



**SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY  
DEPARTMENT OF IVANO-FRANKIVSK**

**PRECARPATHIAN BULLETIN  
OF THE SHEVCHENKO  
SCIENTIFIC SOCIETY**

**Word**

**2(6) 2009**

Ivano-Frankivsk  
2009

**ІВАНО-ФРАНКІВСЬКИЙ ОСЕРЕДОК  
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА**

**ПРИКАРПАТСЬКИЙ  
ВІСНИК НТШ**

**Слово**

**2(6) 2009**

Івано-Франківськ  
2009

# ПРИКАРПАТСЬКИЙ ВІСНИК НТШ

Головний редактор – докт.техн.наук В.М.Мойсишин

## 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.Грешук, 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.Матвіїшин, 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(6)-2009

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

- Л. М. Полюга**  
Духовна єдність мови і нації .....9
- О. М. Лазарович**  
Лексико-семантична структура  
концептів 'дівчина', 'жінка', 'баба' /  
'dziewczyna', 'kobieta', 'baba' в  
українській та польській мовах:  
порівняльний аспект .....17
- Т. І. Котенко, В. А. Шендеровський**  
Він дав своєму народу віру в його  
власну мову .....28
- Г. В. Крайчинська**  
Тематична група «Способи заробляння  
грошей» як фразеологічний фрагмент  
дійсності в польській, українській та  
англійських мовах .....38
- В. М. Кикоть**  
Іронія у підтексті й мовному  
перекладі .....46
- Т. О. Літовка**  
Принципи оволодіння іноземною мовою  
з точки зору соціокультурної  
парадигми .....56
- Н. М. Лащик**  
Інонаціональне мовне буття «Легенди  
про святого Юліана Милосердного»  
Гюстава Флобера у перекладі  
Василя Щурата .....61

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

- Т. Ю. Салига**  
Українська літературна наука  
в рецепції представників  
львівської філологічної школи .....71
- В. Г. Матвійшин**  
Письменники-просвітяни та  
європеїзація українсько-зарубіжних  
літературних взаємин .....84

## 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](mailto: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, 2009

© Видавництво “Плай”  
Прикарпатського націо-  
нального університету  
імені Василя Стефаника,  
2009

### **С. І. Хороб**

Драматургія Мирослава Ірчана і  
Ярослава Галана: жанрово-стильові  
домінанти (на матеріалі п'єс  
20-30-х рр. ХХ ст.) .....93

### **Р. Б. Голод**

Реалізм як генетико-типологічна  
проблема .....105

### **Н. В. Мафтин**

«Філософія чину» у проекції  
новелістичного мислення  
Леоніда Мосендза .....113

### **О. С. Деркачова**

Соцреалізм і принцип тотожності  
у референтній ліриці .....125

### **Р. В. Піхманець**

Містерії Заліської гори: становлення  
Марка Черемшини як творчої  
особистості .....133

### **М. Б. Хороб**

Проза Григорія Гусейнова у  
хронотопних вимірах: на матеріалі  
книги «Станційні пасторалі» .....152

### **В. Я. Чобанюк**

«Недитяча» дитяча література: художня  
картина світу в романі Марини та Сергія  
Дяченків «Дика енергія. Лана» .....158

### **Г. І. Марчук**

Модус сміху в композиційно-сюжетній  
системі західноукраїнської прози  
кінця ХІХ – початку ХХ століття ....166

## ФОЛЬКЛОРИСТИКА

### **С. Г. Пушик**

Гоголівський Вій і Бунь (Буняк, Буньо)  
Шолудивий як український  
Арей-Марс.....174

### **В. А. Качкан**

Літературно-фольклористичний дискурс  
творчості Юрія Липи .....182

### **О. В. Слоньовська**

Фольклорно-міфологічний аспект  
ліричного героя-вісника  
й автора-вісника у збірці  
Олега Ольжича «Вежі» .....199

<b>М. В. Мельник</b>	
Фольклорно-символістські засади поетичної збірки «Село» Романа Купчинського .....	208
<b>О. П. Дідик</b>	
Основні етапи та видатні постаті в історії української фольклористики .....	215
<b>О. П. Дідик</b>	
Фольклористичні записи Степана Пушика: «Приповідки» для вас, дорослі та дітки» .....	219

## МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

<b>Г. В. Карась</b>	
Збереження і популяризація творчої спадщини Василя Барвінського митцями українського зарубіжжя .....	222
<b>Н. Й. Ребрик</b>	
Драма Августина Волошина «Маруся Верховинка»: літературна першооснова і сценічна інтерпретація .....	236
<b>О. М. Цівкач</b>	
З історії польського театру у Станіславові (1937-1939 рр.) .....	244
<b>Г. В. Олексюк</b>	
Рецепція музичних творів крізь літературно-художню призму.....	255

## ЖУРНАЛІСТИКА, КНИГОВИДАННЯ

<b>М. М. Васильчук</b>	
Слово в лещатах тоталітаризму: до історії преси і книговидання в Коломиї (кінець 1930-х – кінець 1980-х рр.) .....	262
<b>В. Г. Дутчак</b>	
Тижневик «Тризуб» у відображенні буття бандурного мистецтва українського зарубіжжя періоду міжвоєнного десятиріччя ХХ ст. ....	278
<b>Л. Т. Табачин</b>	
Творчість Дарії Віконської в літературно-критичній періодиці 30-х років ХХ століття .....	288
<b>Н. Й. Ребрик</b>	
Публікації в періодиці українського Підкарпаття поезії Зореслава (Степана Сабола) .....	298
<b>Л. І. Сілевич</b>	
Педагогічна проблематика в освітянській пресі Львова 20-30-х рр. ХХ ст. ....	306

## Трибуна молодих

<b>М. І. Сулятицький</b>	
Художня інтерпретація визвольних змагань періоду Першої світової війни в оповіданні Миколи Дерлиці «Воєнний дідич» .....	316
<b>С. М. Новак</b>	
Повість Володимира Бірчака «Проти закону»: трагедія психологічної роздвоєності .....	320

**Л. Я. Петренко**

Інтерпретація образу міста в українському письменстві  
20-30-х років .....328

**Н. І. Паскевич**

Специфіка та структура конфлікту у п'єсах  
В. Винниченка «Пророк» та Г. Ібсена «Бранд» .....336

**О. М. Лисенко**

Ранній український сонет: від змісту до форми .....341

**КРИТИКА, БІБЛІОГРАФІЯ****В. Клінг, Д. Штогрин**

Глобалізація – категорія доступна (*На перехресті культур: Збірник наукових праць на честь Леоніда Рудницького з нагоди його 70-річчя. - Львів, Філадельфія, 2008. - 750 с.*) .....351

**Р. О. Бачкур**

Мовознавча універсалія (*Грещук В. Студії з українського мовознавства: Вибрані праці. - Івано-Франківськ, 2009. - 520 с.*) .....363

**Г. Д. Клочек**

Художній світ жіночої прози (*Тебешевська-Качак Т. Художні особливості жіночої прози 80-90-х років ХХ ст. - Тернопіль, 2009. - 192 с.*) .....367

**Є. М. Баран**

Ковалівський апологет (*Лесюк М. Мовний світ сучасного галицького села (Ковалівка Коломийського району). - Івано-Франківськ, 2008. - 328 с.*) .....371

**С. М. Луцак**

Самоокреслення ключових векторів наукової діяльності у найновішій книзі Степана Хороба (*Хороб С. Літературно-мистецькі знаки життя. - Івано-Франківськ, 2009. - 390 с.*) .....373

**М. М. Севрасевич**

Точні квадрати слів (*Мойсишин В. Тірас - Івано-Франківськ, 2000. - 92 с.; Мойсишин В. Бескид - Івано-Франківськ, 2006. - 94 с.*) .....380

**Т. В. Гросевич**

«Ця болюча і нікому не потрібна Правда...» (*Баран Є. У полоні стереотипів та інші есеї. - Івано-Франківськ, 2009. - 256 с.*) .....383

**ДАТИ****Г. З. Зелінська**

Творчість Марка Боєслава у контексті літератури українського резистансу (до 100-річчя з дня народження) .....387

**І. Б. Гирич**

Другий голова відновленого Наукового товариства ім. Шевченка (до 75-річчя з дня народження Олега Купчинського) .....400

**С. І. Хороб**

Сподвижник науки й освіти (до 70-річчя з дня народження Миколи Лесюка) .....405

**Відомості про авторів** .....411



# Мовознавство

УДК 811.161.2  
ББК 87.3 (4Укр)

## ДУХОВНА ЄДНІСТЬ МОВИ І НАЦІЇ

**Л. М. Полюга**

*Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича  
НАН України, м. Львів; тел. +380(322)62-25-13*

*У статті на основі думок І.Франка є намагання висвітлити головні чинники – мови, культури, інтелекту, – що сприяють утвердженню національної духовності та патріотизму.*

*Ключові слова: І.Франко, мова, культура, дух, духовність. патріотизм.*

*«І підеши ти в мандрівку століть  
з мого духа печаттю»*

*Іван Франко*

Питання генезису національного духу завжди були важливими для нації, яка жила своїм власним життям, розвивалася на власних етнічних підвалинах і впевнено прямує до звершення своїх заповітів. За життя І.Франка український народ не мав своєї державності, більше того, був розтерзаний між різними колонізаторами і тому йому, народові, було особливо важко зберігати свою ідентичність. Щоб вистояти, доводилося використовувати інші чинники, які сприяли би протистоянню буревійних вітрів, що віками проносилися над рідним народом та його землею. До таких чинників належала перш за все мова народу, рідне слово, що виявляли національні прикмети, і, крім того, його національні традиції, презентацію духовності, а також раритети матеріальної культури, пам'ятники старожитностей.

Неперевершеним зразком єдності мови митців художнього слова і народу є їхня творча майстерність. Прикладом цього є поетична творчість Каменяра [1]. Якщо "огниста муза Шевченкова" [45, 424] зуміла воскресити і пробудити національний дух, то Іван Франко, продовжуючи Кобзареві традиції, у своїх художніх та наукових творах теоретично розвивав національні ідеї, бо мав особливий дар глибоко проникати в обставини навколишньої дійсності та об'єктивно аналізувати її, пізнавати минуле і робити з цього пізнання правильні висновки. А ще він володів великим талантом на основі знань про сучасність, минувшину, прозорливо заглянути в майбутнє.

Рідна мова... Цей одвічний атрибут української нації, який повсякчасно намагаються стерти із лица землі представники колоніальних сил, бо розуміють сьогодні цю вже банальну істину – немає мови, щезає нація. Українське слово, в якому "іскряться і сила, й м'якість, дотеп і потуга" [5, 212], настільки сильне, що не чекало царської ласки і може стояти, жити і розвиватися наперекір усяким царським указам. Безперечно, цілком зрозумілим є, що такий геній як Франко не міг не розуміти важливості цього національного скарбу. Він вважав, що жива мова має споконвічні власні паростки розвитку в народному таланті. "Живий язик можна і треба студіювати, як живу рослину" [37, 205 – 206]. Жива мова лягає в основу літературної. На прикладі розвитку української мови І. Франко повчає, що для українців його часу зразком повинна служити літературна мова Наддніпрянщини. Це не примха якогось критика чи дидака, це необхідність. "Кождий ... хто бажає друкованим словом промовити до найбільшої маси українського народу, мусить (підкреслення наше. – Л.П.) уживати мови тої найбільшої маси, а до того і мови, виробленої найбільшим числом талановитих та популярних письменників" [37, 26].

Великий український письменник, на протигагу тогочасним та й сучасним малоосвіченим писакам, стверджує, що ця мова не випадково створена, тим паче не є діалектом великоруської чи польської, а проявлялася, як довели дослідники, вже з XI, особливо в XV, XVI, XVII, XVIII ст. у Четії Мінеї 1489 р., перекладах Пересопницького Євангелія, в українських інтермедіях та віршах. Тут автор має на оці, що споконвічні традиції існування української писемної мови є живодайним джерелом існування та запорукою її розвитку. "Та, проте, ми не повинні забувати, що й перед Котляревським у нас було письменство і були писателі, було духовне життя, були люди, що так чи сяк вибігали думкою поза тісний круг буденних, матеріальних інтересів, сяк ш так шукали якихсь ідеалів чи доріг для їх осягнення" [38, 7].

Висміюючи москвофілів у памфлеті "Двоязичність і дволичність", зокрема їхнього письменника І.Наумовича, і пророкуючи їм остаточний занепад, письменник вбачав цей занепад у тому, що вони зреклися рідної мови. Тут же він і визначає її феномен. "Здається, що таке рідна мова? Чим вона ліпша для мене від усякої іншої і що мені вадить при нагоді замінити її на всяку іншу? Практик, утилітарист, не надумуючися ані хвилини, скаже: пусте питання! Мова – спосіб комунікації людей з людьми, і, маючи до вибору, я беру ту, яка дає мені можливість комунікуватися з більшим числом людей. А тим часом якась таємна сила в людській природі каже: "Pardon, ти не маєш до вибору; в якій мові вродився та виховався, тої для без окалічення своєї душі не можеш покинути, так як не можеш замінитися з ким іншим своєї з шкірою." І чим вища, тонша, субтельніша організація чоловіка, тим тяжче дається і страшніше карається йому така переміна" [3, 265].

Свої міркування Каменяр підтверджує конкретним! історичними фактами на прикладі двох геніальних українців – Гоголя та Шевченка.

"Як безмірно корисніші були обставини, серед яких писав Гоголь, у порівнянні до тих, серед яких пройшло бурлацьке та невільницьке життя Шевченка! А в їх духовній діяльності що бачимо? У Гоголя прудкий хід на недосяжні височини артизму, та на тих височинах заворот голови, внутрішнє роздвоєння, чорні сумніви і упадок у дебри містицизму; а в Шевченка рівну, ясну дорогу все вгору та вгору, все на вищі, світліші височини, до таких гармонійних акордів гуманної Євангелії, як "Марія" [3, 265].

На цю тему можна робити різні припущення, але факт залишається фактом. Франко констатує: "Які були причини такого кінця Гоголевої кар'єри, різні різно пояснюють, та все-таки серед тих причин зачне місце займають відчуження геніального українця від рідної мови та його болюча внутрішня трагедія" [3, 265 - 266]. До речі, трагічно закінчив і характеризований у памфлеті Франка Іван Наумович – він отруївся.

Життєдайними збагачення мови є не лише родинні джерела, а й чужомовні запозичення, які, як підтверджує сучасна філологічна наука, сягають десяти відсотків, та використання діалектного багатства. Саме вони залишаються в значній мірі запорукою життя мови. "Кожна літературна мова доти жива і здібна до життя, доки має можливість, з одного боку, всисати в себе всі культурні елементи сучасності, значить збагачуватися новими термінами та висловами відповідними до прогресу сучасної цивілізації, не втраючи при тім свого основного типу і не переходячи в жаргон якоїсь спеціальної верстви чи купи людей, а з другого боку, доки має тенденцію збагачуватися чимраз новими елементами з питомого народного життя і з відмін та діалектів народного говору" [37, 207]. Для Франка вартісні не лише чужі слова, якщо вони потрібні в мові і адаптуються в ній як власні, а і чужі ідеї, збагачення красою чужих поетичних досягнень власної літератури. "Коли правда те що головне значення поезії в тім лежить, що вона розширює нашу індивідуальність, збагачує душу такими враженнями і почуваннями, яких вона не зазнала би в звичайнім житті або не зазнала би в такій силі і ясності, то думаю, що передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст розуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями" [5, 7].

Мова тоді набирає сили, коли стає "органом високих ідей і гуманних змагань". Ми мусимо пам'ятати, що "мова росте елементарно разом з душею народу" [37, 246 - 247]. Як бачимо, письменник безпосередньо пов'язує народну мову із його душею.

Мова – невід'ємний атрибут не лише нації, а й свободи. Ще 1881р. він висловлював бажання, щоб "польський і український народи здобули незалежне національне існування. Знаємо, що для успішного розвитку потрібні інституції національні і передусім національна мова, без якої виховання народу не може зробити бажаного поступу, разом зі

втіленням нашого суспільного ідеалу та мета буде осягнута сама собою" [45, 462].

Щоб пізнати глибини української мови, треба враховувати всі елементи навколишньої дійсності. Говорячи, про пізнання темних місць "Слова о полку Ігоревім" і критикуючи російських дослідників, які намагаються перетягнути "Слово" до великоруської культури, український вчений відзначає: "Більше як 100-літня історія "Сл. о п. Іг." показує наглядно, що кожна інтерпретація, яка не вникає ґрунтовно в спеціальні прикмети української мови, в українську топографію та історію, в світогляд українського народу, його вірування, звичаї, способи вислову і т. д., ризикує попасти на хибні дороги [37, 121].

Свідченням того, як І.Франко дбає про джерела багатства та чистоту мови, може бути його ставлення до мовного аналізу окремими філологами, і в цих справах він був безкомпромісним, розкриваючи при тому свої глибокі знання з історії української мови, розуміння діалектного багатства, діалектної лексики. Наприклад, у рецензії на журнал "Україна" він гостро критикує І. Нечуя-Левицького за статтю "Сьогочасна часописна мова на Україні". І. Франко високо цінує Нечуя як майстра художнього слова, але закидає йому відсутність фахових філологічних знань, бо вимагає, щоб вони базувалися "на підставі научно-об'єктивній" [37, 244]. "Ми шануємо... д. Нечуя-Левицького яко чоловіка, що подарував нашій літературі такі перлини белетристики, як "Кайдашеву сім'ю", "Хмари", "Причепу" і т.п. Чи се, одначе, дає йому право говорити "про виховання рідної літературної мови" навіть у таких разі, коли він, крім своєї белетристичної практики, для говорення про саму мову не має ніякої кваліфікації? Щоб говорити про мову, її часові й місцеві переміни, про еволюцію її звуків, флексії та синтакси, треба ж знати хоч елементи граматичної науки" [37, 244].

Подібні вимоги ставив І.Франко і до А.Кримського, оцінюючи його працю "Украинская грамматика", що була видана в Москві 1907 р. У ній критик знаходить фактичні помилки і стверджує, що в навчальному посібнику їх необхідно уникати [37, 268 - 269]. Про значення мови в інтелектуальному та духовному розвитку свідчить і те, що Франко як критик аналізує твори чи визнаних, чи початкових письменників, завжди звертає увагу на мову того чи іншого автора.

Критик захоплювався мовою Т. Шевченка, Панаса Мирного, І. Нечуя -Левицького, В. Самійленка, Лесі Українки, І. Карпенка-Карого, відповідно оцінює мову Христі Алчевської. Даючи, наприклад, у 1907р. в "Літературно-науковому віснику" інформацію про Володимира Самійленка, український Титан Праці так захоплено писав: "Сам Самійленко занадто скромний і тихий, щоб уводити нас у таємну роботу свого духу. І ми бачимо, як із тої робітні, виходить твір за твором..., всі гарні, деякі блискучі і цінні, як коштовні перлини нашої літератури... , викінчені, виточені, обшліфовані і вилеліяні, всі написані бездоганно чистою, ясною, як небесна блакить прозорою і дзвінкою

українською мовою. І ся мова, ся гармонійність у творах Самійленка, то одна із загадок її появи" [37, 184].

Навіть принагідно звертає він увагу на мову Опанаса Марковича, цитуючи його листи: "Видно з нього (листа \_ Л.П.) тонке чуття автора до чистоти і живості української мови " [37, 69]. Або про мову москвофільського письменника Костецького він писав: Аноніми та псевдоніми легко пізнати по мові. Костецький пише такою спеціальною мовою, якою в нашій письменстві ніхто ніколи, крім нього, не писав... Він думає і говорить, очевидно, по-польськи і, пишучи, з трудом перекладає ту польщину на чужу йому руську мову" [37, 100]. Навіть тоді, коли **характеризує** творчість старогрецького письменника Лукіана у праці "Лукіан та його епоха" дослідник намагається проникнути не лише в ідейну вартість його творчості, а і вказати перш за все на його дар майстерності, підкреслюючи особливо його красномовство, що дає йому змогу викривати фальш і неправду, захищати б покривджених [45, 8].

Повнокровним джерелом збагачення мови була і залишається народна творчість, оці перлини людської мудрості, які творилися віками і вибірувалися українськими дослідниками та й самим Франком. Згадаймо його "Студії над українськими народними піснями", "Галицько-руські народні приповідки", публікації апокрифів. Протягом всього свого життя Великий Каменяр не переставав любитися, захоплюватися, досліджувати і в поезіях оспівувати народну пісню, вважаючи її разом з працею двома великими силами, яким присягається служити і якими залишиться вічно жити для нащадків. Такі пристрасні думки були не лише виявом емоційного пориву

Причину такої прихильності до пісні він висловлював у наукових розвідках. "Українські народні пісні здавна приваблюють увагу не тільки етнографів, але і широких кіл передової суспільності, і **все це завдяки їхній чарівній мелодійності, свіжості і широті почуття, образному багатству слова та правдивості зображення життя народу**" (підкреслення наше. – Л.П.) [37, 216]. Ґрунтовно знаючи народну пісенність, І. Франко писав про глибокі часові традиції української народної поезії, які "сягають ще пори старокнязівської Русі"[37, 217]. Та коли ж йдеться про джерела збагачення культур і українського народу, то можна навести такі слова дослідника про українців: "Цей народ, незважаючи на тяжку долю свого існування, яке в багатьох відношеннях не можна назвати гідним людини, ще і досі відзначається незвичайною жвавистю розуму, поетичною наснагою, а разом з тим дивовижною силою зберігати свої прадавні традиції" [37, 216]. Про "тисячолітню поетичну традицію, що продовжувала жити в устах українського народу", як пише далі І. Франко, говорили європейські критики Ральстон і Морфіл з Англії та Рамбо з Франції, коли оцінювали "Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова" (1875).

Незбагненну силу має у Франковому розумінні внутрішній вияв духу, духовності, в яких автор втілює інтелект народу, його віковий розум, його мовні багатства, його культуру, все, на чому і базується відвічне прагнення до незалежності, до свободи. Це "дух, наука, думка, воля" [1, 24], все те, "чим може вгору дух піднятися" [5, 212]. Дух веде, він одухотворяє, бо він дає силу реалізуватися прагненням. "Вірю в силу духа І в день воскресний твого повстання" [5, 212]. Дух вів Мойсея по пустині, щоб той хоча б побачив землю обітовану, якщо вже не пощастить йому на неї вступити. Він вів і Франка протягом усього його життя, про що той не раз вказував у своїх виступах, наукових студіях, критичних статтях.

Поняття *дух* І. Франко безпосередньо пов'язує з інтелектуальним розвитком людини, при тому вважаючи, що його можна поглиблювати, розвивати, примножувати і збагачувати за допомогою рідної мови, яка приносить окрасу людині та її творчості, а найважливіше піднімає вартість українських ідеалів і самої Батьківщини на всіх просторах, де проживають українці. Оцінюючи чесну та віддану працю Самійленка, цього талановитого українського поета, Франко продовжує: "Він... говорить попросту і чистою мовою такою, що її у однаково розуміють і нею любуються і над Сяном та Дністром, і над Дніпром та над Доном і Кубанню". [37, 184].

Мова, культура, духовність – це найяскравіші триєдині чинники національного прояву. Віддана праця на ниві удосконалення української мови та створення за її підтримки "перлин нашої літератури" розвивала та вдосконалювала саму цю ж мову, збагачувала національну культуру, національну духовність і вела до обґрунтування національної ідеї та виробляла ідеал українськості.

У зв'язку з духовним розвитком народу джерела збагачення національної мови, культури, духовності пов'язує І. Франко з поглядами тогочасної філософської думки, що панувала в другій половині XIX і на початку XX ст. Гостро відповідаючи апологетам марксизму, український філософ стверджує, що в кінці XIX ст. настала епоха "реакції проти одностороннього марксистського матеріалізму чи фаталізму" [45, 283]. Український письменник одним із перших серед європейських філософів усвідомив фальш матеріалістичної тези марксизму. Він риторично запитує: "Чи самі тільки потреби жолудка (шлунка. – Л.П.)" [45, 283] сприяють витвору матеріальних та духовних цінностей людини? І тут же сам собі відповідає "Очевидно, що ні, а цілий комплекс його фізичних і духовних потреб" [45, 283]. Український філософ глибоко роздумує над складністю вироблення матеріальних та духовних цінностей і приходять до висновку, що ідеал, "життя індивідуального", є своєрідним синтезом, що об'єднує різноманітне.

Великий Каменяр стверджує: "Ідеал нашої самостійності в усякім погляді, культурнім і політичнім, лежить для нас поки що з нашої теперішньої перспективи, поза межами можливого. Нехай і так. Та не забуваймо, що тисячні стежки, які ведуть до його осущення, лежать про-

сто-таки під нашими ногами... Ми мусимо серцем почувати свій ідеал, мусимо розумом уяснювати собі його, мусимо вживати всіх сил і засобів, щоб наближуватися до нього, інакше він не буде існувати і ніякий містичний фаталізм не сотворить його там, а розвій матеріальних відносин перший потопче і роздавить нас, як сліпа машина" [45, 285].

Говорячи про збагачення людської мови, національного духу, автор завжди пам'ятав про народні поетичні твори, в яких зберігається народна пам'ять, народна культура, народна мова, народні звичаї. "Крім чисто фольклорного інтересу, вони цікаві головно як вказівки, як на крилах пісень, казок, новел та всяких мандрованих мотивів бережеться в пам'яті українського народу жива традиція його минувшини" [37, 75]. Національний дух, що виражається мовою, це коріння покоління, яке йде до нас із минулих віків і посилює національні ідеї, духовність. Інколи це стає легендою, як у вірші В. Щурата "Посів пана Чернецького" (про спалення костей Хмельницького); який аналізує І.Франко і пише: "Добродій Щурат уявляє ті кості як сім'я, що виростає житом на Україні і наповняє українців Богдановим духом" [37, 386].

Питання триєдності мови, культури і духовності безпосередньо пов'язуються з патріотизмом, в якому ще молоді? І. Франко вбачав не замкнутість у власній шкарлупі, як повчала редакція газети "Правда" [45, 247], а різноманітну працю на користь свого народу. "Молодіж, поки молода, повинна набиратися всякого знання теоретичного, повинна, як ті пчоли, літати по всіх нивах людської освіти і культури, збираючи все, що піднімає і окрилює людський ум і ублагороднює серце, тямлячи тільки одне, що практичне життя жде її серед рідного народу і що все, чим багата і сильна людськість, буде в данім часі додатне і пожиточне і для нашого народу. Нині не ті часи, щоб ми зі своїм народом могли відгородитися від Європи китайським муром" [45, 247 - 248].

У справі розвитку і збагачення мови, культури, духовності та нації, отих найважливіших елементів національного збагачення та патріотизму повинен відігравати вирішальну роль розум, людський інтелект. "Керуватися розумом, просвітою" [45, 271] – такий основний принцип радикалів навіть у релігійних справах, таким був і основний принцип самого Франка, тому що цей принцип вів до світла, до знищення отуманення народу. "Ми хочемо у всіх справах, отже і в справах релігії, поступати розумно, як личить розумним і просвіченим людям. Ми видали війну на смерть темноті і туманенню. Але ми твердо переконані, що розум і просвіта не суперечні релігії і правдивій релігійності, але противно, мусять бути їх головною основою" [45, 271].

Франків патріотизм – це не замкненість у якомусь єдиному маленькому етнічному колі. Відомі Франкові реляції поетичного осмислення цього поняття в сатирі "Сідоглавому". Великий Каменяр під патріотизмом розуміє гарування, тяжку, невсипущу працю для свого народу. І одночасно він поєднує його з духовністю інших народів. Про єднання з російськими культурними діячами Франко пише так: "І російських

письменників, великих світочів у духовнім царстві ми знаємо і любимо" [45, 420 - 421]. Так само міг би письменник написати і про стосунки з поляками, чехами австріяками, сербами, болгарами, німцями. Щоби той ідеал існував, ми мусимо відновлювати в пам'яті ті основні прикмети нашої минувшини, нашої культури, нашої традиції з допомогою нашої мови, розвивати її багатство. І суть всього цього може втілюватися тільки у відданості своєму народові, про що за Франком можемо повторити: "А поки що треба нам із чеським поетом стояти на тім:

*У зорях небесних великий закон*

*Написаний, золотолитий,*

*Закон над закони: свій рідний край*

*Над все ти повинен любити* (Із "Космічних пісень" Яна Неруди)" [45, 284]

### *Література*

1. *Полюга Л.М.* Слово в поетичному тексті Івана Франка. – К., 1977.
2. *Франко І.* Зібрання творів у 50 томах. Посилання на це видання є в тексті статті. Перша цифра вказує на том, а друга – на сторінку.
3. *Франко І.* Мозаїка / Із творів, що не увійшли до Зібрання творів у 50 томах. – Упорядники: З.Т. Франко, М.Г. Василенко. – Львів: Каменяр, 2001.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 03.06.2009 р.*

*Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Голянич М.І.*

## **SPIRITUAL UNITY OF LANGUAGE AND NATION**

**L. M. Poliuga**

*Institute of Ukrainian linguistic by I.Krip'iakevich of  
NAN of Ukraine, Lvov; tel. +380(322)62-25-13*

*In the article on the basis of opinions I.Franko there is an attempt to light up main factors – languages, cultures, intellect, - that are instrumental in claim of national spirituality and patriotism.*

**Key words:** *I.Franko, language, culture, spirit, spirituality, patriotism.*



УДК 811.161.2+811.162.1

ББК 81.032

**ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНА СТРУКТУРА КОНЦЕПТІВ  
'ДІВЧИНА', 'ЖІНКА', 'БАБА' / 'DZIEWCZYNA', 'КОБІЕТА',  
'ВАВА' В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ПОЛЬСЬКІЙ МОВАХ:  
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ**

**О. М. Лазарович**

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

*У статті розглянуто у порівняльному аспекті концепти 'дівчина', 'жінка', 'баба' / 'dziewczyna', 'kobieta', 'baba' в українській і польській мовах.*

**Ключові слова:** *концепт, концептуальні ознаки, концептосфера, концептосистема, лексико-семантична структура, порівняльний аналіз.*

Когнітивна парадигма є однією з перспективних ланок та напрямків лінгвістичної науки сьогодення. Досліджуючи мовні явища, не можна не помітити впливу позамовної дійсності, яка через посередництво колективної етнічної свідомості впливає на мову, моделюючи способи осмислення етносом реального світу в певній сітці „матеріальних координат“. Виростаючи з навколишньої дійсності, відштовхуючись від неї, лінгвокультурний факт постає етнічно зумовленою суб'єктивною формою представлення реального світу. Зрештою, йдеться про національні інтелектуально-оцінні концепти. Вони належать до тієї частини національно-мовних картин світу, яка виступає носієм і виразником етнічно зумовлених нюансів світосприйняття, світоосмислення та світооцінки. Національні концепти спроможні дати уявлення про культуру, представити найосновніші особливості даного етносу. Вивчення ключових для тієї чи іншої національно-мовної картини світу концептів дає можливість більш переконливо говорити про інтерлінгвальне і специфічне в мовних і концептуальних картинах соціумів, сприяє подальшому розвитку міжкультурної комунікації.

Концептуальна інформація існує у свідомості людини у вербальному та невербальному вигляді, але концепти завжди мають мовний вираз, тому аналіз мовних явищ допомагає проникнути у концептуальну систему. Концепт знаходить своє вербальне відображення завдяки одиницям різних мовних рівнів. Одне з центральних місць при цьому належить процесам метафоризації. Метафора пронизує все наше повсякденне життя і проявляється не тільки у мові, але й у мисленні та дії. На думку Є. Бартмінського, „...вивчаючи метафору – вивчаємо мову“ [2, 149]. Метафори є свідками розвитку асоціативних зв'язків і художньої

уяви у носіїв різних мов, а також функціонують у якості посередника між людським розумом і культурою.

Для концепту характерна складна, багата структура. Цей термін, поширений у філософії та логіці, в останні десятиліття переосмислювався у соціальній, психологічній та культурній парадигмі. Концепти відтворюють досвід конкретної людини та всього людства, це носії культурної пам'яті народу, які поступово переходять із чуттєвого образу в мисленнєвий. Концепт – це „оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної в людській практиці“ [4, 29]. Саме когнітивне пізнання утворює концептосферу. Д. Лихачов розглядав концептосферу як сукупність концептів нації й зауважував, що чим багатша є культура нації, її фольклор, література, наука, образотворче мистецтво, історичний досвід, релігія, тим багатшою є концептосфера народу<sup>1</sup>.

Концепт як поняттєва категорія, на відміну від власне поняття, є прерогативою лінгвофілософії й „наділений не лише власне лінгвістичною, а й культурною інформацією, тобто в ньому спостерігаємо нашарування культурних смислів на основне (словникове) значення, або культурні сугестії речі, виражені в слові“ [6, 10]. Концепт – це ментально-психологічний комплекс, оперативно-змістова одиниця пам'яті концептуальної системи, яка позначена лінгвокультурною специфікою і яка характеризує носіїв певної культури. Суперечлива природа розглянутого феномена дозволила сформулювати такі антиномії:

- 1) концепт постійний (константний) і замкнений у своїй будові;
- 2) концепт існує завдяки тому, що він використовується і активізується у мовнорозумовій діяльності носіїв мови (існування концепту об'єктивне);
- 3) концепт архетиповий, універсальний – концепт своєрідний і по-своєму актуальний для кожного народу і кожної культури [8, 58].

У лінгвістичному тлумаченні „концепт – це одиниця колективного знання/свідомості (що відсилає до вищих духовних цінностей), яка має мовне вираження й відзначається етнокультурною специфікою“ [3, 34]. Виступаючи як частина колективної свідомості, концепт виробляється як підсумок зусиль кожного члена суспільства, після чого результати подібного засвоєння світу певним чином узагальнюються, підсумовуються й відображаються у мовній картині. Концепти як компоненти нашої свідомості і досвіду кодуються у словах. Мовний знак можна уподібнити до вмикача, який „вмикає концепт у нашому пізнанні, активуючи його в цілому і „запускаючи“ його в процес мислення“ [1, 149].

Серед різних методик концептуального аналізу вирізняється етноцентрична концепція А. Вежбицької, яка виходить з того, що значення зумовлене ментальністю певного етносу [3, 153]. Когнітивний статус

<sup>1</sup> Цит. за: *Сірант А.* Концептосфера художньої картини світу та концепт як її основний елемент // Семантика мови і тексту. Матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції. Частина II. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 312.

концепту зводиться до його функції бути носієм і одночасно способом передачі змісту, до можливості зберігати знання про світ. Основне в концепті – його багатомірність і цілісність змісту. Він, існуючи у мові, відіграє роль посередника між культурою і людиною. Отже, концепт – це розумове утворення, яке об'єктивується у мові та мовленні. У мові, як правило, закріплюються загальні характеристики того або іншого концепту, у мовленні ж проявляються найбільш цікаві для лінгвістичного та культурологічного дослідження властивості концепту. Коли концепт отримує мовне вираження, то ті мовні засоби, які використані для цього, виступають як умови вербалізації, мовної репрезентації концепту. Упорядковане поєднання концептів у свідомості людини становить її концептуальну систему. Концептосистему не можна зводити до ментального лексикону, тобто до системи вербалізованих знань, яку ще називають лексиконом, мовною пам'яттю, оскільки вони перебувають у відношенні „ціле – частина“. Концептосистема – це єдиний рівень представлення знань, що поєднує мову, сенсорну й моторну інформацію [12, 17].

Порівняльний аналіз споріднених мов, зокрема їх окремих рівнів чи підрівнів, допомагає зробити висновок, що головною причиною відмінності лексико-семантичних систем різних мов є своєрідність відображення світу, яка відбиває неоднаковий спосіб його пізнання і є найпершою ознакою самобутності певної мови. Спільне, відмінне й особливе у мовах О.О. Потебня розглядав крізь призму власної концепції, де мові відводилася неабияка роль у формуванні світогляду нації та окремої людини. Оскільки значення слова зумовлюється певною мірою його місцем у лексико-семантичній системі, то зіставлятися повинні парадигматичні об'єднання – синонімічні, антонімічні, гіперо-гіпонімічні, а також лексико-семантичні групи та поля. При дослідженні семантичної структури у зіставній лексичній семантиці важливе значення має перевірка слова на сполучуваність, вивчення зв'язків і співвідношень між прямим і переносним значеннями слів. М.П. Кочерган пропонує таку послідовність контрастивного аналізу лексичної семантики:

1) виділення лексико-семантичних полів і міжмовні зіставлення їх структури, яка відбиває різну дискредитацію світу речей і явищ у зіставляваних мовах;

2) вивчення внутрішньо-польових (синонімічних, антонімічних, гіперо-гіпонімічних) і міжпольових зв'язків (останні пов'язані з полісемією);

3) дослідження структури лексико-семантичних варіантів;

4) становлення внутрішньої форми слова та й взагалі способів номінації і їх впливу на значення слова у кожному конкретному випадку;

5) виявлення стилістичних розбіжностей і асоціативних відмінностей лексико-семантичних варіантів-відповідників [7, 31].

Наше дослідження має і ширшу мету – дослідивши спільне та відмінне у лексико-семантичній структурі лексем 'дівчина', 'жінка', 'баба' / 'dziewczyna', 'kobieta', 'baba' в українській та польській мовах, встано-

вивши спільне та відмінне у лексико-семантичній структурі концептів 'дівчина', 'жінка', 'баба' / 'dziewczyna', 'kobieta', 'baba', виявити ті концептуальні ознаки, які характеризують національну, лінгвофілософську та ментальну сторону, те специфічне, що мають українська та польська мови у лексико-семантичній структурі та у функціональній спрямованості окремих своїх елементів. При цьому, дотримуємося точки зору М. Голянич, що „...термін „концептуальна“ передбачає співвідношення не лише зі значенням „поняттєва“; концептуальна ознака характеризує і представляє *концепти, образи, уявлення, асоціації, поняття*, що є одиницями оперативної свідомості й пов'язуються з відповідним словом...“ [5; 250] (виділення **М.Г.**).

Новий тлумачний словник української мови подає такі значення досліджуваних нами лексем: **дівчина** – 1) молода неодружена особа жіночої статі; 2) емоційно-забарвлені – *дівача* (зневажливе), *дівка* – те саме, що дівчина: дівчина, якій слід одружуватися; *дівонька, дівочка, дівуля, дівчисько* (народно-поетичне до *дівка*); *дівча* – зменшено-пестливо, маленька дівчина [10; т.1, 765]; **жінка** – 1) особа жіночої статі; 2) доросла на відміну від малої дівчини; 3) заміжня особа стосовно до свого чоловіка [10; т.2, 31–32]; **баба** – 1) мати батька або матері; 2) стара віком жінка; 3) *розм.* взагалі жінка; 4) *перен.* про хлопця або чоловіка слабкого, нерішучого, боязкого; 5) баба Палажка [і баба Параска] – язикатий, чванливий, пихатий або ще: базарна баба – криклива, сварлива, груба людина [10; т.1, 67]. У Словнику польської мови: **dziewczyna** – 1) *młoda kobieta, zwłaszcza niezamężna*: *młoda, dzielna, urodziwa*; 2) *miła, młoda, ładna, piękna*; 3) *kuchenna (służąca); lekka, złego prowadzenia, lekkich obyczajów*; 4) *młoda kobieta uprawiająca rozpustę*; 5) *moja, jego (kobieta pozostająca z kimś w bliskich stosunkach towarzyskich, miłosnych)*. Емоційно-експресивне забарвлення у польській мові мають споріднені слова *dziewczę, dziewczynka, dziewiątka* – *stara panna, kobieta* [14; т.2, 593]; **kobieta** – „dorosły człowiek płci żeńskiej“: 1) *kobieta karmiąca* – „jako matka“; 2) *k. gospodarna, obrotna, sprytna* [14; т.3, 774]; **baba** – 1) *żart. „dojrzała kobieta“: tęga, wielka baba*; 2) *baba-jaga, baba-jędza* „postać bajkowa uosabiająca zło, czarownica, wiedźma“; 3) *Herod-baba* „kobieta, zwykle potężnej budowy, despotyczna“; 4) *przen. „o mężczyźnie nieśmiałym, słabego charakteru“*; 5) *przestarz. „stara kobieta, staruszka“* [14; т.10, 1442].

Слово *kobieta* у польській мові вважалося образливе, навіть непристойне. Замість нього вживали слова *niewiasta, żona, mężyna, białogłowa*. З. Глогер у „Encyklopedii staropolskiej“ це слово оминає. Його семантику одні вчені пов'язували зі словом *kobia*, що означало „ворожка, відьма, чарівниця“, інші – з ним. *Kob* в значенні „хлів“, тобто, означало „служниця, яка виконує тяжку роботу“. Аж з XVIII це слово перестає бути непристойним. У 1775 році І. Красицький у своїй поемі „Myszeida“ вживає слово *kobieta*: „*My rządzymy światem, a nami kobiety*“ [13]. О. Брюкнер подає це слово у своєму словнику.

Перше значення лексеми *baba* у польській мові співпадає з другим значенням в українській мові, інші семми відображають більше негативний образ. Нейтральне '*baba*' у значенні „мати батька або матері“ передається у польській мові словом *babcia*.

Семний аналіз слів на позначення жіночих номінацій '*дівчина*', '*жінка*', '*баба*' дозволяє виділити інтегральний компонент „фемінітивність“ = „жіночість“ та диференційні компоненти – „вік“ (молода, доросла, стара) і „стан“ (неодружена, заміжня). Усі три лексеми можуть входити як до одного лексико-семантичного поля іменників на позначення осіб жіночої статі (тут вони складають ядро поля), так і до різних полів. В українській мові до лексико-семантичного поля „родинні зв'язки“ входять лексеми *жінка* у третьому значенні та *баба* у першому значенні. На відміну від української мови, у польській мові жодна із вказаних лексем не входить до лексико-семантичного поля іменників на позначення родинних зв'язків. Натомість, вживаються інші лексеми, такі як *żona* і *babcia*.

Жінка почергово здобувала базові соціально-вікові статуси дівчинки, дівчини, жінки та баби і поступово проходила шлях від „об'єкта“ соціалізації до „агента“ соціалізації, від об'єкта ритуальних дій до їх виконавця, від особи, поведінка якої перебувала під постійним соціальним контролем, до особи, що має повноваження морального цензора поведінки оточуючих. Лише успішне виконання низки соціальних ролей, властивих кожному статусу (зокрема, дружини, матері, господині) забезпечувало жінці визнання її соціально-повноцінною особою.

