та інших. Однак, теоретико-літературні статті Володимира Державина займають серед них особне місце, оскільки належать до однієї із перших спроб осмислити неокласицизм як цілісне літературне явище, що не обмежилось лише творчістю так званого п'ятірного грона, а мало своє продовження у творчості українських письменників наступних десятиліть, особливо на еміграції. Вчений прагнув дати зусібічне обґрунтування неокласицизму на рівні власне концептуальних узагальнень. У методологічному плані саме Володимир Державин вперше теоретично аргументував генетичний взаємозв'язок творчості неокласиків з традиціями європейського класицизму за допомогою формального підходу, на цій основі переглянув поняття класичності, розробив власну класифікацію літературних стилів. Слід також зазначити, що і сам вчений у своїй літературознавчій, літературно-критичній та перекладацькій діяльності перебував під впливом власне неокласичного типу мислення. Основними працями Володимира Державина тут є статті «Проблема класицизму та систематика літератур-

них стилів», «Поезія Миколи Зерова і український класицизм», «Дух і джерело українського неокласицизму», що носять полемічний характер і мають критичне забарвлення.

Здійснюючи побудову власної концепції неокласицизму, він логічно виходить з його історичних взаємозв'язків із класицизмом. Власне, неокласицизм для Державина, це той же класицизм, тільки перенесений на новітній літературний ґрунт, що чітко впливає з такого його твердження, як: «Неокласицизм» це значить – модерні прихильники класицизму» [1, 162]. До того ж, саме в зародженні та послідовному розвитку цих двох стилів в українській літературі він вбачав, по-перше, історично-світоглядну основу, що по-справжньому з'єднувала українську літературу з традиціями європейського та світового письменства, по-друге, потенціал оновлення та вдосконалення українського художнього слова.

Аналізуючи класицизм та неокласицизм як явища неперервного не тільки українського, й світового літературного процесу, Володимир Державин у своїх теоретичних міркуваннях опирається на розуміння художньої форми як того основного критерію, орієнтуючись на який і слід окреслювати той чи інший стиль у літературі, спостерігати його тяглість у часі, здійснювати оцінку творчості письменників, визначати вершинні твори, які складають скарбницю світової культури.

На його думку, як в літературі, так і в мистецтві слід застосовувати єдині принципи, які давали б змогу універсально-категоріального визначення стилю. В цьому плані Володимир Державин майже категорично відкидає історичний підхід, спираючись лише на формальну сторону будь-якої творчості. Стиль у його трактуванні – це система естетичних засобів, що поєднуються між собою логічно і мають на меті перетворити специфічний матеріал певного мистецтва на естетично вартісний твір [1, 75]. Загальна заснованість будь-якого стилю на раціонально зумовленій творчості є однією із справді специфічних рис концепції Державина, яка підтверджує неокласичне забарвлення його наукового мислення.

Раціоналізм у художньому творенні є тим ключовим елементом, що єднає класицизм та неокласицизм не тільки між собою, але й з античністю. Сучасний дослідник Дмитро Наливайко пише: «їх пов'язує передусім те, що вони походять із давньогрецької класики і витворених нею естетичного світогляду й ідеалу, з притаманних їй чуття і розуміння форми, тобто з певної парадигми художнього мислення» [2, 2]. Цю ж думку, тільки більш розгорнуто, висловлює і Володимир Державин з тим застереженням, що лише звернення письменника до античних сюжетів та образів (їх використання або наслідування) ще не може визначити приналежності художника слова до класицистичного стилю [1, 67].

Це, звісна річ, не означає, що Володимир Державин заперечує значення античності в естетичному становленні та функціонуванні

цих стилів. Письменників, у творчості яких помітні античні впливи, літературознавець називає «антикізуючими».

Визначальним, на думку Володимира Державина, є те, що «літературні стилі різняться поміж себе принципами своєї поетики» [1, 69]. Звідси випливає власне літературознавче розуміння класицизму як літературно-естетичного стилю, що містить певні лише йому властиві мистецькі особливості, які й прагне висвітлити науковець.

«...Класицизм чи клясичний (читай «неоклясичний». – Н. Б.) стиль надається до визначення за своїми іманентними чисто літературними ознаками, – пише вчений, – що не пов'язані безпосередньо ні з національною або діалектною мовою твору, ні з культурно-історичним оточенням і світоглядом автора, а зумовлені певним фундаментальним принципом поетичної творчості. Клясичний стиль існує поряд з іншими літературними стилями і може виникати в різних національних літературах зовсім незалежно від наявності або відсутності будь-якого історичного зв'язку між ними (або з античною літературою)» [1, 69].

Таке категоричне нівелювання культурно-історичного підходу звичайно є не виправданим, оскільки досить сильно абстрагує стиль від конкретики живого літературного процесу, в якому власне він по-справжньому твориться і функціонує. Та якщо аналізувати це положення з точки зору філософсько-світоглядних поглядів Володимира Державина на літературу загалом, то можна чітко побачити його провідну тенденцію до елітарності, до досягнення вершин у будь-якій повсякденній практичній діяльності. Тому класицизм у розумінні вченого – це дещо навіть більше, ніж стиль. Це, сказати б, вічний закон мистецтва, що полягає в його постійному шуканні досконалості.

Хоч автор і визначає неприпустимість для наукового дослідження вживання терміну «клясичний» в аксіологічному значенні, однак, на нашу думку, в подальших своїх теоретичних роздумах сам починає зводити розуміння класицизму до аксіологічної площини, оскільки розглядає його як певний стиль-еталон, очевидно найбільш досконалий, а отже справді мистецький, на який мають рівнятися інші стилі.

Класицизм постає як певна ідеальна мистецька модель, інваріант, що має забезпечувати відбір вершинних творів за певними чітко визначеними формальними ознаками. І хоч це, приміром, не зовсім той строго унормований класицизм французького зразка, та все ж це той стиль, який структурно найбільш стрункий і викінчений. Тому його з'ява на Україні в 20-х роках, а в післявоєнний час – на еміграції, сприймалась Державиним як симптоматична: «Класицизм у мистецтві природно тяжить до ідеалістичного світогляду. Тому, позбавившись з кінцем війни і зовнішнього цензурного тиску, і ще згубніших для літературного мистецтва внутрішніх потягів – ототожнювати поезію із злободенною віршованою публіцистикою – українська національна поезія відразу насамперед поновила органічно властивий їй як поезії засадничо ідеалістичної духовності клясичний стиль, що його цвітіння

було брутально перервано війною й терором» [1, 336] – робить висновок літературознавець.

Однак ці його міркування слід сприймати здебільшого в ключі заперечення вульгарно-соціологічного «радянського» підходу до мистецтва слова, що як тенденція простежується і в творчості письменників діаспори. Адже саме таким викликом і протиставленням радянській літературі був український неокласицизм 20-30-тих років. Відстоювання класичного в українській літературі як неодмінно найкращого, мистецьки високого, такого, що не ізолює, а навпаки – виводить її на світовий художній простір, в концепції Володимира Державина хоч і є в своїй сутності протилежною стороною авторитарного перебільшення ролі якогось одного зі стилів (так як це присутнє і в літературознавчих поглядах Юрія Шереха, Івана Багряного та інших), апріорно містить у собі благородну мету через неокласицизм підтвердити повноцінний статус української літератури серед інших літератур світу, особливо в чужомовному неукраїнському середовищі.

Ще однією важливою деталлю є те, що стильовий вияв для Володимира Державина, по суті, не може мати ніяких обмежень, але може мати певну міру (ступінь): «...кожен літературний стиль може виявлятися в конкретній поетичній продукції певної літературної школи більш характеристично або менш характеристично, і клясичний стиль ніяк не становить винятку щодо цього» [1, 70]. Тобто вчений все ж визнає певну градацію художніх стильових ознак, за якою можна здійснювати ступеневу класифікацію літературних творів для визначення їх кращих зразків та міри приналежності до того чи іншого стилю.

Як уже зазначалося, центральним критерієм у визначенні Державиним літературного стилю є форма художнього твору, що активно проявляє себе перш за все в художньому образі. В свою чергу, художній образ – це певне особливе поєднання його семантично-значенневих елементів, що творить собою певну цілісну структуру і становить власну неповторну якість того чи іншого літературного твору. Наявність у ньому великої кількості певним чином структурно побудованих художніх образів зумовлює його приналежність до того чи іншого художнього стилю: «...структура поетичного образу визначає собою методу естетизації семантичних елементів слова і через те зумовлює ту систему естетизації всіх елементів слова, яка зветься літературним стилем» [1, 76]. Тобто, в кінцевому підсумку літературний стиль – це естетизація всіх елементів слова.

Поняття естетизації зовсім не випадає з логічного ряду теоретичних міркувань В. Державина, адже під нею він розуміє метод «перетворення специфічного матеріалу певного мистецтва на естетично вартісний твір» [1, 75]. Слово як матеріал перетворюється на естетично значущу одиницю – художній образ – за допомогою структурування його значенневих елементів. А на основі типізації відмінних між собою

семантичних структур художніх образів науковець створює власну класифікацію наявних в той час, на його думку, художніх стилів в українському літературному процесі.

Таким чином, за критерій визначення літературного стилю Володимир Державин бере різноманітні співвідношення семантичних елементів слова, що утворюють художню образність тексту, який у такий спосіб стає повновартісним твором мистецтва та іманентно входить в естетичне поле власне літературного стилю («вирішальна ознака певного літературного стилю – його образність» [1, 174]). Характер художнього образу – міра естетичної якості стилю.

Класицизм (неокласицизм) в системі художніх стилів Володимира Державина визначається як «поетичний образ, (що) має таку структуру: контекстуальне значення слова не збігається з його ж таки загальним чи то узуально-нормативним значенням і не є безпосередньо зрозуміле для читача, а проте повністю й безвинятково розкривається у своєму літературному контексті, себто принципово не потребує для свого розуміння виходу поза межі естетичної єдності твору. Клясицистичний образ є метафорою і як усяка метафора потребує свого розкриття; але це розкриття іманентне поетичному творові, тоді як, приміром, образ символічний принципово потребує трансцендентного творові розкриття» [1, 77].

Глибоко осмислюючи природу художнього образу, опираючись на теоретичні досягнення в галузі тогочасного мовознавства, Володимир Державин прагне віднайти ту справді наукову методологію, яка б давала можливість дійсно об'єктивної оцінки художніх явищ живого літературного процесу, позбавленої ідеологічної заангажованості та вульгаризаторських тенденцій.

Концептуальні засади неокласицизму є цінними для сучасної літературознавчої науки з того погляду, що виявляють його справді новаторський підхід у розробці такого теоретично складного питання як літературний стиль. Володимир Державин звертається до форми, приходячи в кінцевому результаті до розуміння потреби глибинного змістового наповнення твору завдяки семантично-значеннєвому співвідношенню всередині кожного слова твору, а також смислового співвідношенню слів одне з одним.

Від теоретичних роздумів загального характеру Володимир Державин часто переходить до емоційних формулювань, що мають дискусійний, оборонно-наступальний характер. Особливо це виявляється в його концептуальній полеміці з Юрієм Шерехом та іншими видатними літературознавцями діаспори. Адже ішлося навіть про те, що неокласицизм слід захистити від його повного заперечення. Юрій Шерех у своїй статті «Легенда про український неокласицизм» намагався обґрунтувати тезу про те, що «неокласицизму як літературно-мистецької школи в 20-ті роки на Україні не було» [4, 94].