Аналіз світоглядного образу жінки засвідчив дієвість як архаїчних уявлень і вірувань, так і християнського віровчення. Заснований на протиставленні жіночого та чоловічого начал як протилежних та взаємовиключних, народний світогляд зближує жінку з природою з огляду на її репродуктивні функції. Аналіз змісту та структури етнокультурного стереотипу фемінітивності засвідчує його спорідненість із патріархальним взірцем. У ньому позитивно оцінюються такі жіночі риси, як терпіння, покірність, стриманість, скромність, жертівність, м'якість, працьовитість, покора; натомість, жіноча самостійність, незалежність, прагнення до домінування чи бажання висловити свою думку набуває негативних оцінок і подається у супроводі таких рис, як заздрість, корисливість, підступність, зрадливість, брехливість, гординя, лінь, розбещеність, аморальність та ін. [13, 25].

Жінки старшого віку посідали особливе місце у житті селянської сім'ї та громади. Коло їхніх господарських обов'язків поступово звужувалося до праці вдома та біля дому, однак впливовість у прийнятті господарських та сімейних рішень зростала. Водночас жінка похилого віку, що протягом життя успішно виконувала „жіночу програму“, здобувала особливий авторитет, посідала статус морального цензора поведінки оточуючих.

Невід'ємним компонентом етнокультурного стереотипу жінки є уявлення про жіночу вроду. У повсякденному житті чималу роль віді-

грають особисті уподобання, проте фразеологізми, фольклорні та етнографічні матеріали дозволяють з'ясувати їх загальну спрямованість та відновити (можливо, не у повному обсязі) перелік бажаних та небажаних ознак, за якими розрізняли вродливих та негарних дівчат. В оцінці дівочої вроди головну увагу звертали на очі, риси обличчя (брови, уста), волосся, шкіру, поставу та ходу. „А дівчата були й справді гарні! Ганна була невеличка з себе, з невеличким лицем, але повновидна й кругловидна. Підборідочок у неї був невеличкий, кругленький, як волоський горішок. Темно-русі брови лежали низько, над самими очима. Сині невеличкі очі світилися тихо-тихо, як підіймала вона віка. Тільки вона все спускала очі вниз, все неначе щось думала“. „Марина була чорнява... Товсті чорні коси обплітали її голову. Лице в неї було довгеньке, внизу гостре і видавалося вперед, а надто той тоненький ніс та повні, не дуже тонкі губи, що червоніли, як добре червоне намисто. На височенькому рівному чолі, високо над ясними чорними блискучими очима вигнулись, як дві веселки, дві тонкі чорні, аж неначе сині, брови. Як терночок, чорні швидкі очі плавали по білих, неначе підсинених білках. А на смуглявих щоках грав рум'янець, немов тая весняна роза, а червоні губи цвіли червоним цвітом півонії” [8, т.1, 37–38]. Із зміною соціорольового статусу, коли дівчина стає жінкою, першорядна досі категорія частково втрачає свою актуальність, акценти зсуваються у бік внутрішніх рис, рис характеру, оскільки успішне виконання функцій та ролей заміжньої жінки (дружини, матері, господині) залежить, власне, від цих рис. Концепти 'дівчина', 'жінка' в уявленнях українців містять дві головні структурні складові: образ „доброї жінки, дівчини“ та образ „лихої жінки“, інші „жіночі“ риси співвідносяться з ними. На першому місці риса „працьовита / лінива“, яка характеризує жінку як господиню, інша ключова жіноча соціальна роль – роль дружини – передбачає актуалізацію такої риси як „впертість / покірність“. Як правило, дівчата – красиві і кокетливі, жінки – добрі господині, які часом можуть бути упертими, баби – злі та хитрі. Концептуальна ознака „добра жінка“ комплексно охоплює ряд рис, які розглядаються як жіночі чесноти. Певний стереотип 'дівчини', 'жінки', 'баби' склався в українських і польських пареміях, де протиставляються такі риси до вроди. Ось, наприклад:

*Не в тім хороша, що чорноброва, а в тім, що роботу любить.*

*Не біда, що жінка чорна – аби проворна.*

*Як сорочка біла, то і жінка мила.*

*Не хвали жінку тілом, а хвали ділом.*

Особливе значення для самореалізації образу „добра жінка“ має розум, який тлумачиться не стільки як рівень освіченості, а скільки як здоровий глузд, життєва мудрість та кмітливість. Саме такий „розум“ розглядається як запорука життєвої успішності жінки у родині:

*На красиву жінку гарно дивитись, а з розумною гарно жити.*

*Краса жінки минеться, а розум пригодиться.*

*Розумна жінка з біди вирятує, а дурна ще втовкмачить.*

З-посеред інших бажаних для жінки рис виділяється вірність, відданість чоловікові та родині:

*Нема кращого друга, як вірна супруга.*

*Ніхто так не догляне, як вірна дружина.*

*Три друга: батько, мати та вірна дружина.*

Особливого позитивного забарвлення у контексті “добра жінка” набувають такі риси, як терпимість, працьовитість, гнучкість характеру, дипломатичність у стосунках з чоловіком та родиною:

*Кого люблю, того терплю.*

*Жінка – мов лоза: куди треба, туди й гнеться.*

*Наречена мусить, як верба, всюди прийматись.*

*Один жіночий палець більше потягне, як ярмо волів.*

*Жінка три кути держить у хаті, а муж один.*

Сукупний образ „лиха жінка“ характеризується значно коротшим переліком прикмет. Лихі жінки, що репрезентують два небажаних типи – ліниву та лайливу – проявляють такі риси, як лінь, недбалість, неохайність, безсоромність, аморальність, затятість, впертість, сварливість тощо. Балакучість, схильність до суперечок, сварливість, невміння зберігати таємниці характеризується однією концептуальною ознакою – „гострий язик“:

*Не дай жінці попоїсти, дай поговорити.*

*З лихою жінкою не договоришся.*

*З лихою бабою і з грошима сварка, а з доброю і без грошей лад.*

*Неправда, що жінки не вміють зберігати таємниці, просто треба пам'ятати, що то нелегка справа і жінки зазвичай справляються з нею колективно.*

*Шафрану не перетреш, жінку не перепреш.*

*У баби правди не питай.*

*У польській мові:*

*Jak wie co baba, to wie i wójt i cała gromada.*

*Nie trzeba tu psa, bo go baba obszczeka.*

*Dziewczyzna urodziwa, ale gniewliwa albo wrzaskliwa.*

*Miele językiem jak baba.*

*W zgromadzeniu kobiet najłatwiej o mówcę, najtrudniej o słuchacza.*

У польській мові дуже широкий синонімічний ряд на позначення жінки-пліткарки (в тому числі й у діалектах): *brechaczka, gadała, klepina, papla, laptula, mytka, flacznicza, plotkarka, plotkara*.

Польські паремії особливо широко репрезентують таку рису жінки, як мінливість та непостійність думки:

*Kobieta zmienną jest (jak pórko na wietrze).*

*U kobiety między „tak“ i „nie“ nawet włosy nie przewleciesz.*

*Między kobiecym „tak“ a „nie“ zaledwie koniec igły zmieścić się może.*

*Umysł kobiety nie ma stałości.*

*Łaska pańska, gust kobiet, pogody jesienne – wszystko zmiennie.*

Стереотиповими є жіночі риси – цікавість та впертість:

*Ciekawo jak baba.*

*Ciekawy jak stuletnia baba.*

*Ciekawy jak stara panna.*

*Ciekawość kobiety nie zna granic.*

*Zaspokoić ciekawość kobiety, to jak napęłnić wodą przetak.*

*Babska ciekawość jest jak beczka bez dna.*

*Każda baba z natury uparta.*

*Łatwiej wroga pokonać niż kobietę przekonać.*

*Nikt kobietę nie poprze skoro się uprze.*

*Na babski upór nie ma lekarstwa.*

Своєрідний образ жінки, дівчини, баби знаходимо у фразеологізмах. Фразеологічна система часто відображає ті культурні та світоглядні уявлення, які існували в народі від найдавніших часів. Кожна мова відзначається своєю оригінальною фразеологією, що пов'язано з неповторністю побуту, звичаїв, культури та ментальності народу. Фразеологізми з однаковими лексемами у різних мовах, маючи однакову формальну будову, не завжди мають подібні значення чи однакову внутрішню форму, що підкреслює специфіку національної картини світу. В українській мові найбільше зафіксовано фразеологізмів з лексемою 'баба': *баба на двоє ворожила* – „не відомо, чи здійсниться щось, чи ні“; *базарна баба* – „криклива, сварлива, груба людина“; *бісова (клята) баба* – „для вираження здивування чи негативного ставлення до когось“; *що бабі, те й громаді* – „бажання, готовність розділити долю інших“; *баба з возу, кобилі легше* – „про полегкість, яку відчуває хтось, звільняючись від чиеїсь присутності“; *як баба дівкою була* – „дуже давно“; *згадала баба діверя* – „немає потреби говорити про те, що давно минуло, забулося і не повернути“; *як сім баб пошентало* – „набагато краще“. У польській мові: *„Baba z wozu, koniom łżej; baba swoje, czort swoje; gdzie diabeł nie może, tam babę pośle; nie miała baba kłopotu, kupiła sobie prosię“*.

Фразеологізми з лексемою 'дівчина': *як засватана дівка, мов дівка на виданні* – „ніяково, несміливо, сором'язливо або ж гордо, піднесено, з почуттям власної гордості“; *сидіти (сивіти) в дівках* – „довго не виходити заміж“. У Фразеологічному словнику польської мови слово *dziewczyna* подається у сполучення з такими прикметниками: *ładna, miła, młoda, smukła, wiotka, piękna; kuchenna dziewczyna; dziewczyna (kobieta) lekka, lekkich obyczajów, upadła*.

Фразеологічні одиниці з лексемою 'жінка' у Фразеологічному словнику української мови не зафіксовані. Вживаються тільки прикметники: *руки жіночі не доходили* – „не прибиралось“; *липнути до жіночих спідниць* – „любити жіноче товариство, часто залицятися (про чоловіків)“. Лексема *kobieta* у польських фразеологізмах: *kobieta przy kości* – „kobieta nie chuda“, що в українській мові відповідає словосполученню *жінка в тілі*.

Узагальнений жіночий образ, створений поетами та письменниками, можна побачити у таких поетичних рядках Ю. Тувіма:

*...A że Pan Bóg ją stworzył, a szatan opętał,  
Jest więc odtąd na wieki i grzeszna, i święta,*



*Zdradliwa i wierna, i dobra, i zła,  
I rozkosz i rozpacz, i uśmiech i łza...  
I gołąb i żmija, i piołun i miód,  
I anioł i demon, i upiór i cud,  
I szczyt nad chmurami, i przepaść bez dna,  
Początek i koniec – kobieta – to ja.*

Експресивність концептуальних ознак підкреслюється вживанням різних стилістичних фігур: абсолютних (*dobra i zła, początek i koniec, grzeszna i święta*) та контекстуальних (*gołąb i żmija, piołun i miód, upiór i cud*) антонімів, протиставлень, порівнянь, особливих синтаксичних конструкцій.

Отже, концептуальні ознаки можна поділити на дві групи: позитивні, де центральними у висловлюваннях є лексеми *дівчина, жінка*, рідше *баба*, та негативні, де основне семантичне навантаження бере на себе лексема *баба*.

Образ жінки у народному світогляді – не лише складна контамінація архаїчних та християнських уявлень та цінностей, спільною засадою яких була ідея чоловічого домінування та жіночого підпорядкування. На етапі творення націй спостерігаємо нове звертання до „жіночої/материнської“ символіки. Осердя українського стереотипу фемінності є наскрізний образ Березині, в структурі якого віднаходимо елементи культу Великої Матері доби матриархату, християнського Маріїнського культу та образу матері-Батьківщини як центральної складової новітньої національно-державницької ідеї. Однак, образ Березині ґрунтується, насамперед, на культурі материнства, але аж ніяк не на ідеї жінки як повноцінної і повноправної людської істоти. Явно завищений її статус покликаний компенсувати у свідомості реальність жіночого безправ'я, і, водночас, накинути жінці патріархальну модель її єдиної суспільної місії – материнство.

На сторінках друкованих видань помітним стає переосмислення соціальної детермінанти концепту „*жінка*“ та відхід від традиційної ідентифікації статі людини. У поданні образу молодої дівчини, яка досягла в житті певних соціальних успіхів, популярним стилістичним прийомом стає вживання підкреслено протилежних означень, наприклад, антитези „тендітність“ – „сила“, які у тексті підсилюються ще й іншими характеристиками: „*Працюючи менеджером спортивної редакції, вона носила не лише папери, а й важкі штативи. Взагалі ця тендітна дівчина напрочуд працездатна, завзята й має сильний характер...*“

Потрібно підкреслити, що на формування стереотипних і концептуальних рис впливають позамовні фактори: соціальні, культурологічні, політичні. Акценти переміщуються з жінки-домогосподарки, доброї господині, дружини на ту роль, яку жінка виконує чи може виконувати у суспільстві як повноправний член цього суспільства, як особа, яка може мати голос не тільки дорадчий. Таку еволюцію в описі дівчини чи жінки спостерігаємо в сучасних засобах масової інформації, де стає помітним переосмислення соціальної детермінанти та відхід від традиційної, ви-

ключно біологічної, ідентифікації статі людини. Жінка розглядається як символ життєвості та життєстійкості, як нова соціальна сила: „*Kobieta wyemancypowana uczy się radzenia sobie w trudnych sytuacjach, jest też w mojej opinii szczęśliwa, gdyż spełnia się zawodowo...*“; „*Dziś kobieta w pełni się realizuje, godząc życie zawodowe z rodzinnym. Jej codzienność to nieustanny bieg, wypełniony permanentnym biegiem czasu. Wszystko po to, by spełniać się zarówno jako żona i matka, a ponadto być zadowoloną z życia i satysfakcjonowaną osobą*“.

### *Література*

1. *Аскольдов С.А.* Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре слова. – М.: Akademia, 1997.
2. *Бартмінський Є.* Стереотип як предмет лінгвістики // Мова і культура. Том III. – Вроцлав, 1991.
3. *Вежбицкая А.* Понимание культур через посредство ключевых слов. – М., 2001.
4. *Воркачев С.Г.* Методологические основания лингвоконцептологии // Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 3: Аспекты метакоммуникативной деятельности. Воронеж: ВГУ, 2002.
5. *Голянич М.І.* Внутрішня форма слова і дискурс. – Івано-Франківськ, 2008.
6. *Жайворонок Н.В.* Українська етнолінгвістика. – К.: Довіра, 2007.
7. *Кочерган М.П.* Лексична сполучуваність у теоретичному і практичному аспектах // Мовознавство. –1994. –№1. – С. 29–37.
8. Краткий словарь когнитивных терминов. – М., 1996.
9. *Нечуй-Левицький І.* Твори в двох томах –К.: Наукова думка, 1985.
10. *Сірант А.* Концептосфера художньої картини світу та концепт як її основний елемент // Семантика мови і тексту. Матеріали Х Міжнародної науково-практичної конференції. Частина II. – Івано-Франківськ, 2009. –С. 312–314.
11. Словник української мови: В 11 т. –К., 1971–1981. –Т.1–11.
12. *Селіванова О.О.* Концептуалізація просторової орієнтації в українських фраземах // Мовознавство. –2004. –№1. –С. 17–25.
13. *Brzozowska L.* O kobiecie, łbie końskim i nie tylko // [www.magwil.lt](http://www.magwil.lt).
14. *Piotrkowski J.* Kobieta w przysłowiaach polskich // Literatura ludowa.– 1997. –№ 6. – S. 23–31.
15. *Słownik języka polskiego // pod red. W. Doroszewskiego.* Т. 1–11. – Warszawa, 1965.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.09.2009 р.*

*Рекомендовано до друку канд. філол. наук, професором Лесюком М.П.*

---

**LECSICO-SEMANTICHNA STRUCTURE OF CONCEPTS  
'DIVCHYNA', 'JINKA', 'BABA' / 'DZIEWCZYNA', 'KOBIEȚA',  
'BABA' IN UKRAINIAN AND POLISH LANGUAGES:  
COMPARATIVE ASPECT**

**O. M. Lazarovich**

*PreCarpathian National University by V. Stefanic,  
57 Shevchenko Street, Ivano-Frankivsk; tel. +380 (342) 59-60-74*

*The article deals with the comparative concepts „girl“, „woman“, „grandmother“ in the Ukrainian and Polish languages.*

**Key words:** *concept, conceptual characteristics, conceptsphere, conceptsystem, lexical-semantic structure, comparative analysis.*

УДК 140.8; 821.161.2; 22.015

ББК 81.2; 83.3

**ВІН ДАВ СВОЄМУ НАРОДУ ВІРУ В ЙОГО ВЛАСНУ МОВУ...****Т.І. Котенко<sup>1</sup>, В.А. Шендеровський<sup>2</sup>**<sup>1</sup> Національна бібліотека України ім. В. Вернадського,  
пр. 40-річчя Жовтня, Київ, 03039;<sup>2</sup> Інститут фізики НАН України, м. Київ, 03028, пр. Науки, 46,  
тел. (+38044) 525-07-77, e-mail: [schender@iop.kiev.ua](mailto:schender@iop.kiev.ua)

У статті висвітлено подвижницьку діяльність та доробок української духовної та культурно-мовної спадщини педагога, письменника та автора першого перекладу Євангелія українською мовою Пилипа Морачевського.

**Ключові слова:** українська мова, національний чинник, Євангеліє, духовність, література.

Цей чоловік залишив нам духовний заповіт: «українське щире серце, українську мову, любов до нашої рідної матері – України». Прочитаймо рядки, написані ним десь півтора століття тому назад:

*Захуйте мою пісню  
Коло свого серця:  
Може, й вам її співати  
Коли доведеться  
Вашим браттям, або дітям,  
Або унучатам,  
Або так яким сердешним  
Українським хлоп'ятам:  
Щоб тямилі свою матір,  
Рідну Україну,  
Та й згадали добрим словом  
Чумака Чуприну...*

Ім'я цієї людини – Пилип Морачевський, а його діяльність заслуговує на те, щоби нині при відродженні української державності ми згадали всіх, хто творив нашу ментальність, нашу національну свідомість [1]. Адже, ще сьогодні його ім'я є малознаним, через радянські ідеологічні стереотипи замовчування всіх, хто не працював на їхню ідеологію. Тож на початку кілька слів із життєпису.

Пилип Морачевський – чернігівський дворянин, високоосвічена людина, знавець багатьох мов. Його батько Семен походить з родини священиків, а по лінії матері письменник веде свій родовід з козацької старшини. Здобув добру, як на ті часи освіту: навчався спочатку у повітовій школі в Чернігові, потім – міській гімназії, яку через п'ять років успішно закінчив. У 1825 – 1828 рр. навчався в Харківському університеті, а закінчивши його, став викладати математику в Сумській повіто-

вій школі. Через три роки він складає іспит на вчителя гімназії російської словесності, і 1832 року призначається молодшим вчителем російської мови та географії до Луцької гімназії. З 1835 р. Морачевський був переведений на посаду старшого вчителя російської словесності до Кам'янець-Подільської гімназії. Через три роки виконує обов'язки і згодом призначається інспектором цієї ж гімназії, аж до 1849 р. Як викладач російської словесності, він відчував усі труднощі педагогів і учнів. Перших – у підготовці лекцій, особливо з історії словесності, за відсутністю достатніх посібників, а також у пошуку зразків з творів письменників, особливо давніх і середніх часів нашої батьківщини, других – у записуванні цих матеріалів. Про що і повідомляє Попечителю Київського навчального округу 18 лютого 1841 року. «Російська словесність, від початку утворення свого аж до наших часів, – пише П. Морачевський, – являє неозоре, майже безмежне поле, засіяне численними та різноманітними скарбами, в яких відбився дух і характер славного, доброго, вірного, відданого Вірі предків своїх народу Російського; та скарби ці не оцінені ще критикою, не приведені в належну систему». Морачевський намагається зібрати з усіх існуючих на той час напрацювань і джерел найкращі матеріали для історії російської словесності і підібрати зразки творів, що показують особливості творчості кожного письменника, і таким чином складає Історію Російської словесності в трьох томах. «У подачі матеріалу, у поділі на періоди, відповідно поступовому розвитку і різним напрямкам словесності Російської від найдавніших до теперішніх часів, – продовжує у наступному листі П. Морачевський, – я намагався узгоджуватися з Програмою, складеною для гімназій, або, краще сказати, з подачею професора Максимовича, яка здається, природніша всіх інших» [2].

Але перше відділення філософського факультету, розглянувши історію Російської словесності Морачевського, доповідає свою оцінку Раді Університету святого Володимира, і вона виносить рішення, що «твір не має таких переваг, які б давали йому право бути введеним для керівництва при викладанні російської словесності в навчальних закладах Київського навчального округу». [2]

Подальший шлях письменника, як бібліографознавця та книгознавця був тернистим і доволі непростим. Ним було написано кілька поетичних творів російською і українською мовами, проте літературні праці на той період не принесли визнання [1].

Одним з найкращих і характерних для творчого поступу П. Морачевського твором є написана ним у 1848 році у Кам'янець-Подільському ліро-епічна поема українською мовою «Чумаки, або Україна з 1768 року. Поема в шести піснях, співана свідком тих часів столітнім чумаком Іваном Чуприною на нічлігах чумацьких в 1848 року». Створена поема у драматичні часи переслідування української культури після розгрому Кирило-Методіївського братства, після арешту і заслання М. Костомарова, П. Куліша, з відданням у солдати Т. Шевченка, коли, за висловом І. Франка, настає глухий антракт у роз-

витку української літератури. Саме в цей час Морачевський створює свою найкращу поему. Як і в «Гайдамаках» Т. Шевченка в ній змальовано віковичну боротьбу українців за свободу, за право самим господарювати “у своїй хаті і на своїм полі”. Основою сюжету твору стали історичні події, що відбувалися в Україні впродовж кінця XVI – першої половини XIX ст. В центрі уваги – період Коліївщини 1768 року. Цікавим є те – чим різняться ці два твори – насамперед: джерелами написання. У передмові до “Гайдамаків” Шевченко зазначає: “Про те, що діялось на Україні 1768 року, розкажу так, як чув од старих людей: надрукованого і критикованого нічого не читав, бо, здається, і нема нічого. Галайда впововину видуманий, а смерть вільшанського титаря – правдива, бо ще є люде, которі його знали. Гонта і Залізняк – отамани того кривавого діла, може виведені в мене не так, як вони були, - за се не ручаюсь. Дід мій, нехай здоров буде, коли зачина розказувать що-небудь таке, що не сам бачив, а чув, то спершу скаже: ”Коли старі люде брешуть, то й я з ними””.

І якщо Шевченко повністю спирається на фольклор, то Морачевський у своїй ненадрукованій післямові до “Чумакив...” наголошує на тому, що його поема – не казка старого чумака, а твір складений на підставі наукових джерел з історії України. Тут, у своєму зверненні “До того, кому трапиться читати сю поему”, автор зазначає: – “ Може ще хто назове мою поему *чумацькою казкою*... ні, вибачайте, се не казка! Розгорніть, коли не траплялось читати, Історію *Бантшиа Каменського*, *Маркевича*, навіть *Архієпископа Кониського*, а для останньої, шостої пісні, Історію Нової Січі, або Останнього Коша Запорізького – *Скальковського*: там все найдете, мало що може не так. І про те не я винен, а хіба – не сим будь пом’янут свідок тих часів столітній Чумак *Іван Чуприна*: може що й забув сердешний за старістю – вибачайте! Я пильно прислухавсь до нього від самого Кам’янця-Подільського, де перший раз зустрів його на нічлізі чумацькім під гаєм, аж до Ніжина; усе записував, щоб чого часом не забути – і от, шість його пісень перед вашими очима. Читайте на здоров’ячко, коли хто любить чумацькі пісні; а ні – так не беріть і в руки... от що!”[3].

Борису Шевеліву належить перше серйозне вивчення поеми (“Чумаки” Филимона Галузенка й справжній автор цієї поеми ) і перше повне видання цього твору у збірнику «за сто літ: Матеріали з громадського і літературного життя України XIX і початків XX століття»[4]. За основу було взято макет книги Морачевського, ілюстрований 10 малюнками, що зберігається у Чернігівському історичному музеї ім. Тарновського.

З 1849 р. П. Морачевський обіймає посаду інспектора Ніжинського ліцею князя Безбородька та Ніжинської гімназії аж до відставки у 1859р. За плечима майже 25-річний досвід педагогічної та викладацької діяльності, великий творчий доробок. Вчений приходить до усвідомлення того, що потрібно систематизувати накопичені знання. Ось чому на початку 50-х років П. Морачевський приступає до наукового вивчення української мови: починає збирати матеріали для словника української

мови, за основу якого бере народне мовлення українців Полтавщини. До надісланого у 1853 році в Академію наук початку словника він додає невеликий художній твір українською мовою під назвою «Свѣтъ» («Світ». – «Українські Сонети») з поясненням кожного слова, таким чином, розпочинаючи свою працю над словником [5].

“На цілком усі букви азбуки, – пише у своєму листі П. Морачевський, – у мене дуже багато слів і вже складені в алфавітний порядок. У вибірці слів багато допомогли мені згадані мною матеріали народної поезії і мови, також твори Котляревського, Основ’яненка, Гулака-Артемовського та інших письменників, у яких кожен вислів є справжня жива народна мова” [5]. П. Морачевський просить Академію наук висловити свої поради і зауваження щодо упорядкування словника, відгукнутися, чи він на правильному шляху, чи буде корисною його праця? “Знаючи, – пише П. Морачевський, – що перший начерк, особливо в такій значній справі, складений згідно з уявою однієї людини, рідко буває вдалим, я тим більше осмілююся звернутися до Імператорської Академії наук, зі щонайглибшою повагою просячи уваги, поради й допомоги, сміючи запевнити, що у міру сил і здібностей, готовий трудитися на ниві вітчизняного слова, якщо мої труди можуть бути якимось корисні” [6].

І хоча академік І. Срезневський визнав працю П. Морачевського гідною повної уваги і схвалення всіх, кому дороге ґрунтовне вивчення російської мови в її місцевих видозмінах. Підкреслив її значний обсяг, багатство й різноманітність зібраних у ній матеріалів, водночас вміння автора правильно впорядковувати матеріали за накресленим планом. Висловив думку про те, що видання цього словника було б прекрасним подарунком у наш час, коли користі науки спонукають дорожити добрими посібниками для вивчення місцевих наріч [7].

Та не судилося.

Укладений словник мав засвідчити, що українська мова – самостійна, розвинена мова великого народу. Допустити друкування словника літературної української мови, де широко представлені матеріали з творів українських письменників, що нині є визнаними класиками і творцями нової української літературної мови, визнати її претензії на вільний розвиток офіційна російська наука не могла.

Сам факт друкування цього словника міг поставити крапку на безпредметних дискусіях: українська мова – окрема розвинена слов’янська мова чи діалект (наріччя)? [8].

До україномовних видань поета належить і поема “До чумака, або война ягло-хранцузо-турецька у 1853 1854 роках”, що складалася з п’яти невеличких книжок. Поема отримала схвальний відгук відомого, як на ті часи, літературного критика В.І. Аскоченського: – “Читаешь, не читаешься! Господь его знает, откуда это в малороссийском наречии такая неизобразимая меткость, текучесть, сладость и душе – веселье! Да какая покорность то мысли! Посмотрите, вот задумался поэт, и речь его зажурчала тихим, где-то там вдалеке отзывающимся потоком; вот воспрянул он, пораженный величием представшего очам его дела, – и сло-

во его загремело громом, застукало во сто, в тысячу молотов; вот проясняется взор поэта – и легкая ирония скользит по ровным строкам его «щирого спиванья»”.

*Сумно, брате!... Місяць ясний  
Пливе серед неба;  
Зірки сяють... тихо, любо...  
Чого б ще нам треба?  
Рай тай годі на сим світі –  
Що ж то на тім буде?  
На що ж пекло з сього раю  
Роблять собі люде?  
Де не глянеш – ріки крові,  
Сліз море безкрає...  
За що? про що?.. І хто гине,  
Й хто губить – не знає.*

.....  
*Сумно, брате!... Серце ниє...  
Чому не сміється?  
Засміється щире серце,  
Як лихо минеться!  
Як те лихо, що не тихо,  
Поза круті гори  
Кинем разом з ворогами  
У синє море!...*

“Уж куда как хорошо было бы, если б г. Морачевский, так отлично владеющий малороссийским наречием, такой «добрый та разумный кобзарь» сделал из этих посланий до Чумака чтонибудь целостное, полное, упорядочив все так, как Бог ему на сердце положит. А впрочем и «за те вельке спасыби!»” [9].

Були й не такі втішні відгуки, наприклад, П. Куліша. “Поезія такого роду має тимчасове значення”, – підкреслював В. Науменко. Але цілком благородна мета, з якою Морачевський пустив свої книжки в світ: виручені від тиражу гроші передавались на користь пораненим і в сім’ї загиблих воїнів-захисників Севастополя, може служити якимось виправданням авторові.

Результатом педагогічної діяльності П. Морачевського став написаний ним у 1862 році на українській мові курс “Священної історії” для училищ і народного читання, що був відправлений до Імператорської Академії наук з проханням надрукувати. Але отримав відповідь, що видання таких підручників є справою лише Св. Синоду. Подальша доля підручника невідома [10].

Після виходу на пенсію Морачевський розпочинає роботу над біблійними текстами. Попередній досвід складання словника української мови став важливим підготовчим етапом у його діяльності. Він впевнений, що при перекладі українською мовою можна зберегти канонічність текстів Святого Письма. Розуміючи необхідність і значимість такої ро-



боти, він починає плідно працювати, що свідчить про ґрунтовну підготовку, яка цьому передувала. Свій переклад, до якого приступив “з усією любовію моєї душі”, П. Морачевський розпочав, як засвідчують його чернетки, 14 березня 1860 року Євангелієм від Івана. Повністю тексти чотирьох Євангелій були завершені 16 листопада 1860 року Євангелієм від Марка, а до кінця грудня тексти були ним вже повністю відредаговані.

У листі до митрополита Петербурзького і Новгородського Ісидора від 28 вересня 1860 року Морачевський пише, що Україна, мовою якої говорить 12 мільйонів православних християн, досі не має на своїй мові навіть св. Євангелія, коли другі християнські народи мають Біблію рідною мовою. “Високі божественні істини, з усією простотою, ясністю та теплотою євангельського вчення, висловлені рідною, цілком зрозумілою для кожного мовою, з якою зливаються всі розуміння й думки народу, осяяли б темний розум ясним та душеспасенним світлом віри та вплинули б на хитку моральність народну швидче, певніше та глибше, ніж усі вчені тлумачення”. З метою досягнення якнайдосконалішого перекладу українською мовою, він “звіряв слов’янський текст з текстом російським, латинським, німецьким, французьким та польським”. Морачевський просить архипастиря оцінити його працю і благословити на продовження роботи, а також посприяти в опублікуванні. Але у відповіді 14 жовтня 1860 року Митрополит Ісидор повідомляє, що при приватному зверненні до Святійшого Синоду стало відомо, не переклад Євангелій Морачевського, ні когось іншого, не може бути допущений до друку. Як видно, митрополит не вніс навіть порушеного питання про друк Євангелія українською мовою на формальне засідання Синоду.

Відхилений рукопис повернувся автору в день смерті дружини і він на листі митрополита робить таку помітку: “получено 15 квітня 1861 року в день, час і навіть minutу смерті земного ангела хранителя душі і життя семі моєї”. Проте перекладач не залишив намірів опублікувати Євангеліє, і в кінці 1861 року звертається за підтримкою до вчених Імператорської Академії наук у Петербурзі, представляючи на їхній розгляд повний текст перекладу Євангелія. Вже на засіданні Відділення російської мови та славістики Академії наук 8 лютого 1862 року було заслухано доповідь І.І. Срезневського на працю П.С. Морачевського, в якій він дав високу оцінку перекладам Євангелія і охарактеризував перекладача “отличнымъ знатокомъ малороссійскаго наречія”.

Тоді ж було вирішено надрукувати переклад Морачевського в одному з видань Академії наук, у зв’язку з чим було складено рецензію трьома знавцями української мови: академіками О.Х. Востоковим, О.В. Нікітенком, та І.І. Срезневським. Рецензенти одностайно визнали переклад Морачевського за визначний факт як з погляду науково-філологічного, так і морально-релігійного. “Мова українська в цьому перекладі велично складає іспит та відкидає усі сумніви в тім, чи нею можна висловити високі ідеї розуму і піднесені почуття серця, не впадаючи у вульгарність, не огрублюючи їх, не паралізуючи”, говорить у рецензії. Академі-

ки прийшли до висновку, що євангеліє українською мовою спричиниться до морально-релігійної освіти українського народу, а тому запропонували, щоб Академія виступила перед синодом в справі дозволу його на друк після розгляду ще богословського.

Проте справа затягувалася, і щоб її прискорити, Президент Академії наук ще раз звертався до Св. Синоду. Але вирішальний голос в цій справі в Росії належав тоді не вищій науковій установі – Академії наук і не духовній владі – Синодові, а органам поліційно-адміністративного міністерства внутрішніх справ. Так 18 липня 1863 року з'являється таємне розпорядження міністра внутрішніх справ П. Валуєва про заборону друкування будь-яких релігійних чи навчальних книг українською мовою. На той час українська мова набувала поліфункційності своїм виходом у високу літературу, науку, законодавство, публіцистику і особливо – церкву. В церковній сфері цей циркуляр став законом на підставі спеціальної постанови під назвою “Указ Синода духовним цензурним комітетам”, який діяв до початку ХХ століття. Згідно з цією постановою, негайно було призупинено обговорення питання про переклад Нового Завіту П. Морачевського. Основна ж причина заборони перекладу П. Морачевського до друку – політична. Переклад було заборонено з огляду на “предосудительную цель” (сепаратизм), а не зміст.

Звернемося до тексту Циркуляру від 18 липня 1863 року, де перерахувавши у вступній частині всі «напасті», пов'язані з бажанням українців розширити сферу вжитку української мови (в основному все зводилось до того, що це все «польська інтрига»), Валуєв додає: «Наконец, и киевский генерал-губернатор находит опасным и вредным выпуск в свет рассматриваемого ныне духовной цензурой перевода на малороссийский язык Нового Завета. Принимая во внимание, с одной стороны, настоящее тревожное положение общества, волнуемого политическими событиями, а с другой – имея в виду, что вопрос об обучении грамотности на местных наречиях не получил еще окончательного разрешения в законодательном порядке, министр внутренних дел признал необходимым, впредь до соглашения с министром народного просвещения, обер-прокурором Св. Синода и шефом жандармов относительно печатания книг на малороссийском языке, сделать по цензурному ведомству распоряжение, чтобы в печати дозволялись только такие произведения на этом языке, которые принадлежат к области изящной литературы; с пропуском же книг на малороссийском языке как духовного содержания, так и учебных вообще назначаемых для первоначального чтения народа, приостановиться».

Але стрижневими словами документу, є зовсім не розмірковування про підступних поляків, котрі, назвавшись українцями, намагались опублікувати свої твори. Заборону міністр мотивував небажанням більшості «малоросів» користуватись рідною мовою. Це вони нібито «весьма основательно» довели, «что никакого особенного малороссийского языка не было, нет и не может быть и что наречие их, употребляемое простонародием, есть тот же русский язык, только испорченный влиянием

на него Польши, что русский язык так же понятен для малороссиян, как и для великороссиян, и даже гораздо понятнее, чем теперь сочиняемый для них некоторыми называемый украинский язык».

Валуєвський циркуляр був ударом по усьому загалу українофілів, однак за його рядками, можна «розпізнати» й декілька конкретних імен. Це Володимир Антонович (поляк, що став українцем), Микола Костомаров (організував видання дешевих книг українською мовою для народу) та Пилип Морачевський (подав на розгляд переклад Нового Заповіту). Кожен з них кинув свій виклик Російській імперії і циркуляр 1863 року – це спроба самозахисту та ознака її слабкості. Як не парадоксально, але справу, зроблену Морачевським, можна вважати для імперії найнебезпечнішою – переклад Євангелія живою українською мовою був прямою антитезою «не было, нет и быть не может». Святе Письмо українською, у випадку його широкого поширення, перетворювало б «малообразованную» селянську масу в окремий народ. Як написав у 1906, після виходу друком Євангелія від Матфея у перекладі Морачевського, Олександр Лотоцький: «Книжка та складає епоху і в нашому письменстві, і націоналізації нашого краю. Доки народ не має Святого Письма на своїй мові, доти не може твердо стояти його національна свідомість».

Рукописи перекладів Морачевського були повернуті Св. Синодом до Академії наук. На засіданні Відділення 12 березня 1864 р. академік І.І. Срезневський зачитав листа від П. Морачевського, який пропонував взяти на зберігання до Академії його переклад Нового Завіту, не дозволений до друку, і для того просив надіслати йому повернутий зі Св. Синоду рукопис Євангелія і Діянь апостольських, обіцяючи надіслати взамін інший повний примірник перекладу всього Нового Завіту, який вже закінчено. З цим листом ним також було надіслано уривок перекладу Апокаліпсиса. 3 грудня 1864 р. П. Морачевським було надіслано до Академії новий список Нового Завіту з супровідним листом, в якому він просив дати на нього рецензію. Щодо перекладу Послань святих апостолів, ми маємо тільки відомості про наміри його зробити. Та Б. Шевелів вказує, що переклад Послань був здійснений у 1864 році, але доля рукопису невідома. Про те, що надісланий Новий Завіт складався з Євангелія і Діянь святих апостолів, є дані в протоколі засідання від 12 травня 1865 р., на якому зачитувався супровідний лист Морачевського до перекладу українською мовою Псалтиря, який він також просить передати на зберігання до Академічної бібліотеки, поки з'явиться можливість їх опублікувати.

П.С. Морачевський до останніх днів не полишав надію, що переклади текстів Святого Письма будуть видані і послугують українській духовній і просвітницькій справі. Він вважав себе щасливим, бо досягнув, за його власним визнанням, усього, чого прагнув. У своїх останніх листах із села Шняківка Ніжинського повіту до сина Віталія писав, що «кращого раю» не буде на небі, що «світліших ангелів не зустріне там, як ті, які оточують його на землі». Життя моє, певна річ, наближається до кінця, і я вдячний за нього Богу: якщо ранок і був дещо похмурим, то «полудень саяв наді мною світ-

лими й теплими променями; вечір мій тихий і спокійний, – я оточений любов'ю і сам повен любові”.

Сподівання Морачевського справдилися, але значно пізніше, вже після його смерті.

Після революційних подій 1905 року українська громада в Петербурзі подала до Кабінету Міністрів прохання про скасування заборони на українське друковане слово та на видання Євангелія. В цьому ж році дозвіл було отримано. Зазначимо, що надруковано було суттєво відредагований варіант перекладу. Чи є справедливим те, що на перекладі не було зазначено ім'я перекладача? Гадаємо, що ні.

Несправедливим є і те, що прохання нащадків П.С. Морачевського о “приведении в надлежащий приличествующий вид храма, построенного в селе Шняковке, Нежинского уезда, Черниговской губернии, во имя Введения во Храм Пресвятыя Богородицы и об увековечении путем постановки скромного пам'ятника на его могиле при той церкви” біля 100 років залишається без відповіді. Церква зруйнована у 1938 році. І тільки в наш час до 200-ліття з дня народження П. Морачевського у селі Шестовиця, де минули його дитячі роки, встановлено меморіальну дошку. З ініціативи вчительки української мови Сірик Ольги Григорівни творчість земляка вивчається в школі. У селі Шняківка Ніжинського району, з ініціативи голови сільської ради на умовному місці поховання письменника був встановлений великий дерев'яний хрест, обвитий вишиваними рушниками. А церковна громада села планує відродити храм. На жаль пам'ятника досі немає. Втім, є вдячна пам'ять.

Пам'ятаймо, що у кожної нації існують постаті, які визначають її культуру, ментальність і, зрештою, її совість. Такою постаттю, великим подвижником, людиною, що заклала перший «наріжний камінь» у розвої української літературної мови, за словами Івана Огієнка, був Пилип Морачевський.

### *Література*

1. *Хропко П., Кейда Ф.* Життя і творчість Пилипа Морачевського // Дивослово. – 2001. – №1.; та їхня добірка поем та віршів: Пилип Морачевський. Твори. – К., 2001. – С.18.
2. Центральний державний історичний архів України, м. Київ (ЦДІАК України) Ф.707, оп.7, спр.104. «О рассмотрении составленной учителем Каменец-Подольской Гимназии Морачевским Истории Русской Словесности для употребления в учебных заведениях».
3. Чернігівський історичний музей ім. В.В. Тарновського, інв. № Ал 733, книга II. – С. 195-196.
4. “За сто літ: Матеріали з громадського і літературного життя України XIX і початків XX століття/ За ред. М. Грушевського. – Книга шоста.– К.-Х.: Державне вид-во України, 1930. – С. 37-106”.
5. Извлечение из протоколов Второго Отделения Императорской Академии Наук за август 1853 года. – ИОРЯС. – Т. 2. – СПб., 1853. – С. 269-270.

6. О рассмотрении начала составляемого г. Морачевским “Опыта Малорусского словаря” // Архив РАН (СПб) – Ф. 9. – Оп. 1 – Спр. 132.
7. Извлечение из протоколов Второго Отделения Императорской Академии Наук за сентябрь 1853 года. – ИОРЯС. Т. II, вып. 9 СПб. 1853, С. 306.
8. *Галас Б.К.* З історії українсько – російського словника Пилипа Морачевського // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. Випуск 10. Житомир, 2003. - С.72-73.
9. *Аскоченский В.* Библиографическая летопись // Киевские Губернские Ведомости. Часть неофициальная - 1856 год. – № 28. – С. 136-138.
10. Див.: “Выписки изъ протоколовъ Императорской Академии Наук: Отделение Русского языка и Словесности”. – ІР НБУВ, архів В.П. Науменка у ф. 1, № 3124. – Арк. 1 зв. – 2.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 22.12.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. техн. наук, професором Мойсишиним В.М.*

### **HE GOT TO HIS NATION BELIEF IN ITS LANGUAGE...**

**T. I. Kotenko<sup>1</sup>, V.A. Shenderovskij<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>*The Vernadsky National Library of Ukraine, Ukraine, 03039, Kiev, prosp. 40-richchia Zhovtnia, 3; +38(044) 525-81-04;*

<sup>2</sup>*Institute of Physics, Ukraine, Kyiv, NAN of Ukraine, pr. Nauki, 46, tel. (+38044) 525-07-77, e-mail: [schender@iop.kiev.ua](mailto:schender@iop.kiev.ua)*

*Pylyp Morachewsky's activity and contribution to Ukrainian spirit and culture language heritage has been observed who was a pedagogue, a writer and the first author of the Gospel translation into Ukrainian.*

**Key words:** *Ukrainian, national factor, the Gospel, spirituality, literature.*

## ТЕМАТИЧНА ГРУПА «СПОСОБИ ЗАРОБЛЯННЯ ГРОШЕЙ» ЯК ФРАЗЕОЛОГІЧНИЙ ФРАГМЕНТ ДІЙСНОСТІ В ПОЛЬСЬКІЙ, УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ МОВАХ

**Г. В. Крайчинська**

*Національний університет "Острозька Академія", кафедра  
лінгвістики, м. Острог, вул. Семінарська, 2*

*Статтю присвячено опису функціонування нумізматичних фразеологічних одиниць на позначення способів заробляння грошей у польській, українській та англійській мовах, здійснено їх порівняльний аналіз.*

**Ключові слова:** *варіант, синонім, компонент фразеологічної одиниці, нумізматична фразеологічна одиниця, родові назви грошових одиниць pieniądze, гроші, money, видова назва дрібної грошової одиниці grosz.*

Когнітивна лінгвістика, що домінує на сучасному етапі розвитку теорії мовознавства, дала поштовх до порівняльного дослідження лексичної системи мови, фразеологічної зокрема. Опис функціонування ФО у слов'янському та германському мовознавстві неодноразово ставав об'єктом аналізу багатьох вітчизняних і зарубіжних дослідників (Н. Петрова, Л. Бондаренко, К. Секерська, В. Мокієнко, С. Бомба, Ю. Гурська, А. Пайдзінська та ін.). Широке розуміння фразеології дозволяє докладно проаналізувати важливий і складний фразеологічний фрагмент дійсності носіїв трьох мов. Запропонований у статті термін «нумізматична фразеологічна одиниця» (НФО) співвідноситься з уже функціонуючими термінами (флористична, біблійна, нумеративна, анімалістична, соматична, ономастична ФО та ін.).

Предметом нашого аналізу обрано польські НФО, які, за нашими даними, не були предметом спеціального опису у слов'янському мовознавстві. Метою статті є якнайповніше виявити і систематизувати корпус польських, українських та англійських НФО й описати їх функціональні особливості. Матеріалом послужили дані перекладних, тлумачних, фразеологічних та інших словників відповідних мов, залучено значний фактологічний матеріал, використовувались словники і енциклопедії Інтернет-ресурсу.

НФО тематичної групи на позначення способів заробляння грошей відбивають прагматичні знання носіїв трьох досліджуваних мов, дають оцінку нечесно зароблених грошових засобів, в них міститься цікава етнолінгвістична інформація, що стосується матеріального життя народу, як-от: гроші легко заробляються, багата людина збагачується без особливих зусиль; гроші легкодоступні, вистачить невеликого зусилля, щоб їх отримати; вміти легко заробляти гроші; нечесно зароблені гроші та

ін.

НФО пол. *bogatemu czart pieniądze przynosi*; укр. *багатому чорт гроші носить* “гроші легко заробляються, багата людина збагачується без особливих зусиль”. В основу прислів’я покладено стереотипний образ чорта як надприродної сили зла, що є одним із найрозповсюдженіших негативних персонажів стародавньої міфології та демонології християнської доби й співвідноситься з пеклом, де диявол має владу над грішними душами [2, 24]. Конкретизатор образного світосприйняття *чорт* не лише підсилює експресивність висловлювання, а й негативно його конотує. Тому цей образ у слов’янських мовах – це так званий універсальний експресив з негативною конотацією, незалежно від того, в якому контексті він уживається [8, 134-136]. Прислів’ям характеризують дуже багату людину, яка має постійне джерело прибутку. У цих прислів’ях міститься негативна оцінка мовця як елемент конотації. НФО англ. *take money hand over fist* “заробляти багато грошей без жодних труднощів” містить іншу образну основу.

Людину, яка успішно вирішує фінансові справи та збагачується без особливих зусиль, характеризують НФО пол. *pieniądze same (czasem) w garść / do skrzyń włożą; same pieniądze tu w rękę włożą; pieniądze same oknem włożą; pieniądze drzwiami i oknami płyną; pieniądze pracują na coś / na kogoś*; укр. *гроші працюють на когось*. Метафоричність як універсальний засіб переосмислення й категоризації світу, за допомогою якого передається пасивність людини, пов’язана з відображенням і осмисленням носіями мови оточуючої дійсності, посилює виразність вислову [7, 17]. Слова *garść, ręka, skrzynia* втрачають свої прямі значення і вживаються у значенні „значні міри місткості”. Процес цей пояснюється тим, що свідомість мовця пов’язує весь вираз з ідеєю, символом якої він є, і цей зв’язок примушує забути номінативне значення компонента ФО [6, 134].

Двозначні НФО *pieniądze leżą na ulicy; pieniądze na bruku rosą* утверджені мовною нормою у значенні “гроші легкодоступні, вистачить невеликого зусилля, щоб їх отримати”. Але якщо вони вживаються як побажання до дня народження або у зв’язку із урочистістю, то їх значення змінюється. Наприклад, у побажанні *życzę, żeby tu pieniądze na bruku rosły* НФО *pieniądze na bruku rosą* означає „вміти легко заробляти гроші”. Узагальнена назва грошових одиниць *pieniądze* може варіюватися з назвою коштовного металу (*złoto*), яким уособлюють значення „багатство” – *złoto leży na ulicy*. НФО укр. *гроші на дорозі не назбираєш; гроші на деревах не ростуть; гроші на полі не ростуть*; англ. *money doesn’t grow on trees; money for old rope; money for jam* зі значенням «легкий шлях заробляння грошей» мають багатшу образність.

Інформація, закодована у пейоративно забарвлених НФО пол. *cyganić pieniądze*; укр. *циганити гроші / грошей* “випросити гроші, а не заробити власною працею”, легко сприймається, оскільки в народному розумінні етнонім *cygan* має значення “той, хто говорить неправду, бреше; брехун, шарлатан”, а дієслово *циганити/ cyganić* асоціюється зі

значенням “виманювати, випрошувати різними способами”. Синонімами НФО пол. *cyganić pieniądze*; укр. *циганити гроші / грошей* є стилістично нейтральні НФО: пол. *prosić pieniądze*; укр. *просити грошей*.

Подібну мотивацію, однак вищий ступінь експресивності, мають полісемічні НФО пол. *wyciągać (od kogoś) pieniądze; wydusić (z kogoś) pieniądze; obrać kogoś z pieniędzy*; укр. *вимагати / видушити / вимагати (з когось) гроші*, у семантиці яких міститься сема “примушувати когось давати гроші; часто просити; постійно просити”. Варіанти дієслівного типу цих полісемічних НФО є важливим стилістичним засобом мови, які представлені компонентами доконаного виду *вимагати / видушити / вимагати*, що передають узагальнене, завершене поняття дії. Варіантні дієслова дають можливість образно передати найтонші відтінки значення, охарактеризувати предмет, явище чи ситуацію, дати їм відповідну оцінку [11, 169-170]. НФО *wyciągać (od kogoś) pieniądze* функціонує з додатковою конотативною ознакою у значенні – “здобути за допомогою сили, наполегливості”, що не виходить за межі семантичної структури полісемічної НФО.

На сукупності загального досвіду мовного колективу і визнаної у ньому норми базується значення “нечесно зароблені гроші”, яке передають різноструктурні НФО, що містять об’єктивну оцінку результатів кваліфікативно-пізнавальної діяльності мовної спільноти: пол. *pieniądze wygrane – od szatana dane, grosz zarobiony – błogosławiony; pieniądze bez pracy pochodzą od diabła; z nacyganionych pieniędzy nie ma szczęścia; ten płakał, co pieniądze odbierał*.

На підсилення негативної оцінки НФО *pieniądze wygrane – od szatana dane, grosz zarobiony – błogosławiony; pieniądze bez pracy pochodzą od diabła* впливають компоненти *szatan / diabeł*, які у слов’янській міфології пов’язувалася зі злим духом [14, 125]. Негативний відтінок у значенні НФО *ten płakał, co pieniądze odbierał* “не підуть на користь” передають лексеми *plakać, odbierać*. Як аналоги цих польських НФО в українській мові функціонує НФО *зароблена копійка краще краденого карбованця*, семантична мотивація якої побудована на антонімічності лексем (*зароблений – крадений*) та на протиставленні назв грошових одиниць, одна з яких є багатократною іншою (*копійка – карбованець*). В основу поняття “спосіб зароблення грошей” у цих НФО покладено різні назви грошових одиниць: у польській мові – узагальнену назву грошових одиниць *pieniądze*, в українській мові – конкретні назви *копійка, карбованець*, що мають узагальнене значення “гроші; матеріальні цінності”.

Культурно-історичний компонент значення є невід’ємною складовою для повноцінного розуміння соціально-історичної дійсності мовної спільноти. Він являє собою культурні стереотипи та асоціативні маркери лексики певного лінгвального середовища, необхідні для сприйняття вербальної дійсності [5, 230-235].

Дещо інше семантичне спрямування несуть НФО англ. *funny money, blood money, danger money*. Носії англійської мови, говорячи про



нечесно зароблені гроші, вживають НФО *funny money*, компонент *funny* “кумедний, забавний” повністю розчиняється у семантиці НФО “фальшиві, нечесно зароблені гроші”.

Деякі польські, українські та англійські НФО описуваної тематичної групи побудовані на етнолінгвістичній основі й відображають той самий факт реальності. Наприклад, відносні еквіваленти: пол. *żadnego śladu ani lica pieniędzy nie mają*; укр. *гроші не пахнуть; на грошах нема знаку, ким вони нажити*; англ. *money has no smell* “немає ніякого значення як зароблені гроші”. Проведене етимологічне дослідження доводить, що існує декілька версій їх походження. За однією з версій, автором вислову є Цицерон. Згідно з переказом, першоджерелом цього вислову є розмова римського імператора Веспасіана з сином Тітом з приводу запровадження податку на міські вбиральні. Початковий їх варіант *pieniądz nie cuchnie*, що означав “отримати мізерний прибуток”, набув широкого застосування і почав вживатися з позитивною конотацією “всякі гроші мають вартість, незалежно від того, яким чином вони зароблені”. За іншою версією, вислів *żadnego śladu ani lica pieniędzy nie mają* запозичений з латинської мови (лат. *peculia non olet*).

Носії сучасної польської мови використовують вислів *żadnego śladu ani lica pieniędzy nie mają* в декількох варіантах, знання яких має значення для піднесення мовної культури носіїв мови, оскільки урахування семантичних, емоційно-експресивних і стилістичних відтінків фразеологічних синонімів допоможе швидко віднайти саме ті мовні засоби, які найбільш точно та виразно передають зміст висловлюваного і які відповідають нормам сучасної літературної мови. Серед найчастіше варіантних висловів вживаються експресивно насичені: *ale te pieniądze, choć się od kloak biorą, nie śmierdzą; i moje pieniądze nie śmierdzą; pieniądze niczym nie trącą; pieniądze lica nie mają*. У деяких варіантах експресивність підсилюється заперечним займенником *żaden* і назвою найдрібнішої грошової одиниці *pieniądz*, вжитої в узагальненому значенні, наприклад: *(żaden) pieniądze nie śmierdzi*. Вислів може функціонувати у стверджувальній формі *każde pieniądze pachną*. Стрижневими компонентами варіантних висловів виступають вербальні компоненти *śmierdzieć, pachnąć*, вжиті у прямому й переосмисленому значеннях.

Деяко інша функціональна спрямованість НФО *a thief passes for a gentleman when stealing has made him rich*. В англомовній картині світу “зłodій стає джентльменом, коли злодійство робить його багатим”.

На сторінках періодичної англомовної преси останніх десятиліть часто трапляються НФО англійського походження *dirty money* “брудні гроші”; *money laundering* “відмивання брудних грошей”. В них закріплена відома носіям мови додаткова інформація “дії, спрямовані на легалізацію нелегально зароблених грошей”. Ці НФО скальковані польською та українською мовами: пол. *brudne pieniądze*; укр. *брудні гроші*; пол. *prac brudne pieniądze*; укр. *відмивати брудні гроші*. Їх популярність пов’язується з колами бізнесу, які не хещують нечесними способами збагачення. Ці НФО мають широку сферу застосування, вживаючись зі

значенням “гроші з нелегальних джерел; гроші, зароблені нечесною працею”.

Функціонування НФО пол. *brudne pieniądze*; укр. *брудні гроші*; англ. *dirty money* побудоване на переосмисленні та взаємодії значень полісемічних лексем *dirty/ брудний/ brudny*: 1) “такий, на поверхні якого знаходиться бруд, нечистий”; 2) “такий, який своїм кольором справляє враження нечистого”; 3) “нечистий морально, непристойний”. Асоціативні зв’язки, на основі яких побудована образність НФО в описуваних мовах, цілком збігаються [3, 31-35].

У зібраному нами дидактичному матеріалі лише одна НФО описуваної групи вживається для характеристики людини, яка живе за рахунок крадіжки – *kupić bez pieniędzy* зі значенням “вкрасти”. Його семантика ґрунтується на суперечності, закладеній у прямих значеннях слів-компонентів. Значення вербального компонента *kupić*, відомого носіям мови як “набути щось за певну ціну, оплату”, протиставляється значенню словосполучення *bez pieniędzy*, що й визначає пейоративність вислову.

Двокомпонентні НФО пол. *nabrać pieniędzy*; укр. *набрати(ся) грошей* “збагатитися нечесним шляхом”, характеризують людину, яка, користуючись можливістю або зловживаючи керівною посадою, незаконно присвоїла собі значну суму грошей. Семантика НФО фокусується на значенні пейоративно забарвлених дієслівних компонентів *nabrać / набрати(ся)* “взяти у великій кількості; здобути; використати когось або щось для отримання матеріальної вигоди”, які свідчать про відношення носіїв мови до ситуації.

Фразеологічна репрезентація негативного ставлення до грошей, зароблених нечесним шляхом, реалізується варіантно-синонімічним рядом польських прислів’їв *jeden grosz niesprawiedliwy dziesięć sprawiedliwych wytrąci; jeden cudzy grosz dziesięć swoich wyciąga; nie łap cudzych groszy zdrabnie, bo cudzy grosz wszystko skradnie; grosz nieprawnie wzięty dziesięć wyprowadzi*. Прислів’я мають дидактичне спрямування “у суспільстві цінуються гроші, зароблені власною працею” й “володіють необмеженими можливостями ситуативного вживання” [6, 133]. Прислів’я функціонують з додатковою семантичною ознакою “нечесно зароблені гроші”, “від нечесно зароблених грошей не буде матеріальної користі”. Сміслова ознака “несправедливо зароблені гроші” передається компонентами *niesprawiedliwy; cudzy* та словосполученнями *źle nabyty; nieprawnie wzięty*. Семантична ознака “розміри матеріальної шкоди” передається словосполученнями *dziesięć sprawiedliwych wytrąci; dziesięć swoich wyciąga; wszystko skradnie; dziesięć wyprowadzi*. Прислів’я характеризуються вживанням текстуальних антонімів *cudzy–swój, niesprawiedliwy–sprawiedliwy*, які виконують функцію виразників ідіоматичних значень “зароблені–незароблені власною працею”.

На семантичну мотивацію прислів’їв впливає протиставлення числівників різних розрядів *один, десять, сто*, які посилюють кількісну

характеристику і образно передають багатократність матеріальної шкоди. Синонімічним до описаних прислів'їв є дещо застарілий вислів-застереження *grosz nie zapracowany uboży wielkie pany, a szeląg ukrzywdzony wyprowadzi / wyprowadza miliony*, значення якого "несправедливо зароблені великі гроші можуть стати причиною значних матеріальних затрат або зубожіння". Близьке значення в українській мові реалізує НФО *легкі гроші / легка коніюка*, що має значення "нетрудові гроші".

Компаративи дидактичного спрямування *lepszy grosz / cent zarobiony niż dwa darowane; więcej wart grosz zarobiony niż dukat ukradziony* теж належать до цієї тематичної групи. Їхній синонім *wielka różnica między groszem zapracowanym, a lekko przyszłym* виступає як засіб уточнення, виділення та деталізації інформації «чесно зароблені гроші». Їх мотивація базується на значенні антонімічних діеприкетних пар *zarobiony–darowany; zarobiony–ukradziony; zarobiony–darowany; zapracowany–przyszły*, на кількісних відношеннях, що передаються переносним значенням назв грошових компонентів різної вартості – *grosz, dukat* та кількісними числівниками один, два у нумізматичному компаративі *lepszy grosz / cent zarobiony niż dwa darowane*. Реаліі-назви грошових одиниць *grosz, dukat, коніюка, cent*, покладені в основу НФО, не втрачають віднесеність з номінативним значенням, в них мовцями закодовано знання етимології, оцінка, конотація, що є результатом переосмислення певних мовленнєвих ситуацій.

Інша просторічна НФО *cudzy grosz bokiem wylezie* мотивований ад'єктивним компонентом *cudzy* – "не свій" та розмовною НФО *bokiem wyleźć* – "не принести користі; не піти на користь", де назва дрібної грошової одиниці *grosz* втрачає своє пряме значення і позначає "гроші, багатство взагалі". Українська НФО *трудоцяца коніюка годує довіку* є лаконічнішою, оскільки базується на глибшому філософському осмисленні.

Отже, у статті на матеріалі трьох мов, англійської, польської та української зроблено спробу проаналізувати функціонування НФО на позначення способів заробляння грошей з позицій когнітивного підходу до опису мовних явищ. Проведене дослідження дозволило визначити корпус НФО даної тематичної групи, описати їх функціонування, виявити конотативні відтінки, які широко використовуються їх носіями в різних мовленнєвих ситуаціях.

Назви грошових компонентів *pieniądze, гроші, money, grosz* в основному мають узагальнене значення "гроші; всі наявні грошові та матеріальні засоби". В окремих НФО видова назва грошового компоненту *grosz*, втрачаючи предметну віднесеність, вживається у переносному значенні, уособлюючи загальне поняття достатку і, виконуючи узагальнену функцію, має значення "грошова одиниця будь-якого порядку, матеріальні цінності, багатство".

Здійснений опис польських, українських та англійських НФО на позначення способів заробляння грошей не вичерпує порушеної про-

блематики й намічає ряд перспектив щодо подальших розвідок, котрі вбачаємо в широкому розвитку порівняльних досліджень зі слов'янської та германської фразеології та в укладанні польсько-українсько-англійського, українсько-польсько-англійського тематичних словників.

### *Література*

1. *Васильева Л.* Краткость – душа остроумия. Английские пословицы, поговорки, крылатые выражения. – М: ЗАО Центрполиграф, 2004. – 350с.
2. *Бабич Н.Д.* Фразеологічні одиниці із словами числового значення в українській мові // Питання фразеології східнослов'янських мов. – Київ, 1972. – 40 с.
3. *Дубенко О.Ю.* Порівняльна стилістика англійської та української мов.– Вінниця: Нова Книга, 2005. – 224 с.
4. *Зорівчак Р.П.* Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія (На матеріалі перекладів творів української літератури англійською мовою). – Львів: Вища школа, 1983. – 175 с.
5. *Кісь Р.* Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму). – Львів: Літопис, 2002. – 304с.
6. *Никитина Т.* Современное состояние семантики паремий: пословица // *Język. Człowiek. Dyskurs.* / Red. naukowa M.Horody, W.Mokijenko, Szczecin: Print Group, 2007. – 639 s.
7. *Телия В.Н.* Экспрессивность как проявление субъективного фактора в языке и ее прагматическая ориентация // Человеческий фактор в языкею. Языковые механизмы экспрессивности. – М.: Наука, 1981.– С. 5-35.
8. *Чабаненко В.А.* Асоціація як універсальний чинник мовного розвитку // Мовознавство. – 2005. – № 3–4. – С. 132-137.
9. *Kuskovskaya S.* English Proverbs and Sayings. – Minsk: Vysheishaya Shkola Publishers, 1987. – 253 с.
10. *Mańczak-Wohlfeld E.* Tendencje rozwojowe współczesnych zapożyczeń angielskich w języku polskim. – Kraków: Universitas, 1995. – 97 s.
11. *Pajdzińska A.* Znaczenie związku frazeologicznego // Poznańskie Spotkanie Językoznawcze. / Pod. red. Z. Krażyńskiej i Z. Zagórskiego.– Poznań, 1996. – Т. 1. S. 168–173.
12. *Słownik języka polskiego: Т. 1–11.* / Pod red. *W.Doroszewskiego.* – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1958–1969.
13. *Spears Richard A.* NTC's Thematic Dictionary of American Idioms. – McGraw Hill, 1998. – 419 p.
14. *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami* / Pod red. *A. Kłosińskiej, E. Sobol, A. Stankiewicz.* – Warszawa: PWN, 2005. – 840s.
15. <http://idioms.thefreedictionary.com/>
16. <http://dictionary.cambridge.org>
17. <http://www.ets.ru/udict-e-r-sentence-r.htm>
18. <http://www.amazon.com/American-Heritage-Dictionary-Idioms/>
19. <http://mirslovarei.com>

20. <http://dic.academic.ru>

*Стаття надійшла до редакційної колегії 18.12.2009 р.  
Рекомендовано до друку канд. філол. наук, доцентом Худолієм А.Я.*

**A THEMATIC GROUP IS «METHODS OF EARNING OF MONEY»  
HOW THE PHRASEOLOGICAL FRAGMENT OF REALITY IS  
IN POLISH, UKRAINIAN AND ENGLISH LANGUAGES**

**G. V. Kraychynska**

*National university "Ostrog Academy", department of linguistics,  
2, Seminar street, Ostrog*

*The article is devoted to the description of the numismatic phraseological units in Polish, Ukrainian and English languages, their functional analysis is made.*

**Key words:** *variant, synonym, component PU, numismatic PU, general name of monetary unit pieniądze, зповни, money, name of monetary kind unit grosz.*

УДК 81.42.9

ББК 821. 111 (73). 09

**ІРОНІЯ У ПІДТЕКСТІ Й МОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ****В. М. Кикоть***Черкаська обласна організація НСПУ, тел. +38 (0472) 71-57-71*

*Стаття присвячена іронії як стилістичному прийому, за допомогою якого формується підтекст поетичного твору та відтворення якого є обов'язковою умовою адекватного мовного перекладу.*

**Ключові слова:** іронія, мова, підтекст, переклад, поезія.

Про роль іронії у сучасній літературній творчості найкраще, мабуть, висловився у своїй праці „Дегуманізація мистецтва” з підзаголовком „Мистецтво, приречене на іронію” видатний іспанський мислитель Хосе Ортега-і-Гасет: „Я дуже сумніваюся, що сучасну молоду людину можна зацікавити віршем, картиною або музичним твором, не присмаченим дешицею іронії. В кожному разі таке ставлення до мистецтва не є новою ідеєю чи теорією. На початку ХХ століття група німецьких романтиків під проводом братів Шлегелів проголосила іронію найголовнішою естетичною категорією з причин, які збігаються з новим прагненням мистецтва. Мистецтво не має права на існування, якщо обмежується відтворенням реальності, безглуздо її копіюючи. Його місія – створювати уявні світи. Досягти цього можна єдиним шляхом: через заперечення нашої реальності, вивисуючись у такий спосіб над нею. Бути митцем – означає не сприймати наповажне серйозну людину, якою ти є, коли ти – не митець [1, 268].

Іронія в загальноприйнятому розумінні трактується як інакомовлення. „Іронія на відміну від обману не просто приховує істину, а й виражає її, лише інакомовним чином”, – пише В. Шестаков [2, 227]. В основі іронії завжди лежить протиріччя, парадокс. З гносеологічної точки зору іронія виявляє дійсно діалектичний характер, тобто містить у собі діалектичну тріаду: теза – антитеза – синтез, „якщо парадокс є ніби „неповною” діалектикою, оскільки в ньому відсутня міра синтезу..., то іронія – „повною” діалектикою, тобто такою, що містить у собі і синтез протилежностей” [3, 82].

На думку С.Б. Рубіної, „момент синтезу в творчості письменника-іроніка (для якого іронія – точка зору, спосіб дослідження дійсності), очевидно, завжди відсутній, позаяк він досліджує дійсність у протиріччях, ще не знаючи їх конкретного розв'язання. Якщо письменник зображує момент синтезу, то його можна назвати діалектиком, його спосіб іронічний лише в тій мірі, в якій іронічна діалектика [4, 40].

Але, певна річ, не можна вважати, що всякий письменник-іронік відкидає саму можливість синтезу протиріч, будь-які позитивні цінності. Іронік не зображує синтез, але об'єктивно синтез може бути присутнім у його творі як ідеал, навіть не завжди усвідомлюваний. Зокрема в

поезії іронію можна розуміти як особливий поетичний прийом, елемент стилю у вузькому його значенні, і як своєрідну точку зору на світ, тобто поняття концептуальне.

Для Роберта Фроста, наприклад, іронія не є його художньою засадою. Якщо іронік шукає синтез, йдучи через протиріччя, і не досягає його в межах твору, то Фрост спочатку має позитивне знання, якому підпорядковує весь твір. Іронія для нього – прийом, за допомогою якого він яскравіше виявляє свою позицію.

Особливу роль у системі художнього твору відіграє асоціативна іронія. „Якщо ситуативна іронія служить створенню яскравих деталей, миттєвих зарисовок, то асоціативна іронія надзвичайно важлива у створенні цілісної системи твору. Користуючись, на відміну від ситуативної іронії, широкою гамою мовних засобів (від лексичних до текстових), діючи протягом розгортання великих відрізків тексту, асоціативна іронія служить дійовим засобом створення образів твору, вираження авторської характеристики персонажів та власного світогляду автора” [5, 92].

В аналізі іронії як засобу творення підтексту поетичного твору ми беремо за вихідне положення розуміння іронії як стилістичного прийому, що „ґрунтується на одночасній реалізації двох логічних значень, котрі знаходяться в опозиції одне до іншого – словникового та контекстуального” [6, 146], а також визначення іронії як тропа, що „базується на контрастному протиставленні форми вираження та змісту думки, яка виражається” [7, 35]. Основна прагматична функція іронії, на наш погляд, полягає у тому, щоб змусити читача критично переосмислити висловлене та викликати в ньому критично-глузливе ставлення до сказаного. Разом з тим, „іронія – один із засобів, що стимулює читацьку співтворчість” [8, 60].

При цьому відзначимо, що стилістичний прийом іронії засадничий на протиставленні опозиційних значень, але не зводиться лише до самої опозиції. Іронія розуміється як мовленнєвий смисл, тобто як така інформація, котра передається мовцем та сприймається слухачем (у нашому випадку – відповідно поетом та читачем і перекладачем) „на основі змісту, що виражається мовними засобами у поєднанні з контекстом та мовленнєвою ситуацією на тлі суттєвих у даних умовах мовлення елементів досвіду та знань мовця і слухача” [9, 95]. Відтак, стилістичний прийом іронії становить собою складне співвідношення мовленнєвих реалізацій мовних значень з контекстом, мовленнєвою ситуацією та різноманітними видами фонових знань.

Що стосується терміну іронічний підтекст, то його вживання [10, 81] іноді призводить до плутання понять мовного та усвідомлюваного змісту. З точки зору реципієнта, підтекст є смисл, що оприявнюється декодуванням значень одиниць, котрі становлять висловлювання. До такого спільного знаменника можна підвести найрізноманітніші погляди на підтекст – як психологічний [11, 156], так і лінгвістичний [12, 60]. З одного боку, підтекст – це смисл, що виявляється декодуванням оди-

ниць плану змісту, а з іншого – через підтекст визначається модальність, – як зауважує сучасний мовознавець, – висловлювання, наприклад, суб'єктивна оцінка того, хто висловлюється. При цьому модальність ніскільки не відокремлюється від смислу. „Суб'єктивна оцінка, або в цілому модальність, є не окремий фрагмент висловлювання, а сутність самого висловлювання” [13, 125].

Основою закріплення конотаційних відтінків за словом є okazіональні вживання слів у новому значенні. Якщо кількість даних вживань виростає, то на певному етапі воно неодмінно переходить у якість, тобто в узус, і конотаційний смисл фіксується в лексикографічному обсязі слова як одне з його значень, що має виразне емоційно-оцінне забарвлення. Прикладом такої фіксації конотацій є значення слів, що мають у словнику позначку (*ірон.*). Багато таких значень, очевидно, походять не лише від okazіональних взаємодій слова та лексичного оточення, а й від okazіональних взаємодій з іронічною інтонацією. А остання, будучи складовим семантичним компонентом нового емоційно-оцінного значення слова, повинна фіксуватися за цим значенням та неодмінно проявлятися під час його реалізації.

Прикладами побудови підтексту поетичного твору за допомогою іронії, яка своєю чергою конструюється автором за допомогою різноманітних засобів творення, може слугувати поема “New Hampshire” [14, 159-172], що входить до однойменної поетичної книги Роберта Фроста. Її загальна „метафоричність”, багатозарова іронія, невловимість переходу від серйозності до жарту перетворюють цю поему, майстерно стилізовану під легку мовну бесіду, на твір, що вимагає значних зусиль для розуміння його справжнього смислу. Вже сама назва вірша Фроста “Accidentally On Purpose” [14, 425], будучи словесним образом оксиморонного характеру, несе в собі потужний заряд іронії. До речі, трапляється, що в одному циклі творів Фроста є два вірші з протилежними висновками – це вже іронія як спосіб творення підтексту.

Демонстрацією підтексту, побудованого на іронії та дистанційному повторі, може бути вірш “The Need Of Being Versed In Country Things”, що теж увійшов до книги Фроста “New Hampshire” і в якому змальовано сумну картину післяпожежного обійстя, де уцілілою від вогню лишилася тільки повітка, через розбиті вікна якої птахи літають туди-сюди, клопочучись біля звитих у повітці гнізд. Горе прийшло до людей, що тут мешкали, а не до птахів, для яких по весні, як завше, так само зацвів бузок і розпустилася природа. Та все ж, здається, що печальна картина зруйнованого запустілого подвір'я пригнічує і птахів..?!

Маркерами підтексту, що мають привертати увагу читача до прихованої думки твору, в цьому вірші виступають у вигляді розпростореного дистанційного повтору заголовку та передостанніх рядків останнього катрену, де й міститься іронія, в основі якої лежить контраверсійна синтаксична конструкція:

*For them there was really nothing sad.  
But though they rejoiced in the nest they kept,*



*One had to be versed in country things  
Not to believe the phoebes wept [14, 242].*

Буквальний смисл, закладений автором у перший змістовий план кінцівки твору каже нам, що потрібно знатися на сільських речах (на сільському житті), аби не повірити, що птахи плакали (співаючи). Але загальна, аж надто мінорна тональність усього вірша, печальний і безнадійний настрій ліричного героя твору, та вже згаданий дистанційний мовний повтор підказують, що останні рядки вірша приховують у собі тонку іронію і птахи, таким чином, тут, у Фроста, справді сумують, але сумують „у підтексті”.

Обидва перекладачі цього ліричного шедевру (український – В. Бойченко, російський – А. Сергеев) зрозуміли концептуальний смисл поетичного твору, однак не змогли, на жаль, адекватно відтворити у своїх інтерпретаціях його образне втілення. Обидва тлумачі вивели глибинну образну інформацію із підтексту на перший змістовий план, у результаті чого втрачено тонку авторську іронію, зокрема, та зруйновано вишукану макрообразну структуру першотвору загалом. Порівняймо з оригіналом:

*Журба сюди ішла не до птахів, –  
У них немає горя і невдач.  
А той, хто тямить у сільськiм житті,  
На згарищі розчує плач [15, 135].*

*Не к птицам сюда приходила беда.  
Но, как хорошо бы им не жилось,  
Знающий толк в деревенских делах  
В их песнях не может не слышать слез [16, 79].*

Побудовою сарказму на лексико-стилістичних контрастах, створюваних елементами книжного та розмовного стилю мовлення, які несуть іронічну конотацію, характеризується добре відомий вірш Фроста “Fire and Ice”.

Розгляньмо оригінал та три переклади цього вірша – один українською мовою та два – російською, наперед зазначивши, що можна було б очікувати, що через низку перекладів, які доповнюють один одного, розкриються різні аспекти мовного першотвору й читач матиме змогу винести про нього об’єктивне враження. Та подивімося, чи дають вони таку можливість.

Ось оригінал: *Fire and Ice*  
*Some say the world will end in fire*  
*Some say in ice*  
*From what I’ve tasted of desire*  
*I hold with those who favor fire*  
*But if it had to perish twice*  
*I think I know enough of hate*  
*To say that for destruction ice*  
*Is also great*

*And would suffice* [14, 220].

Фростові на собі довелося випробувати, що таке вогненна пристрасть та льодяна ненависть. Він задумується над причинами, які можуть занести світ та знаходяться в душі людини, в її здатності любити й ненавидіти. Однак чи тільки над цим?

Оригінал викликає труднощі для перекладача тим, що поетична якість народжується в ньому зі злиття в міцне єдине ціле складових його виразності та багатозначності, які гармонують в цьому між собою в цілому. Варто назвати чотири з них, котрі можна вважати суттєвими. Це, по-перше, смисл ключових слів – всі вони “стоять” на рими. По-друге, сама рима, що забезпечує семантичну взаємодію і в кінцевому підсумку – нарощення експресивності. Рима слугує тут розгортанню антитези: лексичні пари до слів, що винесені в назву, підбрані автором свідомо й осмислено. По-третє, це розмір, чергування різних ритмічних фраз, строфіка – все, що створює певну інтонацію, інакше кажучи, маса службових, допоміжних слів, десемантизованих і граматизованих абстракцій, які, звісно, для перекладача не є обов’язковими, але в сукупності дають ту особливість, без відтворення якої адекватний переклад немислимий. Нарешті, по-четверте, це стиль, у якому, власне, і реалізується ставлення Фроста до філософської проблеми.

Якщо відтворення перших трьох компонентів можна вважати значною мірою питанням техніки (в тому числі й ключових слів, смисл яких досить прозорий), то трактування стилю має вже принципове значення. Саме через стиль перекладач повинен виразити естетичну позицію Фроста (звичайно, за наявності всього іншого). Можна передбачити, що стиль буде й основною сферою перекладацьких різночитань. Стиль у даному випадку є концептуальним, він пронизує усе художнє ціле твору, його складові й становить структурну домінанту.

Чим же вартий уваги стиль? Власне, якщо питання дещо спростити, то зіткненням на невеликій площі двох різних функціональних стилів: розмовного та витіювато-книжного. Це виявляється і в лексиці, і в фразеології, і в синтаксисі. *Some say* контрастує з *I hold with those who favor*, що імплікує вилучення в другому рядку того, що є в першому, – з підкресленою „кучерявістю” третього та шостого рядків; *end* – з *perish to favor fire*, з *ice is also great* (останнє слово особливо примітне своїм яскравим розмовним забарвленням) і т. д. Наслідком такого зіткнення буденності, предметної простоти і книжної софістичності є іронія Фроста, глузування здорового життєвого смислу з апокаліптичних прогнозів.

У своїй книзі “Для читателя-современника” російський літературознавець і перекладач Іван Кашкін, коментуючи “Fire and Ice”, писав: “Задумуючись про кінець суцього, Фрост дає своєрідну космогонію пристрастей, однаково згубних, все одно чи то спопеляюча любов чи льодова ненависть. Вірш цей не можна сприймати надто буквально. У загальному контексті життєлюбної творчості Фроста цілком ясно, що якщо все одно, як пропадати, то зовсім не все одно, жити чи вмерти, і зовсім не все одно, як жити” [Кашкін І.А., 1977, 199].

Чи не здається дивним і суперечливим “у загальному контексті життєлюбної творчості Фроста” думка про згубність пристрастей, про “кінець суцього”? Гадається, що й сам І. Кашкін якраз і сприйняв Фростовий шедевр надто буквально: він упіймав думку, але не те, як вона висловлена. Невдалий переклад Кашкіна повністю підтверджує його критичне тлумачення:

*Огонь и лед  
Одни огня пророчат пасть.  
Другие льда покров.  
Я ко всему готов.  
Поскольку мне знакома страсть,  
Я предпочту в огне пропасть.  
Но если миру суждено  
Два раза смерть принять,  
То ненависти лед давно  
Нам довелось узнать.  
И, в сущности, не все ль равно,  
Как пропадать [17, 199].*

Тут можна закинути перекладачеві багато гріхів: недотримання ритмічного малюнку, строфіки, недбале ставлення до смислу компонентів, що римуються, надмірні доповнення та прояснення прихованих смислових зв'язків (*огня пасть, ненависти лед*), і т. д., не кажучи вже про принцип еквілінеарності, яким у даному перекладі цілковито знехтувано. Та головне не в цьому. Перекладач, захопившись умовно-поетичними формулами (яких в оригіналі немає) та книжними зворотами (які він сприйняв серйозно і посилив), не надав значення різноголосю та взаємодії стилів, що породжують іронічний підтекст як наслідок, дав помилкове, песимістичне тлумачення кінцівки твору. Одного цього досить, щоб поставити під сумнів якість даного перекладу.

М. Зенкевич, не вдаючись до доповнень, намагався зберегти від оригіналу те, що видавалося за такого підходу можливим:

*Огонь и лед  
Кто говорит, мир от огня  
Погибнет, кто от льда,  
А что касается меня,  
Я за огонь стою всегда.  
Но если дважды гибель ждет  
Наш мир земной, ну что ж,  
Тогда для разрушенья лед  
Хорош,  
И тоже подойдет [18, 237].*

Переклад небагатослівний, зберігає в цілому за певної розбивки фраз характерну інтонацію, але віддавши меншу, ніж І. Кашкін, данину традиційній поетизації, М. Зенкевич підключився до ресурсів лише розмовної стихії і не пішов далі предметного плану. Він свідомо опустив ключові слова *пристрасть* і *ненависть*, чим вихолостив антитезу “во-

гонь-лід”, перетворив її на загадку. Останній рядок тут, на відміну від оригіналу, по суті, зайвий, оскільки нічого не додає до слова *хорош*. При цьому точні рими першотвору не виправдано модернізовані (*что ж – хорош, лед – подойдет*).

Не вирішив художнього завдання, поставленого Фростом, й український перекладач Валерій Бойченко:

*Вогонь і лід  
Хто каже – згине світ в огні,  
Хто – у льодах.  
А вибирати дай мені –  
Стояв би я за смерть в огні.  
Ану як двічі – смертний шлях?  
Ненависть звідавши без меж,  
Скажу: загибель у льодах –  
Не менший жах,  
Підійде теж [15, 135].*

Тон рядків 3-5 повністю змінено на далекий від оригіналу риторичний псевдодіалог. Сполучення *стояти за смерть* у поетичному ряду просто не звучить, оскільки нагадує ідіому з прийменником *на*; виходить, що Фрост готовий *стояти в огні*. У першовірші ненависть, якої зазнав поет, не *безмежна* (*без меж*) – просто він бачив її, поспробував сам, відчув на собі в достатній кількості, аби висловити міркування про життя; та перекладач, мабуть, має право дати й таке тлумачення. Куди помітніше на структурі художнього цілого позначилося те, що ненависть *залишилася* без необхідної антонімічної пари (*desire*). В перекладі, проте, відверто виокремлено інше почуття, яке в оригіналі лише припускається, але не акцентується, – страх (*жах*). Плюралізація слова *лід* заради рими (*у льодах*) надала йому мальовничості, але при цьому прибрала те узагальнююче значення, яке йому по-іншому могла б надати ненависть.

Таким чином, нездатність перекладачів досягнути механізми творення іронії, унеможливорює і відтворення підтекстового образу даного твору, в основі якого ця іронія лежить.

Прикладом поєднання кількох засобів (за участю іронії) з метою створення поетичного підтексту можуть слугувати чимало творів Р. Фроста. Зокрема, його вірш “In a Disused Graveyard”, у якому декодується підтекстовий образ, виражений за допомогою неодноразово дистантно повтореного в тексті слова-символу “stones” та філософської іронії останньої строфи, яка, по суті, зосереджує у собі головну ідею всього твору:

*It would be easy to be clever  
And tell the stones: Men hate to die  
And have stopped dying now forever.  
I think they would believe the lie [14, 221].*

Дистантний повтор приковує нашу увагу до тричі вжитого у вірші слова “stones”, яке своєю автосемантикою позначає могильні плити з

написами. Ретроспективний розгляд даного твору дає можливість зрозуміти, чому автор привертає нашу увагу саме до цієї семантичної одиниці; “stones” – це не що інше, як уособлення чогось постійного, тривкого, вічного, тобто самої природи, обманути яку людині ніколи ні за яких умов не вдасться, які б найвишуканіше способи вона не віднаходила. Саме в цьому і полягає іронічний натяк останньої строфи та головна ідея цілого вірша. Природа тут – це животворне начало з одного боку, але й неминуха смерть, на яку неодмінно приречена людина, з іншого боку.

Неважко помітити, що виникненню другого плану цього твору значною мірою сприяє й сам витриманий у суворо нейтральному стилістичному ключі його виклад. Канонічна форма, чітка без усіляких несподіванок рима, ретельно дібрана винятково нейтральна лексика, що безперечно тяжіє до похмурого, печального і непохитного, непомітно змушують читача задуматися над такими постійними поняттями, як вічність природи, неминучість смерті, тощо.

Український переклад вірша «In a Disused Graveyard» виходив друком, на жаль, лише у виконанні автора цієї статті. Остання строфа цього перекладу виглядає так:

*Було б неважко змудрувати  
І каменям сказати: „Ні,  
Не будуть люди вже вмирати” –  
Вони б повірили брехні [19, 87].*

Російська ж інтерпретація даного твору, здійснена А. Сергєєвим, не позбавлений певної свободи у поводженні з текстом оригіналу, а саме – з його стилем:

*Легко быть умником, конечно.  
Но если ты камням загнешь,  
Что, дескать, люди нынче вечны, -  
Они поверят в эту ложь [20, 44].*

Зниження іронічного ефекту в російському перекладі пов'язане із звершенням перекладача до таких лексико-стилістичних слів як вульгарно-розмовні „умником”, „загнешь” та розмовне „дескать”. Такі лексичні одиниці, на відміну від наявних у першотворі, несуть експресивно-стилістичну інформацію, що своїм специфічним забарвленням відволікає реципієнта даного поетичного твору від глибокого проникнення у суть майстерно завуальованого автором іронічного підтексту.

Існує й багато інших засобів творення іронії, що лежить в основі підтекстової образності, поетичного твору, таких як, наприклад, іронічна інтонація, графічна акцентуація та ін., але вичерпний розгляд їх усіх не входить до завдання цієї статті. Варто лише зазначити, що відтворення поетичного твору в мовному перекладі не може бути адекватним, якщо воно не відбиває такої важливої грані макрообразної структури твору як підтекст, одним із складників якого не рідко виступає іронія.