Щодо Володимира Державина, то саме в його працях «Проблема клясицизму та систематика літературних стилів», «Поезія Миколи Зеро-

ва і український клясицизм», «Дух і джерело українського неокласицизму» послідовно викристалізовується концепція неокласицизму як реального явища живого літературного процесу. Їх аналіз дає нам змогу сформулювати систему основних ознак неокласицизму як літературного стилю або напряму за Володимиром Державиним. Серед них такі:

1. врівноваженість (викладу й композиції);
2. «кляризм» (термін, запроваджений французькими класицистами початку ХХ ст., що означає «прозору ясність» викладу);
3. мальовничість;
4. «логічна» консеквентність (послідовність) сюжету та композиції;
5. принципова скерованість на «Велике мистецтво» [1, 158];
6. «естетизм, себто культ мистецтва, концепція Краси як найвищого блага, як конкретної артистичної синтези Добра й Істини» [1, 179];
7. ідеалізм (теза про те, що класицизм тяжіє до ідеалізму);
8. раціоналізм (який, однак, учений утверджує як обов'язкову ознаку у статті «Дух і джерело київського неокласицизму», але переглядає та пом'якшує свою позицію щодо нього у праці «Микола Зеров і український клясицизм»);
9. «гостро критичне ставлення до революції як такої і до «пролетарської» революції зокрема; бо позитивні її наслідки для мистецтва – вкрай сумнівні, а негативні – очевидні» [1, 188];
10. «внутрішня еміграція» [1, 190] – термін В. Державина на позначення фактичної байдужості неокласиків до сучасності. Як пише С. Павличко: «Неокласики були спокійними, розсудливими інтелектуалами, які розвивали передовсім форму й уникали зв'язку з неврастениєю сьогоднішнього дня» [3, 203].

Ці положення складають базу основних суттєвих характеристик, послуговуючись якою Володимир Державин здійснював і свою літературно-критичну діяльність. Він проводив аналіз творчості різних українських письменників, беручи ознаки неокласицизму за критерії оцінки якості художнього твору.

Бурхлива, суперечлива атмосфера літературної еміграції була дуже важливим мотиваційним чинником, що спонукав її діячів до пошуків нових шляхів розвитку мистецтва слова. Можна сказати, що ці пошуки проходили під девізом «у суперечці народжується істина», продовжуючи дискусійну лінію 20-30-тих років та збагачуючи полемічну традицію української літератури в цілому.

Загалом питання літературознавчих полемік в українському еміграційному середовищі заслуговує на окрему ґрунтовну наукову розвідку, адже саме теоретично-ідейним зіткненням різних поглядів завдячуємо народженню цінних напрацювань в галузі літературної теорії, історії та критики і розширенню обріїв їх науково-дослідницької перспективи. Тому не випадковою у цьому контексті видається і концептуальна теза Володимира Державина про те, що

«клясицизм – це не є наше минуле 20-х років; це ми самі, це наше творче сьогодні, вчора і позавчора і поза всяким сумнівом найвище в нашому завтра» [1, 195].

Отже, класицизм у його новітньому («нео-») варіанті став для Володимира Державина тією теоретико-літературною віссю, навколо якої фактично оберталася його літературознавча дослідницька робота. Відстоюючи мистецькі позиції неокласицизму, його непромінальне значення для історії української літератури, він, власне, і ввійшов у історію нашого літературознавства як непересічний вчений-дослідник з власними неординарними поглядами.

Література

1. Державин В. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці./ Упорядн., авт. передм. С.І. Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – 486 с.
2. Наливайко Д. Чинник повноти і цілості (про класицизм та українських неокласиків) // Зарубіжна література. – 1999. – Ч. 15.
3. Павличко С. Теорія Літератури. – К.: Основи, 2002. – 679 с.
4. Шерех Ю. Легенда про український неоклясицизм // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології. – Т. 2. – Харків: Фоліо, 1998. – 584 с.

THE CONCEPTION OF NEOCLASSICISM IN VOLODYMYR DERZHAVYN LITERARY INHERITANCE

N. V. Basenko

*PreCarpathian University by V.Stefanic, 57 Shevchenko Street,
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine*

The attempt of complete scientific analysis of the conception of neoclassicism in Derzhavyn literary studies is realized in the article. The main conceptual positions and methodological principles of determination of neoclassicism as literary style are shown.

Key words: *literary style, neoclassicism, classicism.*

Критика, бібліографія

УДК 821.161.2.09

«РЕЗИСТАНС» ІМПЕРАТИВУ ТАРАСА САЛИГИ

Л. І. Різник

Письменник, Львівська обласна організація НСПУ

Стаття-роздум про книгу літературознавчих праць Тараса Салиги "Воздвиження храму".

Ключові слова: критика, стиль, українська література, поезія, літературознавство, образна система.

*Ти, розуме-бистроуме!
Порви пута віковії
Що скували думку
Людську!*

Іван Франко

На сьогоднішній день, у період особливого загострення змагань українства за утвердження в Українській Державі в культурному, мовному чинниках, професор Львівського національного університету імені Івана Франка Тарас Салига є одним із найпродуктивніших серед відомих літературознавців і критиків у справі актуалізації імен і творчості українських поетів, материкових і діаспорних, тих, що відійшли у вічність, і нині суцільних, в поезії яких потужним струменем «рве до бою» високоталановите слово болю і протесту. Науковець це вагомо засвідчив і новою книгою «Воздвиження храму», яка з початком року стала читачьким набутком у державному видавництві «Світ», фоліант на п'ятсот сторінок та «десятим кеглем!» – чи не найперша ознака «вагомості»... Отже, поле обширне, що дає можливість сумлінному дослідникові продемонструвати свої творчі й наукові спромоги в усій повноті таланту і майстерності.

На титулі книги жанру не означено, проте з побічного огляду легко переконалися, що це не монографія, а зібрання літературознавчих праць, які досі чи то виходили окремо, чи слугували ґрунтовними передмовами до фундаментальних видань славних українських поетів-класиків, чи «сильвети» або «штрихи до портретів» сучасних визначних майстрів поетичного слова, чи критичні або полемічні статті, опубліковані останнім часом у «Літературній Україні» та в «товстих» часописах.

Насамперед будиться цікавість: таке розмаїття матеріалу «академічного» – і чому зібране під одним інтригуючим «дахом» «неакадемічного» характеру – «Воздвиження храму»? Треба думати, якщо об'єктом дослідження вченого суть поезія, то й елемент образності, метафоричності й у назві не тільки доречний...

До речі! – хочеться тут же підкреслити, що Тарас Салига ще з перших дослідницьких статей про доробок того чи іншого поета виявив унікальний стиль (можна вважати і власною школою) рідкісного серед критиків аналітика, який не препарує поезію скальпелем холодного розуму, а, йдучи від «Серця! Серця! Серця!» (за І. Франком), прагне вступити в поетичний світ автора «образно», щоби не порушити цілості-гармонії досліджуваного світу; прагне й читача повести за собою «екскурсійно» (експонати руками не рухати!), збагатити його емоційними спостереженнями над творчими дивами таланту, – послідовно заперечуючи слова Донцова з його книги «Дві літератури...», що «драматизм, сарказм, протест, динамізм, – це зворушення майже незнане українській літературі». Щоб не бути голослівним, два свідчення відомих учених. Іван Денисюк: «У стилі своїх праць він позбувся надмірної ускладненості речень – його фрази легкі, граціозні, елегантні, тактовно зі смаком завітчані образним словом» (із статті «Стежка до характерника»); Микола Ільницький: «самохарактеристика автора визначає й домінують його стилю, в якому аналітичне начало поєднано з публіцистичним, що особливо виявляється в його виступах, присвячених творчості класиків української літератури (Тараса Шевченка, Івана Франка, Василя Стефаника), в яких підкреслена актуальність їх творчості» (зі статті «За покликом великого світла»).

В анотації до видання лаконічно, в руслі змістовної наповненості назви, зазначено: «Герменевтична філософія книги... просякнута духом історичної місії українського художнього слова, що завжди служило і служить нині будовотворчою матерією у «воздвиженні» храму душі. Століттями цей храм нівечили та руйнували, а він усупереч усьому стоїть і зачаровує своєю величчю і красою. Ні каземати і царські заборони, ні циркуляри та укази, ні пресуворий режим комуністичної імперії, ані різні безбатченки не здолали його. Тарас Шевченко, Іван Франко, Євген Маланюк, Микола Вінграновський, Петро Скунець, автори українського художнього «резистансу» та художньої «реконквісти», як і нині суцільні поети – його зодчі. «Воздвиження храму» – теперішній час, бо духовна будівля ніколи не є завершеною, вона у постійному вдосконаленні».

Здавалось би, от і вичерпна відповідь... а все решту в текстах – лише ілюстрація задекларованого. Цим і продиктований вибір поетів для аналізу... Та з-під пера Тараса Салиги тексти виходять значно складніші... й цікавіші; тож однією, хоч і промовистою, формулою не обійтись. Якщо знову ж іти від «поезії», то книга чимсь і нагадує поетичну збірку, де кожен вірш і як самостійний твір, і як частина загального задуму; власне, вона справляє враження антології, – тільки не «вибраних зразків поезії», а вибраних зразків літературознавчих творів про поезію,

пронизаних темою «воздвиження». Мало цього, якщо «образно», – без перебільшень! – породжує відчуття дивовижного «дерева життя»... могутнього та вельми вивищеного, з глибоким корінням і надто розгалуженою кроною, «дерева» українського етногенезу в тяглоті досліджуваних історичних подій, творчих діянь видатних українських поетів, надто різних за виявом талантів та надто віддалених між собою епох.

А ще, в читача, знайомого з повістю німецького письменника, лауреата Нобелівської премії Гюнтера Грасса «Зустріч в Тельгте», може виникнути алузія з описаним у повісті зібранням німецьких поетів під час Тридцятилітньої війни, що в історію вписана як «танець смерті»: було винищено в Німеччині, як підтвердять історики, «до трьох четвертих населення». «Водночас це була епоха високого духовного злету Німеччини». Автор «зводить» у містечко Тельгте поетів зі всіх німецьких «земель» для поетичного «турніру» на тему миру, чистоти німецької мови, об'єднання нації через культуру. А хіба українці менше натерпілися в ХХ-му столітті – протягом двох світових воєн, сталінських репресій, голодоморів?! От і «скликає» Тарас Салига поетів з усіх українських «земель», материкових і діаспорних, з багатьох епох – Тараса Шевченка, Івана Франка, Пантелеймона Куліша, Євгена Маланюка, Юрія Дарагана, Наталю Ливицьку-Холодну, Олексу Стефановича, Василя Хмелюка, Святослава Гординського, Оксану Лятуринську, Галю Мазуренко, Романа Купчинського, Богдана Кравціва, Володимира Державина, Юрія Липу, Максима Рильського, Володимира Сосюру, Миколу Вінграновського, Василя Стуса, Петра Скунца, Ліну Костенко, Івана Драча, Бориса Олійника, Дмитра Павличка, Ігоря Калинця, Леоніда Талалая, Василя Голобородька, Василя Герасим'юка, Степана Пушика, Ярослава Лесіва, Миколу Петренка, Романа Кудлика, Богдана Стельмаха, Петра Перебийноса, Віктора Грабовського, Тараса Унгурия і несть ім числа... на поліфонічне змагання в поетичному слові про виживання нації під час «танцю смерті» в Україні під колонізаторами розмаїтих мастей, про виживання української культури, мови шляхом розбудови «храму», шляхом звільнення душ заблуканих українців од підлого малоросійства.

Звісно, твори, включені в «антологію», не писані навмисно під «єдину тему». Різні вони щодо задумів. Різноаспектні. Насичені багатством творчих зацікавлень, проблем, дискурсів. Але об'єднуються домінують ідеєю – і то здебільшого лише з огляду на світоглядні позиції автора – ідеєю «розчищення місця» для розбудови храму душі українця, конкретно: очищення української душі від бруду малороса. Як зазначено в розділі «До Кобзаря...»: «Малорос... Шевченко перший вжив це слово. За виразом Є. Маланюка, «як слово ганьби й погорди», яким він поставив діагноз і сформулював національне каліцтво». Відтак – у розвідці «Молитвослов від Василя Стуса»: «Як колись Шевченка – тепер Стуса огорнула чужина, а Україна не йде із серця...

Обабіч – чужаниця – чужина.

*І даленіс дальня Україна
Ошукана, оспала, навісна.*

Та аж до «нині сущого» поета Богдана Стельмаха, який волає:

*Повертайте мене Україні
По слідах вороного коня,
По стрілі тополиної тіні
Повертайте мене Україні
З-під ворожого нам вороння.*

...Якщо хоч одного «заблуканого» українця книга Тараса Салиги «поверне Україні», то вже ненамарно вона побачила світ, – хоча весь матеріал за силою творчого духу вселяє впевненість, що варто сподіватися більшого...

Українське «малоросійство» тісно спілітається з російським «москальством» – це й вдало підкреслює автор цитатою з твору Василя Барки «Правда Кобзаря»: «Для самих росіян, які теж терплять гніт і роззор від свого москальства, неможливо повернути ні волю, ні демократію, ні добробут, ні пошану в світі і дружбу з сусідами, доки не відбудеться домашній і найбільший переворот: звільнення Росії від москалізму, всіх видів і форм його...».

Структурний принцип організації матеріалу в книзі підказує, що автор, крім основного завдання, ставить собі й надзавдання. Початковими є розділи, присвячені Т. Шевченкові та І. Франкові, за суттю своєю в значній мірі полемічні. Зрозуміло, що для збагачення «ідеї» книги тут є в кого черпати... Однак, Т. Салига чітко усвідомлює, що для повноцінного звучання «свідчень» Кобзаря і Каменяря необхідно насамперед очистити з цих постатей «леп» радянського літературознавства й звільнити від «псевдонаукових масок, що їх силкуються одягати на геніїв сучасні «конструктивісти».

Тарас Салига веде полеміку з професором із Гарвардського університету Джорджем Грабовичем, який вельми заклопотаний такими «титулами» Тараса Шевченка, як «кобзар», «геній», «провидець», – от би позбавити поета цих «титулів», той би нарешті «став подібним до великих європейців»; веде полеміку з науковцем із Києва Тамарою Гундоровою, яка не менш заклопотана «титулом» Івана Франка – «Великий Каменяр»... Веде полеміку настільки сміливо, з «відкритим заборолом», що починає книгу доповіддю до 180-річчя від дня народження Кобзаря «Шевченко і ми», яку й зачинає «формулою»: «І знову маємо Різдво – Різдво українського Пророка, який дав своєму народові Святе письмо», – не остерігаючись викликати в професора Грабовича злорадне бажання додати до перелічених «титулів» ще один... Так само сміливо він виступає в розділі про І. Франка: «Питання Шевченко – Кобзар чи не Кобзар, Франко – Каменяр чи не Каменяр – це не проблема. Це наша традиція так іменувати Велетів національного духу. Ось проблема уже духовна – цуратися своїх традицій, сприймати їх за перешкоду на шляху до європейськості...» – аргументовано заперечивши «масонство» Франкове чи всякі інші вигадані «європейські» бузинізм. У полеміці, навіть гост-

рій, Тарас Салига, незважаючи на емоційність не вдається до «ненаукових» аргументів чи випадів, дотримуючись насамперед об'єктивної доказовості, що навіть малопідготовлений читач відчує правду за науковцем, методологічну і фактичну.

Тож перші розділи і звучать як необхідний заспів до теми – такої надто відповідальної, – де можна й потрібно допуститися вмотивованої глорифікації, але ні в якому разі не сходити на будь-яку декларативність. Якщо автор і залучає до тексту афористичний вислів Дмитра Павличка: «Шевченко народив, а Франко виховав українську націю», – то в контексті цей вислів природний.

Храм, звісно, – не лише «дзвони»; храм – це багатовимірний архітектурно-мистецький витвір, це й пастир і паства, навіть випадковий блукач, що втомлений далекими дорогами, зайде відпочити душею і помолитися. В основі храму – хресна дорога, що завершується Голгофою. Цей мотив особливо випукло проступає в поезії українців, яких не минула «чаша сія». Тому і наступний розділ «Крізь часу плин» Тарас Салига починає статтею «...Христос – то чинна путь до Бога» (рядок з поезії Євгена Маланюка) й пише: «Багатопланові поетичні візії майстрів художнього слова, що ядром своїх роздумів обрали біблійні постулати із книг Левита, Рути, Ездри, Йова, Еклезіяста чи з учень старозавітних пророків Ісаї, Єремії, Даниїла і Осії та інших біблійних джерел, себто художні твори Б.-І. Антонича, Павла Филиповича, Юрія Липи, Миколи Філянського, Теодося Осьмачки, Петра Карманського, Василя Пачовського та багатьох авторів природно засвідчують неперервність євангельської ідеї віри в спасіння людини...».

А далі... мотиви Крут у поезії Володимира Яніва, Павла Тичини («одчинились двері: всі шляхи в крові...»), в пророчих словах Євгена Маланюка: «У Крутах «психологічно й хронологічно починається в нашій житті тип н о в і т н ь о г о українця, тип, що намагається надати проявам українськості ціхи справжнього вже н а ц і о н а л ь н о г о стилю...» в творах Олеся Бабія, Олександра Олеся, Юрія Клена, Б.-І. Антонича... Невипадково за «Крутами» йде розвідка про Симона Петлюру, – з іменем якого в обіг увійшли поняття «петлюрівець», «петлюрівщина», якими означувано вже очищені від «малоросійства» явища, ворожі «москальству». Тимто, як пише автор, «...на щастя, Симон Петлюра живий, Дух його не прострелено навіть зразом московських куль».

Тема Крут органічно перетікає до теми героїчної епопеї Повстанської Армії, збагатившись мотивами поезії, пісенного мелосу Січових стрільців. «Крутянські мотиви у поезії періоду другої світової війни, особливо в поезії еміграційній, доволі розлогі. Майже кожне тогочасне періодичне видання друкувало вірші відомих і малознаних авторів, у яких подвиги героїв УПА зіставлялися з героїкою Крут і мобілізували національно-визвольний дух народу на відновлення державної незалежності України». Такий висновок робить Тарас Салига після докладного співставлення творчості Володимира Яніва, Олексі Стефановича, Олега Ольжича з поезією упівського поета Марка Боеслава.

Привабливість і оригінальність розділу «Крізь часу плин» – у його ненавмисній поліфонічності тем і мотивів у поезії величезного грона першорядних українських поетів часів оздоровлення і відродження бойового духу нації після поразок 1918-1920 років до другої світової війни. Статті цього розділу, очевидно, писані в різні періоди, для різних творчих потреб, але, зібрані разом, творять враження монографії. Монографічність, однак, чисто зовнішня. Об'єднання в цілісний сплав творчості таких поетів, як Юрій Дараган, Олекса Стефанович, Святослав Гординський, Роман Купчинський чи Галя Мазуренко, відбувається лише завдяки авторській громадянській позиції. Ця позиція вивірена, відсортована, тому авторові легко вдається підібрати ключ до найглибшої таїни душі кожного поета; «тайне» зробити «явним» для пізнання того величезного інтелектуального, творчого, культурного, духовного багатства, витвореного генієм поетів-героїв, що їх довгий час комуно-більшовицька репресивна машина «ув'язнювала» в спецхранах, не допускала для культурного вжитку народів.

Цілком підставою можна зараховувати до творчого подвигу Тараса Салиги його «відкриття» та всебічну інтерпретацію творчості Євгена Маланюка. Літературознавець-учений не лише послідовно й вичерпно аналізує доробок поета – двадцять збірок поезії та чимало публіцистичного й епістолярного матеріалу – він і з дивовижною напругою неспізнаного, не «фанфарного» (за Уласом Самчуком) пафосу прагне передати читачеві свою душевну захопленість цим видатним поетом. Якщо пафос може іноді пошкодити науковості дослідження, то не в творах Т. Салиги. В цього автора пафос – навпаки: викликає у читача більше довір'я до висновків дослідника та навіть до найсміливіших гіпотетичних припущень.

У книзі постать Є. Маланюка займає найбільше місця – у всій своїй багатогранності й величч. Та знову ж таки, виходячи зі світоглядності автора. Таке враження, що Т. Салига ще з університетської лави, в силу свого виховання, мріяв про такого українського поета як Євген Маланюк, а коли «відкрив» собі його, то це буквально потрясло. Бо, по суті, впродовж тривалого періоду він звертається в тій чи іншій мірі до цього імені. Вчений у творчому захопленні не може «насититися» маланюківським духом, аналізуючи при тім доробок інших творців. Тому й книга має антологічну цільність і монографічний характер.

У «Пролозі» до розділу професор «описує» поета-класика так: «Тут постає Маланюк: Маланюк-залізо, Маланюк-засторога, Маланюк-докір, Маланюк-провидець, Маланюк-сурма... Безперечно, явище Маланюка – це не тільки історичне явище великого письменника, але й незвичайного політика і борця. «У чорний час зневаг, насильства, гвалту й муки, коли регоче хам...», Маланюк викликає вогонь на себе... Він – «син свого народу-сліпця відвічного, каліки і раба», – навіть якщо на нього шквал атак з брутальними кулями метафор, – не опускає меча. Він наступає і не програє, він веде свій прицільний вогонь по малоросах, як сам каже, – по «національно-дефективних типах, скалічених психічно,

духовно...» Мало цього, в статті «Поезія і ніж» та строфи – на шаблі...» додає: «Ніхто серед класиків української літератури не має стільки метафоричних «других імен» (похідних від їх творчості), як Євген Маланюк. Він – Боян Степової Еллади, Залізних імператор строф, Князь Духу...» І не страшно професорові, що опоненти-«європеїзатори» звинуватять його у надмірній «титулзації» Євгена Маланюка, бо науковець впевнений у своїй спроможності, в своєму стилі, в могутності Маланюкової поезії, теж спроможною захистити найгучніші «другі імена» свого творця. Заглибившись з якоюсь містичною любов'ю у добуток Є. Маланюка, вчений знаходить гідну аргументацію для кожного «титула» як у поезії, так і в його публіцистиці, на тлі широкого, потужного літературного процесу цілої доби, в оцінці багатьох видатних сучасників, зокрема Олени Теліги, Олега Ольжича, Юрія Липи, Богдана Кравціва, Оксани Лятуринської...

Євген Маланюк тяжко страждав у вимушеній еміграції без «рідного чорнозему», але йому пощастило, що там він мав вільні руки і не треба було, як-то під більшовицьким режимом, щоб мати право сказати щось сокровенне «езопівською мовою», бити поклони «ленінській» ідеології, хоч кожен такий поклін радше виглядав, як «чортові кочерга», бо ідеологія, однак, упала: З «вільними руками» зміг і на повну силу розкрити свій талант; його творчість і тепер б'є по малоросійству якнайвлучніше й потрібна для розбудови «храму» в повному обсязі. Очевидно, Т. Салига «розроблятиме» цю «золоту жилу» й у подальшій своїй творчості, «бо духовна будівля ніколи не є завершеною, вона у постійному вдосконаленні».

Книга завершується великим розділом з такою ж, на перший погляд, інтегрально-багатообіцяючою назвою «Вчора і сьогодні». Тут ідея «Воздвиження храму» не зникає, а збагачується, ненав'язливо інтерполюється із «вчора» на новітні періоди історичні, соціальні, творчі, аж на поетичну діяльність «шістдесятників», «репресованих» у таборах чи «під домашнім арештом» та групи «сьогоднішніх», поезія яких в унісоні зі звучанням Маланюкових «залізних строф».

Розділ починається полемічною статтею «Вольтова дуга» слова Ліни Костенко, де якраз одним із вагомих аргументів проти приписування поетесі «упадання в тоталітарний дискурс» з боку нинішніх дослідниць є посилання на думки Євгена Маланюка, який «ще 1959 р. зачислив її (Ліну Костенко. – Л.Р.) «до української інтелектуальної еліти, що є запорукою нескоренності нації». І ще: «у своєму нотатнику Є. Маланюк записав: «А Ліна... Духовна суверенність. Україна в серці і мозку. І цього Ліні не вибачать». У цьому контексті Т. Салига доречно наводить рядки з «Оди ворогам» Ліни Костенко: «...якщо мене ви й зігнете в дугу, то ця дуга, напевно, буде вольтова». У такому разі аргументованість автора статті не підлягає ніяким сумнівам.