*Література*

1. *Ортега-і-Гасет Хосе*. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
2. *Шестаков В.П.* Эстетические категории. – М.: Наука, 1983. – 328с.
3. *Габитова Р.М.* Философия немецкого романтизма. – М.: Просвещение, 1978. – 282 с.
4. *Рубина С.Б.* Функции иронии в различных художественных методах // Содержательность форм в художественной литературе. Межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев, 1988. – С. 40-50.
5. *Походня С.І.* До проблеми відтворення іронії в перекладі // Теорія і практика перекладу. – К.: Вища школа, 1984. – № 11. – С. 88-94.
6. *Galperin I.R.* Stylistics. – Moscow: Higher School, 1977. – 332 p.
7. *Кузнец М.Д., Скребнев Ю.М.* Стилистика английского языка. – Л.: Просвещение, 1960. – 350 с.
8. *Муренко В.И.* Интерпретация подтекста рассказа по квантам и заглавию // Интерпретация художественного текста в языковом вузе. Сб. научных трудов. – Л.: ЛГПИ им. Герцена, 1981. – С. 56-64.
9. *Бондарко А.В.* Грамматическое значение и смысл. – Л.: Наука, 1978. – 322 с.
10. *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.
11. *Брудный А.А.* Подтекст и элементы внетекстовых знаковых систем // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). – М.: Наука, 1976. – 264 с.
12. *Торсуева И.Г.* Подтекст и средства его выражения // Материалы V Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. – М., 1975. – Ч. 1. – С. 60-62.
13. *Колишанский Г.В.* Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. – М.: Высшая школа, 1975. – 290 с.
14. *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.
15. *Фрост Р.* Вірші у перекладі В. Бойченка // Всесвіт. – К., 1974. – № 3. – С. 129-137.
16. *Фрост Р.* Из девяти книг. Стихи. – М.: Иностранная литература. – 1963. – 144 с.
17. *Кашкин И.А.* Для читателя-современника. – М.: Советский писатель, 1977 . – 560 с.
18. Американская поэзия XIX–XX века в русских переводах. Сост. С.Б. Джимбинов. – М.: Радуга, 1983. – 672 с.
19. *Кикоть В.М.* Вірші. Переклади. – Черкаси, Сіяч, 1994. – 104 с.
20. Современная американская поэзия. Антология. Сост. А. Зверев и И. Левидова. – М.: Прогресс, 1975. – 504 с.

---

*Стаття надійшла до редакційної колегії 15.08.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Поліщуком В.Г.*

## **IRONY IN IMPLICATION AND LINGUISTIC TRANSLATION**

**V. M. Kikot**

*Cherkasy National union of writers;*

*tel. +38 (0472) 71-57-71*

*The article is devoted to irony as stylistic reception, by which the implication of poetic work and recreation of which is formed is the obligatory condition of adequate linguistic translation.*

**Key words:** *irony, language, implication, translation, poetry.*

## ПРИНЦИПИ ОВОЛОДІННЯ ІНОЗЕМНОЮ МОВОЮ З ТОЧКИ ЗОРУ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ

**Т. О. Літовка**

*Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу,  
кафедра англійської мови,  
76019, вул. Карпатська, 15, м. Івано-Франківськ,  
тел. 380(342)55-58-95*

*У статті розглядається питання співвідношення мови і культури, визначаються мовні функції під час процесу спілкування, встановлення соціолінгвістичних закономірностей функціонування мови в різних сферах культури. Оскільки вивчення іноземних мов виходить за межі тільки дидактичного процесу, іноземна мова повинна викладатися і як засіб відкриття іншого культурного світу, і з точки зору розвитку соціокультурної парадигми людини в процесі її взаємодії з представниками іншомовної культурної спільноти.*

**Ключові слова:** *іноземна мова, функції мови, міжкультурна комунікація, соціокультура, парадигма, формування особистості.*

Вивчення проблем взаємодії мови і культури ще з давніх часів привертало увагу зарубіжних і вітчизняних учених. У працях таких науковців як В. Карасик, Ф. Боас, Е. Сепір, Б. Малиновський, Б. Уорф, Ч. Клухоч, О.Д. Швейцер та інших доведено, що мова – це складовий елемент культури. Отож метою статті є розгляд співвідношення мови і культури, визначення чинників впливу на успішну іншомовну комунікацію у межах міжкультурної парадигми.

Згідно з Г. Хойджер, культура визначається як “складне ціле, що охоплює знання, вірування, мистецтво, мораль, право, звичаї і будь-які здібності та навички, які набуваються людиною як членом суспільства”. Поняття співвідношення і взаємодії мови та культури є багатограним, таким, що охоплює багато аспектів людської діяльності, до яких відносяться наступні:

- сфера взаємодії людини і природи, в якій аспект культури проявляється під час створення і використання знарядь праці і у сфері виробництва;

- сфера міжособистісного спілкування, у результаті якого відбувається напруження норм і установок, що регулюють людську поведінку в соціумі;

- сфера сприйняття людиною навколишнього середовища на рівні когнітивного, емоційного, творчо-продукованого сприйняття у межах її духовної діяльності [4: 85].



Мова виступає важливим засобом людського спілкування, безпосереднім реалістичним втіленням духовно-культурних цінностей, засобом емоційного впливу, особливою семіотичною системою, одним з елементів ідентифікації і консолідації нації. Мова і культура – найважливіші поняття гуманітарного знання. Соціальна сутність мови полягає насамперед у тому, що вона (мова) існує в мовному усвідомленні – колективному й індивідуальному. Згідно з цим, мовний колектив, з одного боку, та індивідуум, з іншого боку, є носіями культури в мові [2, 8]. Отже, мова може розглядатися як компонент сукупності духовних цінностей (моральних, релігійних, правових тощо), яка називається культурою і є складовим елементом культури, що разом утворюють однорідне ціле.

На думку Л.С. Виготського, мова висвітлюється як формування нових видів психічної діяльності, пов'язаних з появою нових інтелектуальних і регулюючих функцій. В основі таких динамічних перетворень лежить загальна інтенція або установка, яка в подальшому призводить до виникнення організованих логічних структур [3, 149]. При такому підході культура виступає у ролі деякої соціальної структури, спрямованої на досягнення певної мети. В процесі спільної діяльності, яка включає у себе виробництво та споживання матеріальних і духовних цінностей, виокремлюється сфера спілкування, чий мовленнєві характеристики визначаються специфікою цієї сфери і функціями мови для досягнення певних цілей, до яких відносяться такі:

- соціальна орієнтація для отримання індивідуумом інформації щодо соціального досвіду суспільства і його трансформацію у власні цінності й установки;

- афіліація – тобто співвідношення можливостей індивідуума з певними референтними групами з метою підвищення відчуття власної захищеності, впевненості у власних силах тощо;

- об'єднання індивідуумів у єдиний мовний колектив, що пов'язано з потребами індивідууму у встановленні контактів з іншим членами соціуму з метою самовираження і зіставлення власних поглядів із поглядами інших;

- самоствердження, яке пов'язане з потребами індивідууму в ідентифікації і самостверженні власних поглядів, ідей, цінностей;

- передача досвіду прийдешнім поколінням;

- вплив на інших людей [1, 338].

Отже, у своїх взаємовідносинах з культурою мова виконує певні функції і виступає як соціальне явище, що відображає інші соціальні явища, які входять до поняття культура.

Мешкаючи на певній території, кожний індивідуум є представником різноманітних груп: релігійних, мовних, політичних, етнічних, професійних, тендерних тощо. Соціальне об'єднання відбувається за ознаками культури, тобто історично визначеним і переданим кодом знань, символів і норм, притаманних певній групі, яка цього коду дотримується і консолідується згідно з певними ознаками, до яких відносяться релігійні, соціальний статус, професійна діяльність, походження.

За цими характерними ознаками індивід самовизначається і сприймається іншими як представник іншої певної культури. Під час спілкування носій такої культури контактує з представниками інших культур, сприймаючи або відкидаючи певні риси, тобто відмінності цих культур від його власної, на основі свого життєвого досвіду, аналізу соціокультурної ситуації, власних психологічних характеристик, культурних цінностей народу, до якого він належить. Будь-яка комунікація (міжособистісна чи міжкультурна) є відображенням взаємодії двох різних світів [5: 197; 6: 402].

Міжкультурну комунікацію слід розглядати з точки зору формування особистості, яка налаштована і бажає взяти участь у спілкуванні на міжкультурному рівні, враховуючи культурно-мовні відмінності, стереотипи поведінки, зафіксовані в іншій мові, знання, установки і поведінкові реакції представників різних націй. Кінцевим результатом вивчення іноземної мови є, поза всякими сумнівами, успішна комунікація, яку було б вкрай необачно обмежити тільки технічною стороною, тобто оволодінням семантико-стилістичними, граматичними, фонетичними аспектами іноземної мови без засвоєння величезного обсягу позамовної інформації, необхідної для адекватного спілкування і взаєморозуміння, оскільки останнє стає недосяжним без принципової тотожності інформаційної обізнаності учасників комунікації про навколишнє середовище.

Помітні розбіжності накопиченого інформаційного матеріалу носіями різних мов в основному визначаються відмінними матеріальними і духовними умовами існування відповідних народів і країн, особливостями їх історичної і культурної спадщини, політичної системи, економічного устрою тощо. Одним із чинників успішного педагогічного процесу навчання іноземної мови є створення таких умов, за яких учасник навчального процесу (учень або студент) починає співвідносити себе не тільки із своєю (національною) але й з іншими культурами (іншомовними), відчувати симпатію, бажання до взаєморозуміння, співробітництва з представниками інших культур, і як наслідок – толерантне ставлення до них. Кожне заняття з іноземної мови є своєрідним перехрестям культур, практичним втіленням міжкультурної комунікації, яке виходить за межі тільки дидактики й набуває загально-виховного характеру, виконуючи при цьому завдання не тільки оволодіння іноземною мовою як засобом спілкування, а й розвитку особистісної парадигми людини як ресурсу її взаємодії з іншою особистістю.

На нашу думку, рівень оволодіння іноземною мовою можна розглядати з таких позицій:

загально-виховної, яка передбачає розширення світогляду, інформаційне збагачення індивідуумів, отримання нових знань, включення їх до власного світогляду і, як наслідок, саморозвиток особистості;

креативно-когнітивної, яка передбачає, що після активного обміну інформацією з носіями іншої культури або отримання нових знань про

іншомовну культуру відбувається трансформація, яка перетворюється в активне творче використання набутої інформації;

комунікативної, тобто оволодіння мовою як засобом спілкування за допомогою лексичних, граматичних, фонетичних аспектів, стилістичних, орфографічних засобів тощо;

мовленнєвої, тобто оволодіння навиками аудіювання, читання, говоріння та письма;

соціокультурної, що передбачає ознайомлення не тільки з історією, державним та економічним устроєм, а й з духовною культурою інших народів через вивчення фразеологізмів, прислів'їв, цитат тощо, що мають національне забарвлення.

Іноземна мова при такому підході викладається не тільки як спосіб спілкування, здобуття додаткової інформації, відкриття іншого культурного світу, а й засобом осягнення складності та багатогранності рідної мови та національної культури, засобом суспільної освіти, розвитком особистості та її індивідуальних когнітивних здібностей, соціальних можливостей, культурних потреб і, як наслідок, впливовим чинником розвитку інтелекту особистості. Отже, успішна міжкультурна комунікація, потреба в якій виникає особливо під час вивчення іноземної мови, не повинна обмежуватися вивченням фонетико-лексико-граматичних аспектів, а і з точки зору впливу на неї соціокультурної парадигми, що передбачає спеціальні знання про конкретну культуру і конкретну іноземну мову. Однак усвідомлюємо, що знання про іншомовну культуру і конвенції, характерні саме для даної мови, є фрагментарними, іноді суб'єктивними, часто складаються з певної долі кліше, стереотипів, забобонів щодо представників іншої культури, що може призвести до виникнення певних бар'єрів у спілкуванні.

Формування соціокультурної компетенції з урахуванням потреб індивідуумів у спілкуванні і вимог сучасного суспільства до формування культурної особистості передбачає не тільки включення до навчального процесу з вивчення іноземної мови соціокультурної інформації і в подальшому формування соціокультурної компетенції, а й розробці комунікативних моделей, які б забезпечили повноцінне міжкультурне спілкування та взаєморозуміння представників різних культур, що є перспективою подальших досліджень.

### *Література*

1. *Андреева Г.М.* Социальная психология. – М.: 1980. – 435 с.
2. *Карасик В.И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград, 2008.– 252 с.
3. *Лурия А.Р.* Язык и сознание. – М.: 1979. – 319 с.
4. *Маркарян Е.С.* Теория культуры и современная наука. – М.: Мысль, 1983. – 284 с.
5. *Beamer L., Varner I.* Intercultural communication in the Global Workplace.– N.Y., 2001.–360 pp.

6. *Naroll R.* The culture-bearing unit in cross-cultural surveys // handbook of method in cultural anthropology.–N.Y., 1973. – 745 pp.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.12.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. техн. наук, професором Мойсишиним В.М.*

## **PRINCIPLES OF CAPTURE BY FOREIGN LANGUAGE FROM THE POINT OF VIEW SOCIAL CULTURAL PARADIGM**

**T. O. Litovca**

*Ivano-Frankivsk National Technical Oil and Gas, Department of English,  
15, Carpathians street, 76019, Ivano-Frankivs'k ,  
tel. 380(342) 55-58-95*

*The question of correlation of language and culture is examined in the article, linguistic functions during the process of intercourse, establishment of social linguistic conformities to the law of functioning of language in different spheres of culture are determined. As a study of foreign languages goes out outside an only didactic process, a foreign language must be taught and as a mean of opening of other cultural world, and from the point of view development of social cultural paradigm of man in the process of its co-operation with the representatives of foreign cultural association.*

**Key words:** *foreign language, functions of language, cultural communication, social cultural, paradigm, forming of personality.*

УДК 82.091

ББК 83в6

**ІНОНАЦІОНАЛЬНЕ МОВНЕ БУТТЯ «ЛЕГЕНДИ ПРО СВЯТОГО  
ЮЛІАНА МИЛОСЕРДНОГО» ГЮСТАВА ФЛОБЕРА  
У ПЕРЕКЛАДІ ВАСИЛЯ ЩУРАТА**

**Н. М. Лащик**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
кафедра іноземних мов,  
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;  
тел. +380(342)59-60-34*

*Стаття присвячена аналізу перекладеної В. Щуратом “Легенди про святого Юліана Милосердного” відомого французького письменника XIX століття Гюстава Флобера. Здійснений аналіз дає можливість стверджувати, що мовний переклад В. Щурата майже адекватний, характеризується правильним розумінням змісту та ідеї першоджерела.*

***Ключові слова:** переклад, легенда, містика, імпресіонізм, адекватний.*

Поширення інонаціонального буття творів французького письменника Гюстава Флобера (1831-1880) на західноукраїнських землях сприяли переклади І. Франка, В. Щурата, М. Грушевського. Як відомо, популяризацією літературних творів французьких, німецьких, англійських письменників займалися газети та журнали “Правда”, “Друг”, “Неділя”, “Діло” та ін. Але часто на їх шпальтах можна було прочитати низькопробні переклади другорядних літераторів.

М. Драгоманов у листі до редакції “Друга” нищівно критикував редакторів за те, що “від їхніх літературних журналів віє запахом мотлоху, в них так багато одописного пустомолотства, популяризуються переробки німецьких повістей в російські, перекладають такі бридкості, як “Ветка бозу”, а ніхто не береться за Дікенса, Ауербаха, Шпільгагена, Золя, Флобера, Еркмана-Шатріана” [1, 409-410].

У критичних зауваженнях на адресу “Друга” М. Драгоманов орієнтував молоді творчі сили на вивчення доробку відомих російських і західноєвропейських письменників-реалістів, пропонував оволодіти англійською, французькою мовами, задля ширшого знайомства з літературою цих народів. Цю ж думку він постулював у листі до М. Бучинського – українського фольклориста і громадського діяча: “Пропагуйте між вашою молоддю, особливо між тими, хто літературствувати бажає, щоб вивчали французьку і англійську мови... а німецькою далеко не все перекладено, і те, що перекладається, то не завжди своєчасно. Без знання цих мов неможливо пізнати кращі твори передової європейської меншості” [1, 397].

Слушні зауваження Драгоманова були враховані молодими літераторами, передовсім І. Франком, який незабаром виступив з перекладом уривка з роману Флобера “Саламбо”, поклавши початок ознайомленню українських читачів з художньою спадщиною французького прозаїка-реаліста, творам якого він провіщав “довговічну стійкість” [8, 12]. Усвідомлюючи непідготовленість читачів журналу, для яких раніше друкувалися переважно уривки із слабких за змістом і художньою формою творів маловідомих авторів, Франко супроводив свій невеликий переклад передмовою. Цього принципу він не зрадив до кінця своєї творчості – подавати конкретні дані про життя і художню спадщину того чи іншого письменника, пояснюючи незрозумілі слова і місця тексту. Не маючи змоги перекласти і видати роман Г. Флобера, Франко прагнув познайомити українських читачів з шедевром французької літератури хоча б фрагментарно.

Франкові імпонувала стислість прози Флобера, довершеність композиційної будови твору.

У 1890 р. він видав у “Літературно-науковій бібліотеці” книгу із циклу “Три повісті” Г. Флобера. До збірки ввійшли три невеликі твори французького майстра слова: “Просте серце”, “Легенда про святого Юліана Милосердного”, “Тродіада”. Якщо в першій з них відтворено прозаїчне, буденне життя на прикладі служанки Фелісите, то в двох останніх естетичний взір знову звернено до минулого, як у “Саламбо”. Ці повісті, що тематикою тісно пов’язані зі “Спокусою святого Антонія”, свідчать про намагання Флобера знайти забуття у жахливих умовах соціальної дійсності, поринувши в екзотичні ситуації з далекого історичного минулого. У “Простому серці” блискуче виявилися кращі сторони реалістичного мистецтва Флобера. А “Легенда про святого Юліана Милосердного”, на думку В. Матвіїшина, “за змістом надто відірвана від тогочасних суспільних потреб, бо у формі стародавньої церковної легенди відтворює життя християнського святого” [3, 102].

Та незмінним творчим принципом Флобера було: глибоко пізнавати світ і людину в ньому й досконало реалізувати пізнане у своїх творах. Упізнавану правду життя автор втілював в образах і картинах, відмовившись від будь-яких правдоподібних ілюзій. І потрібні були надзусилля творця, щоб непривабливу, а часом огидну реальність життя перетворювати у високе мистецтво.

В. Щурат був віруючою людиною, цікавився питаннями виникнення релігій, що, можливо, спонукало його до перекладу і публікації “Легенди про Юліана Милосердного” Г. Флобера. Публікуючи повість французького автора, “сього характеристичного репрезентанта (...) натуралізму”, він керувався тим, що український читач поступово духовно збагачується й спроможний збагнути різні за художньо-стильовими особливостями твори.

Однак публікація перекладу “Легенди про Юліана Милосердного” була гостро розкритикована М. Драгомановим, який вважав її вихід поспішним. У листі з Софії до М. Павлика від 10 березня 1891 р. він ви-

словив здивування з цього приводу, зазначаючи, що “наше письменство могло б і пождати з її перекладом”. На його думку, жанрові й художні особливості твору Флобера залишаться незрозумілими українській публіці. “Французи, – писав далі М. Драгоманов, – наївшись усяких літературних страв, можуть смакувати чудненьку тепер католицьку новелу. А ми ще й простих біфштексів не маємо”. М. Драгоманов був переконаний у тому, що більш актуальною справою є переклади публіцистичних матеріалів. [5, 138].

З критикою Драгоманова погоджувався М. Павлик, який у листі-відповіді від 21 травня 1891 р. здивовано запитував з приводу публікації повісті Флобера у “Літературно-науковій бібліотеці”: “Що їй тут робити?” Павлик був прихильником того, щоб “дати в руки народу критику матеріалу, котрим головно його годують” [5, 188].

Тут ми бачимо різні підходи до однієї справи. І. Франко та В. Щурат вважали більш доцільним давати читачам відповіді на соціальні питання у літературній, доступнішій формі. На противагу їм, М. Драгоманов та М. Павлик як публіцисти у даному випадку надавали перевагу критичним працям. Таким чином, своєю діяльністю вони доповнювали один одного. Полемізуючи щодо творів і творчого методу французького реаліста, українські літератори запозичували у нього найкращі риси – високий письменницький професіоналізм, гуманізм, самовідданість у служінні мистецтву. Так, М. Грушевський називав Флобера “одною з першорядних фігур європейського роману в ХІХ в.”, “проводирем французького натуралізму” [6, 57].

Поява Флобера у французькій літературі була закономірною. Його популярність багато зарубіжних критиків пояснювали досконалістю його стилю. Сам Флобер сприяв цій думці. Він постійно стверджував що “форма – це самий твір”, що “немає нічого, крім стилю”, що твір стає безсмертним тільки завдяки композиції і стилю. Флобер насправді створив твори, в яких зміст і форма досконалі. Він був упевнений, що задум твору можна відлити тільки в одну-єдину властиву йому форму, що для точного вираження змісту існує одне-єдине слово, одна-єдина фраза, котру художник зобов’язаний знайти. Флобер важкою працею досяг досконалої письменницької техніки, досконалої композиції. Творчість Флобера була знаменням часу, в якому знайшли своє відображення суттєві моменти історії французького суспільства. І для того, аби краще збагнути український переклад його твору В. Щуратом, більш докладно зупинимо свою увагу на змістово-формальній суті самої повісті письменника.

Задум “Легенди про Юліана Милосердного” виник у Флобера після відвідання Руанського собору, у віконниці якого, біля лівого тарнсетпу зображені основні епізоди життя святого Юліана. Флобер не раз оглядав цей старовинний живопис, а легенду прочитав у праці руанського вченого Ланглуа “Досвід живопису на склі” (1852). Зацікавившись цим сюжетом, він звернувся до “Золотої легенди” Якопо де Ворагіне, а потім

захопився різними питаннями життя, одержі, релігійних повір'їв і психологією в середні віки.

Флобер у “Легенді...” зберігає, як годиться для цього жанру, містичний елемент і не хоче його пояснювати з реалістичних позицій. Тут усе побудоване на дії потойбічної сили. З першого кроку читач потрапляє в казку. Два міфічних персонажі пророчать батькові та матері Юліана майбутнє їхнього сина, чудові здібності Юліана до ратної справи, чудесне полювання, під час якого він вбиває тварин ніби магічно, тільки з власного бажання, пророцтво чудового оленя, подальші подвиги Юліана і т.д. – все це виходить за межі можливого, все це містичне. Попавши в атмосферу легенди, читач зразу розуміє, що поведінка героїв і все, що з ними станеться, передбачене заздалегідь. Юліан з самого початку – чудова дитина, і його захоплення полюванням несе в собі щось чудесне. В легенді просто й зрозуміло розповідається про те, як олень, на котрого полювали, підкоряючись “закону божому”, повернувся до Юліана і розповів йому його дальшу долю.

Флобер інтерпретує примітивну християнську легенду за допомогою християнської філософії. Він намагається відобразити навколо описуваних подій атмосферу середньовічних морально-релігійних понять. Така історико-філософська інтерпретація надає повісті морального змісту, без котрого вона здавалася б смішною казкою.

Поведінка героя визначена не сліпою і жорстокою силою, але силою мудрою і моральною, як і повинно бути в благочестивій легенді. Передбачення не позбавляє Юліана свободи, а відтак і звідси, відповідальності. Самітник, що зник на місячному промені, і циган, що зник у траві, передбачили те, що відбулося насправді. Однак, віддаючись своєму прагненню до вбивств, Юліан виявився винним, і слова смертельно пораненого ним оленя були вже не передбаченням, а прокляттям. Батьковбивство було не тільки нещастям, а й карою. Водночас подальша поведінка Юліана була покаянням, тобто актом вищої моральної свободи, хоча й передбаченим долею. Відчуття вимушеності, яке охоплює читача з перших же сторінок повісті, перетворюється в почуття людської свободи, моральної відповідальності, вищої справедливості земних шляхів людини.

Звичайно Флобер не поділяв таких поглядів. “Легенда про святого Юліана” не вирішувала філософських питань. Це не виправдання християнства та його ідеалів, а відтворення певної ідеології, свідомості, проникнутої християнськими уявленнями про гріхи та покаяння віруючого у потойбічний світ і в торжество добра. З незвичайною енергією, повнотою і точністю Флобер виразив цю психологію середньовічної людини, відтворену на основі філософських і художніх пам'яток. Автор побудував сюжет на русі християнських ідей і почуттів. У період натуралізму подібний задум міг би здатися застарілим і недостатньо “науковим”. Однак повість можна було б пояснити з натуралістичної точки зору, створеної на цей час Золя та групою його учнів.

Позитивістська методологія мислення з її феноменалістською оріє-



нтацією на наукову доказовість за допомогою перевірених фактів на генетичний, причинно-наслідковий зв'язок явищ, у другій половині XIX століття протиставлялась теологічним і метафізичним системам мислення – філософії абстрактній, умоглядній, ірраціональній (спиралася не на факт, а на віру в факт). Екстраполюючи це протистояння у сферу літератури, отримаємо картину непримиренної боротьби єдиного фронту так званої “серйозної літератури” (реалісти, натуралісти, частково імпресіоністи) з адептами романтично-ідеалістичних літературних течій. Єдність реалізму і натуралізму – закономірне явище, адже і типологічно, і генетично ці два напрями дуже близькі між собою, їхня спорідненість найчіткіше проступає у творчості французьких письменників. Це й увага Стендаля до фізіологічних основ психіки; і задум Бальзака створити у “Людській комедії” універсальну модель суспільства, в якій найрізноманітніші, найвіддаленіші явища дійсності перебувають у причинно-наслідковій єдності й усе зображуване мотивується природними та соціальними чинниками; і проголошення Флоберового “об’єктивного методу” з його орієнтацією на науковість і авторське “невтручання”.

З точки зору католицької ортодоксальності, пристрасть до полювання у “Легенді про святого Юліана Милосердного”, як усяка пристрасть, що торжествує над вільним розумом і оволодіває людиною, є гріховною. Основний зміст повісті – не в “фізіологічній” перемозі пристрасті, котру тут, як і в середньовічній літературі, навіть не показано, а в покутуванні вини, в переродженні особистості, у завоюванні внутрішньої свободи і у вільному підпорядкуванні моральному закону – саме так трактував Флобер ідею “спасіння”, відкидаючи християнську містику і переносячи проблему у світ моральної філософії.

Середньовічна християнська психологія виразилася в житіях. Відтворюючи душевний спокій свого святого, Флобер спробував відобразити і стиль цих розповідей. Усе тут просто і ясно; переживання героїв відображені виразно, реалістично. Середньовічна людина, як і середньовічна легенда, обертаються навколо однієї ідеї й одного почуття – в цьому середньовічна література бачила свій моральний і художній ідеал.

В. Щурат у перекладі “Легенди про святого Юліана Милосердного” відтворив дух середньовіччя, звичаї, християнські ідеї та почуття. Образи матері й батька Юліана зображені так, як зазвичай у середньовічних легендах й історичних документах. Батько “загорнутий все в лисюру ходив по господі, робив суд підданам, рішав спори сусідів. Зимою вдивлювався в платки спадаючого снігу, а ні, то казав собі читати казки. Від перших погідних днів спускався на своїм мулі вузкими стежками на край зазеленівших нив, гупорив з мужиками і подавав їм ради” [7, 5].

У Флобера: “Toujours enveloppé d'une pelisse de renard, il se promenait dans sa maison, rendait la justice à ses vassaux, apaisant les querelles de ses visins. Pendant l'hiver, il regardait les flocons de beige tomber, ou se faisant lire des histoires. Dès les premiers beaux jours, il s'en allait sur sa mule le long des petits chemins, au bord des blés qui verdoyaient, et

causait avec les manants, auxquels il donnait des conseils” [9, 54].

Мати “була дуже біла, дещо гордовита і поважна. Верх її капелюха дотикав привалка дверей, а задній кінець сукні волікся за нею на три кроки. Єї покої були уладнані по монастирськи. Щодня рано роздавала вона роботу наймичкам, доглядала конфітур і пахучих мастей, пряла кужіль, або вишивала на вітвар обруси” [7, 5-6].

“Elle était très blanche, un peu fière et sérieuse. Les cornes de son hennain frôlaient le linteau des portes; la queue de sa robe de drap traînait de trois pas derrière elle. Son domestique était réglé comme l’intérieur d’un monastère; chaque matin elle distribuait la besogne à ses servantes, surveillait les confitures et les onguents, filait à la quenouille ou brodait des nappes d’autel” [9, 54-55].

Це середньовічний ідеал сеньйора і господині дому, це схема, за якою зображали (менш-більш вдало) середньовічних героїв. Й оскільки, як у казці чи житті, які теж, зазвичай, виникли на казкових мотивах, чудовий син народжується у них після її молитви. Щоб зробити батьків типовими, як у казці чи легенді, Флобер не дав їм імен. Тому Юліан теж зображений як добре відомий тип юного лицаря. Він навчається наукам у монаха, з малих літ вчиться їздити верхи, любить полювати і бездоганно володіє зброєю. Зрештою, і пишнота слів теж легендарна, казкова. Ні величних описів, ні складних синтаксичних конструкцій, ні тих плавних, дзвінких, вільних ритмів, котрими Флобер насолоджувався в молодості.

Однак, якщо це є виявом стилізації під певну літературну форму, то водночас і стає своєрідним відтворенням психології героїв, засобом передачі їх думок, глибоко зрозумілого “місцевого колориту”. Розповідаючи про своїх героїв, Флобер стає на їх рівень і говорить від їхнього імені. Порівняння, якими він користується, взяті з середовища середньовічної людини. “Плити на подвір’ю були чисті як церковний поміст”, а вартовий на стіні в спекотну частину дня “завертав до стражниці і засипав там сном праведного”.

Можемо стверджувати, що переклад В. Щурата майже адекватний, характеризується правильним розумінням тексту, за винятком деяких виразів чи понять. Французьке порівняння “comme un moine” (як чернець. – Н.Л.) В.Щурат передав виразом “сном праведного”, що в його розумінні стає майже адекватним змістом.

Але така стилізація повинна була б бути прихованою. Читач не має її побачити, затримуючись поглядом на окремих словах або складних зворотах, щоб не відволіктись від головного, від потоку думок, від внутрішніх образів, від психологічної правди, котра була дорогою для Флобера, позаяк йому здавалося, що саме вона могла створити справжнє мистецтво. Флобер не відтворює точно середньовічної манери описів, вважаючи, що дух середньовіччя можна відтворити не застарілою літературною формою, але засобами сучасного мистецтва. Він описує фортецю з її ровами, стінами і вежами, зі службовими і парадними прибу-

довами. Він хоче не стилізації, але показу і користується стилізацією лише тією мірою, в якій вона сприяє показу.

Обраний Флобером жанр був для нього дещо важкуватим. Для сучасників Юліана передбачення, видіння, звірі, що говорять; бог, що з'являється в одязі бідняка були природними явищами і не дуже дивними. Вони стояли в тому ж ряду напівреальної, напівмістичної закономірності, як і будь-які інші явища природи. Сучасник Флобера думає інакше і ніколи серйозно не повірить, що олень може заговорити. Якщо б Флобер розповідав як у життях, його розповідь звучала б іронічно. Необхідно було чудесне ввести у розповідь так, щоб створити ілюзію реального, щоб надприродне явище стійко вписувалося в один ряд з природнім.

На своєму останньому полюванні Юліан надто легко вбиває багато звірів, що оточують його, і полювання, по суті, перетворюється на бойню. Потім Юліан бачить стадо оленів, яке він винищує вщент. Та в цей час читач відчуває, що він непомітно для себе вступає в країну чудесного, він уже в казці, і коли олень з шістнадцятьма роговими відростками виказує своє пророцтво, читач зовсім не здивований: він уже давно передчував якесь чудо, якусь містичну кару, яку Юліан повинен зазнати за своєю жорстокістю.

В. Щурат, завдячуючи багатству української мови, вдало відтворює жахливу картину бойні з елементами імпресіоністичної поетики. В його україномовній інтерпретації прокляття оленя починають збуватися: в сутінках, побачивши вдалині два білих крила, що тріпочуть на висоті “Він навіть не сумнівався, що се був бузько і пустив копієм” [7, 27]. Почувся проймаючий крик його матері, “довгі кінці очіпка були прибиті до муру” [7, 27]. Випадок можливий і ніби й то реальний, та в цей же час чудесний, оскільки чеpecь матері може видатися за птаха можна лишень під впливом галюцинацій.

Юліан йде з рідного дому і починає свої військові подвиги. Спочатку вони реальні: Юліан збирає військо, вилазить на стіни, перемагає ворогів. Потім він змагається зі скандінавами, покритими риб'ячою лускою, з неграми, що сидять верхи на рижих ослах. І тут немає нічого неможливого. Та все ж з'являється етнографічна екзотика і елемент середньовічної легенди, в яку поринаємо, коли Юліан перемагає троглодитів та антропофагів. Тут починається легендарна географія, країни настільки жаркі, “що, – як перекладає В. Сава, – від жару сонця занималося на людях волосє як походні” [7, 30], і настільки холодні, “що їм відлітали руки і падали на землю; то знов через такі мрачні сторони, що люде йшли вперед окружені зі всіх сторін привидами” [7, 30]. Юліан вбиває медіоланського звіра і дракона з Обербірбаха. Далі йде чиста казка, що закінчується шлюбом з дочкою короля Оксітанії, і, насамкінець, підготовлена всім реальним і чудесним ходом подія батьковбивства.

Знову в реалістичному плані – подорожування Юліана, його робота на перевозі, і знову вторгнення чудесного разом з прокаженим, що перетворюється на Христа, щоб чудесне стало художньо правдивим, Фло-

бер щільно оточив його реальним світом. В атмосфері легенди В. Щурат відтворює середньовічний уклад сеньйора, деталі полювання, відносини у феодальному замку і, найголовніше, – надзвичайно реалістично і точно передає психологічні переживання самого Юліана. Тривога, що охопила Юліана після прокляття оленя, настільки реальна, що її правдивість долає легенду і казку, й українському читачеві не приходиться в голову засумніватися в тому, що епізод містичного полювання справді був десь у містичному лісі, який що зі всіх сторін обступив старий замок. Зразок реалістичного зображення, реального – останні сцени повісті, це захоплений вигук прощеного Юліана, що піднісся на небо “лицем в лице з Господом нашим Ісусом” [7, 62].

Вплив творчості Г. Флобера на письменників, зокрема українських, був значним не тільки у Європі. Цілком слушно зазначив Д. Затонський: “Весь сучасний роман багато чого запозичив у Флобера, запозичив у значній мірі куди більшої, ніж це заведено визнавати” [2, 117]. На думку Золя, талант таких видатних письменників, як Г. Флобер, Е. і Ж. Гонкури, А. Доде не в тому, що вони вражають уявою, а у вмінні з величезною силою передати натуру. Адже саме французьким теоретикам і практикам художньої творчості натуралізм завдячує своє виокремлення у самостійний напрям (інваріант світового натуралізму, якщо, і не тожний, то дуже близький до французького варіанту).

Висока художня майстерність Флобера імпонувала В. Щурату, який постійно піклувався про збагачення української культури кращими надбаннями із скарбниці світового красного письменства. Власне, однією з прикметних рис української літератури кінця XIX - початку XX століття якраз і стало органічне засвоєння творчого досвіду європейських літератур, осмислення мотивів та образів Біблії, сюжетів античної дійсності. Невипадково, що, викладаючи думки стосовно літературного життя в 1892 р., І. Франко підкреслював у листі до редактора “Зорі” : “Писатель мусить знати докладно історію літератури всесвітньої, а особливо сучасну літературу свою власну і головних європейських народів, щоб знав, які теми літературні і в який спосіб бували і бувають оброблювані, якими способами різні писателі досягали дані ефекти, що в давніх обробках даної теми було добре, а що невдатне і куди йому притулити й свою роботу, що не повторяти того, що вже другі забули, а вносити у всесвітню скарбницю літературну хоч малу крапельку, а нового, свого власного, зачертого в криниці того життя народного і індивідуального, що ще перед ним не було так експлуатоване” [8, Т.19, 9].

Тож на основі перекладу В. Щурата можемо стверджувати, що він відносився до такої когорти письменників, які добре знали і власну літературу, і літературу світову. Підтвердженням цьому є його переклади з багатьох європейських літератур, його переробка “Слова о полку Ігоревім”, його власні поезії, в яких мають місце міфопоетичні рефлексії (Біблія, антична література). В. Щурат відтворив той новий моральний зміст, який вклав у “Легенду про святого Юліана Милосердного” Фло-

бер. Провина, виражена в безглуздому вбивстві і сліпому підпорядкуванню пристрасті, даремність честолюбних подвигів, кара, що була справою власних рук, і покута, здобута самозреченням служінням людини, – така ідея повісті, виражена в долі і переживаннях героя далекого й казкового середньовіччя.

Основним матеріалом в руках Щурата-перекладача було українське слово, пластичні резерви якого він намагався широко використовувати. В. Щурат вдало передає деякі елементи імпресіоністичної поетики Флобера: “погасла зіниця спекла его вогнем”, “сонце щовечора красило кров’ю облаки”, “по обох его боках помикала як скажена, чорнійша від чорнила вода”, “очі запалали світом зорі” та ін. Певну настроєво-емоційну ауру Щурат передає вдало дібраними порівняннями, гіперболами: “пернаті стріли осідали, мов білі мотилі на листю”, “заревів, як дикий звір”, “холодніша від гадини і острійша від зубців пилки”, “татарські пси, майже такі великі як осли”, “кури завбільшки барана”, “від жару сонця занималося на людях волосе як походні”, “країни такі студені, що їм відлітали руки і падали на землю”, “важкий тягар споминів”. У перекладі В. Щурат використав як точні еквіваленти епітетів оригіналу, так і властиві українським пісням: “густий дощ”, “чорне небо”, “люті морози”, “лютий чоловік”, “м’яка трава”, “приємне повітря”, “скажений гнів”, “буйний вітер”, “вічна тайна” та інші.

Західноукраїнські регіоналізми, які зустрічаються в перекладі з точки зору сучасної нормативної мови, в деяких випадках можуть сприйматися як архаїзми: “гуторив”, “убор”, “мішок на плечох”, “мандрівка”, “малпи”, “піяне когута”, “небезпеченства”, “жадна заплата” та ін. Загалом Щурат-перекладач керувався тим, що український читач поступово духовно збагачується й спроможний збагнути різні за художньо-стильовими особливостями твори. У своїх перекладах В. Щурат дотримувався точної інтерпретації змісту та ідеї першоджерела, прагнув адекватного відтворення найтонших відтінків оригіналу, як це спостерігаємо з твором Гюстава Флобера «Легенди про святого Юліана Милосердного». Вільно володіючи французькою мовою, В. Щурат намагався ознайомити широкі кола своїх співвітчизників із кращими здобутками французької літератури, яка займала одне з центральних місць у тогочасному європейському інтелектуальному житті.

### *Література*

1. Драгоманов М.П. Літературно-публіцистичні праці: У 2-х т. – К.: Наукова думка, 1970. – Т.1. – 531 с.
2. Затонский Д.В. Европейский реализм XIX в. Линии и лики. – К.: Наукова думка, 1981. – 279 с.
3. Матвійшин В.Г. Українсько-французькі літературні зв’язки XIX – початку XX ст. – Львів: Вища школа, 1989. – 168 с.
4. Листування Драгоманова М. з Мелітоном Бучинським. 1871-1877. – Львів, 1910. – С. 231-232.

5. Листування Драгоманова М. з М. Павликом. 1876-1895 : У 8 т.– Чернівці, 1910. – Т. 6. – С. 138-188.
6. Флобер Г. Іродіада. / Пер. М. Грушевського. З додатками статті про Г.Флобера. – Львів: Друкарня НТШ, 1902. – 70 с.
7. Флобер Г. Легенда про святого Юліана Милосердного. ( З французького переклав В.Сава.) – Львів: З друкарні НТШ, 1891. – 62 с.
8. Франко І. Я. Наше літературне життя у 1892 році (лист до редактора “Зорі”) // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 19. – С. 7-22.
9. Flaubert G. La légende de Saint Julien l’Hospitalier // Flaubert G. Trois contes. – Paris : Arthème Fayard C., Editeurs, s.a. – P. 52-67.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.09.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Матвійшиним В.Г.*

**FOREGIN LINGUISTIC BOUTTYA OF «LEGEND ABOUT  
SAINTED JULIAN OF MERCIFUL» BY GYOSTAV FLOBER  
IN TRANSLATION OF VASILIIY SHURAT**

**N. M. Lashchic**

*PreCarpathians National University by V. Stefanik,  
57, Shevchenko Street, Ivano-Frankivs'k;  
tel. +380(342)59-60-34*

*The article is devoted to the analysis of the translated by V. Shurat "Legend about sainted Julian of the Merciful" known French writer of XIX age G. Flober. The realizable analysis enables to assert that linguistic translation V. Shurat is almost adequate, is characterized by the correct understanding of maintenance and idea of original source.*

**Key words:** *translation, legend, mysticism, impressionism adequate.*

# Літературознавство

УДК 821.161.2  
ББК 83.3 (4Укр)

## УКРАЇНЬКА ЛІТЕРАТУРНА НАУКА В РЕЦЕПЦІЇ ПРЕДСТАВНИКІВ ЛЬВІВСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЧНОЇ ШКОЛИ

**Т.Ю. Салига**

*Львівський національний університет ім. Івана Франка,  
кафедра української літератури ім. акад. М. Возняка,  
тел. +38(032) 96-41-99*

*Окреслено внесок у розвиток української літературознавчої думки кафедри української літератури Львівського національного університету ім. І. Франка за 160 років її існування.*

**Ключові слова:** *історія української літератури, періодизація літературного процесу, львівська філологічна школа, культурно-фізіологічна інтерпретація, порівняльний метод.*

Період протяжністю більше, ніж півтора століття, себто, як у конкретному випадку, сто шістьдесят літ важко уніфікувати під виразно спільні семантичні поняття і їх іменувати якоюсь одною величиною, як нам би було зручно усе це разом узятє називати «школою». Та виявляється таких семантико-автономних понять за цей час назбиралось значно більше, ніж на один якийсь скласифікований вибір, і вони, якщо їх відповідно згрупувати, творять собою, сказати б, окремі самостійні естетико-змістові центри, які в науці не інакше, як «школами» іменуються. Отже, в галицькому літпроцесі іманентно існувало та іманентно творилось багато різних шкіл. Зрозуміло, що йдеться про період від «Руської трійці» до наших днів. Я б про це не згадував, якщо б не той факт, що продовж усього підрадянського часу на літпроцес у Західній Україні, Буковині та Закарпатті ми привикли дивитись, як на своєрідні «довантаження» того, що відбувалось на Наддніпрянській чи позазбручанській Україні. До речі, за цією «схемою» написано чи не всі історії української літератури, в яких недостатньо акцентується, що і за умов помежованих різнодержавними кордонами українських земель національна культура залишалась єдинокровною у своєму екзистенційному бутті.

«Коли йдеться, – як каже академік Віталій Дончик, – про загальний, цілокупний літературознавчий доробок, він не чийсь, він належить усім нам» [1, 34].

Але нещодавній стоп'ятдесятилітній ювілей великому Каменяреві навіть якщо він відбувався на державному рівні і за сприятливих Указів Президента довів, що ми не тільки не вміємо, а може лінуємось, або не хочемо, як тепер кажуть, глобалізувати Франка в полісемічну парадигму світової культури, а й протистоїмо, щоб його «дух, науку, думку, волю» взяти до свого щоденного вжитку, для нашого «домашнього вогнища», для загального добра. Пригадаймо, скільки було вилито бруду на Франка лише в ювілейний рік, скільки написано пасквілів, фальсифіковано його твори та життєву поведінку. А в яких містах та селах України у ювілейний Франків рік відбувались народні торжества? Якщо не мати на увазі окремих випадків у Галичині, то в загальному майже ніде. Сьогоднішня постмодернівська «десакралізація» духовних цінностей, – використовуючи вислови академіка В.Дончика, – «національних передовсім, дискредитування визначних українських постатей, зневажання ідеалів народу» – стає нормою деяких нинішніх інтерпретаторів літератури під стягами космополітизму, намагаючись її трансформувати під чужу мірку.

Запитайте, який тут зв'язок із ювілеєм кафедри української словесності? Я відповім – безпосередній, бо Франко не тільки сумна сторінка в історії кафедри, на якій йому не судилось обійняти посаду доцента, хоч, кажучи його словами, адресованими іншому генієві – він «світоч у царстві духа», він сам – Храм. Але, й не працюючи на кафедрі, він її розбудовував, як і розбудовував не лише галицький, а загальноукраїнський літературний процес. Сатрапські укази та циркуляри з наступом на все українське допомогли Галичині стати центом українства, де Франкові випала роль провідника народу. Як відповідь на «нет, не было и не будет...» тут постає у 1873 р. Наукове Товариство ім. Т.Г.Шевченка.

Кафедрі української словесності тоді щойно виповнювалось двадцять п'ять літ. На цей час її уже п'ять чи шість років очолював відвертий протестант москофільства народовець Омелян Огоновський, що лише на 19 літ молодший за Т.Шевченка і на 23 роки старший за І.Франка. Він і жив і в Кобзареву, і в Каменяреву епохи. Факти, немов на перший погляд не промовляють нічого. Але уявімо суспільно-психологічну атмосферу серед духовно понівеченого і по-рабськи сплюндрованого народу появу двох національних геніїв, які навчають, кличуть, ведуть і, які водночас і картають, і люблять. Як досягнути їх велич з цієї близької часової відстані? – питання вельми із складних. А як пояснити їх велич іншим ще, мабуть, складніше питання. Омелянові Огоновському це належало усвідомлювати та і гіпертракувати одному із перших.

Світоглядна непослідовність його попередника Якова Головацького, що виформатовувалась під впливом лідерів галицького москофільства О. Пипіна, Д. Зубрицького, А. Петрушевича і доходила до абсурдної тези розгнужданої сваволі «про единство русской народности от Карпат до Камчатки», звичайно, йшла на шкоду національних інтересів кафедри української словесності, що перед цим засіювались здоровими зернами М. Шашкевича.



Читанням лекцій про відродження письменства «на рідній мові», як писав Кирило Студинський, Яків Головацький «не закріпив нікого», але його працю на українській духовній ниві в ранній період творчості переоцінити важко. Хвороба москофільства ненаситно виїдала йому українську душу, а тому у ній все меншало поживи для розбудови «руської» словесності. «Совісний і точний», – за характеристикою Івана Франка, – «невтомимо робучий» «феномен між русинами» [3, 334], професор Огоновський, обійнявши кафедру після Головацького мусив багато що починати спочатку, а найпринциповішим було повернути студентську молодь до рідної словесності. Омелян Огоновський, казав Іван Франко «вступив на ту кафедру мов на пожарище, застав на ній холод, неохоту, нечисленних слухачів, брак усяких допоміжних джерел і книг, усякої виробленої наукової традиції і методу. Все треба було творити заново, а поперед всього треба було прийняти молодь, вдихнути в неї замилювання до предмета, охоту до студій» [3, 334].

Кожен час має свої шанси іменуватись історичною епохою, або нею не бути, як і кожна людина теж має шанси ставати самотньою постаттю, або ні. На це впливає, безперечно, багато різних складових, диктованих соціокультурним, морально-духовним, суспільно-політичним чи ще якимсь іншим станом. Доба, в якій Омелян Огоновський відбувався як людина, як письменник і вчений, як громадський діяч, а в загальному як особистість, наповнена своїм колоритом історичних подій та розмаїтістю проблем. Пробудженню національної свідомості українців Галичини, Закарпаття та Буковини, знаємо, дала поштовх революція 1848 р., що стала «Весною народів» Європи. На українських землях виникають перші національні громадські осередки - Собор руських учених та «Головна Руська Рада», які піднімають питання про державність українського народу. Газета «Зоря галицька» стає пропагандистом цих ідей. Але так буде недовго. У 50-их роках XIX-го ст. більша частина тодішньої галицької інтелігенції підпадає під слов'янофільські впливи православної великодержавної Росії, сподіваючись на підтримку царського уряду. Дійде до того, що імператорська комісія у квітні 1876 року звернеться до російського царя Олександра II з пропозицією придушення української мови і українства в Галичині. У зв'язку з цим у доповідній записці-клопотанні писалось: «Поддержатъ издающуюся в Галиции, в направлении враждебном украинофильству, газету «Слово», назначив ей хотя бы небольшую, но постоянную субсидию, без которой она не может продолжать существование» [4, 98].

Погляди москофілів ґрунтувались на шовіністичних ідеях російського панславізму, себто на злиттю «всіх слов'янських рід в одне російське море», що «нема ніякої української мови, є тільки місцеві діалекти... а всі вони не жодні язики, а тільки частини одного руського, всеруського язика, що репрезентується перед світом як російська урядова та літературна мова» [5, 296]. Такі українські патріоти, як о. Й. Заячківський, о. С. Качала, Є. Желехівський – «народовці-українофіли», розбудовуючи народну освіту, всіляко протистоять москофільству. Омелян

Огоновський стає однією із центральних фігур народовців. Його життєдіяльний і світоглядний феномен маємо змогу пізнавати не тільки у приналежній йому науковій і художній творчості, але і в його учнях. А такими були Іван Франко, Василь Щурат, Тимотій Бордуляк, Олександр і Філарет Колесси, Кирило Студинський, Іван Левицький, Спиридон Кархут, Денис Лук'янович, Т. Заклинський та ін.

Цей перелік промовистих імен рясний такий тому, що наукова, педагогічна, літературна діяльність О.Огоновського на відміну від омоскофілених галичан Д. Зубрицького, Антонія С. Петрушевича, Я. Головацького, І. Гушалевича, Б. Дідицького та багатьох інших була спрямована в світоглядно-національне русло виховання інтелектуальної молоді. Незабаром Франко сягне своїх інтелектуальних висот і стане поводителем, лідером – Вчителем нації. Його неоднозначні оцінки діяльності Огоновського не применшують культурно-історичних заслуг останнього, бо Франкові вимоги інколи були аж надто високі, а подеколи й суб'єктивні. О. Огоновський – один із найбільших просвітників не тільки в Галичині, а й в Україні. Його «Історія літератури руської (української)», що стала першою україномовною історією рідного писемства, не була фактом локальним, а загальноукраїнським. Дотримуючись позитивістичного методу оцінок творів, а у випадках аналізу художніх речей давньо-середньої доби, він застосовував і практику культурно-філологічної інтерпретації, а ще частіше біобібліографічний метод і, наче б цим самим закладав традицію писання «історій» чи бодай методологічну літературознавчу традицію.

На нинішній день написано багато великоформатних і менш форматних «Історій...» І певне, так є, або так би мало бути, що досвід писання одної «Історії...» передається авторам «Історії...» наступної. Сьогодні оприлюднено проект нової «Історії української літератури» у 12 томах, над яким працюють під егідою Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України найавторитетніші, найбільш фахові науковці усієї України. Один із співтворців цієї майбутньої 12 томної «Історії...», головний редактор журналу «Слово і час» Лукаш Скупейко на сторінках таки цього журналу справедливо висловився: «Незважаючи на всі труднощі, пов'язані з формуванням авторського колективу, виробленням науково-методологічних підходів, освоєнням сучасної понятійно-термінологічної системи тощо, нова «Історія...» покликана не лише підсумувати всі попередні надбання, критично узагальнивши їх, а й стати основою для «множинності», для нових наукових пошуків і відкриттів» [6, 5].

Отже, коли пишемо самі, то проблеми якнайрізніші бачимо, а якщо поцінуємо інших, то найчастіше, шукаючи лише недоліків, подібних проблем вздріти не вміємо. Що тільки понаписувано проти «Історії...» Огоновського навіть сьогодні, забуваючи, що це перша «Історія...», що її писав один автор, а не колектив авторів, і то лиш протягом семи років? Що Огоновський принципово і науково виважено окреслював проблему окремої літератури ще від княжої доби, зрозуміло, не могло імпонувати

критикам пипінського кола. Що вияскравлював (він проблему полонізації в Галичині, а на Наддніпрянщині проблему русифікації і зворотній їй вплив на розвиток української словесності це і зараз багато кому не подобається. Крім усього Огоновський не тільки для свого часу устійнив періодизацію українського літературного розвитку, яка прийнялась потім у Б.Лепкого та С. Єфремова.

Словом Огоновській вніс багато чого в українську науку про художню літературу, що позитивно інтонувалось з поглядами вчених нових поколінь і засвоювалось як традиція не тільки представниками галицької школи словесності, скажімо, такі як М.Рудницький, М.Возняк, І.Денисюк, а й загальноукраїнським літературознавством. У цьому зв'язку наведу такий приклад. У розмаїтих дослідженнях про методологічні ресурси українського літературознавства часто виринає ім'я професора історії та теорії літератури Київського університету Володимира Перетца, який заклав в українському літературознавстві основи естетичного формально-поетикального методу. Звісно, це великий вчений. Учнями професора Перетца були І. Огієнко, М. Зеров, В. Петров, Л. Білецький, К. Копержинський, Б. Якубський, М. Драй-Хмара, Ол. Дорошкевич, М. Гудзій, В. Отроковський, П.Филипович. Яка потужна плеяда! Це, якщо хочете, перші величини нашої літературознавчої думки. Так ось один із цих учнів Павло Филипович, який, хоч і вийшов із естетичної формально-поетикальної школи В. Перетца, не залишався її догматом, а зачисляв себе до порівняльно-історичної методологічної школи дослідників свого часу зазначаючи, що на нього значний вплив мало галицьке літературознавство. У передмові до збірки своїх статей «З новітнього українського письменства» він писав: «У зібраних тут статтях, я вживав переважно порівняльної методи і гадаю, що ця метода, позначена вже в нас певною традицією (праці Драгоманова, Франка, Сумцова, О. Колесси та інш.) може дати для сучасного українського літературознавства чимало корисного, зосібна для соціологічних узагальнень. Порівняльні студії поширюють також наш обрій, виводячи українське письменство з вузьких національних меж і з'єднуючи його з творчістю інших народів» [7, 560].

Крім порівняльного методу, що значною мірою властивий Филиповичеві у його дослідженнях творчості Івана Франка, зокрема таких, як «Шляхи Франкової поезії», «Генеза Франкової легенди «Смерть Каїна»; «Франко, – поет», «Поезія І.Франка», «Іван Франко. «Борислав сміється» просвічується досвід Огоновського в напрямі біобібліографічного методу, а втім, порівняльних принципів Огоновський також дотримувался, ділячи твори літератури на «церковні» і «світські», беручи за зразок, як зазначав Олекса Горбач, поділ «німецько-середньовічно-ренесансово-барокового письменства на «вчене» церковно-наукове латинсько-мовне й світське (лицарсько-міщанське) у національно мовне» [8, 7]. Отже, і тут є своя еволюція, своя тяглість розвитку методу, що відбувається у різних часах і йде від покоління до покоління, як в даному випадку від Огоновського до Филиповича.

Щоправда, академік М.Возняк, який написав тритомну «Історію української літератури», був переконаний, що «Історія...» О. Огоновського «не видержує ніякої критики, а «Історія...» Лепкого «кишить від змішання українських і московських творів». «Історія...» літератури Єфремова писана зі спеціального становища». Приймати чи заперечувати ці Вознякові судження так питання не ставимо. Певне, що знайдемо якусь «середину»: у чомусь визнаємо його рацію, а з чимсь не погодимось. Річ в тому, що ці оцінки академік М. Возняк давав, будучи доведеним до відчаю. Його «Історію української літератури» ідеологи від красного письменства намагались вдягнути в радянський однострій, в ідеологічну уніформу. Та академік Возняк не підкорився. Він не зняв «націоналістичних» акцентів зі своєї праці і не кається у «помилках».

До цієї відверто політичної авантюри навіть було спровоковано академіка Олександра Білецького. При підготовці двадцятитомного видання творів Івана Франка між акад. М.Возняком і вченими академії наук виникла суперечка про «принципи видання творів Івана Франка». «Цей академічний конфлікт між двома визначними вченими України, – каже відомий вознякознавець професор Михайло Нечиталюк, – долив масла до того вогню переслідувань, який роздмухували навколо особи М. Возняка за те, що академік офіційно не відмовився у 1946 р. на загальних зборах інтелігенції м. Львова своїх «помилко», а точніше від своєї «Історії української літератури», якою ніби «спекулювали бандерівці» у своїх антирадянських прокламаціях... По суті, зіткнулися дві школи в українському літературознавстві: науково-академічна школа західноєвропейського зразка (М.Возняк) і науково-популярна практика текстологічних видань спадщини українських класиків (О.Білецький)» [9].

Літературознавча школа під науковим проводом академіка М. Возняка, як і згадувані школи О. Огоновського, В. Перетца, О. Білецького, теж виростила своїх творців літературознавчої думки, з-поміж яких яскраво виокремлюється наукова індивідуальність професора Івана Денисюка – вченого енциклопедичного формату. Він не «засиджується» в проблематиці тільки історичній, бо питання теорії літератури, франкознавча проблематика, як і фольклористична, теж його ваблять, а головне – йому «з руки», під його дослідницьку спромогу. Як автор найрізноманітніших праць, зазначає Микола Легкий, І. Денисюк виробив власну «генологічну концепцію», що базується на «історичній основі жанру, як відкритої системи», що завжди здатна збагачуватись елементами інших художніх систем (причому не тільки літературних). Денисюкове трактування поетики жанру, спостерігає його учень, ґрунтується на універсалізмi різних понять, включаючи в себе «майстерність письменника, і певні властивості літературних явищ, і їх генезу, і літературознавчу дисципліну, і інструментарій (метод аналізу художнього тексту)» [10, 7].

Літературознавчі «секрети» творчості Івана Денисюка часто полягають у надзвичайно чуттєвому, філігранному і шляхетному «розкодуванні» текстуальних «таємниць» твору. Його герменевтична методологія, сказати б, легко «співзуживається» з методою структурального аналі-

зу. І одне і друге працює на пізнання глибин твору. Як найкращий *semper tūo* академіка М.Возняка, що успішно закінчив його літературознавчу школу, він сьогодні, творячи школу свою, продовжує у свого Вчителя – Михайла Возняка вчитись. Поруч М.Возняка ще один його улюблений вчитель – характерник Михайло Рудницький, завдяки якому І.Денисюк розширював інтертекстуальні обрії літературознавства. Але до зарубіжних неукраїнських імен та джерел він звертається не тому (як це інколи роблять інші), щоб вразити ерудицією, а для творення іманентного контексту, в якому український чинник закономірно присутній. Він ніколи не сідає на «імпортного велосипеда», знаючи, що в нас є «велосипед» свій, якого дуже часто значно скоріше «винайдено», ніж десь там... Тобто він вміє побачити, що, наприклад, Іван Франко, Леся Українка, Василь Стефаник чи Ольга Кобилянська внесли у європейську літературу, чим її збагатили, а не тільки в неї «взяли». І.Денисюк знає і любить європейський досвід, апелює до нього, але без «поклонів» перед ним. Де треба, він полемізує. Працюючи у різних літературознавчих жанрах: статті, студії, літпортрети, есеї, розвідки, огляди, рецензії, відгуки, мемуари тощо, він завжди має змогу знайти нагоду для наукової «суперечки», в якій народжується істина з «виграшем» для української літератури. Таким чином він, наче «заочно» дискутує із М.Рудницьким. Це основа основ його концепції національної літератури, яку він розвиває на франківських теоретичних постулатах. Тарас Пастух сформулював основні вектори національної літератури в трактуванні свого Вчителя. Це, як він вважає:

*« - кожна національна література є органічним сплавом місцевої оригінальної різномірності й елементів, засвоєних з чужих літератур, елементів «привозних», своєрідно трансформованих на національному ґрунті;*

*- студіювати й оцінювати літературу слід з точки зору її специфіки, що скристалізувалася у певних умовах і виконує свою національну місію;*

*- національна специфіка письменства може бути визначена лише шляхом порівняння з іншими літературами» [11, 14-15].*

Обороняючи ідею самобутності української літератури, дослідник акцентує, що І.Денисюк ревний поборник всіляких спроб її приниження продовж усіх часів її існування, а особливо у нинішніх умовах «демократизму», коли доморощені «бузиноподібні» шукають у ній комплексу меншовартості та «не європейськості». Сьогодні можна не тільки називати Денисюкових учнів, як у літературознавстві та фольклористиці, але й дослідників його досліджень, тобто його творча лабораторія набуває повного «громадянства».

Сюжет від Головацького до Денисюка – це тільки контур життєдіяльного шляху кафедри, її вчорашнього і нинішнього буття. А як на цьому шляху не бачити могутньої постаті Кирила Студинського, який мав свої безпосередні наукові зв'язки із академіками О.О. Шахматовим, О.М. Веселовським, Бодуеном де Куртене. На жаль, сьогодні ім'я акаде-

міка Кирила Студинського призабуте і дещо підфарбоване фальсифікаціями сучасних «патріотів», які йому не вибачають головування на Народних зборах Західної України у вересні 1939 р., на яких було проголошено воз'єднання Галичини з УРСР у складі СРСР.

Кирило Студинський і по маминій і по батьковій лінії походив із священничого роду. Його батько був парохом на Тернопільщині більше сорока літ, а мати дочка священника і політика, письменника та історика, депутата Галицького сейму і парламенту Австро-Угорщини Степана Качали. Після студій у Львівському університеті Кирило Студинський захистить докторську дисертацію у відомого славіста Ватрослава Ягича (в нього захищався Іван Франко) «Картини духовного життя малоросів XVI-XVII століть зі зверненням особливої уваги на календар». Навчання у Відні, Кракові, Берліні, в найкращих європейських університетах сформувало його світогляд і позначилось на енциклопедичності знань. Він також здобуде докторат у Ягеллонському університеті за працю «Характеристика і генеза поезій Амросія Метлинського», що дасть йому право на виклади української мови і літератури. Інтерес наукових зацікавлень вченого вражаючий. Він успішно досліджуватиме пам'ятки української полемічної літератури XVI - XVII ст., зацікавиться історією та філософією християнства, патрологією церкви, історією громадських рухів тощо. Його наукова бібліографія з різних галузей знань надзвичайно розлога – дорівнює понад п'ятисам назвам.

Продовж тривалого часу (1923-1931) Кирило Студинський очолював наукове товариство ім. Т.Г.Шевченка. Це був надзвичайно плідний період розвитку української науки та розбудови авторитетності НТШ у світі. Саме в цей час докторами «honoris causa» НТШ стали Нобелівські лауреати Альберт Ейнштейн, Фріц Прегль та Макс Планк. К. Студинський як голова НТШ також нав'язав міцні зв'язки із Всеукраїнською академією наук. Його було обрано академіком ВУАН. Правда, у 1933 р. президія ВУАН Михайла Возняка, Кирила Студинського, Василя Щурата і Філарета Колессу позбавила звань академіків як «ворогів трудящих мас України». «За мої зв'язки з Україною, – згадував згодом вчений, – потерпів я багато... Все ж думка про потребу зв'язків усіх українських земель залишається у моєму мозку і серці до кінця життя...» [12].

Цей екскурс у біографію видатного вченого багато чим пояснює не тільки еволюцію львівської філологічної школи, її наукову різноспектральність, її авторитет, але і її складний шлях становлення. Без Кирила Студинського вона була б цілком іншою, як так само іншою була б і без постаті Професора Михайла Рудницького, тонкого знавця європейської літератури, який «уособлював» своєю творчою наявністю «печатю духу» співців «Молодої музи». Активну присутність Рудницького в українському галицькому літературознавстві найкраще «паспортизувати» ануваннями проблематики із його книг. Досліджуючи молодомузівців він, як і всі інші члени цього угруповування, був переконаний, що «нема кращої мети для письменника, нема кращого заняття, нема кращої професії як бути тільки письменником. У цьому переконанні, – на його думку, –

«боронилися молодомузівці якнайдовше проти всяких посад, проти приналежностей до партій, проти політичних груп та всяких організацій, – бо вони могли б обмежити обсяг їх свободи як письменників. Була се не якась протигромадська тенденція, не якась літературна програма, а звичайний інстинкт письменників, що відмежовується від гомінких, ефемерних, занадто практичних гасел, із суспільно-політичним забарвленням під проводом людей, що хотять перемінити літературу у пропаганду» [13, 15].

Теоретична праця М. Рудницького «Між ідеєю і формою» базується на постулатах, що «критична доба кожної літератури починається з менту, коли вона пробує прикладати до рідних творів міру позанаціональну, міжнародну» [14, 15]. Отже, всіляка критика «основана на порівнянні двох вартостей». Тому й порівнюємо, бо відчуваємо, що поза нашим світом є ще інші світи «з іншими вартостями, іншими силами. Вони приваблюють нас ширшими своїми овидами, джерелами нових вражінь, силою нових думок. Вони пригадують нам найдорожчі наші здобутки залежні від інших сил, що панують над світом і що належимо до організму ширшого... як один тип культури» [15, 15].

А у кількасотсторінковому дослідженні «Від Мирного до Хвильового» Михайло Рудницький ставить риторичне питання: Чому від Мирного? - на яке сам відповідає, що Мирний одним коренем цупко тримається ґрунту, і на якому зріс таланти Марка Вовчка, має у своєму генеалогічному дереві такі паростки, що «пахнуть нашою сучасною літературою – Коцюбинським, Стефаником, Винниченком». Микола Хвильовий, – каже він, – може стати дуже характеристичним представником тої «нової доби, що майже безнадійно бунтувалась проти всіх коренів і даремне пробувала протиставити сучасности, хоч би який відблиск реальних життєздатних ідеалів... Імена цих двох письменників майже символічні для двох різних, коли не протилежних епох...» [16, 6].

Висновок із цих трьох цитувань дуже прозорий: його принципи літературознавчих досліджень – це методологія типологічного аналізу. Дивлячись на український літературний процес через «європейські окуляри» з позицій західноєвропейської критики, він хотів бачити в українській літературі відповідні сусіднім літературам художні «еквіваленти» навіть там, де цього й не слід було очікувати. Він, наче б постійно «полював» за недоліками майже, не допускаючи думки, що українське прекрасне писемство часто має свої переваги над чужим. Не інакше, що йому заважала його ж «ідея безсвітлоглядності», а «культ» європейськості у його свідомості був завжди панівний. Попри це, бажання Михайла Рудницького, як писала тогочасна галицька преса, «наздогнати Захід» було не стільки його перед Заходом «поклоном», як його прагненням бачити в українській літературі її самостійну художньо-естетичну повновартісність, тому він переважно констатував щось протилежне, «блокуючи почуття національної гордості». Натомість Юрій Липа, автор книги «Бій за українську літературу!», котра в одному часі з'явилась із дослідженнями Михайла Рудницького, був переконаний, що міцний природний зв'язок

«раси» (нації) з джерелами власної духовної сили долає всіляку меншовартість і забезпечує літературі «її велич і тривалість у часі».

Важливу роль у розвитку не тільки літературознавчої думки, а й самої літератури, суспільного світогляду зіграло в Галичині «вісниківство» із його духовним провідником Дмитром Донцовим та його «квадригівським» осередком. Д. Донцов як теоретик українського націоналізму та української державності, як проповідник войовничого духу та міцної християнської моралі у своїх літературознавчих дослідженнях та есеях відкидав психологію «малої слабкої» людини. Література з таким героєм, за його твердженнями – це «література раба». Протиставлення такій літературі – поети «трагічного оптимізму» – *amor fati* – Т. Шевченко, Леся Українка, С. Маланюк, О. Теліга, Л. Мосендз, О. Ольжич, Ю. Липа та інші. Очевидно, що літературознавча продукція М. Гнатишака, М. Рудницького, Ю. Липи, Д. Донцова, Ю. Косача та ряду інших галицьких авторів була суперечлива і контрверсійна між собою, тому не випадково виникали суперечки і гарячі дискусії, або й одверті критичні війни. Чим би ці дискусії та війни не завершувались, незаперечним залишається факт, що Донцовсько-вісниківський ідеологічний напрям у літературознавстві сприяв зміцненню ментально-психологічних національних рис, які в умовах польського поневолення Східної Галичини з одного боку та більшовицького геноциду в радянській Україні – з другого, скріплювали цілісність «астрального поля нації».

Самобутній феномен літературознавчої думки являли собою критики, що входили до групи католицьких письменників «Логос» Це зокрема Гавриїл Костельник, Олександр Мох, Григор Лужницький, Петро Ісаїв, Теофіл Коструба, Микола Гнатишак, Богдан-Ігор Антонич та інші. Теоретичні принципи літературознавства «логосівського», себто греко-католицького напрямку письменства, котрі намагались поєднати християнсько-релігійну мораль із національною ідеєю як цілісну концепцію «ідейно етичного естетизму» розробляв Микола Гнатишак. Єдність естетичну та етнічну він розглядав як категоріальну художню вартість, що шліфувалась історично.

Микола Гнатишак, якому «вдалося найбільш гармонійно поєднати науковий підхід із тонким літературним чуттям та етикою віруючої людини, – справедливо наголошує Мар'яна Комариця, – уперше в українському літературознавстві розробив схему написання історії літератури за принципом зміни літературно-мистецьких стилів, а не історичних епох чи суспільно-економічних формацій» [17, 47]. В основу своєї концепції – «ідейно-етичного естетизму» він заклав «психолінгвістичну теорію Олександра Потебні», «ідею про слово як первісну форму поезії та похідну від неї ідею про поезію як форму пізнання за допомогою слова, спосіб зовнішнього об'єктивування думки» [18, 47]. До речі, Дмитро Чижевський свою «Історію української літератури» написав за «періодизацією» М. Гнатишака, правда, її удосконаливши. Юрій Шерех (Шевельов) помилявся, приписуючи Чижевському її авторство. Історія української літератури за Гнатишаковими стильовими «векторами» вміща-



лась у таку схему: «1. Візантійський стиль. 2. Пізньовізантійський переходовий стиль. 3. Український ренесанс. 4. Козацьке бароко. 5. Псевдокласика. 6. Бідермаєр. 7. Романтика. 8. Реалізм. 9. Модерн» [19, 20].

У цьому зв'язку цікаво зробити таке зіставлення. У 1939 р. Євген Маланюк у своєму «Щоденнику» занотував план «Історії літератури», яку мав намір написати. І він її писав продовж війни. У березні 1945 р. в листі до Святослава Гординського він просить: «Коли б ще була змога, знайдіть і перешліть мені хрестоматію Возняка - потрібно дуже: я все ще пишу підручник з історії літератури і без неї, як без рук». На жаль, цей рукопис дослідники творчості Маланюка ще не знайшли, але зберігся нотатник письменника, в якому зафіксована така періодизація: «1. Література Княжої доби. 2. Література Литовської доби. 3. Література Києво-Могилянської доби. 4. Література ІХ століття. 5. Література ХХ століття». Пригадаймо також періодизацію за поділом О.Огоновського, який ліг в основу його «Історії літератури руської»: 1. «Період слов'яно-руський», себто Київського й Галицько-Волинського князівств як доби їх політичної незалежності (XI - XIII ст. по 1240 р.). 2. Період включення південно-західної Русі до складу Литви й Польщі (час упадку літературного життя 1240-1386: XIII-XIV ст.). 3. «Польсько-руський» період (1386-1632 до заснування Києво-Могилянської Академії). 4. Період схоластичний (від 1632р. до І.П.Котляревського). 5. Період від Котляревського до «наших днів», тобто до часу, в якому Огоновський писав «Історію літератури руської» (1887-1894).

Зіставлення цих трьох «періодизацій» із відповідними між ними «перезвами» цікаве й корисне для наукового аналізу. Річ у тому, що кожен із авторів, ділячи загальний літературний процес, намагався зафіксувати його у безперервності і цілісності історичного розвитку. Правда, всі вони, крім О. Огоновського, вже мали універсальні уроки Михайла Грушевського, а точніше вони ставили перед собою завдання інші, ніж їх обрав для себе автор «Історії української літератури» у 6-ти томах, 9-ти книгах Михайло Грушевський. Вчений висловлювався, що пишучи свою історію, він не мав намірів «дати підручник, компендіум» зі спокійно-об'єктивною, а тим більше «автономною» розповіддю «про суто літературні реалії (твори письменників, жанри, роди і види, форми та художньо-стильові напрямки» [20, 5]. На його думку, «історичний момент розвою нації вимагав... вогненного, духовно-естетичного аналізу, який би не лише усталив художні самки та переконання, а й розбудив дух, сумління, совість, громадянську мужність, волю поколінь, гордість за своє славетне минуле в ім'я майбутнього – інстинкт самозбереження» [21, 5-6].

Звідси й обумовленість тієї високої оцінки, яку Грушевському літературознавцю дав К. Студинський. Нехай вона висловлена і в ювілейну пору вченого, але у ній нема святкової «позлітки», в урочистому тоні висловів пульсує суцільна і велика правда. «Ви своїм бистрим оком заглянули глибоко в духовні скарби українського народу, в його минуле, і своїми працями літературними і філологічними поклали підвалини під

цю будівлю, і вершком Вашої праці є Історія української літератури» [22, 86].

З нинішньої відстані, тобто майже із столітньої протяжності, маємо підстави констатувати, що оцінка К.Студинського літературознавчих заслуг Михайла Грушевського містить ті високі критерії, якими й слід послуговуватись. Історія літератури за авторством вченого зі світовим авторитетом М.Грушевського, звичайно, сприяла і сприяє сьогодні розвиткові літературознавчої думки не тільки в Галичині, а й у всій Соборній Україні.

У завершенні цієї розмови, що нагадує ескіз інколи із ледь помітними контурами доріг, якими пройшла кафедра української літератури у Львівському національному університеті ім. Івана Франка, хочу констатувати: ми маємо куди оглянутись, на що оглянутись і на кого оглянутись. Огляньмося з розумом, вірою, надією на духовні перемоги. Адже сьогодні, в наших умовах – умовах боротьби за відродження української держави бій за українську людину, українське слово, українську літературу, українську єдність триває.

### *Література*

1. *Дончик Віталій*. Якщо з позицій національних і конструктивних // Слово і час. – №9. – 2008. – С. 34.
2. *Франко Іван*. Професор Омелян Огоновський // Народ. – 1894. – С. 344.
3. Там само. – С. 344.
4. Цит. за кн.: *Євген Желехівський* у національно-культурному відродженні України». – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С. 98.
5. *Франко Іван*. Літературна мова і діалекти // Іван Франко. Твори в 50-ти томах. – К., 1984. – Т. 41. – С. 296.
6. *Скупейко Лукаш*. «Слово і час» – журнал академічного літературознавства // «Слово і час». – № 1. – 2007. – С. 5.
7. *Филипович Павло*. Література. Статті, розвідки, огляди. – Нью-Йорк - Мельборн, 1971. – С. 560.
8. *Горбач Олекса*. О.Огоновського «Історія літератури Русько (1887-1894)» // Омелян Огоновський. Історія літератури руської (української). – Мюнхен, 1912. – С. 7.
9. *Нечиталюк Михайло*. Післяслово. Замітки до Історії української літератури та літературознавчої концепції М.С.Возняка // Возняк Михайло. Історія української літератури. У2-ох кн. – Львів: Світ, 1994. – Кн. друга. – С. 47.
10. *Легкий Микола*. Обрії літературознавчих зацікавлень // Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні праці у трьох томах, чотирьох книгах. – Львів, 2005. – Кн. 1. – С. 7
11. *Пастух Тарас*. Франкознавчі здобутки Івана Денисюка // Денисюк Іван. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження. – С.14-15.

12. *Якель Роман*. «Неправильний» вчений. // Дзеркало тижня. - № 41 (720), 1 листопада 2008р.
13. *Рудницький Михайло*. Що таке Молода муза? // Чорна Індія «Молодої музи». – Львів, бібліотека «Діла». – Число 18, 1937. – С.15.
14. *Рудницький Михайло*. Між ідеєю і формою. – Львів, 1932. – С.5-6.
15. Там само. – С.15.
16. *Рудницький Михайло*. Заголовок до книжки // Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936. – С.6.
17. *Комариця Мар'яна*. Українська католицька критика. – Львів, 2007. – С. 47.
18. Там само. – С 47.
19. *Маланюк Євген*. Невичерпальність. – Київ: Веселка, 2001. – С.20.
20. *Грушевський Михайло*. Історія української літератури. – К.; Львів, 1923. – Т. 1. – С. 5.
21. Там само. – С. 5-6.
22. *Студинський К*. Ювілейний збірник на пошану М.С. Грушевського. – К., 1928. – С. 86.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.03.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Денисюком І.О.*

## UKRAINIAN LITERARY SCIENCE IN RECEPTION OF REPRESENTATIVES OF LVIV PHILOLOGICAL SCHOOL

**T. Y. Salyga**

*Lviv National University named by Ivan Franco,  
Department of Ukraine Literature named academician M. Vozniak;  
tel. +38(032)96-41-99*

*Contribution is outlined to development in development of Ukrainian literature opinion of department of Ukrainian literature of the Lvov national university the name I. Franco of 160 years of its existence.*

**Key words:** *history of Ukrainian literature, division into the periods of literary process, Lviv philological school, cultural-physiology interpretation, comparative method.*

## ПИСЬМЕННИКИ-ПРОСВІТЯНИ ТА ЄВРОПЕЇЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКО-ЗАРУБІЖНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ВЗАЄМИН

**В. Г. Матвіїшин**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380(342) 50-60-63;  
e-mail: [matvivg@rambler.ru](mailto:matvivg@rambler.ru)*

*У статті йдеться про вагомий внесок українських письменників XIX століття у справу розширення літературних зв'язків між Сходом та Заходом шляхом відбору та відтворення українською мовою найкращих взірців західноєвропейського красного письменства.*

**Ключові слова:** *переклад, міжлітературні зв'язки, національна свідомість, іноземні мови, духовна скарбниця.*

Товариство «Просвіта», офіційно створене 8 грудня 1868 р. львівською університетською молоддю, спиралося на підвалини, що були закладені в царині духовного відродження української нації багатьма національними світочами набагато раніше. За статутом, метою товариства було «спомогати народну просвіту в напрямках моральнім, матеріальнім і політичним». Наукові завдання у 1873 р. перебрало новозасноване Товариство імені Т. Шевченка, реорганізоване 1893 р. в Наукове Товариство ім. Т. Шевченка.

У 1898 році «Просвіта» організувала всеукраїнську маніфестацію – 100-річчя «Енеїди» Івана Котляревського – основоположника нової української літератури, що своєю «Перелицьованою Енеїдою» започаткував нову добу в національному красному письменстві. У надзвичайно складних суспільно-політичних умовах царської деспотії, коли все українське жорстоко переслідувалось й висміювалось, він переконливо довів здатність української мови до творення високохудожньої літератури. Автор «Енеїди», «Наталки Полтавки», «Москаля чарівника» досконало володів французькою мовою, перекладав українською мовою байки Жана Лафонтена, російською – уривки з 30-томної праці французького вченого–теолога Дюкєня, зокрема його роздуми над Святим Євангелієм від Луки. Тому має певне підґрунтя гіпотеза про те, що І. Котляревський при написанні «Енеїди» відштовхнувся не лише від «Енеїди» античного поета Вергілія, а й від однойменної бурлескно-трагедійної поеми французького письменника Поля Скаррона (1610-1660). У період боротьби за право існування й утвердження української мови як літературної поема українського письменника–новатора була яскравим прикладом використання літературного твору в суспільно-політичних цілях. Саме «Енеїда» І. Котляревського і «Кобзар» Т. Шевченка проголошували право української мови на самостійне існування. Творчий підхід до набутку своїх по-

передників дав змогу І. Котляревському створити епохальний за своїм значенням твір для подальшого розвитку української мови та літератури.

Рецепція зарубіжних літератур в Україні мало творчий характер і аж ніяк не шкодило самотності української літератури. Звернення українських літераторів до інонаціональних письменств свідчило не про відсталість національної літературної системи, а, навпаки, говорило про широкий ідейно–естетичний світогляд передових діячів культури того часу, що прагнули творчих взаємин з літературами інших народів. Активна праця українських письменників–перекладачів свідчила про їх розуміння важливої ролі, що її відіграє перекладна література на новому національному ґрунті. Запозичувалось передовсім те, що відповідало завданням суспільного життя; національно–визвольного руху, ідеологічним та естетичним позиціям демократичної літератури та критики.

Такою ж епохальною віхою стосовно утвердження української мови в Галичині був вихід альманаху «Русалка Дністрова», підготовлений «Руською трійцею» – Маркіяном Шашкевичем (1811-1843), Яковом Головацьким (1814-1888), Іваном Вагилевичем (1811-1866), що виступили на захист закованого у кайдани соціальної та національної неволі рідного народу, його мови; культури. Саме «Русалка Дністрова», видана у Будапешті 1837 р., відіграла важливу роль у національно–культурному відродженні та становленні нової української літератури на західноукраїнських землях, ставши документом великої суспільної та історико–літературної ваги. Зміст альманаху, зокрема розділ «Переклади», засвідчує тісний зв'язок його авторів з європейським культурно–просвітницьким рухом. Перекладів зі сербської, чеської мов, епіграфи з польської літератури засвідчують про шану й симпатію молодих поетів до духовного надбання інших народів. Своїми перекладами «Руська трійця» розвивала літературну українську мову, тематично розширювала межі української романтичної поезії, піднімала національне красне письменство на відповідний світовий рівень розвитку.

Передові діячі культури України глибоко усвідомлювали, що належний розвиток національної духовності можливий лише за умови творчого використання здобутків міжнаціональної спільноти. «Передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою, – писав І. Франко у передмові до збірки «Поеми», – збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями»[1]. Тому у творчому доробку багатьох українських письменників, громадсько–політичних діячів, які були згодом причетні до діяльності «Просвіти», чітко простежується тенденція до творчого засвоєння літературних надбань інших народів, постійного прагнення до прокладання мостів співпраці з представниками інших країн, творчість яких могла прислужитися збагаченню української культури.

Водночас, широко використовуючи світовий літературний досвід, українська література все ж залишалась глибоко національною й самотньою. І як же актуально звучать нині слова, висловлені у програмі

Головної Руської Ради, надрукованій у першому номері «Зорі Галицької» (1848): «Пробудився вже й наш український лев і ворожить нам красну будучність. Уставайте ж, браття, уставайте з нашого довгого сну, вже час! Уставайте! Але не до колотнечі і незгоди! Тільки двинімся разом, щоб піднести нашу народність і забезпечити дані нам свободи. Користаймо з тої нагоди, щоби не покрилися ганьбою перед світом і не стягнули на себе нарікання наступних поколінь. Поступаймо з іншими народами в любові і згоді! Будьмо тим, чим бути можемо та повинні. Будьмо народами!». Так діяли ті, хто тією чи іншою мірою, був причетний до діяльності «Просвіти», або ж був обраний її почесним членом.

У 1871 році Головний виділ «Просвіти» запропонував обрати Пантелеймона Куліша (1819-1897) почесним членом Товариства, але не зробив цього з огляду на можливі неприємності з боку царського уряду. Пантелеймон Куліш, який ще в 50-х роках підтримував тісні зв'язки з Галичиною, один з перших узявся за переклади творів В.Шекспіра в Україні: «Гамлет», «Принц данський», «Приборкана гоструха», «Макбет», «Коріолан», «Юлій Цезар»; «Ромео і Джульєтта», «Багацько галасу знечев'я», «Антоній і Клеопатра», «Міра за міру», «Король Лір». Усі ці переклади виходили у Львові з передмовами І. Франка, бо ж горезвісним Валуєвським указом (1863 р.) було заборонено видавати книги, в тому числі й перекладні, українською мовою в Російській імперії. Перекладацький доробок П.Куліша охоплює також низку творів Байрона, зокрема: «Чайльд–Гарольдова мандрівка», роман у віршах «Дон–Жуан» та окремі поезії з циклу «Єврейські мелодії». Перекладав він також з німецької Шиллера, Гете, Гайне, Ауербаха, з іспанської – дитячі казки. Уже сам перелік імен – переконливий доказ подвижницької праці П. Куліша на перекладацькій ниві, його прагнення підняти українську літературу на належний європейський рівень. Не зважаючи на мовні вади перекладів П. Куліша, потрібно зазначити, що саме йому належать перші спроби донести до українського читача й глядача високохудожні драматичні твори світової класики. На сьогодні ми можемо пишатись шеститомним виданням (1884 - 1986 рр.), куди ввійшла вся творча спадщина видатного англійського драматурга і поета. Біля джерел цього видання стояв П. Куліш.

У тому ж 1871 р. Головний виділ «Просвіти» також запропонував обрати Миколу Костомарова (1817 - 1885) почесним членом Товариства, однак, як і у випадку з П. Кулішем, було вирішено не накликати на нього неприємностей з боку царизму. Його праці видавала як київська, так і львівська «Просвіти». М. Костомаров як співзасновник «Кирило–Мефодіївського Братства» – предтечі «Просвіти» – у своїх численних історичних монографіях та історіософських розвідках обстоював право на самостійність української нації й окремішність українського історичного процесу. «Любов до малоросійського слова все більше й більше мене охоплювала, – писав М. Костомаров у своїй «Автобіографії» (1875р.), – мені було гірко, що така чудова мова залишається без будь-якої літературної обробки і, крім того, піддається цілковито незаслужено

зневазі. Я повсюди чув грубі випадки і глузування над хохлами не лише від великоросів, але навіть і від малоросів вищого класу, які вважали за можливе глумитися над мужиком і способом його мовлення...»[2].