Отже, на «поетичний диспут» Т. Салига «скликав» чимало славних імен, правда, багатьох відомих нема, та всіх і неможливо навіть у такій великій за обсягом праці. Він привів тих, хто в різні часи потрап-

ляв у поле його особистих уподобань і творчих зацікавлень – на це має право й кожен із літературознавців, виходячи зі своїх поглядів на вітчизняну поетичну «світобудову». Проте коло його «уподобань і зацікавлень» доволі широке й потужне. Крім Ліни Костенко тут і Микола Вінграновський, Іван Драч... Стаття «Поет – це слово, це його життя» як передмова до видання творів М. Вінграновського – дослідження багатовимірне, проте в зачині акцентується на рядках: «Ні! Цей народ із крові і землі Я не віддам нікому і нізащо!» У статті про І. Драча наголошується на його поемі «Чорнобильська мадонна» – тут сама назва промовляє...

Стаття «У замкненому колі», що торкається поезії Бориса Олійника, хоч закрюється полемічно, але переходить таки в «Неполемічні нотатки...», де автор обстоює тезу, що «моральність, чесність, невідступність од правди – це постійні гасла на поетичних і громадськодіяльних знаменах Б. Олійника...».

Присутній тут і Василь Стус у повній мотивації свого «Молитослова», зі своєю «хресною дорогою», що означає, – як пише автор, – «...не самозречення, не самовідмова від обраного шляху, а з Божої ласки – офіра власним життям, що має стати уроком для інших, аби ті інші збагнули себе і світ у собі». Та не для рабського смирення поет «молиться», коли звертається: «Боже, розплати шаленої, Боже, шаленої мсти, Лютості всенаученної Нам всякчас відпусти», – будучи свідком безбожності й сатанинської жорстокості катів.

«Таємниця любові» – невелика та лаконічна стаття-роздум «про постать Івана Франка в поезії Д. Павличка...» як міст від сучасності «до одного з найбільших синів людства» (за Д. Павличком), на якому і зав'язана ідея «храму». Бо є в кого вчитися! Автор наводить слова Романа Лубківського: «Навчаючись у Франка, Дмитро Павличко викував свій мистецький інструментарій – від гімну до інвективи, від сонета до терцини, від ліричного ескіза до високодраматизованої ліричної сповіді. Франківські асоціації, образи, паралелі, зрештою, сама атмосфера Франкового часу, оточення чи реалії побуту виконують не стилізаторську чи описову функцію – вони живуть повновартісним життям, впливають на наші думки й почуття». Чим автор книги й підкреслює, що класик, Каменяр, прислуговується до «воздвиження» не лише непроминальним словом своїм, але й «наукою» талантам, які, завдяки власній мудрості, вміють вчитися.

Ігор Калинець може твердити, що він цілком самодостатній у стилі, в образній системі, зрештою, в тематиці. Тарас Салига, проте, в «штрихах до літературної силуети Ігоря Калинця», не применшуючи справді виняткової самодостатності його поезії, знаходить слова самого ж поета: «Антонич дав мені відчуття Батьківщини, землі. Навчив метафорично мислити, будувати книжку за принципом «не повторись». У шістдесятих відкрив для себе Євгена Маланюка, Олега Ольжича, Олену Телігу, Леоніда Мосендза...». Отже, до величної будови можна й навіть дуже цінно, – як доводить аналітик, – додавати «матеріал» чи «творін-

ня» чисто власного виробу, не конче користуватися інструментом інших, досить перейняти дух спільного діла.

«Як наш безсмертний едельвейс» (Із сповідей Петра Скунця) – праця, писана як передмова до видання творів поета вже помертню, однак через те, що вийшла з-під пера в ті трагічні дні, на ній печать трагізму та непоправної втрати видатного творця, місце якого в українській літературі вже ніхто не займе, бо видатний поет – унікум; він сам залишиться на своєму місці в безсмерті своєї творчості. «Петро Скунець – поет-стихія, поет пробуджень, неспокою та нескореності. Він, як гірський потік, котив валуни їдких, викривально-вбивчих до афористичної влучності, строф. Як на вчорашнє скайданізоване тоталітарне радянське суспільство, так і в адресу нинішніх «будівничих»... Така передмова гідно «заспіває» книги Петра Скунця, – поки що в українській критиці гіднішого нема.

Якщо йдеться про «сьогодні», то дослідник, звісно, не міг оминати в сув'язі з головною ідеєю «верлібрової» епохи в українській поезії, взявши до уваги «найверлібріші» верлібри Василя Голобородька, Василя Герасим'юка, Романа Кудлика. Це не «нове вино» в «старих бурдюках». Ці поети, як аналізує Т. Салига, внесли не лише свіжість в естетику вірша, але й освіжили сприйняття багатьох «політизованих» тем і мотивів, що стало запереченням настирних викликів деяких надто «європеїзованих» авторів, ніби чисто асоціативна лірика вводить нас у розкриті обійми Західної Європи й може бути на теренах України хоч би тривалою... Таки Франкові інвективи «Із секретів поетичної творчості» продовжують бути актуальними й тепер, а тим паче – за гостроти викликів, що супроводжують «воздвиження». І «модерн» в істинного таланту вміє співіснувати з «традицією», коли йдеться про найдорожче...

Степан Пушик – з-під Карпат, Микола Петренко – з Полтавщини, віддалені за стильовими ознаками, мовним арсеналом, хоч і близькі за багатогранністю жанровою, та тісно еднаються у найголовнішому – в тематичному напрямі поезії, де, як пише дослідник, «є колізія захисту рідної мови і культури, творчої свободи...», – що й привело цих поетів на всеукраїнський «збір» під одним величавим «дахом».

Назву статті про Богдана Стельмаха автор вивів у заголовок всієї книги. І дуже влучно. Творчість цього поета – в ключі традиційному, а не можна твердити, що чимсь вона не сучасна чи в чомусь «відстає» від модерної з огляду на те, що «традиція» вже ніби «приїлася». Богдан Стельмах своїм розлогим талантом зміг примусити запрацювати «традицію» настільки високо, свіжо, що вона під його пером стала об'єднавчим началом творчих епох від «вчора» до «сьогодні». Тому Т. Салига в своїй праці має повне право сказати: «Стельмахова поезія – це храм пам'яті, який поет споруджує із цеглин героїчної української історії, це славні співи синам народу, або, сказавши його словами, – це «тернова, у вінок завита, віть». Двадцять століття спонукає його до лірико-публіцистичних роздумів про стрілецьку епопею, героїчну легенду Крут, дивовижні подвиги упівців».

А що ж роблять на цьому «зборі» «будівничих храму» Леонід Талалай, Петро Перебийніс, Віктор Грабовський? Що роблять поети, яким (за словами І.Франка) в значній мірі «серце ... вижерла гадюка» (в ті часи з багаторічної газетярської праці, коли весь творчий запал поглинала рутинна «випускової» необхідності)?

Зрозуміло, було б дуже дивно, якби Тарас Салига, літературознавець такої потужної сили, гідного рівня, та переводив аналіз поезії визначних талантів лише в русло політичного чи соціального дискурсу; книга «Воздвиження храму» якраз є повним підтвердженням тези Миколи Ільницького про унікальний стиль професора, в якому зміло поєднується «аналітичне начало з публіцистичним», ажде, аналітик легко дає собі раду як з лірико-публіцистичним «началом» у поезії, так і з ліричним... тому під одним «дахом» теми «воздвиження» в нього близько сусіднують та співживуть Євген Маланюк і Микола Вінграновський, Василь Стус, Ліна Костенко та Ігор Калинець... Тому тут вписується і голос Петра Перебийноса, у якого: «Україна для нього – не публіцистичний «топонім», а кров і плоть, він з правічних коренів увесь у ній, а вона в ньому, вона – його найвища сповідь і причастя». Чи таке: «Дуб і калина – можуть, сила, міцність, краса, врода, ніжність... усе це «біблія» української символіки. Звідси й ліричний струмінь поетової «ораторії»: «Україно! Я гіркою мовою калини присягаю вічності твоїй». У «штрихах до портрета Віктора Грабовського «Художня аксіома «Дерева слова» теж віртуозно знайдені ті точки дотику, - що роблять поезію цього поета необхідним «будівельним матеріалом» про нього написано: «Віктор Грабовський не належить до тих поетів, яких можна ставити в перші рядки «колони»... він належав до тих, хто начеб стояв збоку цієї колони і спостерігав за її «маршем». Когось він щиро вітав... над кимсь мовчки іронізував, до когось був байдужий, плекаючи в душі власний вірш, молячись до генія народу великого Івана Франка...» І ще... з його поезією дослідник поєднує фразу: «Художня правда – це уявна правда, правда страждань, любові, надії, віри...»

Отже, й апофеозом усієї книги можна вважати віру, надію, любов! – ці «богословські чесноти», як писав митрополит Андрей Шептицький у своїй книзі «Християнська праведність», що «безпосередньо лучать душу з Богом», «вірою пізнаємо Бога, бо він себе дав пізнати об'явленням; надією надіємося осягнути Бога; любов'ю хочемо Бога, оцінюючи Його доброту над усе, а це робимо тому, бо Він у собі є достойним усякої любові». У цьому контексті доречно й поєднується «метафізичний тезаурус медитативної ліро-епіки Тараса Унгурияна», з його рядками «Покайся, Каїне, покайся, Повстань з гордині та омани».

«Герменевтична філософія» книги «Воздвиження храму» Тараса Салиги, таким чином, виводить читача на історично-філософський висновок, який співзвучний із тезою видатного англійського історика Арнольда Тойнбі з його праці «Дослідження історії» про «Почуття Єдності», що розбуджує в народі «прагнення до політичної єдності», а відтак забезпечує «процес об'єднання суспільства в світову державу».

«Диспут» поетів у книзі якраз і має на меті через духовний катарсис укріпити єдність українського народу в Українській «світовій державі».

«REZISTANS» IMPERATIVE OF TARAS SALIGA

L. I. Riznyc

Lviv regional organization NSPU

The article is the reflection about the book of study literature works of Taras Saliga „Vozdviennya temple”.

Key words: *Ukrainian literature, poetry, literary criticism, criticism, style, vivid system*

УДК 821.161.2.09

СТАНІСЛАВ ВИСПЯНСЬКИЙ У КОМПАРАТИВІСТСЬКИХ ВИМІРАХ УКРАЇНСЬКОЇ ДОСЛІДНИЦІ

М. М. Хмелюк

*Волинський національний університет імені Лесі Українки,
м. Луцьк, вул. Лесі Українки, 1*

Рецензія на монографію Мирослави Медицької “Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX — початку XX століття: рецепція і типологія”. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2008. – 316 с.

Ключові слова: творчість Станіслава Виспянського, українсько-польські літературно-мистецькі зв'язки, компаративістика.

Досі в українському літературознавстві ще не було окремого наукового видання, яке б не вибірково й принагідно, а передовсім системно розкривало контактено-генетичні та порівняльно-типологічні взаємозв'язки творчості видатного польського письменника, театрального діяча і художника Станіслава Виспянського з українськими поетами, драматургами і митцями та й загалом зусібічно досліджувало б проблему рецепції цього неперепитного майстра слова в українському культурно-духовному просторі. Нині ж з повним правом можна стверджувати, що праця доцента Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Мирослави Медицької “Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX — початку XX століття: рецепція і типологія”, що побачила світ наприкінці минулого року в Івано-Франківську, значною мірою заповнює цю прогалину вітчизняної компаративістики.