Таке зверхнє великодержавне ставлення російських шовіністів та їх апологетів з числа хохлів–манкуртів до української мови й культури ще сильніше штовхало М. Костомарова на захист українців як нації, їх права на свою державність й самовизначення. А для того, щоб не лише на словах захищати українську мову, М.Костомаров утверджує її у своїх поетичних та драматичних творах, в тому числі й перекладних. Переклади М. Костомарова були першими українськими інтерпретаціями чарівної лірики англійського барда Байрона. Дивовижна пам'ять та незвичайна ерудиція допомагали М. Костомарову самотужки опанувати у дуже короткий термін (два–три місяці) ту чи іншу іноземну мову. Своєю творчою та публіцистичною діяльністю М.Костомаров показав, що тільки глибоке пізнання і творче засвоєння духовної спадщини інших народів веде до збагачення власної національної культури, ставить на відповідний світовий рівень її розвиток.

Засновником і першим головою «Просвіти» у Києві, а згодом почесним членом львівської та київської «Просвіти», був Борис Грінченко (1863–1910) – письменник, громадський і педагогічний діяч, публіцист, фольклорист, мовознавець і перекладач. Разом з дружиною–письменницею (псевдонім Марія Загірня, М. Чайченко та ін.), дочкою Настею (псевдонім Гаєнко Н., Сагайдачна Настя та ін.), незважаючи на цензурні заборони, ризикуючи бути переслідуваним царською каральною машиною, перекладав твори багатьох російських поетів та прозаїків, зокрема вірші Г. Гайне, Ф. Шиллера, Й. В. Гете, В. Гюго, А. Франса, Д. Дефо, Г. Гауптмана, А. Шніцлера, Д.-Г. Байрона, Г. Андерсена, А. Дюде, Г. Бічер-Стоу, Г. Ібсена, Г.Зудермана, М. Метерлінка, К.Гольдоні, М. Твена, О. Мірбо, Б. Сарду, Г.Брандеса, Е. де Амічіса, О. Шрейнера. Грінченки – автори першої книги для читання в школі українською мовою «Рідне слово» – видавали популярні наукові книжки для народу, надсилали їх до львівської «Просвіти», не маючи найменшої можливості друкуватися у Києві.

Б. Грінченко зізнався у своїй «Автобіографії», що на формування його естетико–літературних уподобань вплинули зарубіжні автори В. Скотт, Байрон, Еркман-Шатріан, В.Гюго, Дюма-батько. Перекладацький інтерес Б. Грінченка був професійним. Його активна діяльність як перекладача та популяризатора кращої літературної спадщини інших народів спиралася на твердому переконанні, що «всяка справа культурна тільки тоді буває певна і міцна, коли вона/.../, зростаючи на рідному ґрунті, живиться живущим духом з духовних здобутків народів усього світу»[3]. Водночас він був надзвичайно толерантний у ставленні до інших народів. У «Додатку до замітки «Галицькі вірші» Б. Грінченко писав: «Ми не ворогуємо ні з поляками, ні з москалями, бо се наші найближчі родичі, наші слов'янські брати»[4].

Яскравим прикладом використання перекладу для пробудження національної свідомості, виховання патріотизму, ненависті до чужоземних поневолювачів була публікація у журналі «Зоря» (1886 р., ч. 9) оповідання «Останній урок» французького письменника А. Доде в інтерпретації Марії Чайченко. До цього ж твору згодом звернулась й Марія Грушевська – дружина Михайла Грушевського, яка чимало прислужилася перекладацькій справі з різних мов, надто з французької, а отже розповсюдженню в Україні кращих надбань зарубіжної літератури. Короткий зміст оповідання дає змогу збагнути його актуальність для тогочасної поневоленої України, де особливо підступно переслідувалось рідне слово.

А. Доде зворушливо веде розповідь про старого вчителя французької мови, який прийшов у клас провести свій останній урок з рідної мови, бо ж пруссаки, які захопили провінцію Ельзас-Лотарингію, наказали вчити дітей тільки німецькою мовою. Свій урок учитель перетворив в урок патріотизму, пробуджуючи в учнів найкращі почуття любові до рідної вітчизни, ненависті до чужоземних загарбників. Учитель наголошує на словах провансальського поета Фредеріка Містрала (1830-1914) – палкого захисника відродження й розвитку національної культури, мови та літератури, пристрасного борця проти духовного знівелювання, останнього майстра провансальського слова в літературі: «Поки пригноблений народ твердо володіє своєю мовою, він ніби володіє ключем від своїх кайданів». Надісланий зі Східної України у Львів, переклад немов висловлював думки українських духовних мужів, які мужньо боролись за право української мови на існування в умовах жорстоких царських переслідувань. Таким чином, український переклад відіграв соціально значиму роль у справі захисту прав національної мови на вільне функціонування на рідних землях усупереч імперським зазіханням на повну асиміляцію населення захоплених територій.

Особливе зацікавлення світовою літературою та розуміння її важливої ролі у культурно-освітній справі мала видатна харківська педагогічна діячка Христина Данилівна Алчевська (1841-1920) – послідовниця українського педагога К. Ушинського, просвітитель, організатор у себе вдома на власний кошт нелегальної жіночої недільної школи, в якій розпочинав свою педагогічну кар'єру Борис Грінченко. У своїй харківській садибі у 1899 р. нею був установлений перший в Україні пам'ятник Т. Шевченку (скульптор В. Беклемішев).

Найбільш вагомим внеском Х. Д. Алчевської у справу розвитку народної освіти був, підготовлений за її редакцією колективний тритомний критико-бібліографічний збірник «Что читать народу?» (1884–1906), який містив анотації та відгуки вчителів на 4.188 книжок зі світової літератури. Головному редактору належало понад 1.150 статей. Ця подвижницька праця була високо оцінена І. Франком, Лесею Українкою, В. Короленком, Софією Ковалевською, Елізою Ожежко, Л. Толстим, А. Чеховим та іншими діячами культури. Видання сприяло піднесенню міжнародного авторитету української педагогіки, а саму авторку було



запорошено як учасницю педагогічних виставок у Парижі (1890, 1900), Москві, Нижньому-Новгороді, обрано віце-президентом Міжнародної ліги освіти, удостоєно вищими міжнародними літературними та педагогічними нагородами, золотими медалями. О. Герцен залучив визнаного педагога до співпраці з журналом «Колокол», на сторінках якого авторка, під псевдонімом Українка, опублікувала низку фахових статей на морально-етичні та педагогічно-дидактичні теми. Своєю працею Х. Д. Алчевська ширила добру славу про Україну.

Сприяли популяризації української культури й її діти – син Іван Алчевський (1876-1917), видатний оперний драматичний тенор петербурзької опери, винятковий талант якого високо оцінили слухачі багатьох міст Європи. У 1906-1907 рр. співак працював у відомому оперному театрі американської столиці «Манхетен Опера Хауз».

Хист літераторки успадкувала від матері дочка Христина Олексіївна Алчевська (1882-1931) – талановита поетеса, прозаїк, літературний критик і публіцист, педагог. Закінчивши учительські курси у Парижі та досконало оволодівши французькою мовою, Х. О. Алчевська розпочала активну перекладацьку діяльність, якою збагатила літературно-мистецьку скарбницю рідного народу. В її творчій спадщині – переклади пісень П.-Ж. Беранже, вірші Вольтера, П. Корнеля, А. де Ламартіна, уривок з «Мізантропа» Мольєра, романи В. Гюго «Бюг-Жаргаль», «93-й рік», «Трудівники моря». Перекладала французькою мовою окремі поетичні твори Т. Шевченка, І. Франка, П. Тичини, російською – твори І. Франка, П. Грабовського, М. Старицького, українською – К. Рилєєва, О. Пушкіна, О. Одоєвського, М. Огарьова, О. Толстого. Були в її творчому доробку й переклади з польської та німецької літератур.

Таким чином, сім'я Алчевських у складних умовах імперської дійсності, спрямованої на повне національне духовне забуття підлеглих народів, робила все можливе для порятунку, розвитку й утвердження української культури.

Чи не найбільш активним діячем «Просвіти» був «Титан праці» (М. Возняк. – **В.М.**) – Іван Франко, який своєю невтомною творчою, перекладацькою, критичною, видавничою діяльністю збагачував українське красне письменство взірцями поетичних, прозових, драматичних творів зарубіжних письменників. Оволодівши п'ятнадцятьма іноземними мовами, І. Франко склав своїми перекладами та власними творами антологію поезій різних епох і народів. Тут і староіндійські легенди, давня арабська й тюркська поезії, гомерівський епос, лірика й драма античної Греції та Риму, цикли старовинних шотландських, англійських, норвезьких, ісландських балад; болгарські, сербські, албанські, італійські, іспанські, португальські, німецькі, румунські, угорські, циганські народні пісні; лірика польських, чеських, словацьких, австрійських, швейцарських, французьких, англійських поетів різного часу.

Своїми численними перекладами і критичними виступами І. Франко надавав українській літературі світового характеру, запозичуючи все, що служить інтересам «рідного народу та загальнолюдським посту-

вим гуманним ідеям». В одній із найяскравіших праць з питань перекладу польською мовою його поеми «Каменярі» поет зазначав: «Добрі переклади важних і впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства»[5]. Як і французький мислитель Монтеस्क'є, І. Франко усвідомлював, що «культуру краю визначає не ступінь родючості землі, а ступінь освіченості громадян», а тому робив усе для того, щоб якнайшвидше дати українському народові знання, необхідні для його самоутвердження й виживання в умовах колоніального поневолення.

Таку ж широку й різноманітну творчу працю на просвітянській ниві проводила Олена Пчілка та її дочка Леся Українка. Запозичивши свій псевдонім від невсипущих трудівниць-бджілок, Ольга Драгоманова–Косач (1849-1930 рр.) майже півстоліття трудилася на ниві української літератури та культури як прозаїк, поет, драматург, перекладач, літературний критик, фольклорист, етнограф, видавець, редактор.

Перекладацький же доробок її дочки Лесі Українки зібраний у другому томі її дванадцятитомника (К., 1976 - 1979), де особливе місце займає поетична спадщина Генріха Гайне у бездоганних інтерпретаціях молоді поетеси, яку всіляко заохочував до тлумачної діяльності І. Франко та улюблений дядько М. Драгоманов. Зазначимо, що І. Франко у 1892 році опублікував у Львові одночасно свою збірку перекладів із Г. Гайне та “Книгу пісень” німецького поета в перекладі Лесі Українки та Максима Стависького. Твір «Enfant perdu» (франц. «Втрачена дитина». – **В. М.**) Леся Українка відтворила у двох мовних варіантах – українською («Стояв на чатах я в війні за волю...») та російською – «Забытый пост я в битвах за свободу...») [6]. У вірші виражаються думки і почуття тих сміливців, які завжди у скрутну хвилину є на передньому краю боротьби, жертвовно йдучи на загибель. Так чинив автор вірша, як і його перекладач. Представлені тут й переклади з В. Гюго, А. Міцкевича, М. Конопницької, Данте Аліг'єрі, Ади Негрі, Д.-Г. Байрона, творчість якого спонукала Лесю Українку вивчити англійську мову з тим, щоб перекладати з оригіналу. Леся Українка встигла опублікувати тільки три свої переклади з Байрона (одну строфу з “Шільйонського сонета”, яким розпочала свій оригінальний цикл “Невільничих пісень”, вірш “Коли сниться мені, що ти любиш мене...”, уривок із філософської містерії “Каїн”). Членам групи молодих українських поетів “Плеяда”(Михайло Обачний, В. Самійленко, Людмила Старицькі-Черняхівська та ін.), що мали на меті поєднання національних цінностей зі здобутками західноєвропейської культури та літератури та якнайшвидше заповнення прогалини в царині українського перекладу, Леся Українка у листі від 8-10 грудня 1889 до брата Михайла радила перекласти найбільш вагомі твори зі світової літератури. Одночасно вона слушно наголошувала, що «в і р ш і т р е б а к о н е ч н е п е р е к л а д а т ь з п е р в о т в о р у» (Виділено авторкою. – **В. М.**) [7]. Саме так робила Леся Українка у своїй перекладацькій праці – спочатку вивчала та удосконалювала відповідну іноземну мову і лише тоді приступала до адекватної інтерпретації чужоземного

поетичного твору рідною мовою. Тому її перекладацькі здобутки й на сьогодні можуть служити взірцями для перекладачів–початківців. Для неї цілком зрозумілим було те, що перекладач поезії повинен бути сам поетом. Лише за такої умови можна говорити про адекватне відтворення ліричного тексту на всіх рівнях, не спотворюючи символічної образності й філософської глибини оригіналу.

Леся Українка як заступник першого голови київської «Просвіти» добровільно прислужилася організації її видавничої діяльності. Своїми перекладами зі слов'янських, східних та західноєвропейських літератур Леся Українка розширювала обрії української культури, сприяла духовному збагаченню рідного народу. Вся її творчість була спрямована на виховання національної гідності українців, на їх входження в сім'ю вільних народів. Не зважаючи на те, що Леся Українка була неперевершеною оптимісткою, яка «без надії сподівалась і крізь сльози співала пісні», все ж вона застерігала у вірші «Легенда віків» (1906 р.):

*Насунула важка червона хмара,  
Гула в ній громом братобійна чвара  
Вона покрила цілую країну  
І повернула її в руїну.*

*Замерк мій дух, і серце заніміло,  
І слово з уст озватися не сміло,  
Бо та країна – то була моя...*

Цей пророчий вірш Леся Українка назвала французькою мовою «Légende des siècles» за аналогією з визначним тритомним твором Віктора Гюго (1859, 1877, 1883 pp.), в якому поет розглядає трагічне минуле, сучасне й майбутнє людства. Леся Українка в однойменному творі, який за жанром є віршем–медитацією, взірцем філософської лірики, також мріє про храм, де пануватимуть мир і злагода між різними народами. Однак поетеса з болем говорить про тогочасну долю української мови:

*Колись так, може, й наша рідна мова:  
Зостанеться на загадку вікам  
німим, холодним, дивним трупом слова. [8]*

Творча, критична, перекладацька, епістолярна спадщина Лесі Українки засвідчує її широку обізнаність зі світовим літературним та культурним процесом, позитивне надбання якого їй хотілось якнайширше прилучити до поглиблення й збагачення національної духовності.

Заслугує високої оцінки й перекладацька праця члена Головного Відділу Товариства «Просвіта», автора слів просвітянського гімну Василя Щурата (1871-1948). Як поет–перекладач, літератор збагатив українську духовну скарбницю творами Горация, збіркою «Поезія XIX віку» високохудожніх інтерпретацій лірики французьких поетів різних літературних спрямувань, майстерним відтворенням філософської лірики німецьких класиків Гете та Гайне, студіями з питань українсько–польських літературних зв'язків та перекладами творів А. Міцкевича, Ю. Словаць-

кого, М. Конопницької, Я. Каспровіча, К. Тетмаєра. У його тлумачному доробку – твори англійських, угорських, румунських, чеських, російських та білоруських поетів. Найбільшим здобутком В. Щурата в царині перекладу було його відтворення старофранцузького епосу «Пісня про Роланда», а також віршований переклад «Слова о полку Ігоревім», який до 1914 року вважався одним з найкращих.

Діяльність «Просвіти» була спрямована передусім на піднесення рівня освіченості громадян Руси-України й у цьому першорядну роль відіграли передусім високоосвічені письменники – знавці іноземних мов, які черпали у світовій культурі все цінне, що могло сприяти збагаченню й утвердженню національної духовності.

### *Література*

1. Франко І. Передмова до збірки «Поєми»// Франко І. У 50 т. – К., 1976. – Т. 5. – С. 7.
2. Костомаров Н. Н. Исторические произведения, автобиография. – К., 1990. – С. 450.
3. Грінченко Б. Твори: У 2-х т. –К., 1963. – Т. 2. – С. 588.
4. Зоря. – Львів, 1991. – Ч. 24. – С. 476.
5. Франко І. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання// Франко І. У 50 т. – К., 1983. – Т. 39. – С. 7.
6. Українка Леся. Твори: У 12 т. – К., 1975. – Т. 2. – С. 264-265.
7. Там само. – К., 1978. – Т. 10. – С. 39.
8. Там само. – К., 1975. – Т.1. – С. 348-349.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.09.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Хоробом С.І.*

## **WRITERS-ENLIGHTENERS AND EUROPEAN OF UKRAINIAN- FOREIGN LITERARY MUTUAL RELATIONS**

**V. G. Matviishin**

*PreCarpathian National University by V.Stefanic, 57 Shevchenko Street,  
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342) 50-60-63;  
e-mail: [matvivg@rambler.ru](mailto:matvivg@rambler.ru)*

*In the article the question is ponderable payment of the Ukrainian writers of XIX age in the matter of expansion of literary communications between the East and the West by a selection and recreation by Ukrainian of the best standards of the west European writing.*

**Key words:** *translation, interliterary communications, national consciousness, foreign languages, spiritual treasury*

УДК 821.161.2: 83-4

ББК 83.3 (4 Укр)

**ДРАМАТУРГІЯ МИРОСЛАВА ІРЧАНА І ЯРОСЛАВА ГАЛАНА:  
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТ.****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](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*Досліджено жанрово-стильові домінанти західноукраїнської драматургії 20-30-х років ХХ століття; визначено крізь їх призму художні досягнення і недоліки у творчості донедавна ідеологічно канонізованих письменників-галичан.*

**Ключові слова:** *художнє мислення, стиль, характер, конфлікт, драматична дія.*

У розвитку західноукраїнської драматургії 20-х років модернізм здебільшого співіснував з реалістичним типом художнього мислення, свідченням чого можуть слугувати п'єси Мирослава Ірчана (Андрія Баб'юка) (деякий час проживав у Празі, а згодом – у Канаді) "Бунтар" (1921), "Безробітні" (1922), "Дванадцять" (1923), "Їх біль" (1923), "Родина щіткарів" (1924), "Підземна Галичина" (1925), "Радій" (1927) і "Плацдарм" (1930), у кожній з яких так чи інакше проступають "материкові" та "емігрантські" обставини того часу. Хоча перші й останні твори цього періоду відчутно різняться у спадщині письменника, зокрема стильовим спрямуванням. Так, "Бунтар" і "Безробітні" сповнені романтизації у зображенні головних героїв, певної символіки й образної системи і реалістичності драматичної дії та конфліктів.

Проте така авторська ідейно-естетична свідомість радше сприймалася як своєрідна еkleктика різних, взаємозаперечувальних елементів драматургічного мислення молодого літератора, як синтез стильових домінант. Більше того, за очевидним прагненням драматурга окреслити новонароджені характери, ідеї та обставини вона зводилася до штучного мелодраматизму, надуживаного декларативно-мітингового пафосу, а відтак до певного схематизму у розстановці непримиренних сил, радше за їх класовою приналежністю, соціальним станом і т.п. Водночас помітно, що елементи неоромантичного та символістського стилів у цих драмах використані Мирославом Ірчаном з "чужого поля", тому й несли в собі наслідувальні моменти чи то від модернізму молодомузівців, чи то від західноєвропейської драматургії того часу.

Як би там не було, ранні спроби драмопису в творчості цього автора слід сприймати не лише як невправно-учнівські, а й як такі, що спрямовані на подальші художні пошуки письменником свого власного стилю. Тож має рацію Григорій Семенюк, коли стверджує: "експеримента-

льність драматургії М. Ірчана визначалась пошуками нової тематики, адекватної революційній епосі" [1, 147].

Після "Бунтаря" й "Безробітних" у драмах Мирослава Ірчана увиражняється психологічний реалізм, що посилюється залученням до його засад елементів експресіоністської поетики. "Від агіток автор починає переходити до творчості зрілішої й об'ємнішої, - зазначає Леонід Новиченко, - усвідомлюючи, що справжня "агітаційність" твору залежить від ступеня його художності, життєвої та ідейної переконливості" [2, 16]. Й справді, від п'єси "Дванадцять", що була наступною після двох попередніх, драматург наполегливо шукає сюжети, ідеї, характери й образи, народжені безпосередньо тодішньою західноукраїнською дійсністю.

І все ж романтична піднесеність та умовна символічність окремих дійових осіб і психологічних ситуацій (приміром, українських повстанців Мельничука, Шеремети й Цепка та їх ув'язнення польською жандармерією з твору "Дванадцять"; Антона, Єви, Івася й Ади та їх дії в умовах Першої світової війни з п'єси "Родина щіткарів") й надалі залишаються домінуючими у драматургічній творчості письменника. Інша річ, що Мирослав Ірчан, віддаючи перевагу майже документальному факту та матеріалу, використаним у тій же драмі "Дванадцять", не завжди вдало структурував сюжет і драматичну дію, часто вдавався до публіцистичної патетики в монологах головних героїв, які здебільшого декларували свою життєву й ідейну позицію, аніж виражали їх дійово. Звідси й основний недолік цих творів драматурга – схематизм характерів і конфліктів, статичність діалогічного мовлення і, як наслідок, – їх несценічність (принаймні перша редакція п'єси "Дванадцять" переконує в цьому, як і деякі сцени з другої редакції твору).

Орієнтація Мирослава Ірчана на документальний фактаж, на реальність подій, що відбувалися на початку ХХ століття у Галичині та в еміграційних умовах, зокрема в робітничому середовищі, з часом усе більше набувала ознак витвореної художності - образного узагальнення, естетичної самоцінності, людської індивідуалізації, національної самотождності. Це наче заперечувало висловлену раніше у біографічній статті "Про себе" думку драматурга: "Мушу ще раз відзначити, що всі дотеперішні твори будував я виключно на життєвих фактах, старався завжди не відступати від гасла, що в художньому творі мусить бути життєва правда. Я був так захоплений цим гаслом іще з часів громадянської війни, що майже не визнавав так званої "поетичної фантазії". Всі мої твори - це життєві факти" [3, 18]. Проте письменник свідомо відступив від своєї позиції, коли почав працювати над "Родиною щіткарів" - чи не найкращою саме з боку художності драмою, хоча в основу її сюжету знову ж таки лягли події, про які Мирослав Ірчан дізнався ще 1915 року, коли важкохворим лежав у віденському шпиталі: "Прочитав я в одній німецькій газеті, на останній сторінці, що в Німеччині жив-був сліпий щіткар і музикант, а в нього - дружина сліпа і їхня дочка теж сліпа. Тільки єдиний син був видючий, і його забрали на війну. За деякий час син повернувся додому, але... за славу Кайзера та великої германської імперії від-

дав теж... очі. Їх виїв отруйний газ на фронті. Єдиний видючий колись син поповнив темними очима сліпу родину щіткарів" [4, 20]. Лише за вісім років, перебуваючи в Канаді, драматург "оживив" цю газетну інформацію і створив соціально-побутову драму, майже зберігши фабульне зчеплення подій, відтворених у згаданій публікації.

Антимілітаристський мотив цього твору Мирослава Ірчана наче продовжував розроблювану тему західноукраїнської стрілецької драматургії - "людина і війна". В "Родині щіткарів" домінуючою ідеєю, основним пафосом проступали антивоєнна спрямованість усієї образно-естетичної системи п'єси. Саме в ній чи не найвиразніше виявляється зміна художнього мислення автора – від реалізму до психологічного неоромантизму та символізму, від агітаційності до жанрово-стильових пошуків. Дослідники творчості Мирослава Ірчана, аналізуючи його твір, небезпідставно виокремлювали таку його рису, споріднену із драмами західноєвропейських письменників Гергарта Гауптмана, Генріка Ібсена та ін., як символізм.

Однак, на відміну від них, "Родина щіткарів" позначена символізмом, сказати б, соціально-публіцистичного спрямування, що, вочевидь, пояснюється світоглядно-філософськими настановами на зображення "життя революційно пробудженої народної маси". Не випадково ця п'єса народилася в середовищі українського еміграційного робітництва у канадському Вінніпегу восени 1924 року й тривалий час виставлялася у постановці тамтешньої "Театральної Робітничої Студії". Власне, така зорієнтованість на конкретного глядача й учасника робітничо-селянських аматорських гуртків українського зарубіжжя, по суті, спрощувала ті чи інші засоби драматургічної поетики у драмах Мирослава Ірчана. Надто це стосувалося формотворчих прийомів і принципів, а саме - структурування драматичної дії і діалогів та монологів тощо. Загалом з цієї точки зору твори драматурга (чи написані вони в Галичині, а чи створені в діаспорі) майже не різняться за жанрово-стильовими ознаками, чимало в них "революційної романтики", що своїм пафосом знецінювала власне художні, естетичні спроби і реалізацію авторської свідомості.

Очевидно, Мирослав Ірчан, пристосовуючись до вимог тодішньої доби, соціально-класової настанови на творення "нового мистецтва", вважав, що "стара форма", якої він дотримувався, більш зрозуміла, бо "читач ... не може ще нової форми приймати" [5, 6]. Цю тезу заперечували своїми творами інші західноукраїнські письменники-драматурги, зокрема Василь Пачовський, Григор Лужницький, Остап Грицай, Богдан Курилас, Гнат Хоткевич, які органічно сполучали злободенність змісту і пошуки нових формотворчих засобів його вираження. Не кажучи вже про п'єси Миколи Куліша, Івана Кочерги, Олександра Олеся чи Володимира Винниченка, жанрово-стильові виміри драм яких впливали з модерної проблематики й актуальної тематики.

Драматургія Мирослава Ірчана, народжуючись з потреб часу, все ж більше виявляла агітаційно-пропагандистські наміри автора ху-

дожньо реалізувати їх в системі образів і конфліктів, сюжетів і психологічних ситуацій, соціальних обставин. Для цього драматург використовував не лише реальну проблематику з життя робітників та селян Галичини і національну тематику з побуту українського зарубіжжя, а й дійсні факти з буття закордонних пролетарів. Свідченням цього є створена Мирославом Ірчаном у Канаді драма "Радій" ("Отрута"), що 1928 року була надрукована в Одесі. Чи не вперше українська драматургія звернулася до американських подій початку ХХ століття, характерів, наче вихоплених автором зі справжнього робітничого середовища міста Нью-Оренджі, де на годинниковій фабриці від загадкової хвороби гинули один за одним прості трудівники, аж поки цілком випадково асистент лікаря не виявив причин цього нещастя. З'ясувалося, що важка недуга, а потім і смерть наступали в тих робітників і робітниць, які для нанесення на циферблатах годинників позначок використовували розчин гуміарабіку та радію, раз по раз змочуючи ним і слиною загострений пензлик.

Така майже документальна основа сюжету драматичного твору Мирослава Ірчана підкреслює своєрідну рису авторської ідейно-естетичної свідомості письменника. "Цілу робітничу трагедію в Нью-Оренджі я передав у п'єсі без будь-яких своїх додатків, - писав він. - Сюжет такий правдивий, що навіть більшість дійових осіб зветься в драмі так, як звалися в житті" [6, 19]. І все ж таку "реальну дійсність" драматург збагатив досить вдалою розробкою характерів дійових осіб, а не "народної маси", як це до недавнього часу стверджували дослідники творчості Мирослава Ірчана, вказуючи на соціально-класову заангажованість зображуваних подій та образів. Бо навіть при очевидній на початку п'єси "Радій" розстановці непримиренних сил, конфлікт її з розвитком сюжету переходить у площину внутрішньо-психологічну. Власне, він є помітним рушієм у вияві духовно-душевного світу асистента лікаря Геррісона, світу, що роздирає сумління героя: з одного боку, він як учений, що дійшов висновку про причини таємничої хвороби, мав би розголосити це і вжити заходів, аби не допустити подальшої смерті робітників, а з іншого, – перебуваючи на службі у власника фабрики годинників Макдугела, він змушений приховувати правду про трагедію.

Мирослав Ірчан у фіналі твору дещо спрощує цей конфлікт, вдаючись до традиційних (як для агітаційних п'єс) засобів зображення народно-революційних мас: схвильовані подіями трудівники виходять на фабричну вулицю на чолі з профспілковими керівниками і перемагають багатія Макдугела, а Геррісон оповідає їм заспокійливу новину про винахід проти отрути. "На екрані велика вулична демонстрація. Дужа масова пісня не втихає" [7, 246], – такими ремарками завершує свою драму письменник. Однак, незважаючи на це, можна стверджувати, що в п'єсі "Радій" ("Отрута") Мирослав Ірчан, порівняно з іншими драматургічними творами, виявив себе як зрілий майстер сюжетобудування з мотивованими інтригами і тонко розробленими людськими характерами. Владолубний і підступний, нерідко й цинічний Макдугел; збайдужілий до нещастя робітників лікар Ендерсон, що став слухняним знарядям у ру-



ках фабриканта-управителя; чесний та усамітнений в суперечливому світі Геррісон; звідчаєний від горя втрати єдиного сина старий швейцар Бенермен; стійкі у відстоюванні своїх людських інтересів і прав робітники Джон, Гаррі, Розі та інші дійові особи яскраво настають у змалюванні драматурга. Навіть сьогодні, з відстані часу, вони більшою чи меншою мірою розкривають, з одного боку, нову грань художнього мислення Мирослава Ірчана, з іншого, – відбивають ту епоху, в якій він творив.

Історики літератури й дослідники творчості цього західноукраїнського і діаспорного письменника відзначають певну еволюційність його авторської ідейно-естетичної свідомості, його стилю й поетики. Якщо у перших драматичних творах переважали засоби реалістичного драмопису, то у наступних ("Родина щіткарів", "Радій" ("Отрута") – вони органічно поєднувалися з елементами неоромантизму, символізму й експресіонізму. "До них його тягла, очевидно, настанова на символічність художньої ідеї і загальна трагічна настроєність, похмурість поетичного колориту, який "задає" автор твору, – писав свого часу Леонід Новиченко. – Уповільненість драматичного ритму п'єси, слабкість "зовнішньої" дії (незважаючи на внутрішню простоту сюжету), пильна увага автора до настрою, емоції, підтексту, відсутність виразного побутового елемента – все це характерні риси "Родини щіткарів" (до цього додаймо і "Радію". - С.Х.) як драматичного твору" [8, 18].

Дещо відокремлені від цього такі п'єси Мирослава Ірчана, як "Підземна Галичина" та "Плацдарм", у яких зображено вже не просто "нову революційно-народну масу", а заполітизованих комуністичною ідеологією її партійних ватажків. У першій автор прагне подати колективний портрет КПЗУ (так принаймні сприймаються підпільниця Олена Заплатинська, Лесь, Михась та інші члени "підземної Галичини" у їх боротьбі з польськими поліціями та провокаторами – Пухальським, Веселовським, Микитюком). У другій - колективний портрет антибільшовицьких європейських сил (так подані персоніфіковані Англія, Америка, Франція, Японія, Німеччина, Польща й інші країни) та їх участь у соціально-політичній ситуації на землях тодішньої Західної України: організація комуністичного підпілля, бунтарські настрої у польському війську, повстання селян-галичан і криваві придушення цього спротиву пілсудчиками.

Очевидно, провідним мотивом, що проймає всі сюжетні лінії "Підземної Галичини" та "Плацдарму", є гасло комуністів-підпільників, висловлене в останній драмі: "Плацдарм інтервенції проти Країни Рад мусимо змінити на плацдарм соціалістичної революції". Така заполітизованість подій і дійових осіб перетворила персонажів у звичайні схеми-рупори тодішніх комуністичних ідей, конфлікт драм структурувався автором на рівні соціально-класових взаємин і боротьби, по суті, не торкаючись глибин внутрішнього світу героїв. Зрештою, все це й визначило жанрово-стильові орієнтири творів як п'єс-агіток, п'єс-плакатів. Доведена до крайніх меж ідеологічна заангажованість "Підземної Галичини" та

"Плацдарму" за всього бажання драматурга надати якихось конкретних людських рис образам, приміром залізничному робітнику Данилу, його дітям Климу та Оленці, зраднику Адаму Микитюку, комісару поліції Гурацькому ("Підземна Галичина"), солдату Вергуну, підпільнику Кришці ("Плацдарм"), завершилося художньою невдачею. Бо це не що інше, як розставлені Мирославом Ірчаном винятково за принципом партійної і соціальної приналежності "ходячі політичні символи", а не повнокровні дійові особи.

Як і попередні драматургічні твори, ідеологічно заданою постає також п'єса Мирослава Ірчана "Два ордени" (1932), що була створена автором разом з колективом Харківського Театру Робітничої Молоді та режисером-постановником "Плацдарму" в "Березолі" Володимиром Балабаном [9].

Такі драми західноукраїнських авторів (сюди можна віднести Миколу Лідянку, Ярослава Галана, Олексу Карманюка та інших) не були мистецькими відкриттями, хоча деякі з них і мали певну сценічну історію як в аматорських, так і в професійних театральних колективах Львова, Тернополя, Станіслава (тепер Івано-Франківська), Коломиї, Самбора, Стрия, Чорткова, Бережан та інших міст Галичини. Сьогодні вони становлять інтерес лише як факт літературно-мистецького життя, що не надто позначився на розвитку західноукраїнського драматургічно-театрального процесу [10]. Принагідно варто зазначити, що такого роду драматичні твори на східних теренах України існували ще на початку 20-х років. Тим часом на західних територіях України агітаційність, ідеологічне пропагування, політично-класовий схематизм, комуністична заданість п'єс такого типу виявлялися надто "живучими" аж до початку 30-х років ХХ століття, безумовно, спрощуючи ідейно-стильові та жанрові пошуки авторів-драматургів означеної доби.

Більше того, деякі західноукраїнські творці сценічної літератури, прагнучи відобразити новий час і новий естетичний ідеал, що появився як знамення соціально-політичних змін перших десятиліть минулого століття, нерідко абсорбували в себе ідейний фанатизм як вияв заполітизованих суспільних обставин у Західній Україні. Прикладом цього може слугувати драматургія Ярослава Галана, зокрема її раннього періоду – "Дон-Кіхот із Еттенгайму" (1927), "Вантаж" (1928), "Вероніка" (1929). Таке "новаторство", однак, здебільшого виявлялося в "ідейно-тематичній площині" [11, 673], хоча, скажімо, використана драматургом традиційна конфліктна конструкція з класичною бінарною опозицією "почуття" – "обов'язок" у драмі "Дон-Кіхот із Еттенгайму" проступає у модерністських вимірах, зокрема з елементами неоромантизму. Князя д'Ангієна із відомої династії Бурбонів (його розстрілюють за наказом Наполеона) змальовано як максималіста та патріота у вияві особистих цінностей честі та обов'язку перед рідною країною. Заради цих власних переконань він відмовляється від життя. "Доля Франції у такому контексті, – пише Тетяна Свербилова, – постає релятивно химерною, адже про Францію згадують не тільки лицар д'Ангієн, але й пристосуванець генерал Діму-

ріє, й шпигун і жандарм Пилип. Справа честі, обов'язку забарвлюється жорстокістю, смертю не лише для героїв, а й для такої пересічної людини, як шпигун Пилип. Він намагається порятуватися згадкою про своїх малих дітей, що лишаються сиротами, однак даремно" [12, 674].

Загалом приреченість притаманна мученикам максималізму в усіх ранніх драмах Ярослава Галана. Тому такі дійові особи сприймаються не як динамічні у своєму розвитку, а як застигло-статичні у своїй притлумленості вимріяною ідеєю, розтерзані сумлінням і власними суперечностями. Як противага такому персонажеві постає жива постать жінки-героїні, яка заради кохання ладна поступитися своєю честю, совістю, зрештою, готова й до смерті. У таких мелодраматичних ситуаціях, що вибудовувалися письменником на стику класичного і нового романтизму, навіть більше – елементів експресіонізму, вловлювалася, як це не парадоксально, опозиційність формотворчих засобів щодо ідейного фанатизму, закладеного свідомо у розвиток драматичної дії, сюжету й конфлікту.

Головна дійова особа романтичної драми "Вантаж" Дженні вдається до хитрощів, щоб урятувати від ідейного фанатизму – мрії "про світову революцію" – свого коханого Оскара, який, переправляючи на кораблі смертоносну зброю до Китаю, може загинути. Як і в попередній п'єсі Ярослава Галана, тут основний конфліктний вузол зав'язує внутрішні суперечності героя, його почуття та обов'язки. Свого часу багатий корабельний підприємець Сем Уокерс усиновив Оскара, а дізнавшись, що він займається революційною боротьбою і навіть готовий померти в ім'я її "світлих ідеалів", віддає наказ підірвати судно з вантажем, на якому перебуватиме й Оскар. Довідавшись про наміри свого батька, Дженні всіляко вмовляє капітана судна Хуана Гарція (навіть обіцяє вийти за нього заміж) ще в порту знищити корабель і в такий спосіб зберегти життя коханого. Однак той, запідозривши її у змові та зраді, у фіналі драми стріляє в дівчину. Як справедливо зазначає сучасна дослідниця, "п'єса "Вантаж" конденсує мелодраматичне напруження почуттів, при якому об'єктивно виявляється, що революційний героїзм, "інтернаціональний обов'язок" у загальнолюдському плані поступається життю людей" [13].

Якщо у драмі "Дон-Кіхот із Еттенгайму" Ярослав Галан використовував елементи поетики неоромантизму, то у творі "Вантаж" – поетики символізму, що вже спостерігається у самій його назві, в ледь окреслених знаках-символах та знаках-образах зі своєю втаємниченістю, прихованістю й підтекстом, у дещо розмитих контурах реального життя. Подібне можна висловити й про наступну п'єсу драматурга "Вероніка", хіба що з тією різницею, що в її загальній структурі домінуючими проступають експресіоністські стилетворчі засоби у художньому мисленні письменника. Загалом його рання драматургія з очевидним ідейним фанатизмом її героїв, що був не чим іншим як своєрідним виявом тодішніх суспільних обставин, нині сприймається не як спроби західноукраїнського автора реально відтворити складнощі людського життя, а радше як його намагання "підігнати" нові обставини, характери чи естетичні ідеали у

догматичні схеми соцреалізму, що його він дотримувався з початку своєї творчості. Однак коли сьогодні оцінювати такого типу створені ним драми (не з позицій життєподібного реалістичного драмопису, а насамперед крізь призму модерністської стильової свідомості), то можна спостерегти у них, окрім алогічних сюжетних ходів та деякої невмотивованості поведінки дійових осіб, і певну художню послідовність.

У п'єсі "Вероніка", на перший погляд, не відбувається якихось "спровокованих" ситуацій. Більше того, вони мінімальні як для "повнометражної" драми: покинутий своїм командуванням напризволяще, невеликий загін австрійської армії волею обставин опинився у заметених снігових Альпах і прагне врятуватися від лютого морозу та голоду. Капітан Караджі всіляко намагається зберегти військову дисципліну у таких екстремальних ситуаціях, нерідко вдаючись до каральних заходів, навіть грубощів та зневаги до солдат. Особливо посилюється це тоді, коли до загону у пошуках свого чоловіка – фельдфебеля Гавліка – прибула Вероніка. Саме вона стає у центрі всіх наступних психологічних ситуацій, зміщуючи і без того регламентовану сюжетну логіку порядковості та подій, вчинків інших дійових осіб, зрештою, й мотивацію своїх подальших кроків у чоловічому загоні військовиків.

Хотів того Ярослав Галан чи ні, а власне після її появи він спрямував зміст драми "Вероніка" в експресіоністське русло. Бо саме після цього увиразненіше сприймаються прагнення людини до життя, посилюється боротьба зі смертю, що пов'язана з фанатичною сліпою вірою, а не лише з холодом і безвихіддю долі фронтовиків під час війни 1914 року. Картина змінюється картиною, сцена – новою сценою, проте це вже не так рух подій твору, як моменти вираження внутрішнього світу героїв, принаймні трьох з них – капітана Караджі, фельдфебеля Гавліка та його дружини Вероніки, яка в умовах воєнного лихоліття стає коханкою першого з метою "вселити в нього життя". Немотивованість її вчинку більш ніж очевидна. Зрештою, і сприймається вона не як звичайна жінка, а, згідно з приписами експресіонізму, радше як вираження певної ідеї – імпульсатора життєствердження. Подібне можна сказати й про чоловічі образи, як втілення ідей фанатизму та приреченості. Надто це стосується догматизму капітана Караджі. Не випадково Вероніка, зізнавшись у подружній зраді й усвідомивши свій вчинок, йде у снігову заметіль, аби врятувати решту чоловіків, у яких ледь жевріє надія на порятунок.

Вочевидь, таке прагнення Ярослава Галана до життєподібного реалізму позначалося впливом тодішніх західноєвропейських модерністів (жодна із названих п'єс його ранньої драматургії не торкається проблем українського національного життя). Вони по-своєму відбивали ідейний фанатизм як вияв заполітизованих суспільних обставин, все ж меншою мірою були позначені соцреалістичними канонами, аніж написані ним згодом драми "99%" "(або ж – "Човен хитається") (1931) та "Осередок" (1932) [14]. Саме вони, ці драматургічні твори, засвідчили переорієнтацію письменника (світоглядно-ідейну, соціально-класову й художню) на зображення з комуністичних позицій подій, обставин, характерів і конф-

ліктів із життя Західної України. Згадані прийоми модерністської поетики, романтизацію героїв у цих п'єсах автор уже свідомо не використовував. Натомість він надто спрощено почав підходити до естетичного осмислення образу людини – лише як до представника певного класу, соціального елементу.

Такий поділ за приналежністю зовнішнього вияву діяльності чи стану дійової особи вів до однобарвності в її відтворенні, тобто такий тип героя ставав, з одного боку, лише носієм пролетарськості (відтак і так званої позитивності), з іншого, – виключно носієм буржуазності, звісно ж, так званої негативності. Звідси Ярослав Галан виводив як світосприймання, так і відповідний комплекс найкращих або найгірших духовно-моральних рис характерів, показаних у його "соцреалістичній" драматургії дійових осіб, а конфліктні суперечності будував винятково на ідеологічній тенденційності, соціально-класовій приналежності персонажів тощо.

Саме такими й постають драматична дія, характери, конфлікти й обставини та ситуації його п'єси-фарсу "99%" (пізніше автор назвав її "Човен хитається") і драми "Осередок". Перша носить "антинаціоналістичний" характер і спрямована проти представників західноукраїнської інтелігенції – адвоката Ахіллеса Помикевича, його дружини Мілени та помічника Дзуньо Шуяна, отця і депутата сейму Румеги, соціал-демократів Пипця і Рипця. Драматург вбачає у їхніх діях "антинародні вчинки", тому й протиставляє їм образ дівчини з бідних мас, обмежену й гарненьку секретарку адвоката Лесю. Однак вона виконує тільки допоміжну, сказати б, службову роль у перипетіях сюжету та його інтригах. Основне ж сатиричне вістря на "розвінчання" діянь галицької "буржуазії" письменник спрямовує на чоловічі персонажі та їх "безсоромну профанацію національних почуттів".