Її монографія узагальнює, поглиблює дослідження художньої спадщини культового свого часу молодопольяка у світлі українсько-польських літературно-мистецьких зв'язків. Зрештою, така контактено-генетична та порівняльно-типологічна спрямованість рецензованого видання потрібна не тільки сама по собі, а й для врахування художнього досвіду польського модерніста і набутоків польського літературознавства з метою глибшого розуміння розвитку українського літературного процесу кінця XIX – початку XX століття і, врешті-решт, теоретико-методологічного збагачення вчення про модерністські типи авторської ідейно-естетичної свідомості цього періоду як у польській, так і в українській культурі.

Будуючи свою літературознавчу студію на багатому фактичному матеріалі життя і творчості Станіслава Виспянського й українських письменників, Мирослава Медицька при цьому не пішла шляхом спрощеної популяризації їх постатей чи творів, не вдалася до механічного коментування тих чи інших контактено-генетичних і порівняльно-

типологічних паралелей, що є очевидними. І не лише у поезії і драматургії, скажімо, Станіслава Виспянського й Василя Пачовського, Станіслава Виспянського і Лесі Українки, Станіслава Виспянського й Івана Франка, Станіслава Виспянського і Спиридона Черкасенка, Станіслава Виспянського і Петра Карманського, Богдана Лепкого, Сидора Твердохліба й інших вітчизняних авторів, а й у розвитку польського та українського літературних процесів означеного періоду, зосібна компаративістських характеристиках таких їх ідейно-естетичних явищ, як *Młoda Polska* та *Молода Муза*. Зрештою, аналізуючи такий яскравий художній масив двох близькосусідніх письменств, українська дослідниця у своїй літературознавчій розвідці не вдавалася і до зумисне виведених (а відтак і штучних) схематичних узагальнень теоретико- та історико-літературних вимірів порівняння.

Звідси науково позитивною рисою рецензованої праці Мирослави Медицької є її вміння аргументувати свої положення і висновки у зіставленні творчості польського й українських художників слова, відштовхуючись передовсім від розмаїття літературних текстів і контексту досліджуваної доби. Тому до вивчення і з'ясування їх особливостей, насамперед їх стильових дискурсів, молодий учений підходить без будь-яких стереотипних уявлень, що вироблялися нашою наукою впродовж багатьох десятиріч, тим паче, без будь-яких ідеологемних принципів аналізу естетичних подій чи фактів культурного простору зламу минулих століть. Водночас увесь масив літературних і мистецьких з'яв, що перебуває в аналітико-системному полі зору української дослідниці, так чи інакше позначений не тільки виваженою об'єктивністю, а й емоційною заангажованістю самої авторки, яка, по суті, в усіх розділах роботи настійливо прагне оцінювати їх не так збоку, як висвітлювати наявні компаративістські явища й процеси зсередини.

Вочевидь, така позиція Мирослави Медицької у виявленні і розкритті контактено-генетичних і порівняльно-типологічних паралелей творчості Станіслава Виспянського та українських художників слова кінця XIX – початку XX століття сприяла не лише систематизації певних наукових відкриттів, а й утвердженню думки (за всієї близькості представників двох сусідніх слов'янських літератур) про самоцінність і самодостатність багатьох явищ означеного періоду, приміром, польського й українського модернізму як цілковито новаторської парадигми ідейно-естетичної авторської свідомості.

Варто відзначити й добре продуману, логічну послідовність у викладі Мирославою Медицькою великого масиву літературно-художнього і літературознавчого матеріалу. Складається монографія зі вступу, чотирьох розділів, обширних висновків, укладеного бібліографічного корпусу та іменного покажчика. Структура її, на перший погляд, може видатися традиційною. Однак це враження зникає, по суті, одразу ж, як тільки українська дослідниця торкається концепційно важливої для першого розділу, а відтак і всієї праці позиційної контактено-генетичної прив'язаності польського художника слова до

українського національного соціо-культурного простору “Станіслав Виспянський і Україна: проблеми літературознавчої рецепції”.

Важливо при цьому й інше: молодий науковець розглядає "українську проекцію" життя і творчості видатного письменника і театрального діяча, зокрема її "галицький модус", крізь аналітико-системний огляд літературознавчих студій польських учених. У результаті такого принципу аналізу вона цілком слушно приходить до справедливої й аргументованої думки про те, що українсько-польські аспекти творчості Станіслава Виспянського майже винятково висвітлювалися вітчизняними дослідниками. Водночас така їх історико-порівняльна спрямованість як колишніх, так і теперішніх розвідок дає Мирославі Медицькій необмежений простір для типологічних зіставлень не лише літературної спадщини поета, драматурга і театрального митця з творами українських художників слова, а й тих чи інших суто наукових положень і висновків про нього польських та українських літературознавців.

Особливо продуктивними виявилися спостереження Мирослави Медицької про контактено-генетичне підложжя так званих "галицьких драм" Станіслава Виспянського – “*Прокляття*” і “*Судді*”, про присутнє доповнення біографії Станіслава Виспянського тодішніми реаліями Східної Галичини, зокрема міст Львова, Станіславова, Дрогобича, Галича, Рогатина, містечок Богородчан, Делятина, Яремчі, Ворохти тощо. Зібрані нею нові, досі невідомі факти й явища з життя і творчої діяльності польського поета і драматурга допомагають збагнути і всесторонньо висвітлити проблему *Виспянський і Україна*, надто її контактено-генетичні аспекти.

В інших розділах книги, зокрема в другому “Драматургія Станіслава Виспянського і Лесі Українки: типологія міфологічних моделей”, третьому “Станіслав Виспянський і Молода Муза в порівняльно-типологічних зіставленнях”, і в четвертому “Історико-символістська драматургія Станіслава Виспянського, Івана Франка та Спиридона Черкасенка”, спостерігається внутрішня спаяність між собою передовсім драматургією як родом літератури і видом мистецтва. Різномірний матеріал названих розділів так чи інакше концентрує наукову парадигматику української дослідниці, впорядковує її обсервації, спонукає до компаративістських узагальнень і рефлексій, сприяє виявленню самототожності і самоцінності як польського, так і українських авторів, а також національних літературних процесів кінця XIX - початку XX століття. Важливо при цьому, що Мирослава Медицька центральні місця в таких типологічних зіставленнях відводить, сказати б, знаковим постатям як культовим репрезентаторам певного покоління. Однак український компаративіст так чи інакше повсякчас прагне охопити своїм взором її цілу добу, надто таку яскраву й неперепутну, якою є кінець XIX - початку XX століття.

Вочевидь, тому-то в її монографії значна увага приділяється вивченню та з'ясуванню особливостей різних форм і типів модерністсь-

кого художнього мислення, питанням міфотворення і міфопоетики, художньої експлікації і трансформації релігійно-християнських мотивів, образів, характерів і сюжетів, біблійної інтертекстуальності та ін. При цьому дослідниця залучає до літературознавчого аналізу не лише найновіші праці українських учених про міфологію, зокрема про літературний чи античний міф або архетип, фольклорно-міфологічне підложжя письменницької творчості чи окремих його творів, а й численні наукові розвідки польських міфологознавців, зокрема драматургії Станіслава Виспянського, що поліаспектно піддавалася ними глибинному дослідженню, по суті, впродовж усього XX і почасті на початку XXI століття.

Зрозуміло, що таке використання тяглості й традиційності в осмисленні заактуалізованої нині проблеми міфоцентризму дало можливість Мирославі Медицькій по-новому оцінити ідейно-естетичні набутки українських модерністів (приміром, Лесі Українки та Василя Пачовського, Петра Карманського і Спиридона Черкасенка) в їх зіставленні зі Станіславом Виспянським, що відтак безумовно сприяє зусебічньому з'ясуванню своєрідності міфологічних засад художнього мислення вітчизняного письменства загалом. Власне, такі підходи молодій дослідниці виокремлюються найбільше, зокрема, в процесі порівняння таких драматичних творів Станіслава Виспянського і Лесі Українки, як “*Легенда*” - “*Лісова пісня*”, “*Мелеагр - Кассандра*”, “*Акрополь - На руїнах*”, “*Одержима*”.

Водночас автор монографії, типологізуючи драми “*Весілля*” і “*Визволення*” польського драматурга з п'єсами “*Сон української ночі*” і “*Золоті Ворота*” Василя Пачовського, вдається до спроб розкриття такої втаємниченої сфери людського буття, як зв'язок (чи радше – взаємозв'язок) із трансцендентним, а характеризуючи тотожність і самоцінність поезії Станіслава Виспянського як чільного представника *Młodej Polski* з українськими молодомузівцями – до витоків і явищ екзистенції людського життя в цілому, реального чи ірреального, сакрального чи профанного тощо. Завдяки цьому в полі її дослідницького зору постійно знаходиться не тільки творчість польського та українських художників слова, а, мовити б, присутній контекст модерністського часу кінця XIX – початку XX століття і міфологеми та архетипи автентичної слов'янської міфології, головні засадничі основи християнськості в літературах двох близькосусідніх народів.

Тому-то й логічними є її рефлексії і висновки про синкретизм авторської ідейно-естетичної свідомості не лише Станіслава Виспянського, а й цілого ряду письменників-українців, у художньо-образному світі яких спостерігається синтез неоромантизму, символізму з елементами реалізму, а часті й сюрреалізму. Доречно зауважити, що такі чи подібні положення Мирослави Медицької є науково вивіреними, позбавленими від доволі поширених у такого типу компаративістських студіях надужиття і довільностей. Більше того, дискутуючи з польськими чи українськими дослідниками модерністського художнього мис-

лення, вона виражено і коректно толерує їх думки щодо цього, вибудовуючи свою систему оцінок цих явищ зламу минулих століть. І в цьому, вочевидь, закладена не лише цінність, а й актуальність її наукової розвідки з порівняльного літературознавства.

У такому компаративістському ракурсі органічним у загальній структурі рецензованої праці Мирослави Медицької сприймається її погляд на типологічні схожості національної історії, національної минувшини Польщі та України, що трансформуються, з одного боку, Станіславом Виспянським, з іншого – Іваном Франком, котрий заклав підвалини українського модернізму, та Спиридоном Черкасенком, який вже у перших десятиліттях ХХ століття не просто продовжував розвивати традиції своїх великих попередників драмописання, а наче ввершував їх традиції у нових умовах творчого побутування польської та української літератури і театру. Аналізуючи п'єси Станіслава Виспянського “Болеслав Сміливий”, “Скалка” і драму “Сон князя Святослава” Івана Франка, а також твори Станіслава Виспянського (“Варшав'янка”) і Спиридона Черкасенка (“Про що тирса шелестіла...”), дослідниця цілком слушно виокремлює збіжності, що єднують їх. Тут не тільки спільна проблематика у названих драмах, а, що найбільш важливо, – близькі за своєю суттю народно-історичні та фольклорно-міфологічні, неоромантичні й символістські компоненти їх драматургічного мислення, очевидна дифузність їх стильових манер.

Щоправда, експресіонізм як тип авторської ідейно-естетичної свідомості, елементи якого українська дослідниця виявляє у деяких драматичних творах польського письменника, по суті, не виокремлюється нею як самодостатній у п'єсах українських літераторів. Це й зрозуміло, адже така стильова форма радше пасувала б до синхронізації не так з вітчизняними драматургами, як з прозаїками, приміром, тим же Стефаніком-новелістом, який не тільки особисто був знайомлений із видатним молодопольком, навчаючись у Ягеллонському університеті, а й входив до “краківської модерні” (Францішек Зейка) як її сучасник. Є в монографії Мирослави Медицької й інші, не зовсім переконливі твердження, не до кінця аргументовані висновки чи компаративістські тези (наприклад, про твір Василя Пачовського “Золоті ворота” варто було б говорити не як про “чисту” драму, порівнюючи її з “Весіллям” Станіслава Виспянського, а як містичний епос з елементами драматизму, діалогічного і монологічного мовлення, тобто про дифузю жанрів; зрештою у такій типології надто помітною є їх естетична нерівнозначність).

Однак не це визначає наукову цінність рецензованого видання, а насамперед чітко окреслена його концепція, вперше здійснена на основі рецептивної естетики й поетики історико-порівняльна студія творчості Станіслава Виспянського й українського письменства зламу минулих століть. Безумовно, такий підхід наукового осмислення поставленої літературознавчої проблеми, багатюща художня й літературно-критична база, використані найновіші методологічні принципи і

прийоми компаративістського аналізу, впевнена, забезпечать монографії Мирослави Медицької “Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття: рецепція і типологія” інтерес не тільки серед фахівців, але й широкого кола читачів, передовсім тих, хто цікавиться українсько-польськими літературно-мистецькими зв'язками.

STANISLAV VISPYANSKIY IN COMPARATIVISTSCIH MEASUREMENTS OF UKRAINIAN EXPLORER

M. M. Hmeliuk

*Volynsky national university named by Lesia Ukrainka,
t. Lutsk, st. Lesia Ukrainka, 1*

Review on monografiy of Miroslava Meditska "Creation of Stanislav Vispyansky and Ukrainian literature of the end of XIX - beginning of XX age: reception and tipologiya". - Ivano-Francovsk, 2008. – 316 s.

Key words: creation of Stanislav Vispyansky, Ukraine-Polish literature and art communications, comparativistica.

ВИЗНАЧНА ДІАЛЕКТОЛОГІЧНА ПРАЦЯ

Г. Я. Василевич

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380(342)59-60-08

Рецензія на книгу Миколи Лесюка «Мовний світ сучасного галицького села (Ковалівка Коломийського району)». – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2008. – 328 с.

Ключові слова: діалектологія, фонема, фразеологізм, прислів'я, приказка, словник.

У вересні 2008 року побачила світ нова діалектологічна праця, вихід якої, без перебільшення, можна вважати визначною подією в українській діалектологічній науці. Це книжка завідувача кафедри слов'янських мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Миколи Лесюка “Мовний світ сучасного галицького села (Ковалівка Коломийського району)”. Як заявив під час презентації цієї книжки сам автор, він віддавна виношував ідею описати говірку свого рідного села, репрезентувати громадськості ті мовні скарби, які побутують серед односельчан, які всмоктав з молоком матері, які чув з дитинства від своїх батьків (яким, до речі, і присвятив цю працю), від інших людей, що оточували його з дитинства.

Описати мовний світ, мовну стихію села могла, звичайно, лише людина, яка вміє відчуті тонкощі місцевої говірки, вимови тих чи інших звуків, вловити нюанси, що відрізняють цю говірку від інших західноукраїнських говірок, від української літературної мови. Микола Лесюк якраз має таке мовне чуття, яке й дозволило йому здійснити задум – у деталях описати фонетико-фонологічну систему говірки, особливості її словозміни та граматичної будови, зібрати мовні скарби у вигляді різноманітних афоризмів, фразеологізмів, прислів'їв, приказок, жартів, курйозів, які записав, як уже відзначалося, від своєї матері і свого батька, від членів своєї великої родини, від мешканців села. Як стверджує автор, задум, концепція книжки, а потім і сама книжка отримали високу оцінку завідувача відділу діалектології, директора Інституту української мови Академії наук України професора Павла Юхимовича Гриценка, який навіть виявив бажання бути її рецензентом, та інших українських діалектологів. Про наукову цінність книги, її новизну говорили під час її презентації директор Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, завідувач кафедри української літератури, доктор філологічних наук, професор Степан Хороб, завідувач кафедри української мови Прикарпатського національного університету доктор філологічних наук, професор Василь Грещук, доктор філологічних наук, професор цієї ж кафедри Марія Голя-

нич, діалектолог, доцент кафедри української мови Михайло Бігусяк, відомий український літературний критик, голова Івано-Франківського обласного відділення Спілки письменників України доцент Євген Баран, українська поетеса і літературознавець Ольга Слоньовська, учителька Ковалівської ЗОШ, одна з рецензентів книжки Катерина Джумачук, авторка цих рядків, а також студенти українського відділення Інна Луканюк, Надія Ткач тощо. Зустріч студентів-філологів та викладачів із автором книги пройшла в надзвичайно теплій і щирій атмосфері, свідчила про те, що нова книжка М. Лесюка викликала неабияку зацікавленість читачів.

У передмові до книжки автор правильно відзначає, що тепер змінилося ставлення до мови автохтонного населення, уже немає гоніння на місцеві говірки, як це було в радянські часи, коли кожна форма слова, що відрізнялася від літературної, викликала іронічні зауваження і кепкування вчителів, що приїжджали зі східних областей України. Корінні мешканці, особливо старше покоління, „зберегли рідну говірку, користуються нею в побуті і передають своїм дітям та онукам. Її не нехтують, не зневажають, нею не гордують, вона чувається в сільському соціумі, як і належить рідній мові, затребуваною і необхідною, важливим засобом спілкування і взаємовідносин людей“ (10).

Ковалівка розташована на межі Покуття й Гуцульщини, тому її говірка увібрала в себе риси обох цих говорів – гуцульського та покутського. І хоча ковалівчани вважають себе гуцулами, у їхній говірці відсутні, як відзначає автор, такі яскраві фонетичні гуцульські риси, як: пом'якшена вимова передньоязикових [д], [т], [н] перед голосними переднього ряду [е] та [и], що походить із давньоукраїнського [i] (*д'ит'іна, д'ен', т'ета, т'ихон'ко, н'ен'а, н'е"ма*); послідовна м'якість шиплячих приголосних [ж'] [ч'] ш' у будь-якій позиції в слові (*ч'об'ит, ч'о, плач', н'ич', н'ич', колáč', пріпич'ок, ш'е, Бож'а, бж'оли*; вимова [и] після твердих приголосних замість [і] на місці етимологічного [о]: *вин, пид, викно, пиш'оў*; вимова сполучення [je] на початку слова чи складу на місці літературного [ja]: *й'ема 'яма', й'єблуко 'яблуко', с'м'й'єт'иси 'сміятися', й'егн'є" 'ягна', й'ек 'як', й'екій 'який'*; вимова колишнього зворотного займенника *se (постфікса) як си. Що ж до інших рис гуцульського говору, то вони наявні і в ковалівській говірці.

М. Лесюк проводить детальну характеристику системи вокалізму говірки, описує різноманітні випадки вживання голосних фонем, їх звукову реалізацію, історично все це обґрунтовує. Так, якщо в літературній мові носова фонема [ɛ̃] має лише один рефлекс – [’а], то в аналізованій говірці їх є кілька: [и], [и^ε], [е^н], а в ненаголошеній позиції навіть [і] (*з'и"т', мн'є"со, пор'и"док, пор'ідкувати* тощо). Приголосних фонем тут налічується аж 35, і в книжці детально описані всі їх опозиції за твердістю-м'якістю та дзвінкістю-глухістю. Широко описані й проілюстровані такі зміни і явища в звуковому потоці, як асиміляція, дисиміляція, метатеза (особливо в дитячому мовленні), дієреза, синкопа, афереза, апокопа, протеза та епентеза, наведені численні приклади гіперизмів, спуне-

ризмів (автор вводить термін „мовні виверти“), особливості в наголошуванні слів тощо. Належна увага приділена тут морфологічним особливостям говірки та синтаксичним відмінностям від літературних норм. У підрозділі про лексичні особливості автор із сумом констатує значне засилля російської лексики. Особливо рясно росієзми засіялися в молодіжному мовленні, часто зустрічаються і в мовленні людей, які були репресовані і тривалий час змушені були перебувати в російськомовному оточенні. Наводяться також численні приклади неунормованої в літературній мові лексики німецького та польського походження.

Надзвичайно цінним вважаємо в книзі представлений словник („Із ковалівського лексикону“), який займає 38 сторінок і налічує майже 1400 слів. Тут добре продумана система лексикографічного опрацювання матеріалу, подані закінчення родового відмінка більшості іменників, транскрипція слів, які мають відмінну від літературної вимову, на всіх заголовних словах проставлені наголоси, до окремих лексем подані ілюстрації (контексти).

Цікавим є розділ „Ковалівський антропонімікон“, у якому подані за списком виборців прізвища дорослих людей, виведена їх етимологія, пояснено значення хресних імен, описані прізвиська мешканців села, у більшості випадків подана їх мотивація. Звертає на себе увагу той факт, що в селі є прізвища (а, можливо, й імена), яких немає в сусідніх селах, оскільки в Ковалівці осіло чимало зайшлих людей різних національностей, які в свій час приїхали працювати на ковалівські вугільні шахти. І все ж, як видно із статистики, поданої автором, найбільше використовуються в селі традиційні хресні імена *Марія, Анна, Василь, Іван, Микола, Петро, Параска, Олена* тощо, хоча серед приїжджих є й *Алла, Альбіна, Ерна, Жанна, Флора, Вальдемар, Кім, Валерій* та інші.

Багато праці вкладено автором у розділ, в якому зібрані фразеологізми, прислів'я, приказки, жартівливі вислови, афоризми тощо. До кожного із фразеологізмів дається тлумачення, пояснення його семантики саме в трактуванні односельців-ковалівчан. Є тут фразеологізми та паремії, що своїм змістом відображають різноманітні якості людини, її характер, звички, позитивні і негативні зовнішні і внутрішні риси тощо, зокрема такі, як: людський розум, людський досвід, працьовитість, лінність, ледарство, багатство, бідність, старість людини, мовчання, мовлення, смерть, біда, горе, пияцтво, розпуста, упертість, хитрість, рішучість-нерішучість, байдужість, непорядність, нахабство, жадібність, цікавість, геройство, фізичні вади та багато інших.

Велику зацікавленість викликає в читача розділ „Ковалівські придибашки“, у якому зібрані і представлені ковалівською говіркою різноманітні пригоди, курйози, жарти, народжені життям анекдоти і т. ін., що мали місце в житті ковалівчан. Окремо в цьому розділі описані різноманітні дитячі курйозні пригоди чи вислови. Наведений розділ свідчить, наскільки безмежним і глибоким є народний гумор, народна фантазія. Особливого шарму цим сценкам надає місцева ковалівська говірка.

Як говорив у своєму виступі під час презентації книжки її автор М. Лесюк, його мрією було описати свою рідну говірку і водночас записати спогади людей, які були репресовані радянською владою. Мороз по шкірі пробігає, стає лячно і страшно, коли читаєш спогади про страшні муки, страждання і митарства людей, яких, як худобу, вивозили у вагонах-„товарняках“ на далекий Сибір чи на Урал. Це спогади Марії Янушак, у якої по дорозі чи вже на Уралі померли мати, двомісячний братик та дві бабусі; не можна стримати сліз, читаючи спогади Параски Бабенко, яку дванадцятирічною дівчиною вивезли з родиною на Сибір і по дорозі, коли вона лежала непритомна, в гарячці, разом з іншими трупами викинули з вагона. Тільки випадково, коли вже поїзд поїхав, хтось побачив, що дитина ще дихає, і врятували її. А які нелюдські страждання пережили Настя Атаманюк (Лесюк), Докія Пашко (Марусяк) та її чоловік Михайло, що були засуджені на великі терміни за участь в Українській Повстанській Армії... У мовленні цих людей помітні значні вкраплення з російської мови, якою вони змушені були спілкуватися, перебуваючи в таборах чи на засланні. Наведені зразки живого мовлення, як бачимо, цінні не лише тим, що фіксують і відображають місцеву говірку, але й своїм змістом, бо увіковічують різні події із життя людей. З не меншим інтересом читач ознайомиться з дитячими спогадами Юрія Лесюка, Катерини Джумачук, з яких стає видно і зрозуміло, як у важкий післявоєнний час, у складних умовах проживала багатодітна українська сім'я, як у патріотичному і християнському дусі виховувалися діти, які цінності в родині ставилися понад усе.