Не відмовляючи Ярославу Галану в майстерності комедіографа та памфлетиста, все ж зазначимо, що "99%" ("Човен хитається") далекий від реально-історичної і художньої правди, це радше зразок драматургії "політичного театру". Адже виступи Помикевича і Румеги проти підступності діянь комуністичної партії на західноукраїнських землях, заклики Дзуня і Помикевича ставати супроти поширення тут більшовицько-радянської ідеології, підтримка польських демократів у боротьбі за свою свободу й "wolność" колись (на початку минулого століття) і тепер сприймаються як вияв національної гідності та самоцінності. На звинувачення Лесі (вона також покрита ганьбою нечесності, аморальності, меркантильності й лицемірства) про "несвідомих українців" та "лжепатріотів", які, за її словами, є "підлими щурами", Дзуньо Шуян – "хитромудрий" і "примітивний", за задумом драматурга, аж ніяк не примітивно роздумує про поразку західноукраїнської інтелігенції у боротьбі за свою незалежність у недавніх визвольних змаганнях: "Ми не виграли її, бо лет наш був орлиний, а у нас, як самі знаєте, підрізані крила. Так, панове, справжніми повноцінними орлами ми станемо тільки у власних

гніздах, у власній тільки державі (з *пафосом*), вільній, самостійній, соборній!" [15, 163].

Інша п'єса Ярослава Галана "Осередок", що також була явищем "політичного театру", безпосередньо зображує носіїв протилежних, "позитивних" сил – західноукраїнського пролетаріату та галицьких комуністів. Останні, що представлені в страйковому комітеті-осередку (вочевидь, звідси і назва твору), спрямовують робітничий рух "проти капіталістів та профспілкових зрадників" як представників буржуазних, "негативних" сил. На таких, здебільшого зовнішніх суперечностях драматург вибудовує драматичну дію і конфлікт, а також відповідно до ідеологічної мети (показати керівну і спрямовуючу роль КПЗУ в суспільному житті Західної України) концентрує художню увагу передовсім на ідейному окресленні характерів – голови більшовицького осередку Кінаша (хоча той майже протягом усієї дії хворий лежить у ліжку), його однопартійців (українських і польських) Анни, Юлька Полячка, Макса, Олька, Зозулі та інших комуністів-підпільників.

Персонажам з протилежного, "ворожого" боку (Директору й Директорівій, керівнику профспілки Бенюху, керівнику осередку Польської соціалістичної партії Гросфельду), письменник приділяє менше уваги. Тому вони не виходять "за межі публіцистичного накреслення загальних рис образів" [16, 229] і служать лише як надумана сторона бінарності конфлікту. Думалося, що інша його сторона – "позитивна" докладніше розглядатиметься автором "Осередку", знаходячи свій психологічний вияв у діях та вчинках персонажів. Тим паче, що деякі з них (скажімо, Володимир Кінаш постійно носить у своєму серці кохання до Анни, дружини вчителя Снідавського, який ненавидить усе комуно-радянське; чи Макс, якого колись обдурили пропагандисти-пілсудчики і він опинився у лавах легіонерів, порвавши з якими, згодом пристає до галицького революційного пролетаріату) давали всі підстави для таких сподівань у структуруванні наскрізного драматичного конфлікту. На одному із його полюсів можна було б відшукати чимало нових психологічних нюансів, свіжих рис характерів, не ангажованих ідеологемно, а інтимних, особистісних сюжетних ходів і переходів тощо.

Однак цього не сталося, хоча первісно драма "Осередок" задумувалася Ярославом Галаном як соціально-психологічна з поліаспектністю подій та чималою кількістю великих картин і сцен (їх шістнадцять), дійових осіб (їх понад сорок). До речі, схожу розстановку персонажів, залучення до драматичного дійства як "позитивних", так і "негативних" образів (їх близько п'ятдесяти), подібне компонування двадцяти шести сцен-картин (їх масовість – неодмінна ознака такого типу п'єс) спостерігаємо в уже згадуваному "Плацдармі" Мирослава Ірчана. Це сталося головним чином тому, що Ярослав Галан, переорієнтувавшись на соцреалістичні канони драмопису, свідомо заполітизував комуно-більшовицькою і радянською ідеологією, по суті, всі події і ситуації, обставини й епізоди, всю образну систему твору, його вузлові драматургі-

чні категорії - дію, конфлікт, драматизм і характер, полишивши осторонь власне художні, естетичні принципи створення своєї драми.

Хотів того письменник чи ні, але його "99%" («Човен хитається») та "Осередок" залишаються лише фактом західноукраїнського літературного процесу перших десятиліть ХХ століття. Не відіграли вони ніякої ролі і в розвитку сценічного життя краю. Повторюємо, через заполітизованість їх змісту і форми, через ідеологізацію художнього мислення драматурга. Тільки цим можна пояснити плакатність, соцреалістичну патетику у висловлюваннях такого, приміром, персонажа із "Осередку", як Кінаш: "Ще за ґратами сотні тисяч наших братів, ще вас мучать, ще скриплять щодня їх шибениці, але смерть їх неминуча й близька, ще крок наш, ще два, з завзяттям, зі зненавистю й зі словом, що пече, що палить і голубить, робітничим словом: революція" [17, 324]. Тож сьогодні конче потрібно реінтерпретувати канонізовану колись соцреалістичними догмами драматургію Мирослава Ірчана та Ярослава Галана, представників західноукраїнського письменства 20-30-х р.р. ХХ ст.

### *Література*

1. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. – К.: РВЦ "Проза", 1993. – С.147.
2. Новиченко Л. "В сумі тому міць і завзяття..." (Мирослав Ірчан – письменник і борець) // Мирослав Ірчан: Твори в двох томах. – Т.1. – К., 1987. – С.16.
3. Ірчан Мирослав. Про себе. – Харків – Київ, 1932.
4. Там само. – С. 20.
5. Ірчан Мирослав. Карпатська ніч: (передмова). – К., 1927.
6. Ірчан Мирослав. Про себе. – С. 19
7. Ірчан Мирослав. Радій (Отрута) // Мирослав Ірчан: Твори в двох томах. – Т.1. – К., 1987.
8. Новиченко Л. "В сумі тому міць і завзяття...". – С.18
9. У той час українська періодика повідомляла, що Мирослав Ірчан із завершенням роботи над драмою «Два ордени» водночас подав до «Березолу» нову драму "Америка", а для перекладу російською мовою у Москві П.Зенкевичу – п'єсу "На півдорозі". Однак і досі ці твори так і залишаються не надруковані.
10. Подібне можна сказати й про драматургію української діаспори, що порушувала засобами комедіографії морально-етичні й розважально-побутові проблеми існування наших переселенців в інонаціональному середовищі країн Канади, США та Європи, наприклад, Богдана Бабикевича "Настоящі" (1920), Володимира Шопінського "Бред лайн" (1920), Антона Нагорнянського "Ох, не люби двох" (1920), Петра Рурського "Тітка" (1926), Мирослава Куцеби "Свідки" (1927), Романа Сурмача "Пекло в хаті" (1932).
11. Свербилова Т.Г. Драматургія та кінодраматургія // Історія української літератури ХХ століття: У двох книгах. – Кн. 1. – К., 1993.
12. Там само. – С.674.

13. Там само. – С.674.
14. Доречно зазначити, що драми "Осередок" і "Вантаж", як і "Човен хитається" Ярослава Галана, не мали в ті часи помітної сценічної історії, хоча перша з них була розповсюджена на шклографії й надіслана реперткомом до багатьох східноукраїнських театральних колективів, а друга навіть видрукована окремою книжкою 1930 року у Харкові. Ці п'єси здебільшого ставилися в Галичині, та й то переважно на сценах аматорських пересувних театрів (Див.: Мистецька трибуна. – Харків, 1931. – №4. – С.23)
15. Галан Я. "99%" ("Човен хитається") // Ярослав Галан. Твори: У 4-х т.– Т.1.–К., 1977.– С.163.
16. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії: Частина перша (1917-1934). – К., 1958. – С.229.
17. Галан Я. Осередок // Ярослав Галан. Твори: У 4-х т. – Т. 1. – С.324.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 09.09.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Семенюком Г.Ф.*

#### **DRAMATURGY OF MIROSLAV IRCHAN AND YAROSLAV GALAN: GENRE-STYLISH DOMINANTS OF 20-30-H YEARS XX OF ITEM**

**S. I. Chorob**

*PreCarpathian National University named by Vasiliy Stefanic,  
Ivano-Francivs'k, st. Shevchenko, 57; tel. +380(342)59-60-74;  
e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*The genre-stylish dominants of west Ukrainian dramaturgy of 20-30th years XX of age are explored; artistic achievements and failings are certain through their prism in creation till recently ideological canon writers.*

**Key words:** *artistic thought. style, character, conflict. dramatic action.*



УДК 82(477)

ББК 83.3 (4 Укр)1

**РЕАЛІЗМ ЯК ГЕНЕТИКО-ТИПОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА****Р. Б. Голод**

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

*У статті розглянуто історико-теоретичні особливості реалізму як літературного напрямку. Проаналізовано світоглядно-філософське підґрунтя, основні етапи розвитку та поетикальні домінанти реалістичного мистецтва.*

**Ключові слова:** літературний напрям, поетика, реалізм, позитивізм, мімесис.

Час, коли реалізм у вітчизняному літературознавстві проголошувався єдиним канонічним напрямом, безнадійно відійшов у небуття, залишивши у спадок потужну антиреалістичну реакцію. Дійшло до того, що сучасні дослідники намагаються уникати самого терміну – реалізм. Нам видається, що таке надуживання антитезою врешті-решт вичерпає себе, і методологічну основу літературознавства становитиме інший елемент гегелівської тріади – синтез. Відтак реабілітації дочекається колишній фаворит радянського літературознавства – реалізм. Бо тільки ідеологічна упередженість може завадити сучасним науковцям звернути увагу на визначну роль зазначеного напрямку в історії української та світової літератури.

Усвідомлення значущості реалістичного типу творчості щодо розвитку світового літературного процесу демонструє нам Франко у статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”: “Тільки реалізм і натуралізм, зародившись первісно в Англії в творах геніальних ідеалістів Байрона і Шеллі, розвившись пишно в творах Діккенса і Теккеря і виробившись у Франції під пером великих майстрів стилю та номанів детальної обсервації і безстрашного аналізу людської душі і людських суспільних відносин, розіллявся по всій Європі могутньою хвилею, що заіскрилася сотками сильних талантів і сплodiла літературу, яка надовго лишиться славою і окрасою ХІХ віку” [12, т.31, 39].

В іншій статті, аналізуючи стан справ в українській літературі Галичини за 1886 рік, Франко жалкує, що у “Бібліотеці найзнаменитіших повістей” друкують “найбездарнішу писанину” замість “шедеврів Діккенса, Шпільгагена, Золя та ін.” [12, т.27, 44]. Наведені висловлювання свідчать, що “могуча хвиля” реалізму не обминула й автора цитованої статті.

То ж спробуємо визначити генетико-типологічні константи ідейно-естетичної системи реалізму в синхронії та діахронії.

Центральною категорією в концептуальній моделі реалізму є поняття “мімезису”. Ще Сократ почав розглядати мистецтво як відтворення дійсності наслідуванням. Теорія “відображення” (“мімезису”) повинна була довести важливість мистецтва в людському житті, можливість ідеалізуючого узагальнення в мистецтві [1, 92]. Учні та послідовники Сократа – Платон і Арістотель творчо розвивали ідеї вчителя щодо відображальної природи мистецтва.

Стереотипно вважається, що Платон критично ставився як до поезії зокрема, так і до мистецтва загалом, власне враховуючи їхню міметичну природу. Філософські ж погляди Арістотеля сприймаються як спроба реабілітувати відображальний характер мистецтва, а отже – як зачатки теоретичного обґрунтування реалістичної концепції. Однак таке спрощене тлумачення античної мистецтвознавчої дискусії можна піддати сумніву через його схематичність і поверховість. Міф про те, що Платон “виганяє” поета з ідеального полісу, народжений хибним прочитанням фрагменту з його “Держави”: “Ми вклоняємося йому [поетові, – Р.Г.] як чомусь священному, дивному і приємному, але зізнаємося, що такого чоловіка в нас у державі не існує і що заборонено тут таким ставати, та й відправимо його в іншу державу... а самі задовольнимось, з міркувань користі, суворішим, хоча й не таким приємним, поетом і творцем оповідей, який наслідував би у нас спосіб вираження людини порядної” [9, 163]. Опоненти ідеалізму спрямовували вістря критичних стріл на першу частину цитованого уривка, підміняючи (не без допомоги термінологічної плутанини в самого Платона) загальне поняття – “відображальне мистецтво” частковим – “розважальне мистецтво” (адже артистично копіювати заради власного задоволення можна й речі, індиферентні щодо етики, чи й навіть аморальні, скажімо, звуки тваринного світу або поведінку сп’янілої людини). Таким чином відбувалися гіперболізація “провини” Платона перед міметичним мистецтвом і водночас примітивізація його філософської концепції. Цілісне ж прочитання фрагменту (особливо його кінцевих рядків) указує на те, що Платон не заперечував можливості поселення в ідеальній державі й деяких представників відображального мистецтва, а саме тих, хто “наслідував би у нас спосіб вираження людини порядної”. Відповідно “Поетику” Арістотеля не варто вважати *Захистом Поезії* (за відсутності ворогів останньої), а радше *Захистом Поезії Заради Задоволення* або *Розважальної Поезії*. На його думку, трагедія, наприклад, яку теж уважали розважальним жанром мистецтва, важлива для жителів полісу, оскільки емоції, що накопичуються у глядачів під час її перегляду, не залишаються у їхній свідомості мертвим вантажем, а розряджаються у мить найвищого душевного напруження в процесі так званого катарсису (очищення). Таким чином, результат виявляється протилежним до того, який передбачав стосовно функціонування цього жанру Платон.

Для нашого дослідження з’ясування суті філософсько-мистецтвознавчої полеміки античних мислителів важливе через можливість усвідомити значення деяких ключових для всебічного розуміння

реалістичної концепції понять, як-от: “мімезис”, “катарсис”, “мистецтво відображення і наслідування”, “буквальне й емоційне відображення”, “магічне та розважальне мистецтво”.

Прикметно, що суперечки стосовно міметичного характеру мистецтва, які з різною інтенсивністю супроводжували весь духовний розвиток людства, спалахнули з особливою силою в кінці XIX – на початку XX століття, спровоковані кризовими у розвитку світового культурного процесу явищами. Характерна ознака віку XIX – пошуки Втраченої Дійсності, повернення з Безплідних Небес Абстракції на Грішну Землю, а відтак – реабілітація мімезису як найбільш адекватного способу відтворення дійсності у мистецтві. Реалізм, на думку А. Давида-Соважо, – “це система, котра примушує мистецтво до відтворення доступної нашим почуттям дійсності в тому вигляді, в якому вона пізнається із досвіду” [2, 7]. Автор монографії “Реалізм і натуралізм в літературі і в мистецтві” пропонує диференціювати *реалізм “байдужий”* або “натуралізм” і *реалізм “дидактичний”*: “Девізом одного з них служить: “мистецтво для мистецтва”, девізом іншого: “мистецтво для повчання”. Обидва вони використовують одні й ті ж естетичні прийоми і, можливо, рівною мірою не досягають своїх цілей” [2, 11].

Межа між ними умовна, оскільки часто “одна і та ж людина вагається і захоплюється почергово то фактами, то ідеями, проводячи життя у тяжкій боротьбі, не знаючи, що саме вибрати” [2, 15]. Для прикладу – ідейно-естетичні переконання братів Гонкурів: “Важко уявити собі дві істоти, тісніше пов’язані між собою, ніж брати Гонкури, але і вони розходилися у поглядах. Тепер стало очевидним, що молодший із них, котрий недавно помер, був реалістом мистецтва для мистецтва, а Е. Гонкур, залишившись наодинці, помітно прагне до дидактичного реалізму. Який письменник не вагається між декількома доктринами?” [2, 344] – риторично запитує літературознавець.

Бінарні опозиції “буквального” й “емоційного” відображення, “магічного” та “розважального” мистецтва, “байдужого” та “дидактичного” реалізму накладаються на стару, як світ, проблему співвідношення “естетики” й “етики”, філософських категорій “красивого” та “корисного” в художньому творі (враховуючи те, що в історії розвитку мистецтва “красиве” час від часу асоціювалося з правильним (точним, буквальним) відтворенням навіть потворних сторін дійсності). Поетапне становлення реалістичного типу творчості пов’язане з періодами в розвитку світового літературного процесу, коли “красиве” узалежнювалося від “корисного”, а не навпаки. У такі періоди “красивим” у мистецтві вважається тільки те, що істинне; поезія відшуковується не в недосяжних сферах, а в реальній дійсності; а прогрес мистецтва сприймається як поступове художнє освоєння всіх пластів дійсності.

Враховуючи міметичну природу реалізму, науковці намагалися підшукати найбільш повне й водночас лапідарне визначення суті напряму: “Реалізм... – основний художній метод у мистецтві й літературі, який вимагає правдивого й всебічного відображення дійсності” [4, 308];

або: реалізм – це “художнє відтворення істини життя у формах самого реального життя” [8, 184]. Але найпопулярнішим у радянський період із відомих причин було визначення, яке сформулював щодо реалізму Ф. Енгельс: “...Реалізм передбачає, крім правдивості деталей, правдиве відтворення типових характерів у типових обставинах” [6, т. 37, 35]. Однак першість щодо виявлення типізації як характерної риси реалістичного мистецтва належить усе ж не класикові марксизму-ленінізму. “Першими теоретиками реалізму головне вбачалося у вірності “натурі”, у правдивості зображення. Образ (особливе) на відміну від поняття (загального) виступав як специфічно художня якість, а мистецтво, література, відповідно, – як “істина в образах” (Й.-В. Гете), “істина в чуттєвій формі” (Г.-В.-Ф. Гегель), “мислення в образах” (В. Белінський) тощо. Значним кроком у цьому напрямі стала творчість О. Бальзака, який уперше обґрунтував одну із центральних проблем реалізму – проблему типового характеру і типізації як форми реалістичного художнього узагальнення” [10, 219], – зазначає Л. Скупейко.

Як не існує єдиного загальноприйнятого визначення щодо суті реалістичного мистецтва, так і на генеалогію реалізму в літературознавстві досі не вироблено єдиного погляду. Деякі дослідники виводять “родовід” напряму ще з античних часів. Поділяючи літературу на *відображальну* та *виражальну*, реалістичними вважають твори, засновані на мімітичній основі. Можливість такого підходу не відкидав і Франко, бо “щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може сотворити. Се був той мимовільний, несвідомий реалізм, конечний у всіх літературах, конечний в кожній стрічці кожного писателя” [12, т. 26, 11]. Цей “мимовільний реалізм” (або, за термінологією М. Драгоманова, “інстинктивний реалізм”) інколи поділяли на “байдужий” (в інтерпретації Платона – “розважальний”), який має більше спільного з натуралізмом, ніж власне з реалізмом, і “дидактичний”, або “перетворюючий” (за термінологією А. Давида-Соважо).

Важко точно визначити й початки усвідомлюваного реалізму – напряму, який має певну філософську основу, теоретично обґрунтовані, чітко сформульовані концептуальні засади, власну систему засобів художнього зображення, – тобто реалізму як цілісної та самостійної одиниці літературного процесу. На думку Д.Наливайка, початок формування ідейно-естетичної системи реалізму варто віднести до епохи Відродження, а завершення – до XIX століття, оскільки “для виникнення реалізму як напряму, завершеної естетико-художньої системи, необхідні перш за все такі передумови: значний рівень соціальної самосвідомості суспільства й утвердження загального реалістичного, тобто заснованого на даних досвіду та науки, світогляду” [7, 4].

Існують різні міркування щодо визначення періодів існування реалізму, але більшість літературознавців вважає просвітницький реалізм початковим етапом у формуванні ідейно-естетичної системи напряму. Узагальнюючи погляди науковців на проблему, Н.Калениченко зазначає, що одні “вважають справжнім, повноцінним лише реалізм XIX ст., від-

значають наявність “елементів реалізму” в літературі XVIII ст.” (Д. Благой), не відриваючи його від класицизму й сентименталізму. Для інших (Г.Макогоненко) – це реалізм XVIII ст., тобто лише хронологічно ранній етап реалізму, що принципово не відрізняється від наступного... Дехто пропонує називати його «дидактичним реалізмом» (У. Фохт) [3, 108-109].

Оскільки загальноновизнано, що ідеї просвітителів заклали основи позитивізму в розвитку філософії, то й цілком логічно припустити, що просвітницький реалізм був предтечею реалізму критичного в літературі (за Н. Калениченко, “в українській літературі саме просвітительський реалізм прокладає шлях критичному реалізмові” [3, 110]).

Естетичну програму просвітницького реалізму зумовлюють суспільні, виховні завдання, які ставили перед собою прогресивні мислителі того часу. Просвітителі спрямовували свою діяльність на вдосконалення морально-етичних норм, за якими живе окрема особистість, і суспільного устрою держави в цілому. Їхнім завданням було не *відтворення*, а *перетворення* реальної дійсності. Через це просвітницький реалізм спрямований на соціальну проблематику (пізніше ця риса розвинулася в соціальну заангажованість критичного реалізму). На рівні окремих творів звертали увагу не тільки на “негаразди” життєдіяльності людини, а й пропонували цілком “зримий” позитивний ідеал, до якого слід прагнути. У морально-етичній сфері таким ідеалом була поведінка “природної” людини. Народну мораль протиставляли етичному релятивізму, розбещеності, безпринципності панівної верхівки.

Просвітницькому реалізмові притаманні публіцистичність, оцінність, відверта тенденційність і прямолінійність суджень, дидактичний пафос, що подекуди переростає у менторський тон. Герої творів стали носіями авторських ідей, а тому були позбавлені індивідуалізованих ознак. Зображення характерів відзначалося схематизмом, абстрактністю та поверховим психологізмом (абсолютизувався поділ на позитивних і негативних персонажів). Водночас, як слушно зазначає Н. Л. Калениченко, “відстоювання цінності особи незалежно від її становища, демократична спрямованість творів; глибокий інтерес до фольклору й етнографічно-побутового оточення – ці кращі риси просвітительського реалізму залишили глибокий слід в літературі, впливаючи на наступні покоління” [3, 104].

Просвітницька орієнтованість на морально-етичну проблематику також отримала розвиток у реалізмі другої половини XIX ст. Якщо просвітницький реалізм деякі науковці називають “дидактичним”, то окремі течії літератури XIX ст. внаслідок розширення онтологічної проблематики та поглиблення психологізму характеризують як “етичний реалізм” [14, 70].

Реалістичні твори XIX ст. відзначаються поглибленим аналізом суспільно-політичних процесів, психологізмом, інтелектуалізмом, постановкою важливих онтологічних проблем людського буття. За Д. Наливайком, у критичному реалізмі утверджується соціально-історичний під-

хід до людини, на відміну від інших напрямів, входження соціального в психологічне, діалектичний зв'язок героя із середовищем. Причому “абсолютизація ролі середовища, яка веде до руйнування характеру, – це вже властивість натуралізму, у цілому непритаманна для реалізму”, хоча й підготовлена певними течіями і тенденціями реалізму XIX століття, особливо французького [7, 57].

Межа між реалізмом і натуралізмом умовна. Останній розвинувся внаслідок абсолютизації окремих концептуальних принципів, естетичних підходів першого. Зовні ця тенденція проявилася у запозиченні та взаємообміні понятійно-термінологічними елементами: “натуральна школа”, “фізіологічний нарис” – для загалом реалістичних творів; “ультрареалізм”, “байдужий реалізм”, “науковий реалізм” – для творів натуралістичного спрямування. Ідейно-естетична спорідненість напрямів пов'язана із спільною для обидвох філософсько-світоглядною основою – позитивізмом. Н. Калениченко з цього приводу зазначає: “Чіткого розмежування термінів “реалізм” і “натуралізм” в той час не було не тільки в українській, а й в інших слов'янських літературах, де іноді також натуралізм вважався дальшим поглибленням реалізму... У Польщі вплив натуралізму виявився у позитивізмі” [3, 283].

Так само важко демаркувати кордон між реалізмом і романтизмом. У вітчизняному літературознавстві не бракувало досліджень, спрямованих на виявлення відмінностей між цими художніми системами. “У теоретичному осмисленні типології літературних напрямів не завжди знаходить належне висвітлення суперечливий характер їх співвідносин і взаємозв'язку, рухомості і перехідності їх меж, – вважає І. Стебун. – Це стосується, зокрема, й типологічних характеристик реалізму й романтизму. В них акцентується головним чином те, що відрізняє, атомізує кожен з цих напрямів, а не те, що їх зближує й ріднить, зв'язує узами спадкоємності й зумовлює безперервність літературного процесу як історичного цілого” [11, 223].

Становлення реалістичного типу творчості відбувалося в умовах протистояння романтично-ідеалістичному спрямуванню літератури. Однак це протистояння мало діалектичний характер, тобто передбачало і певну єдність між опозиційними системами. Леся Українка в одному з листів до матері ділиться спостереженням, що “реалізм і романтизм єднаються в лиці одного автора на тисячі прикладів у всіх літературах” і висловлює думку, що “це зовсім законне єднання” [5, т.12, 33]. Творчість Гюго, Бальзака, Стендаля, Меріме – у Франції; Кольцова, Погодіна, Погорельського, Лажечникова – в Росії; Гребінки, Шевченка і Франка, Федьковича – в Україні доводить існування такої єдності на рівні конкретних художніх творів. На переконання Н. Калениченко, “реалізм кінця XIX – поч. XX ст. взагалі багато використав з поезики романтизму, збагативши тим свої художні засоби” [3, 291].

Принцип історизму залишається одним із провідних у реалістичному мистецтві. Реалісти, як і романтики, цікавляться історичним минулим народу, щоправда, стилізуючи його на свій кшталт. Не відкинув ре-

алізм і романтичного захоплення фольклором та етнографією. Д. Чижевський у зв'язку з цим вважає, що “етнографічний реалізм” є “поєднанням реалістичних намірів з романтичною традицією”. Науковець упевнений, що “доба “реалізму” не дійшла б і до свого поверхового розуміння нації, якби не те виховання, що його давала поколінням української інтелігенції романтична література” [13, 454].

Упевнено можна стверджувати, що реалізм успадкував найкращі традиції романтичного мистецтва: увагу до національних особливостей народу, його культури, історії; дух протесту проти недосконалої дійсності, соціальних несправедливостей суспільного устрою; інтерес до внутрішнього світу особистості, поглиблений, порівняно з класицизмом, психологізм, зацікавлення мотиваційними чинниками поведінки персонажів. Водночас реалізм виник як реакція на очевидну вичерпаність ідейно-естетичної системи романтизму. В останню третину XIX ст. романтики намагалися реанімувати напрям за допомогою надмірних доз ліризму, фантастики, екзотики, містицизму тощо. А реалізм якраз “найстрогіше забороняє вилив, відвертість, котрими особливо посилено зловживав романтизм” [2, 249].

Становлення реалізму як напряму, як самостійної одиниці літературного процесу – складне й неоднозначне явище, зумовлене як іманентними особливостями розвитку літератури (вимогами “часу”, генетичною і типологічною спорідненістю з іншими напрямками тощо), так і зовнішньолітературними впливами – взаємодією та взаємопроникненням різних національних варіантів реалістичного мистецтва. Остання проблема може і повинна стати темою окремого літературознавчого дослідження.

### *Література*

1. *Асмус В.* Вопросы теории и истории эстетики. – Москва, 1968. – 653 с.
2. *Давидъ-Соважю А.* Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. – М., 1891. – 350 с.
3. *Калениченко Н.* Українська література XIX ст. Напрями, течії. – К., 1977. – 256 с.
4. *Лесин В., Пулинець О.* Словник літературознавчих термінів. – К., 1965. – 306 с.
5. *Леся Українка.* Зібр. творів: У 12 т. – К., 1977.
6. *Маркс К., Енгельс Ф.* Сочинения. 2-е изд. – Москва, 1955–1958. – Т. 37.
7. *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365 с.
8. *Петров С.* Реализм. – Москва, 1964. – 326 с.
9. *Платон.* Собр. соч. В 4 тт./ Пер. А. Н. Егунова. – Москва: Мысль, 1994. – Т. 3. – 460 с.
10. *Скупейко Л.* Проблема реалізму в естетиці Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозиуму

- ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К.: Наукова думка, 1990. – Кн. 1. – С. 219-222.
11. *Стебун І.* Проблема “романтизм і реалізм” в естетичній концепції Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К.: Наукова думка, 1990. – Кн. 1. – С. 223-225.
  12. *Франко І.* Збір. творів: У 50 т. – К., 1978.
  13. *Чижевський Д.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – 480 с.
  14. *Ярема Я.* Іван Франко і “Фауст” Гете// Дослідження творчості Івана Франка. – К., 1956. – С. 56-84.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.03.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Денисюком І.О.*

## **REALISM AS GENETICS-TYOLOGICAL PROBLEM**

**R. B. Golod**

*PreCarpathian National University by V.Stefanic, 57 Shevchenko Street,  
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342) 50-60-74*

*In the article the history theoretical features of realism are considered as literary direction. View-philosophical ground is analyzed, basic stages of development that poetical dominants of realistic art.*

**Key words:** *literary direction, poetics, realism, positivism, mimesis.*



УДК 821.161.2: 82-3

ББК 83.3 (4 Укр.)

## “ФІЛОСОФІЯ ЧИНУ” В ПРОЕКЦІЇ НОВЕЛІСТИЧНОГО МИСЛЕННЯ ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА

**Н. В. Мафтин**

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

*У статті аналізується вплив “філософії чину” як детермінанти “вольового націоналізму” в малій прозі Леоніда Мосендза. Доведено, що саме “філософія чину” в проекції його новелістичного мислення постає домінуючою складовою “ідеологічно-оцінного” рівня композиції малої прози письменника, зумовлює появу нового жанрового різновиду – “новели випробування характерів”. “Філософія чину” детермінує також поведінкову модель персонажного світу аналізованих творів Леоніда Мосендза.*

**Ключові слова:** «філософія чину», композиція, поведінкова модель, жанр, «новела випробування характерів».

Долання «пасіонарного надлому» в західноукраїнській прозі значною мірою стимулювалося силовим полем «Art militans»-у, твореного «вісниківцями». Вольовий націоналізм Д. Донцова став потужним чинником формування домінанти етногенезу на новому етапі, і хоча у виступах та публіцистиці його натхненника є чимало надто категоричних акцентів, усе ж, викристалізувана у працях Д. Донцова та його соратників (зокрема Ю. Липи і Є. Маланюка), «філософія чину» означила й горизонти нових надій національного майбуття, і сформувала підґрунтя для інтенційності мистецтва. Найповніше «філософія чину» відповідала стильовій парадигмі активного романтизму. В західноукраїнській та еміграційній прозі 30-х ця парадигма набуває певної відмінності від її виявів під пером М. Хвильового та ваплітян. На наш погляд, вона полягає перш за все у відсутності в стильових виявах активного романтизму західноукраїнської та еміграційної прози такої світоглядної риси, як флюктуація (Ю. Шевельов) та флюктуаціонізм – вагання і пошуки особистістю себе та свого місця в суспільстві.

Активний романтизм 30-х був виразніше детермінований волевиявленням індивідуума під знаком мети, спрямованої на утвердження етногенезу – пасіонарністю. Наші міркування знаходять підтвердження й у положеннях статті Д. Донцова «Українсько-советські псевдоморфози», у якій він називає М. Хвильового ентузіастом, що «силкується знайти» для життєвого ентузіазму «нову точку опертя». Відмінність між «активним романтизмом» М. Хвильового, Ю. Яновського та стильовим її втіленням у прозі Ю. Липи, Ф. Дудка, Л. Мосендза, на наш погляд, виявляється на рівні особистісної

спрямованості й неспроможності подолання пасіонарного надлому в перших, бо приваблива утопійна ідея рівності й братерства була спрямована на нівеляцію пасіонарної енергії. Ми будемо оперувати для означення стильового вияву, підґрунтям якого стала філософія й естетика чину, поняттям «активний романтизм», бо саме імператив дії, спрямований на збереження національної ідентичності, відрізняє «активний романтизм» від «неоромантизму».

Активний романтизм 30-х сягає глибинних пластів національної та європейської традиції, тамуючи «тугу за героїчним» (Д. Донцов). Саме проза, заснована на поетиці романтизму як світовідчуванні, вирішила одну з чільних проблем, характерних для літератури вказаного періоду: пошуки героя нового типу, людини дії – «чину», героя, що був би позбавлений культу терпіння й занепадницьких настроїв. І саме українські тридцять роки на еміграції і в Галичині, як слушно наголосив Ю. Шерех, виробили концепцію такого персонажа – ідеал «вольової людини» *«rag excellence»* [8, 221].

Висока художня майстерність у поєднанні з наснаженістю національною ідеєю, націєтвірним і державницьким імперативом характеризує новелістику Леоніда Мосендза. Митця справедливо зараховують до «квадриги «Вісника»» саме завдяки його переконанням і потужному націоналістичному світогляду, що пульсує в усій його творчості. Новелістика Мосендза засвідчила певну еволюцію концепції персонажа західноукраїнської прози 30-х: поведінкова модель героїв збірки «Людина покірна» детермінується чіткою світоглядною скерованістю під знаком мети – пасіонарна енергетика персонажів не стихійно вибухає, а організовується домінантою етногенезу.

Збірка новел і оповідань «*Nom legens*» («Людина покірна») стала свідченням також і появи на літературному горизонті чудового майстра новелістичної форми – за висловом Є. Маланюка, «першорядного майстра композиції»: на стрункості новелістичної архітектоніки малої прози Мосендза позначився вплив уславленого Мопассана (Мосендз сам зізнавався, що французький новеліст був одним із його улюблених авторів).

Центральною темою всієї збірки є визвольна війна українського народу 1918-1921 рр., гартування в борні нової людини, активної, спроможної до великого чину, вольової, цілісної. Тут «різьбиться» психотип людини, вільної від комплексу меншовартості, сентиментальної розчуленості. Автор стверджує устами оповідача Давида зі збірки «Людина покірна», що «єдиною життєвою засадою є чин».

Такий «вольовий тип» народжується з «покірної людини» вже в першій новелі. Дикий натовп російських солдатів повертається з фронту (у творі йдеться про події 1917 р.) й вимагає від інженера-залізничника Калера, котрий виступає носієм порядку, негайної відправки поїзда. Розлютований натовп прагне крові. Урівноважений і сміливий інженер є для нього викликом, адже він – інакший, він належить до іншого світу, а

отже, – буржуй. Стильовою особливістю новелістики Л. Мосендза є відверта нота публіцистичності, полемічного запалу, що зумовлює вкраплення в текст новели своєрідних «публіцистичних відступів», дещо сповільнюючи наростання новелістичної напруги. Однак роль цих відступів полягає далеко не тільки у відвертій маніфестації позиції оповідача: вони є лейтмотивними для всієї збірки й становлять один із «цементуючих» її сегментів, виразно акцентуючи на ідейно-оцінному рівні. Такими відступами автор кладе й різкі, відтінюючі штрихи на силуети персонажів, як в аналізованій новелі, – протиставляючи «людину цивілізовану», якою є Калер, «примітивній людині» – ораторові-сибірякові: «... Взагалі всі заклики й гасла роздратованої примітивної людини, що не знає й не може підшукати слів і виразів для вислову своєї розбурханої підсвідомої жадоби. Тому вона накопичує злість на наївність, безглуздий патос на нудьгу, безсоромність на родинну ніжність» [4, 18].

У зашморгові, в липких обіймах смерті Калер знаходить снагу на відплату кривдникові – з усієї сили він вдарив ногою в обличчя ката-сибіряка: «Я вам кажу, це був мент, мить... Почувся хряскіт, бризнула кров, сибіряка мотнувся й осів... А на натягненій мотузці загойдалося Калерове тіло!» [4, 20]. Саме чітко вирізьблений характер персонажа викликав високі оцінки новели сучасниками – Є. Маланюк зауважив, що тут звучить «...майже франківський гімн Характеру, Вольовитості і Розуму» [3, 337].

Цілісними й мужніми постають характери персонажів новел «На утвор», «Брат», «Берладник». Дещо екзотичні сюжети новел «Великий лук» та «Повернення козака Майкеля Смайльза» покликані увиразнити підняту автором «проблему повернення за покликом крові до рідних коренів» (І. Набитович).

«Чотовий третьої сотні Річмондського полку» американської експедиційної армії Майкель Смайльз, потрапивши з петлюрівським загоном до рук більшовиків, відмовляється від пропозиції про співпрацю. Голос крові далеких предків змушує юнака кинути в очі ворогам його етнічної батьківщини: «Я не американець, а український козак, Михайло Смільський».

Збіркою «Людина покірна» автор продовжив кращі традиції української новелістики, водночас оновивши класичний жанр суголосно з вимогами часу. У збірці проступає жанровий різновид «новели в рамці», т. зв. різновид «новели з ускладненням у будові» (І. Качуровський). Леонід Мосендз відмовляється від використання «декамеронівського» типу рамки, що охопила б цілу збірку. Натомість для більшості творів він використовує традиційне обрамлення та єдиного оповідача: кожна історія розповідається Давидом, колишнім учасником визвольних змагань, у «клубі», де за традицією час від часу збираються його друзі. Такий виразний акцент на постаті «наратора-свідка, який описує бувальщину», «експліцитному оповідачеві, котрий не приховує свого погляду в оцінці подій та вчинків героїв» (М. Ткачук),

свідчить про добру обізнаність Л. Мосендза із жанровими канонами класичної новели. Адже, як підкреслюють дослідники жанрової специфіки епічних жанрів, «повість і новела відрізняються одна від одної і за суб'єктною структурою. Новела, як правило, зображає певний збіг обставин, що спричинилися до розповідання тієї чи іншої історії, і виокремлює так чи інакше особу оповідача» [7, 19]. Отже, більшість новел збірки об'єднує спільний наратор, ustalена рамка й хронотоп «оповідуваного», який можна назвати «хронотопом героїки»: усі історії відбуваються в «шарлатному дев'ятнадцятому».

На жартівливе зауваження одного з молодих членів «клубу» (мовляв, усе, про що б не розповідав Давид, обов'язково мало відбутися тільки в дев'ятнадцятому), оповідач розкриває магічне значення цього сакрального в історії України року: «Усе, що я тут оповідав, оповідаю й оповідатиму, – все сталося в дев'ятнадцятому. У тім єдинім році, що із «шатких» черкаських душ креснув козацьку іскру. Закороткий лише був. І якщо з тими Івасями-телесами й далі що станеться – шляхетного, величавого, мужнього й нехиткого – все те матиме свій взір і початок у дев'ятнадцятому році» [4, с. 38]. Героїчний дев'ятнадцятий став роком гартування національного характеру, роком кристалізації з флегматичної натури «черкасів» людини фаустівського типу: «Ти запалюєш вогнем волі мою батьківщину, ти випікаєш з серця оману братерства, ти робиш з нас, це вчора дітей, людей і людину» [4, 28].

Дослідник О. Баган підкреслює зумовленість світоглядних позицій та стильових особливостей поезії й прози Л. Мосендза саме міцним внутрішнім зв'язком із європейською культурною традицією – «динамічним готичним світовідчуттям». Апелюючи до праці О. Шпенглера «Присмерк Заходу», літературознавець наводить переконливі аргументи на користь маніфестування у творчості Мосендза чільних рис окцидентальної культури й психології, протиставлення її, услід за Д. Донцовим, під впливом праць якого й формувався світогляд письменника, пасивній та матеріалістичній культурі Сходу. За Шпенглером, «найвиразніше «готичним» письменником є той, для кого світ є безмежною просторовістю, яку він прагне охопити, аж до космічності; творчість стає невгамовним устремлінням Духу і Волі; домінуючою темою є оспівування культу лицарства та героїки, вічного пошуку і вічного самоствердження; для якого життя – це трагедія, туга за Ідеалом, за Гармонією, це вічна боротьба за його вдосконалення, сповнена глибинного драматизму, великих пристрастей і падінь; водночас це велике переживання Бога, постійна розмова з Богом, це колосальний моральний аналіз і співвіднесення себе до Вищого Імперативу; він – самотник, великий індивідуаліст, він постійно сам складає гімни великим Індивідуумам, Героям і Мученикам, тому європейська література, як жодна інша література світу, переповнена незчисленними образами самотників і борців, аскетів і завойовників, грішників і шукачів істини, але завжди Постатей і Особистостей; для європейського письменника матеріальний світ є примарним, він

інтерпретує його через абстракцію, через трансцендентний порив у безсмертя, він розчиняє його в безмежному» [1, 124]. «Окциденталізм» світогляду Л. Мосендза підкреслив в есеї про письменника свого часу ще Євген Маланюк, указавши на той вододіл, що проходить між українською сентиментальною традицією та його творчістю, зокрема в зображенні нового типу національного характеру.

Жанровий спектр збірки «Людина покірна» представлений «новелою випробування характерів» (*дефініція наша.* – Н. М.) («Людина покірна», «На утвор», «Поворот козака Майкеля Смайлза»), новелою «із соколиним профілем» («Великий лук», «Роксоляна», «Хозарин») та новелою, наближеною до нарисової форми («Брат», «Берладник», «Укрита злість, облудлива покірність», «Люди»). Як уже зазначалося, цілісність збірці забезпечує «хронотоп оповідуваного», голос наратора-оповідача, а також – наскрізна ідея, що реалізувалася в утвердженні збірного образу людини «фаустівського типу» – сміливого, гордого, сповненого волі й чину лицаря української національної революції. Цей важливий аспект Мосендзових новел вдало підмічено в передмові до видання збірки 1951 року – редакція найбільшу заслугу автора справедливо вбачала в тому, що «цими ідеями він, поруч інших наших письменників, творив нову душу української людини – у протиставленні до намагань наших ворогів перетворити українця у слухняного раба, у «покірну людину» [4, 10].

На архітектоніці новел Л. Мосендза помітний вплив наративної стратегії класичної повісті-тези, що оформилася в українській літературі ще під пером Г. Квітки-Основ'яненка. Однак Мосендз підходить до традиційної схеми по-новому: якщо у Квітчиній прозі вся фабульна частина слугувала неспростовним аргументом-ілюстрацією тези, винесеної на початок твору, то Мосендз застосовує тезу як інтригу, що запускає у фабульній частині органічний для новелістичного сюжету принцип кумуляції.