Записані тексти дають можливість зрозуміти також, яких традицій дотримуються ковалівські родини. Дуже величним і очікуваним є свято Миколая, а також Різдво, Великдень та інші релігійні свята. Тут описана гарна традиція, коли Святий Миколай разом зі скромними подаруночками завжди писав дітям віршовані поздоровлення-побажання. Цієї традиції в родині дотримуються й досі. Є серед записаних текстів деякі весільні пісні, колядки, щедрівки та коломийки, яких співають на весіллях чи на інших забавах. Серед них є і коломийки пікантного змісту, але це, за словами автора, лише децима з тих, що є в нього в архівах (а деякі з них власного авторства).

Важко переоцінити рецензовану книжку. Вона є цінною і для діалектологів, які досліджують українські говори, і для пересічного, незаангажованого читача; у ній кожен може знайти щось цікаве для себе, тому вона має неабиякий попит як серед студентів, викладачів університету, так і серед інших категорій читачів. Перечитуючи книжку, записані на диктофон тексти, і насмієшся, і наплачешся. Ковалівський гумор („придибашки“) піднімає настрій, викликає почуття радості, а спогади про сталінські гулаги, про сибірі, про випадки, коли, наприклад, у тайзі відчиняли двері вагона і питали „Дохлиє єсть?“, ловили за руки, за ноги, розмахували і викидали мертвого з вагона, – не можуть не викликати сліз.

Як годиться в рецензії, треба вказати і на деякі упущення в роботі. Так, по-перше, місцями помічені деякі помилки технічного плану: у за-транскрибованих текстах не всюди позначені наголоси, подекуди пропущені діакритичні знаки. По-друге, хоча в книзі подано достатньо багато різноманітних текстів живого мовлення мешканців села, з яких видно особливості вживання тих чи інших слів, усе ж бажано було ширше проілюструвати словник прикладами, подати контексти, ситуації, в яких уживається та чи інша лексема. Та це побажання вже на майбутнє.

Книжка „Мовний світ сучасного галицького села (Ковалівка Коломийського району)“ не перша в Миколи Петровича Лесюка. Широкий розголос в області і в Україні мала його книжка „Доля моєї мови“ (Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2004. – 288 с.), яка вже стала бібліографічною рідкістю. Сподіваємося, що й ця знайде свого вдячного читача (і, наскільки знаємо, їх є уже чимало). Однак хочеться побажати авторові нових мовознавчих книжок, які дуже потрібні для сучасного читача.

PROMINENT LABOUR DIALECTOLOGY

G. Y. Vasylevych

*Pricarpathians national university named by Vasiliy Stefania ,
57 Shevchenko Street, Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine
Tel. +380(342)59-60-08*

Review of book of Nick Lesiuk „Linguistic world of modern galitscogo village (Covalivca Colomiysk district)“. – Ivano-Francovsk: New Sunset, 2008. – 328 s.

Key words: dialectology, phonetics, phraseology, proverb, saying, dictionary.

УДК 821.161.2.09

МНОГОГОЛОСНЯ ТОПОСУ УКРАЇНИ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ТА ЕМІГРАЦІЙНІЙ ПРОЗІ 20-30-х РОКІВ ХХ-го СТОЛІТТЯ

М. Б. Хороб

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, м.
Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380(342)59-60-74;
e-mail: kf@pu.ukr.lit.ua*

Рецензія на монографію Наталії Мафтин «Західноукраїнська та еміграційна проза 20 – 30-х років ХХ століття: парадигма Реконкісти». – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.

Ключові слова: західноукраїнська проза, еміграційна українська проза, літературний процес міжвоєнного двадцятиріччя ХХ століття.

Упродовж двох останніх десятиліть українське літературознавство помітно збагатилося науковими дослідженнями національного художнього процесу різних періодів, їх родо-жанрових різновидів крізь призму табуйованих, недостатньо або й зовсім не продукованих раніше із зрозумілих причин напрямів, стилів, методик осмислення, найновіших підходів в інтерпретації тексту. Щодо цього не можна не відгукнутись на одну з перших ластівок у дослідженні західноукраїнської та еміграційної прози минулого віку менш осмисленого науковцями періоду «міжвоєнного двадцятиріччя ХХ століття» (таке або за суттю схоже означення-термін чи не вперше ввела в обіг львівська школа літературознавців).

Найперше, що впадає у вічі, читаючи монографічне дослідження Наталії Мафтин, – це ґрунтовна теоретична, історико-літературна та філософсько-естетична й культурологічна основа, та обширна джерельна база, опираючись на яку, авторка мимоволі декларує майстерний аналіз не початкуючого дослідника, який тільки-но виходить на захист кандидатської дисертації або ж щойно її захистив (цим аж ніяк не хочу принизити подібні праці, врешті, як відомо, рівень їх різний), але той спосіб мислення, що говорить про глибокий, фаховий рівень досвідченого літературознавця.

Уже в авторському вступі, по суті, мотивується концепція наукового дослідження, його часопросторові рамки, конденсовано подається своєрідна діаграма руху літературного процесу як у Галичині, так і в творчих координатах української діаспори означеного періоду. Тут, доречно торкаючись складних суспільно-політичних катаклізмів, усупереч яким утверджувалася й постійно виборювала право на існування ідея

«України духовної й України державницької», дослідниця вдало знаходить їх художнє вираження в проблемно-тематичному й жанровому розмаїтті аналізованих творів. При цьому вражає огром запропонованих для осмислення новел та оповідань насамперед чи й інших різновидів прози малих форм з виходом й на велику/середню прозу тих письменників, які й на сьогодні є невідомими або маловідомими не лише «взірцевому читачеві», а й фахівцям-літературознавцям (Василь Софронів-Левицький, Віталій Юрченко, Юрій Горліс-Горський, Іван Зубенко, Жигмонт Процишин, Ростислав Єндик, Іван Садовий, Мирослав Капій, Василь Кархут, Володимир Островський, Іван Чернява та ін.), ще не поверненими або частково залученими до літературного процесу аж у 90-х ХХ-го чи й сьогодні, або призабутими чи трактованими зовсім по-новому, без колишніх ідеологічних кліше (Мирослав Ірчан, Степан Тудор). І все ж, хоч протягом останніх десятиліть нарешті з'явилась можливість досліджувати в Україні творчість письменників, якими б пишалась будь-яка література в світі (Осип Турянський, Володимир Винниченко, Наталена Королева, Юрій Косач, Богдан Лепкий, Улас Самчук, Юрій Липа, Леонід Мосендз чи Ірина Вільде, Богдан-Ігор Антонич...) як наслідок у нас, а не тільки в діаспорі, появився цілий ряд наукових праць, загалом літературознавчих студій про них. Наталя Мафтин обирає свій кут зору, має свій погляд на їхні твори аналізованого періоду, професійно осмислюючи їх і нікого при цьому не повторюючи.

Друга частина монографічного заголовку «парадигма Реконкісти» акумулює в собі домінуючу концепцію роботи, яка проходить через весь текст наукової праці як «Українська Реконкіста». Хоч етимологічно з іспанської це слово перекладається також як «відвоювання», та, зрозуміло, тут найперше – не території, загарбаної чужинцями (хоч так було впродовж століть), а духу, серцевини народу, «наповненого націєзбережувальним кодом Шевченкового слова», тієї літератури, що творилася в безконечних історичних катаклізмах за право бути людиною, нацією, народом державним. Врешті, майже всі письменники, які текстуально досліджені автором, пройшли різні кола життєвого пекла і біографічно, і в сутності центральних персонажів постали як «зразок національної повноти і великого національного серця» (за Є.Маланюком). Відтак мотивованим у монографії є сприйняття методології Д. Донцова як ідеолога націоналістичного спрямування, який у відомих тільки з 90-х рр. ХХ ст. для широкого загалу працях («Поетка українського рісоржіменту: Леся Українка», «Три роки відновленого ЛНВісника», «Про молодих», «Криза української культури», «Націоналізм» та ін.) акцентував на філософії чину, активності, дії, волі, на місії «державницької літератури», що єднає кращі літературно-мистецькі сили довкола «Літературно-Наукового Вісника» чи «Вісника», редагованого ним. Власне, все це

справедливо аргументує Наталя Мафтин, виходячи зі складних політичних та соціально-історичних умов, які склалися впродовж не одного десятиліття поневолень різними імперіями, ув'язнень, постійних пригноблень, західноукраїнські та еміграційні художники слова більшою чи меншою мірою, свідомо чи опосередковано сповідували –, пише вона –, настанови Д. Донцова (про потребу формування «сильної особистості» з активним, вольовим ставленням до життя, із завданням українських письменників цієї бурхливої доби вивести красне письменство із провінційності на європейські обшири), а також В. Липинського, «вісниківців». Це виявлялося не тільки в проблемно-тематичних пластах, а й стильових особливостях художніх рішень (скажімо, «вольового неоромантизму», що доводить автор, «базувався на засадах героїчної літератури» тощо). І це аргументовано доводить автор аналізом ідейно-естетичним, поетикальним та стильовим, дотримуючись у всіх розділах, наскільки це відповідає сутності обраних для осмислення творів, концепції «парадигми Реконкісти».

Наталі Мафтин як глибокій дослідниці прози 20-30-х рр та діаспори означеного періоду особливо вдається мікроаналіз художнього тексту, врешті й макроаналіз (синтез, узагальнення). Коли читаєш інтерпретацію новел Мирослава Ірчана «Княжна», «Чорний переділ» або Степана Тудора «Мати» і «Куна», насамперед, а також прози Юрія Липи, незавершеного роману Б.-І. Антонича «На другому березі» чи «Екзекуцію» Івана Черняви, відчуваєш, настільки це зроблено високопрофесійно, глибоко і...цікаво. Справжнє «задоволення від тексту» (Р. Барт), від його інтерпретації як читач і водночас реципієнт фаховий отримуємо завдяки цій науковій праці. Авторка бездоганно володіє літературознавчим інструментарієм (поетика новели, оповідання, повісті, романне мислення, поетика історичної прози, нарративна стратегія жанру, загалом питання жанру і стилю, теоретична основа у виявленні різних напрямів модернізму – експресіонізму, імпресіонізму, неоромантизму, символізму тощо), особистісним емоційно-оцінним вираженням у розкодуванні тексту, у доведенні авторської художньої майстерності чи невисокого рівня окремих творів майже невідомих чи малознаних творців літературного процесу означеної доби.

Правда, тонко зроблений, детальний чи просто фаховий аналіз багатьох творів інколи змінюється побіжно-пунктирною характеристикою досліджуваної прози письменників (як, скажімо, підрозділ. 9.5 на двох з половиною сторінках про Дарію Віконську, Софію Парфанович, Марію Козоріс, Ярославу Лагодинську, Дарію Ярославську, Ольгу Дучимінську та ін.). Глибшим міг бути підрозділ, де йдеться про Ростислава Єндика, адже не всі його збірки прози можна розглядати під кутом зору «вольового неоромантизму», відданості «донцовським настановам» щодо

заангажованості національною ідеєю, наприклад у творах гуцульської тематики книг “Регіт Аридника”, “Жага”. А згадку про повість Ярослава Галана «Гори димлять» серед всуціль заідеологізованої його творчості можна було доповнити аналізом ним же витворених класичних зразків малої прози «Кара», «Три смерті» (с.91), що засвідчує справжній письменницький талант, знищений фанатичною вірою у більшовицьку ідеологію.

Зрозуміло, що неможливо у праці з такою великою кількістю авторів та їхніх творів однаково глибоко проаналізувати їх. Це залежить найперше від рівня талановитості письменника та його творіння (шедевр, доботно написаний твір чи слабка в художньому плані, прохідна річ). Зрідка – від настроєвості дослідника, його уподобань, часу читання, наявних уже позитивних чи негативних відгуків авторитетних учених, які можуть мимоволі “вказувати” на таке ж їхнє сприйняття, наявність усіх потрібних для аналізу художніх текстів чи глибоких розвідок про письменника/твір і т.д. щоправда, інколи автор монографічного дослідження сама ж мотивує оглядовість окремих творчих особистостей чи їх творів художньою недовершеністю новел, історичних романів тощо.

Зараз уже стало модою використовувати праці зарубіжних учених (Е. Гуссерля, С. К’еркегора, К. Леві-Строса, Н. Фрая, Дж. Фрезера, Е. Фромма, З. Фройда, А. Шопенгауера, К. Г. Юнга тощо), до яких ще не так давно вітчизняні дослідники не мали доступу. Наталя Мафтин іде насамперед від художнього тексту, а не від заздалегідь підготовленої «матриці», взятої від філософів, психологів світового рівня. Тому при аналізі обраних нею творів відбувається глибока трансформація їхніх наукових ідей, а не штучне їх «підтягування». А загалом, будучи не раз «першопрохідцем» в осмисленні невідомих як для загалу, так і для дослідників прозових форм 20-30-х рр. ХХ століття, Наталя Мафтин природно покликається найчастіше на праці українських літературознавців, які тією чи іншою мірою в чомусь передували їй, врешті, допомогли викристалізувати концепцію роботи чи окремих її розділів (С. Андрусів, М. Ільницький, Т. Салига, Л. Сенік, Р. Олійник-Рахманний, Н. Шумило та ін.). Також вона скрупульозна в опрацюванні і посиланні на літературознавчі праці, рецензії, відгуки, опубліковані в період міжвоєнного двадцятиліття, у 90-х чи на початку третього тисячоліття про конкретний твір чи загалом творчість автора, нею досліджуваного, маючи свою власну позицію, міркування, висловлене толерантно і переконливо.

Враховуючи те, що про багатьох із осмислюваних письменницьких постатей ні рядовий, ні професійний читач міг не знати, не бути обізнаним із складними, драматичними чи трагічними штрихами їх життєвої і творчої біографії, не викликає заперечення, а навпаки схвалення подані

короткі біографічні силуетки, які допомагають увійти у світ тієї чи іншої особистості. Також доречні паралелі, здійснені Наталею Мартин, до різних періодів рідної, української, і світової літератури при аналізі художніх творів на різних рівнях (мотивно-проблемному, сюжетно-композиційному, фабульному, образотворчому, жанру чи стилю) доповнюють високий рівень монографічного дослідження.

Власне, фаховий рівень такої потрібної в українському сучасному літературознавстві наукової праці допоможе відчутти справжнє многоголосся української прози і в материковій Україні, і в діаспорі означеної доби.

A LOT OF VOICES OF TOPOS UKRAINE IN WESTERN UKRAINIAN AND EMIGRANT PROSE OF 20-30-H YEARS OF THE XX CENTURE

M. B. Chorob

*Pricarpathians national university named by Vasiliy Stefanic,
57 Shevchenko Street, Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine;
tel. +380(342)59-60-74*

A review on a monograph is Natalia Martin „Western Ukrainian and emigrant prose of 20 - 30 years of the XX centure : paradygm of Reconcist". – Ivano - Francivsc: Pricarpathians national university named by Vasiliy Stefanic, 2008. – 356 s.

Key words: Western Ukrainian prose, emigrant Ukrainian prose, literary process of the intermilitary twentieth birthday of XX centure .

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Басенко Надія Вікторівна – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Бондарєва Олена Євгенівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури і компаративістики Київського міського педагогічного університету імені Б. Д. Грінченка.

Василевич Гафія Ярославівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Васильчук Микола Михайлович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології Коломийського інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Голод Роман Богданович – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Голянич Марія Іванівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Давидюк Віктор Феодосійович – доктор філологічних наук, професор кафедри фольклористики Волинського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк).

Деркачова Ольга Сергіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології і початкової освіти Педагогічного інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Ідзьо Віктор Святославович – доктор історичних наук, професор, ректор Українського університету в Москві, провідний науковий співробітник Інституту українознавства МОН України (Київ).

Карась Ганна Василівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри хорového диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, докторант Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Качкан Володимир Афтаназійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри українознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

Кикоть Валерій Михайлович – поет, перекладач, відповідальний секретар Черкаської обласної організації Національної спілки письменників України.

Кирчів Роман Іванович – доктор філологічних наук, професор, завідувач відділу фольклористики Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України (Львів).

Козирський Володимир Глібович – кандидат фізико-математичних наук, старший науковий співробітник Інституту теоретичної фізики імені Миколи Боголюбова НАН України (Київ).

Лесюк Микола Петрович – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри слов'янських мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Матвійшин Володимир Григорович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Мафтин Наталія Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Новак Сніжана Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Пилипчук Ростислав Ярославович – кандидат мистецтвознавства, професор Київського національного університету театру і кіно імені Карпенка-Карого, академік Академії мистецтв України (Київ).

Різник Левко Іванович – прозаїк, член Національної спілки письменників України (Львів).

Салига Тарас Юрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури імені академіка М. Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка.

Семак Оксана Іванівна – викладач кафедри іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Стасюк Галина Михайлівна – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Ушневич Соломія Едуардівна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри філології і початкової освіти Педагогічного інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Хмелюк Марія Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк).

Хороб Марта Богданівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Хороб Степан Іванович – доктор філологічних наук, доктор філології габалітований, професор, завідувач кафедри української літератури, директор Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Шендеровський Василь Андрійович – доктор фізико-математичних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту фізики НАН України (Київ).

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

При підготовці рукописів статей, які подаються в редакцію “Прикарпатського вісника НТШ” слід дотримуватись таких правил:

1. Стаття повинна містити короткий вступ, формулювання задачі (проблеми) та виклад отриманих автором (співавторами) нових результатів. Не допускається переказ відомих фактів, наведення посилань на неопубліковані роботи.

2. В редакцію подаються:

- два примірники рукопису статті (включаючи ілюстрації і таблиці), надруковані на білому папері формату А4;
- рецензію на статтю;
- електронний варіант статті, підготовлений на комп’ютері, у вигляді не архівованого або не архівованого (ZIP, RAR) файлу – CDR/RW.

3. Мова статті повинна бути українською або англійською. Обсяг не повинен перевищувати 20 сторінок.

4. Статтю слід оформити так: УДК, назва роботи; прізвище та ініціали автора (співавторів), місце праці (назва організації, поштова адреса, контактний телефон, електронна пошта), текст анотації, ключові слова, текст статті, список літератури.

Якщо мова статті українська (англійська), то після статті усі перераховані елементи від назви роботи до ключових слів включно подаються англійською (українською) мовою.

5. Формули, які нумеруються, обов’язково слід подавати окремим рядком. Нумерувати тільки ті формули, на які є посилання.

6. Використана література подається загальним списком (за алфавітом або у порядку посилань на джерела в тексті статті) та оформляється згідно з вимогами ВАК України (бюлетень №3, 2008 р.). Іноземна література пишеться мовою оригіналу. Посилання на відповідні джерела подаються в тексті у квадратних дужках, наприклад [4]. Зразки бібліографічного опису книги, статті, тез доповідей конференцій:

1. Боголюбов Н.Н. Асимптотические методы в теории нелинейных колебаний / Н.Н.Боголюбов, Ю.А.Митропольский. – М.: Наука, 1974. – 504 с.
2. Кондрат Р.М. Підвищення газонафтоконденсатовіддачі родовищ / Р.М.Кондрат // Нафтова і газова промисловість. – 1992. – №2. – С. 35-38.
3. Бойко В.С. Проводка горизонтальних і похилих свердловин як метод ефективного освоєння і розробки покладу / В.С.Бойко, Р.В.Бойко // Стан, проблеми і перспективи розвитку нафтогазового комплексу Західного регіону України: Тези доповідей і повідомлень наук.-практ. конф. (Львів, 28-30 березня 1995 р.). – Львів, 1995. – С. 150.
7. Рукопис підписується автором (співавторами).

8. На окремому аркуші слід вказати прізвище, ім’я та по-батькові автора (співавторів), науковий ступінь, вчене звання, займану посаду (у кінці кожного випуску журналу формуємо відомості про авторів).

Електронний варіант статті повинен задовольняти таким вимогам:

1. Стаття набирається у редакторі Microsoft WORD 95/7.0-97 на аркуші формату В5 182x257 мм, поля (мм): верхнє – 20, нижнє – 10, внутрішнє – 30, зовнішнє – 20.
2. **Основний текст** набирається таким чином:
 - 2.1. Стил "обычный", гарнітура Times New Roman (Cyr), кегль 12, абзацний відступ – 0,75 мм, міжстроковий інтервал – "одинарний".
 - 2.2. Порядок набору:
 - УДК (Times New Roman (Cyr), кегль 12, без абзацного відступу, вирівнювання – зліва).
 - Назва статті (Times New Roman (Cyr), кегль 12, bold, прописом, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру, відбивки зверху і знизу – 9 пт).
 - Ініціали, прізвище автора (співавторів) (Arial (Cyr), кегль 12, bold, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру).
 - Назва організації, її поштова адреса, адреса електронної пошти (Times New Roman (Cyr), кегль 12, italic, без абзацного відступу, вирівнювання - по центру, відбивка знизу – 9 пт).
 - 2.3. Відбивки по тексту не використовуються за виключенням підрозділів статті (підрозділи, підпункти і т. п. відділяються відбивками "перед" – 9, після" – 6).
3. Для набирання формул використовується вбудований у Microsoft Office редактор формул Equation v. 3.0. **Стил:** Text - Times New Roman (Cyr), **Function** – Times New Roman (Cyr), italic, **Variable** – Times New Roman (Cyr), italic, **L.C.Greek** – Symbol, italic, **Symbol** – Symbol, italic, **Matrix/Vector** – Times New Roman (Cyr), **Number** – Times New Roman (Cyr). **Розміри:** Full – 12, **Subscript/Superscript** – 9, **Sub-Subscript/Superscript** – 5, **Symbol** – 14, **Sub-Symbol** – 9. Для наочності рекомендується формули відділяти відбивками зверху і знизу – 6 пт.
4. **Таблиці** повинні бути складені лаконічно, зрозуміло і містити мінімальні відомості, необхідні для ілюстрування тексту статті
Назва таблиці: Times New Roman (Cyr), кегль 12, bold, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру, відбивка зверху – 6 пт.
5. **Ілюстрації** до статей (схеми, графіки, діаграми) повинні бути виконані у растровому (векторному) форматах (BMP, TIF, PCX, JPG, GIF; CDR) і додаватися окремим файлом. Забороняється використовувати **графічний редактор MS WORD!!!** Ілюстрації типу фотографій повинні бути відскановані з роздільною здатністю не менше 400 dpi і/або додаватися в оригіналі.

Ілюстрації, перескановані з періодики, не приймаються!

Підписи до ілюстрацій: Times New Roman (Cyr), кегль 11-12, bold, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру.

Написи на ілюстраціях виконуються гарнітурою Arial.

**Прикарпатський вісник
Наукового товариства ім. Шевченка**

**Слово
2008. – № 2(2)
296 с.**

Відповідальний за випуск	<i>Степан ХОРОБ</i>
Літературна редакція	<i>Романа ГОЛОДА</i>
Набір та макетування	<i>Любомири ДЯКІВ</i>
Комп'ютерна правка	<i>Богдана ДЕМКІВА</i>
Коректура	<i>Оксани ЗАЛЕВСЬКОЇ</i>

Підп. до друку 17.03.2009 р.
Формат 60x84/8. Папір офсет. Гарнітура "Times New Roman".
Друк на різнографі. Ум.-друк. арк. 36.9.
Наклад 300 пр. Зам. 92.

Видавець
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
76025, м. Івано-Франківськ,
вул. С.Бандери, 1; тел. 71-56-22
E-mail: vdvcit@pu.if.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2718 від 12.12.2006