Новела «Хозарин» розпочинається саме з виголошення такої тези оповідачем. Давид здивував своїх «співклубників» довгою мовчанкою, налаштувавши вже цим на очікування несподіванки: «Ми в очікуванні мовчали. Коли Давид замислювався – варто було почекати». І несподіванка не забарилася – на цей раз Давид розпочав тезою, що змусила всіх ще більше здивуватися: «... яку величезну історичну хибу зробив наш Володимир, що не прийняв од хозарів жидівської віри!» [4, 35]. Справжня, гірка правда цих слів стане зрозумілою дещо пізніше: «...їхні нащадки не були б таким народом-квашею, як тепер [...] ...краще бути вигнанцем, притулитися десь на землі чужій, ніж приймаком на своїй» [4, 36–37]. Як ілюстрацію політики духовного й фізичного поневолення українців чужою ідеологією, насаджуваною комісарами, котрі самі сповідують зовсім інші цінності, за «щирістю» чиїх переконань стоїть глумління над українськими святинами й цілеспрямоване перетворення українця в «людину покірну», Давид наводить історію голови «чрезвичайки» Бориса Брунса (до революції він

був звичайним собі «Борухом із повітового міста»). Як було підкреслено раніше, новелу «Хозарин» ми зараховуємо до класичного взірця цього жанру – т. зв. «новел із соколом».

Фабула твору розгортається довкола постаті представника нової влади – «хозарина» Брунса. Оповідач, як і в більшості новел, уміщених у збірці, – також активний учасник подій: він – повстанський агент при більшовицькому штабі. На Брунса, голову «чрезвычайки», полювали всі «драмгуртки» околиці (так умовно називалися повстанчі загони) «за його підлу жорстокість при переведенні революційних наказів. За його погорду до всього, від чого лише тхнуло нашим минулим, а ще більше нашим майбутнім» [4, 41]. Брунс вирішив улаштувати в містечку антирелігійний мітинг. Надворі – спека, тому вирішено проводити мітинг у костелі.

Ключовими образами новели є опозиційні образи «хозарина» й готичного костелу. Перший символізує ворожий до українського буття й ментальності психотип чужинця, що ненавидить «наше минуле», а «ще більше – наше майбутнє» (Л. Мосендз). Він з'являється на початку твору в репліці Давида, згодом оприявнюється як візія семітського бога, що постала в уяві оповідача під впливом вродливої зовнішності Брунса: «...здивився був спочатку на нього, приторочив йому довгу, струмистими кільцями завиту бороду, настромив високу шапку, припняв шкіряну запаску, дав у руки бича. І побачив перед собою семітського бога. Не Єгови. Лише одного з його слуг, що гонять бичем слухняні отари народів під п'яту свого пана» [4, 42]. Опозиційним до нього є образ готичного костелу. «Суворі готика храму» сама карає промовця, що замахнувся на святиню, зі слів котрого «так і порскала одвічна погорда й ненависть до всього, що не належало до його душі, його віри, традиції» – розібрати з Брунсової запальної промови не можна було майже нічого: «Суворі готика храму, як створена для повільно-роздільної рецитації, трощила могутнім резонансом подлі хазарські вигуки й шпурляла назад слухачам непотрібні акустичні відпадки...» [4, с. 45].

Як уже зазначалося, на формування світогляду Л. Мосендза значною мірою вплинула культурософська доктрина О. Шпенглера, ідеї Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, сприйняті ним через призму праць Д. Донцова, в яких дано глибоку узагальнюючу характеристику окцидентальної психології й культури і протиставлено її культурі Сходу. Тому на ідейно-оцінному рівні композиції новели «Хозарин» образ «суворі готика храму» постає й ідеологемою, що сконцентровує у собі домінуючу європейську художню мисленню Л. Мосендза. Зв'язок готичної архітектури із середньовічним європейським сприйняттям світу й сучасною ментальністю європейця підкреслено в уже згадуваній нами праці О. Шпенглера: «Я», закинута в глибокій самотності в просторі, – ось що таке фаустівське життєвідчуття» [10, 510]; «Це «Я» підноситься вгору в готичній архітектурі... і тому вся фаустівська етика є чимось «вгору»: удосконалення «Я», моральна робота над Я, виправдання Я

вірою і добрими вчинками, повага Ти в ближньому заради власного Я (...)» [10, 489]. Як далеко від фаустівської етики світогляд «хозар», котрі – як тут знову не зачитувати думку про «нового кочівника, паразита», «переповненого глибокою антипатією до селянства (і до його вищої форми – земельної шляхти)» (О. Шпенглер), – нищили українське село – оплот, твердиню нації, спланували й втілили в життя жахливу акцію голодомору.

Новелістична майстерність Л. Мосендза полягає не тільки в досконалому «опануванні формою» (Л. Нигрицький), але й в умінні реалізувати завдяки досконалій композиції ідею, важливу не лише в контексті окремого твору – значиму в контексті усієї збірки, зрештою, всієї творчості й життя автора: різьбити «фаустівську людину», українця, що здатний бути лицарем і героєм, а не покірним «гоєм». «Новелістичною несподіванкою» в читацькій рецепції постає не розправа повстанців із Брунсом, а «таємниця» начальника «чрезвычайки»: «Хлопці витягли їх за ноги. Обоє, Брунс і Рея, були майже переполовинені струмком куль. Але голови були цілі. А над чолом у Брунса ще міцно трималася добре прикріплена скринька закону. Викручена до голови волохата рука була оплетена ритуальним ремінцем... Хозарин, що так підло й жорстоко нищив релігію гоїв, мав для себе іншу засаду й інше її переведення...» [4, 47].

Центральним образом, довкола якого моделюється сюжетно-композиційна вісь новели «Роксоляна», є узагальнений образ запродавства, зради, що конкретизується в психотипі «новітньої Роксоляни». Сюжет розгортається як спростування тези про неправдивість, вигаданість долі історичної Роксолани. Один із відвідувачів клубу розмірковує над цією проблемою: «... як могла Роксоляна до тієї добровільності дійти? Бо ж як вона могла забути ніч, коли люди її чоловіка, хай і султана, спалили її дім, пробили списом матір, згвалтували сестер і задушили арканом батька? Хіба це забувається? А як могла забути шлях ясиру через Дике Поле? Ті покривавлені ноги, потріскані від нагаїв плечі бранців, безумні очі бранок? [...]. Чи не здавалося їй, щасливій матері султанських дітей, що ось вона плекає в них найлютіших ворогів свого народу... Не можу я зрозуміти одного: як могла вона забути й примиритися?» [4, 49]. Після такої інтродукції вступає голос наратора-оповідача, – Давид розповідає нову історію, на цей раз – «про модерну Роксоляну, модерного султана, про нашу живу сучасність». Основу фабули новели становить історія кохання інженера й доньки начальника станції – «расової пари» красивих молодих людей, свідомих українців. Здавалосьь, «це була дійсно пара, яку зрідка парує мудра природа, щоб показати решті живих усю глибину й красу досконалого кохання» [4, 54]. Однак випробування на міцність у магічний дев'ятнадцятий рік, сакральний час, це кохання не витримало.

У день розстрілу коханого наречена пішла благати помилування в ненависного їй більшовика. Інженер мужньо прийняв смерть – він не

благав і не принижувався, а вів себе й в останні хвилини з великою людською гідністю. Наречена ж не поверталася від начштабу...

Новелістична несподіванка, «пуант» аналізованого твору пов'язаний із суто новелістичним принципом розкриття характеру в творах такого жанру: «як удар блискавки в дерево». Оповідач повернувся до міста через два тижні: «Тоді бачив і наречену мого інженера. Штаб саме вирушав з міста. У гарному повозі сидів начальник, веселий і сяючий, а біля нього така ж весела і, здавалося, навіть балакуча наречена мого покійного шефа...» [4, 62]. Репліка Давида – «у легенді... нічого не говориться про часову дистанцію, яка ділила нещасливу українську дівчину від щасливої турецької пані. Мабуть, не була та дистанція довша, ніж для модерної Роксоляни» – становить своєрідну рамку фабули. Однак новела не могла закінчитись на такій ноті – канон жанру вимагав закінчення на домінанті, окрім того, за відсутності героїчної домінанти твір просто випадав би з єдиного поля дії наскрізної ідеї цілої збірки. Тому справжня кульмінаційна вершина перенесена у своєрідний епілог. На запитання одного зі співбесідників, чи не відомо, як склалася доля цієї Роксолани далі, Давид спокійно відповів: «... на виїзді з Четверного [...] ми закопали увесь, цілісінький штаб. До одного! [...]. І Роксоляну теж...» [4, 63].

Типовою новелою з філігранно відточеною архітектонікою, вісью якої став ключовий образ, є твір «Великий лук». Тут збережено, як і належить у класичній новелі, гостроту несподіваного повороту наприкінці, центр уваги, згідно із жанровим каноном, зміщено з самої події на розв'язку. «Соколинний профіль» новели – папуаський лук, привезений мандрівником із Нової Гвінеї й подарований родині Яхненків. Історія появи лука в козацькій родині – це водночас і експозиція твору, передісторія фабули, і вдалий композиційний прийом акцентування читацької уваги за рахунок виведення на поверхню тексту ідейно-сюжетного «нерва», що проходить через усю тканину новели. Уже в перших рядках твору завдяки цьому наскрізному образу задається певна тональність оповіді – тональність героїки. Адже лук колись належав славетному воїнові – папуаському чаклунові, до того ж умів «передповідати смерть», «але смерть не від старечого нездужання, не від хвороби, не в тіні приморського гайку. Ні, смерть бойову, войовничу: спис проти спису і кий на кий...» [4, 86–87].

Саме довкола наскрізного образу, що стає й символом чеснот, визначальних для психотипу лицаря, – мужності, сміливості, відданості, честі, любові до батьківщини, сповідування високих ідеалів служіння рідній землі – моделюється не тільки подієва, фабульна частина сюжету, але й конфлікт твору, значною мірою «запрограмований» ключовим образом.

Лук стає і символом поновлення перерваної духовної естафети поколінь колись справді аристократичної української родини Яхненків, національна пам'ять якої відродиться аж в останньому їх нащадкові. Із давньої слави козацькі нащадки вже не пам'ятали нічого – натомість



«родова слава» «гонила рід і надалі по бойовищах слави чужої [...]. Усюди, де проходила чужинча слава, кривавився старий козацький рід. І нарешті загубив і сліди споминів про своє славне українське минуле, не признаючись до нього ані в півсні родових легенд. Жив уже для нової, чужинчої, слави, вслухався в її заклики до козацької честі й крові...» [4, с. 88].

Із загибеллю голови родини в Маньчжурії, героїчну смерть якого во ім'я чужої ідеї й чужої держави провістив своєю «грізною нutoю» лук, прийшов у світ наймолодший Яхненко – Марко. У ту грізну й страшну ніч бриніння лука підтвердило не тільки героїчну смерть, але й поворот до життя давнього козацького лицарського духу, що вповні втілювався згодом у долі юного Марка. Отже, життя Марка Яхненка, що почалося з бринінням лука – на високій ноті причетності до героїчного, – в зародку долі запрограмоване на реалізацію лицарського кодексу. У структурі твору ця «напередзаданість» долі й характеру мусить вирізьбитися на сюжетнім тлі силуетом героя. Тобто маємо в ключовому образі натяк на модель сюжету, за умов реалізації якої новелістична несподіванка в характеротворенні майже неможлива – той, хто народився під бойову пісню великого лука, хто успадкував із перших хвилин свого життя славу останніх хвилин батькового подвигу, мусить жити за законами вищого імперативу.

Марко ріс допитливим, з книг розкішної родинної бібліотеки він увібрав конкістадорський дух і бажання відкривати світ, а великий лук, що й далі висів над ватраном у кімнаті, різьбив його дитячі мрії в прагнення звитяги мужчини-воїна: «...він бачив себе струнким і сильним мужем, що, притиснувши ногою один кінець лука, влучає міцною стрілою в ворожу ціль» [4, 92-93]. Та одного разу хлопець знайшов у шафі «стародавні книжки, сіро-жовті від пороху й віку». З тих пір почала відроджуватись пам'ять козацького роду в юному Яхненкові: «Це були свідки забутої батьківщини. Свідки українського роду, що колись був зрікся сам себе. Свідки, що століття ховалися в невиді забуття, не об'являючись нікому. І нарешті дозволили діткнути себе малій дитині. І ожили» [4, 93]. Марко, мов сп'янілий, «пив із таємного джерела відродження» – у його «дитяче тіло повернула вже родова душа».

Тим часом почалися грізні воєнні події. І знову забринів великий лук – на цей раз провіщаючи загибель Маркових брата й дядька. Після цього лук зник із покою, і Марко більше його не бачив. Здавалося б, ключовий образ новели не виправдав сподівань – живий нерв твору обірвано, і він уже не вибухне потужною енергією кульмінаційної вершини.

З початком революції Марко-гімназист, у душі якого спалахнуло, «нагло вибухнувши полум'ям нації», поняття «Україна», повернувся в родовий маєток: «Таємно зникли із стін портрети царів і з горища об'явилися суворі гетьманські обличчя в спорохнявілих рамах» [4, 95]. Тепер ті невиразні мрії, що навівав йому колись великий лук, набули

чіткої й завершеної форми: «Його боліло, що замалий він і не може ще носити ані сірого жупана, ані шаблі, ані сидіти на коні, як новітні «зацні рицери» [...]. Відчував лише, як грає й шумить у нім відроджена українська завзятість» [4, 96]. І час для цієї «завзятості» настав, коли в маєтку Яхненків розташувався штаб українського війська.

Більшовицька інтернаціональна бригада взяла у вогненне кільце українських вояків. Сили були нерівні, й козаки мусили скласти зброю. Останнім, кого ледве відірвали від кулемета, був Марко. Та більшовики не дотримали обіцянки: тільки-но останній український вояк склав зброю, як почалися знущання й грабунки. Від бабусі й матері Марка грабіжники вимагали показати, де заховані родинні скарби. Жінки мужньо мовчали, тоді один із нападників «схопив під горло стару Яхненчиху, другою Маркову мати й стиснувши щосили, затряс ними, як осінніми яблунами» [4, 99]. У ту ж мить Марко кинувся на ворога.

До тьми хлопець прийшов у темній комірчині, зі зв'язаними ногами й заломленими назад руками. Майже втрачаючи свідомість від болю, Марко все ж розплутав мотузки й кинувся шукати бодай якоїсь зброї, щоб поквитатись із кривдниками, та раптом знайшов колись зниклий папуаський лук. Тепер у нього вже вистачало снаги натягти тятиву. І лук знову, після довгої перерви, заспівав свою грізну пісню, провіщаючи й смерть ворога, і народження із вчорашнього хлопчика мужнього воїна: «До мадярина було біля десяти кроків. Нап'яту тятиву вже не можна було втримати. Маркові зійшовся світ лише на вістря стріли, що запірилась у ліве підгруддя. Він пустив...» [4, 103].

У пожежі згоріло родове гніздо Яхненків, згорів і папуаський лук – його дух «повернувся до країни предків з величним почотом...». Здавалося б, історія лука завершена. Однак у його останній пісні закладена проекція долі й останнього з Яхненків. Характер персонажа – викінчений, «випробування характеру» пройдене з гідністю, сюжетна лінія завершується щасливо для персонажа. Однак фінал «хеппі енд» для новелістичного типу мислення не органічний, тому максимальна емоційна напруга новели вибухає у фінальній, досить стриманій, репліці оповідача: «Цю історію розказував мені, – докінчував своє оповідання Давид, – молодий Марко Яхненко. Невдовзі перед тим, як одійти в останню партизанку. Щоб не повернутись» [4, 104]. Це останнє речення сягає такої ж емоційної напруги, як і ключові моменти твору, воно насажене духом високого трагізму й героїки, тут – і новелістичний вендепункт, і катарсис.

Отже, можна стверджувати, що “філософія чину” в проекції новелістичного мислення письменника постає детермінантою “ідеологічно-оцінного” (Л. Успенський) рівня композиції його малої прози, впливаючи й на жанрові параметри (зокрема маємо на увазі появу такої жанрової модифікації новели під пером письменника, як “новела випробувань характеру”). «Філософією» та «естетикою чину» детермінується поведінкова модель чільних персонажів творів Л. Мосендза, їх пасіонарна енергетика.

*Література*

1. *Баган О.* Готика – як стиль і настрої. До джерел художнього стилю Леоніда Мосендза / Олег Баган // Українські проблеми. – 1998. – № 2. – С. 122–129.
2. *Бурачинська Л.* Розмах прози (Довкола новелі в 1937 р.) / Лідія Бурачинська // Назустріч. – 1938. – № 5. – С. 2.
3. *Маланюк Є.* Спізнене покоління (Леонід Мосендз і інші) // Маланюк Євген. Книга спостережень : статті про літературу / [упорядкув. і передм. Григорія Сивоконя; прим. Р. Б. Харчук] / Маланюк Євген. – К. : Дніпро, 1997. – С. 310–329.
4. *Мосендз Л.* Людина покірна / Леонід Мосендз. – Вінніпег, 1951. – 142 с.
5. *Мосендз Л.* Помста : [оповіді] / Леонід Мосендз. – Прага, 1941. – 157 с.
6. *Набитович І.* Леонід Мосенз – лицар святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури / Ігор Набитович. – Дрогобич : Відродження, 2001. – 222 с.
7. *Тамарченко Н.* Повесть как литературный жанр // Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики сюжета и жанра) : монографія / Натан Давидович Тамарченко. – М. : Intrada, 2007. – С. 14–41.
8. *Шерех Ю.* Стилі сучасної української літератури на еміграції / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т.1 / [ред. рада : В. О. Шовкун та ін. ; упор. та прим. Р. М. Корогодського] – С. 161–195.
9. *Шпенглер О.* Закат Европы : в 2 т. / О. Шпенглер / [пер. с нем. И. И. Маханькова]. – М. : Айрис-пресс, 2003. – (Библиотека истории и культуры). Т. 1 : Очерки морфологии мировой истории. Образ и действительность. – 2003. – 528 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 04.10.2009 р.*

*Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Шумило Н.М.*

**"PHILOSOPHY OF RANK" IN PROJECTION OF  
NOVELISTICHTNOGO THOUGHT OF LEONID MOSENDZ**

**N. V. Maftyn**

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

*Influencing of "philosophy of rank" as determinants of "volitional nationalism" in small prose of Leonid Mosendz is analysed in the article. It is led to, that exactly "philosophy of rank" in the projection of his novelistichtnogo thought gets up the dominant constituent of "ideology-price" level of composi-*

*tion of small prose of writer, predetermines appearance of a new genre variety – short "story of test of characters". "Philosophy of rank" determinate also the behavior model of person world of the analyzed works of Leonid Mosendz.*

**Key words:** «philosophy of rank», composition, behavior model, genre, short «story of test of characters».

УДК 821.161.2: 82-1

ББК 83.3 (4Укр)6

## СОЦРЕАЛІЗМ І ПРИНЦИП ТОТОЖНОСТІ У РЕФЕРЕНТНІЙ ЛІРИЦІ

**О. С. Деркачова**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. (0342)59-60-74;  
e-mail: [olga\\_derkachova@ukr.net](mailto:olga_derkachova@ukr.net)*

*У статті розглянуто особливості української референтної лірики. Дослідження ґрунтується на традиційному у соцреалістичній традиції принципі тотожності. Визначено особливості уявної референції, а також проаналізовано принципи зображення світу реального та ідеального у поетичних творах означеного періоду.*

**Ключові слова:** референтна лірика, соцреалізм, принцип тотожності, референція, уявна референція.

У тоталітарній естетиці ХХ століття культурна ідентифікація визначалася соціальною приналежністю, а соціальний суб'єкт детермінувався як колективний і такий, що повинен мобілізувати всі сили для утвердження своєї абсолютної волі та істинності. Тому тоталітарна культура постає в образі великого колективного стилю [1, 41].

Соцреалістична література, що належить до тоталітарної, на сьогодні є предметом активного вивчення сучасними та зарубіжними літературознавцями, що по-новому осмислюють її надбання. Мета нашого дослідження полягає у визначенні особливостей принципу тотожності в українській соцреалістичній ліриці, яку ми визначаємо як референтну.

Досліджуючи джерело становлення соцреалізму, Л.Булавка виділила такі його особливості: метод соцреалізму як продукт директивного походження, соцреалізм як наслідок вітчизняної та світової історії, соцреалізм як результат суспільних процесів у радянській культурі, соцреалізм як наслідок певної єдності «верхів» і «низів», соцреалізм як підсумок розвитку певних художніх і культурних процесів [2, 43-45].

Тотожність є одним з принципів у побудові образів соцреалістичної лірики, яка мала на меті подати свій світ відносно точною копією світу реального. Естетика тотожності визначається двополюсністю, де на одному з них – «застиглі системи персонажів і вічних образів, на іншому – розкутість, імпровізація художньої творчості, намагання всю різноманітність живого матеріалу вбгати під комбінацію знайомих читачеві формальних елементів» [3, 28].

О.Астаф'єв сформулював такі характеристики референтного художнього образу:

- 1) синтетичність (створений з комплексу чуттєвих сприймань, де переважаючими є зорові враження);

- 2) означене й означуване не сформовані і не розділені;
- 3) зв'язок міцніший з об'єктами дійсності, а не з категоріями смислу;
- 4) ці образи побутують у суспільній свідомості;
- 5) образ є моделлю дійсного об'єкта, але не збігається з ним цілковито [3, 28-29].

З семіотичного погляду, на думку Т.Гундорової, соцреалізм «використовує найнижчий рівень арбітрарності, тобто він припускає іконічну схожість між реальними об'єктами та знаками, які їх позначають. Знаки служать метонімічними образами-кодами певного типу характерів, подій і ситуацій, які клішуються і повторюються з тексту в текст. Іконічні знаки при цьому персоніфікують абстрактні поняття, такі, як партійність, класовість, ідейність, патріотизм тощо, та перетворюють їх у певного роду оповіді (наративи), які так само можуть тиражуватися, переходити з тексту в текст» [4, 170-171].

Принципом буття утверджується соціалізм, сенсом життя - комуністичний рай, характер буття – оптимізм.

Варто наголосити, що лірику 50-х років ми визначили також і як уявно референтну. Сам термін «соцреалізм» підказує таке визначення, оскільки він означає реалізм, який з одного боку, був у літературі, а з іншого – був відсутнім саме як художній метод. Проголошення тогочасної літератури як реалістичної вводило в оману реципієнта. Йому подавали знак, насправді нереальний, але словом «реалізм» переконували, що знак цей є справжнім. Соцреалізм часто міг виходити з ідеального образу, якому він уподібнював реальність.

Л. Булавка зазначає, що сама соціалістична ідеологія містить у собі два суперечливих начала, одне з яких – «царство необхідності», інше – «царство свободи» [2, 70]. Тобто маємо водночас зняття тиску на художника і творчий принцип, метою якого була ідея створення ідеального світу.

Отже, загалом можна виділити дві особливості такої референції: власне референтна лірика та уявно референтна.

Для першої характерне намагання копіювати дійсність, зафіксувати певні політичні явища, що нагадує газетні хроніки.

Друга – подає ідеальну картинку, яку реципієнт сприймає як копіювання дійсності, бо ж це література соцреалізму. Але насправді соцреалізм у такому вияві із реалізмом немає нічого спільного. Проте його можна визначити як своєрідну систему, зразки якої знаходимо і у сучасній літературі, звичайно, що зі зміненим ідеологічним аспектом.

Абстрактні ідеї боротьби за комуністичний рай підтверджуються шляхом протиставлення свого та їхнього, а також конкретними життєвими прикладами, які виключають альтернативу вибору. „Своє” порівнюється з „чужим” через виведення чужого як негативу:

(...) Є спокій героїв. І спокій нікчем,  
Є спокій свого благоденства заради,  
Який балансує над прірвою зради, –

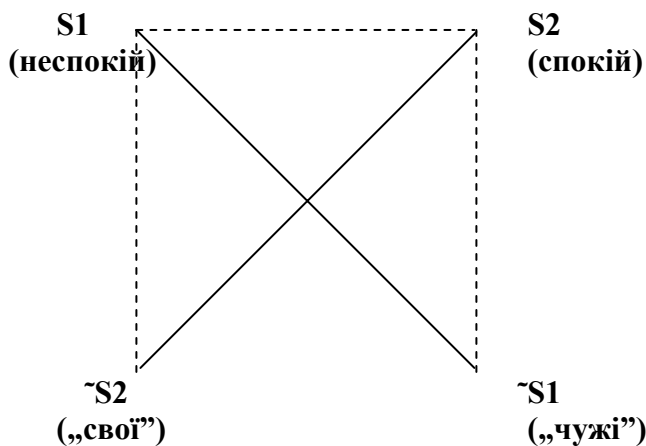
*Прибічник хистких компромісних начал  
В стосунках людини із лезом меча.  
У нього велика і давнішня паства –  
Його превелебність всесвітнє міщанство.  
П'є пиво баварське і смокче ель  
Здрібнілий розмножений Пантагрюель (...)  
Ну як тут не гладшати навіть від думки,  
Що ти з мільйонерами ділиш прибутки,  
Ну як тут дозволить собі хоч на мить –  
Бодай і від сорому почервоніть?!  
Він хоче прожити, сховавшись від бурі  
За спину трухлявих своїх гінденбургів (...)*

Автор змальовує життя звичайного обивателя, чужого радянській людині, для якого власний спокій – найголовніше, переконаючи, що цей образ тотожний образу реальному. Водночас авторська іронія має викликати у реципієнта негативне ставлення до зображуваного ним героя, оскільки він не має нічого спільного з радянською людиною, не здатною бути байдужою, дбати про свій комфорт і спокій. Зрештою, автор ставить риторичне питання:

*... Ви хочете знову спокійними бути?  
Прощать піночетам, адольфів забути?  
Щоб ситі вовки були й цілі вівці?  
О будьте ж ви прокляті, „чесні” убивці! [5, 13]*

Позиціонується ідея про спокій як негативну рису для радянської людини та ідея вічної боротьби. А байдужість для автора тотожна злочину, тому він і називає тих, хто, на його думку, нічого не робить, чесними убивцями. Для героїв спокій – це боротьба, для ворогів спокій – це байдужість. Цікаво, що свою увагу автор зосереджує не на героях, а на ворогах.

Антагоністичні образи витримано у дусі соцреалістичної традиції – чіткий поділ на чорне і біле, добро і зло, що видно і у семіотичному квадраті:



Маємо дві опозиції – „неспокій – спокій”, „свої – чужі”. У тексті уваги більше зосереджено на позиції ~S1 - S2. Але вони логічно підштовхують нас до моделювання ситуації: якщо є негативні „чужі”, то є позитивні „свої”, а риси, протилежні тим, якими характеризують „чужих”, будуть позитивними для „своїх”.

Цікавим є розподіл ролей в аналізованому тексті: авторське „я”, „чужі” „ви”, що одночасно можна розуміти і як звернення до „чужих”, і як звернення до „своїх”. Є „ті, що говорять” і „ті, що діють” (П. Рікер). Авторське „я” – той, хто говорить. Він дає поради, навчає тощо. Свою теорію моралі він демонструє на прикладі життя „чужих”, а для більшої реалістичності використовує образи реальних історичних осіб, що у радянського реципієнта повинні викликати негатив: „піночети”, „адольфи”. Метою соцреалізму, на думку В.Тарасова, є перевиховання особистості [6] поряд з творенням нової реальності. Отже, поезія повинна виконувати естетично-ідеологічні задачі, що власне маємо у цьому тексті.

Одним з етичних намірів референтної лірики є намір „доброго життя” (П.Рікер) на основі певних оцінок і настанов і показ його як реального у творах. Поняття „доброго життя” полягає у відсутності потреби самооцінки [7, 206]. Література соцреалізму не лише акцентує на цьому понятті, вона ще й створює ідеальну картинку, яку видає за реальну, переконуючи, що саме таким і є справжнє життя. Тут принцип тотожності спрацьовує по-іншому: реальність  $\neq$  текст = реальність. Саме це і дає нам підстави говорити про уявну референцію, коли автор переконує у правдивому відображенні дійсності, і про принцип уявної тотожності.

Одним з варіантів тотожності у референтній ліриці є спроба чіткого і докладного опису реального життя („погане життя” – „добре життя”). Оскільки лірика 50-х років є повоєнною, то частими є описи-спогади війни і життя під час неї:

*Ви уявіть собі: в колгоспі  
Самі лиш діти і жінки,  
І хліб залишився в покосі,  
І сніг сибірський – на валки.  
А за снігами, за снігами  
Війна і голод, кров і тил,  
А за сибірськими жінками –  
Останній тил, останній тил... [5, 15]*

*А класний винахідник Колька  
Зробив чорнило з бузини.  
І гордо розливав черговий  
У нашій школі для усіх  
Живий, неначе кров, червоний,  
Її терпкий, граячий сік [5, 17].*

*Голодні села України.  
Міняльників сумні візки.  
Усі перемішались ціни,  
Але не цінності людські.*



*За шапку – деруни в узварі,  
 Чи грудку цукру – за халат... [5, 19]  
 І ходить жінка по городу  
 І поле сапкою пасльон.  
 (...)Огудиння зрізає пишне  
 І викида у бур'яни... [5, 21]*

Ці вірші є своєрідними образками або хроніками про життя під час війни поза фронтом. У них важить лише факт. Важливо ототожнити поетичний світ з тим, що був колись. Відповідно роль митця – не дати забути про ці події, якомога точніше і правдивіше їх змалювати. Вони ідеально вписалися у дискурс поствоєнного суспільства, адже відтворювали не лише картини війни, а й теперішнього миру. Під час війни й одразу ж після неї перед радянською культурою „постало завдання створити переконливу пояснювальну модель політичної та військової ситуації” [8, 217]. Надалі метою літератури став показ відбудови радянської держави, миру з пам'яттю про війну.

Поряд залишається незмінною ідея увіковічення та возвеличення з притаманним для соцреалізму монументалізмом. Маємо образ героя, що переміг, що вижив. Але у цитованих текстах – це вже не герой-воїн, а герой-народ. Автор начебто не наділяє його надзвичайною силою, але весь час наголошує, що їхня праця, їхня стійкість – не менш героїчні, аніж битви на фронті:

*О ні, вони не марно мерзли!  
 Для кожної, як рідний син,  
 Був той, що з сочень, тисяч щезлих  
 Живий знаходився один.  
 І лаштувалася в дорогу  
 Тоді із них котрась одна...  
 О всенародна допомога  
 І всенародная біда,  
 Як ти піднесла і розкрила  
 У лихолітті, серед тьми  
 Той непорошуний і незримий  
 Зв'язок між нашими людьми! [5, 19-20]*

Тема війни, як ми вже зазначили, була доволі популярною, оскільки зверталася до героя-переможця і писалася про героя-переможця. Війна – це зло, але це і те, що випробувало людські почуття. Це виграшне тло, на якому можна було вигідно показати як героя, так і антигероя. Між свідомістю читача і текстом виникає такий зв'язок:

- 1) Війна (те, що у тексті) – мир (те, що читач має тепер)
- 2) Люди-герої, що пережили війну (у тексті) – позиціонування себе як одного з них, з подальшим автогероїзмом.

У такій ліриці наявна бінарність минулого і майбутнього:

*Червоний Марс над селищем горить,  
 Над шелестом дубових верховіть,  
 Мов кинута у ніч війни ракета.*

*Червоний Марс над селищем горить:  
Для наших предків – вісник лихоліть,  
Для правнуків розвідана планета.*

*Червоний Марс над селищем горить [9, 45].*

У цій поезії протиставляється минуле і майбутнє. Минуле – воєнне, тривожне, майбутнє – щасливе. Для минулого Марс – наче воєнна ракета, передвісник лихоліть. Для майбутнього Марс – добре вивчена планета. Автор наче стоїть поміж минулим і майбутнім. При чому у майбутньому він певен так само, як і у минулому. Знову ж таки маємо завуальовану віру у краще життя: освоєння космосу, вивчення планет тощо. Також варто не забувати, що на той час ученими серйозно висувалася теорія про життя на Марсі, тому саме ця планета зринає як розвідана. Уявна референція полягає тут у відтворенні явищ, знайомих тодішньому реципієнтові. Власне ота „знайомість” була більш ваговою, аніж сама реальність.

Як бачимо, об’єкт дійсності у референтній ліриці важить більше, ніж категорії смислу. Але він скерований у тексті на розуміння і відчитування цих смислів. Самі образи беруться із тогочасної суспільної свідомості (війна, героїзм, „свої”, „чужі” тощо). Категорії смислу можуть переважати у гіперболізації зображуваного:

*Мене ніщо не змусить збочити  
З дороги, обраної раз:*

*Ні лестунів химерні почесні,  
Ні жовчний біль старих образ.*

*Хвала нещира димом здимиться,*

*Образи теж забуду я,*

*Та не затьмариться, не зміниться*

*Любов і зненависть моя [9, 41]*

У цьому творі наявна вже згадувана нами автогероїзація, категоричність суджень, наявність чіткої опозиції: любов – ненависть, добро – зло, вороги – герої, своє – чуже. Автор говорить про абстрактний образ ворога, але кількома штрихами дає зрозуміти, що йдеться про війну 1941-45 років:

*Мене навчили вдови й сироти,  
Яких на смерть вони вели;*

*Мене навчили задротовані*

*Пекельні їхні табори... [9, 41]*

Принцип уявної тотожності виникає в такий спосіб: герой-переможець, герой-народ потребує поета-героя, який повинен правдиво відтворити життя і визначити свою життєву позицію, тобто сама реальність проковує появу таких образів у літературі. Тобто об’єкт дійсності визначає категорії смислу, образ відповідно береться із суспільної свідомості.

Виникнення нового образу відбувається таким чином: або він стає тотожним моделі дійсного об’єкта, або створюється образ, ширший за

нього, який, створений у дусі соцреалістичної традиції, означається також як реалістичний. Тотожність у цьому випадку є уявною.

Отже, референтна лірика передбачає наявність принципу тотожності, а риси соцреалізму у ній провокують появу принципу уявної тотожності, коли уявна дійсність видається за реальну. Реципієнт отримує готову матрицю, а поезія повинна була відповідати їй, що й визначало її референтність. Цей принцип є основним у ліриці такого плану, адже вона належить до періоду соцреалізму. Він передбачає відносну подібність означення та означуваного, орієнтацію у моделюванні художнього світу на суспільну свідомість. Якщо об'єкт дійсності ширший за категорії смислу із переважанням зорових вражень (наприклад, образки з життя за часів війни), то можемо говорити про тотожність. Якщо ж він вужчий за ці категорії, провокується суспільною свідомістю, то зорові враження поступаються синтетичності, а він сам моделюється за принципом уявної тотожності.

### *Література*

1. *Устюгова Е.Н.* Культура и стили / Е.Н.Устюгова // Метафизические исследования. – 1997. Выпуск 5. Культура. – С. 32-45.
2. *Булавка Л.А.* Социалистический реализм: превратности метода / Л.А.Булавка. – Москва: Культурная революция, 2007. – 272 с.
3. *Астаф'єв О.Г.* Лірика української еміграції: Еволюція стилевих систем / О.Г.Астаф'єв. – Київ: Смолоскип, 1998. – 314 с.
4. *Гундорова Т.* Кітч і література. Травестії / Т.Гундорова. – К.: Факт, 2008. – 284 с.
5. *Третьяков Р. С.* Меридіани крізь серце / Р.С.Третьяков – Київ: Дніпро, 1975. – 174 с.
6. *Тарасов В.* Сущность различия авангарда и соцреализма / В.Тарасов // [www.viperson.ru](http://www.viperson.ru)
7. *Рікер П.* Сам як інший / П.Рікер. – Київ: Дух і Літера, 2002. – 458с.
8. *Захарчук І.* Війна і слово (Міліарна парадигма літератури соціалістичного реалізму) / І.В. Захарчук. – Луцьк: ПВД „Твердиня”, 2008. – 406 с.
9. *Муратов І.* Твори: В 4-х т. Т. 1. / І.Л.Муртов. – Київ: Дніпро, 1982. – 415 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 12.03.2009 р.*

*Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Голодом Р.Б.*

---

**SOCREALISM AND PRINCIPLE OF IDENTITY  
IN REFERENT LYRIC****O. S. Derkachova**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,  
Ivano-Frankivsk, st. Shevchenko, 57; tel (0342)59-60-74;  
e-mail: [olga\\_derkachova@ukr.net](mailto:olga_derkachova@ukr.net)*

*The article deals of the feature of the Ukrainian referent poetry. Research is based on to traditional in socrealistic tradition principle of identity. The features of imaginary reference are determined. The principles of image of the world real and ideal in poetic system are analysed.*

**Key words:** *referent lyric, socrealizm, principle of identity, reference, imaginary reference.*

УДК 821.161.2  
ББК 83.3 (4Укр)

## МІСТЕРІЙ ЗАЛІСЬКОЇ ГОРИ: СТАНОВЛЕННЯ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ ЯК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

**Р. В. Піхманець**

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

*У статті мова про ті чинники, які безпосередньо впливали на формування творчої особистості Марка Черемшини. З-поміж них увагу акцентовано на засвоєнні досвіду „старовіку”, впливах естетичних пріоритетів Юрія Федьковича, а також на знайомстві зі здобутками модерного європейського письменства. Простежено перші кроки Марка Черемшини як письменника, пошуки ним свого мистецького голосу.*

**Ключові слова:** *художня обдарованість, поезії в прозі, неоромантизм, символізм, літературні взаємини, релігійний світогляд, священне і мирське.*

Містерію, священну таїну свого народження як митця і творчої особистості детально оповів сам Марко Черемшина. Намагався збагнути її неодноразово протягом життя, здебільшого в кризові для себе моменти, особливо часто – незадовго до смерті, послуговуючись напереміну мовою раціональних означень і конкретно-чуттєвих символів. Друге („Карби”, „Бо як дим підймається”) давалося легше, бо дозволяло оперувати „згустками пам’яті”, не розкладеними на дискретні складові, залучаючи можливості внутрішніх, асоціативно-образних і полісемантичних чинників художньої думки.

Головні події тайнодійства відбувалися спочатку на Заліській горі, куди його „після року колиски” взяли на виховання дід Дмитро і баба Настя Олексюки, яких звали в селі Микитюками. На значимості „дідової гори” наголошував Марко Черемшина ще в 1901 році, коли в рукописному варіанті автобіографії, написаної на замовлення всеукраїнської антології „Вік”, в 3-му томі якої вміщено два його оповідання, зізнавався: „Дитиною взяв мене мій дід по нені Дмитро Олексюк за годівця, і мої найкращі спомини з хлоп’ячих літ – се життя у діда, стросвітського, бувалого гуцула, звісного з-за гостинності на всю околицю” [20, т. 2, 260]. Із часом прийшло розуміння, що той „життєвий епізод” безмірно вагоміший, ніж просто приємний спомин із дитинства.

Саме Олексюки як хранителі роду і його культурної пам’яті стали, умовно кажучи, патронами посвячувально-ритуальних дійств, які закінчувалися „народженням” нової людської сутності. Дід був живим втіленням предковічних традицій і наче єднав у живу сув’язь священний час „Начал” із сучасною йому дійсністю. Поступ цивілізації обійшов його стороною. Складалося враження, що це ожив у нових реаліях Першо-

предок, зі своїм розумінням життєвих і небесних сутностей, своєю системою цінностей і духовних пріоритетів. „Був то правовірний і справедливий гуцул, дуже доброго серця господар ще з первісною простотою, бо не умів ані читати, ані писати, у війську не служив, орав ще деревляним плугом, їздив тільки волами, святкував усі хоть би і найменші свята, вірив у відьми та лісовиків, добре вгадував наперед лиху і добру погоду, нікому не каламутив води і приймав на нічліг всякого, хто тільки того собі забажав”, – характеризував його майже з півстолітньої віддалі новеліст [20, т. 2, 170].

У всьому рівня своєму чоловікові – баба Настя. Обоє вони нагадували первісну космічну сім'ю з колядок, але „надщерблену” на старість відсутністю коло себе спадкоємця, тому взялися заповнити вкрай потрібну структурну лакуну годованцем, перенісши на нього любов і найкращі душевні пориви. Їх Марко Черемшина частіше згадував разом, хоча в кожного були, певна річ, специфічні, продовжу аналогію з ініціативними церемоніалами, ритуальні ролі: дід, як і належало патріархові, визначав порядок у своєму космогонізованому просторі, знав багато епічних сказань, старовинних історій і бувальщин (священний фонд роду) й охоче посвячував у них гостей, дружину й онука. Персоніфікуючи споконвічний гуцульський дух та його глибинний етос, боляче переживав нашіста новітніх цивілізаційних форм й затрату давніх (у його розумінні – єдино правильних і справжніх) сакральних цінностей.

А баба Настя тримала в чистоті й порядку святилище дому з його олтарем-піччю. Саме вона, як берегиня домашнього закутку, зустрічає малого годованця навперед хати й уроче заводить в оселю, визначаючи відповідне його новому статусу місце: „казала, що буде на припічку спати ніжками до печі” [20, т. 1, 32]. Гостила кожного ближнього, стрічного, подорожнього, дбаючи про харчунок і ночівлю, співаючи й танцюючи з гостями та онуком під мелодію дідової флюяри, наче приймала в себе велику космічну спільноту. Малий Івасик став для неї своєрідним „Центром Світу”. Де лише випадало, вихвалялася ним, переповнена гордістю й світлими почуттями – за його високу культуру думки, пошанівок традицій і дотримування вікових моральних приписів – і не помічаючи дрібних кпинів та глузувань оточення. А ще в ній глибоко вкоренилася народна релігійність і побожність, котрі через злиденне існування й неосвіченість набували гіпертрофованих форм: дрібний „довжок”, „чужу форостину”, гриби в цісарському лісі, необачно чи необережно кинуте слово сприймала мало не як смертні гріхи, що їх Бог карбує на „палицях” долі і на душі, аби по смерті приректи на вічні муки („за кожний карб треба кару приймати”).

Як і в ініціативних процесіях [загальну характеристику їх див.: 17, 206-226], священнодійства „дідової гори” розпадалося на низку протяжних у часі етапів, зв'язаних із засвоєнням духовного скарбу роду й заглибленнями в його книгу буття. Передавалися не так знання, як певні звичаєві норми, споконвічні етичні настанови й душевні якості, і відбу-

валося це шляхом особистого авторитету наділеного визначними душевними чеснотами наставника, а також „вживанням” у первісній ситуації.

Починалися віково-статеві посвячення з відділення неофіта від звичного оточення, „видаленням” його з попереднього „кола”. У „Карбах” цей момент позначений соціальним забарвленням („Хоть беріт’го у пазуху, а хоть у торбину, я вам не бороню. Віна мені не дали-сте, чим їх нагодую?” – удавано-ритуально скаржився батько), натомість в автобіографіях має більш „заземлений”, реальніший характер: Олексюки взяли онука „на Гору” як годувальника з наміром залишити, коли виросте, господарем, оскільки не мали нікого з дітей кого себе (сина отруїла розпусниця дружина за намовою коханців).

Інститут годованців досить поширений на Гуцульщині. Свого часу він привернув увагу Михайла Коцюбинського, коли той вкотре відвідав гори незадовго до смерті. Письменник нотував у записних книжках зв’язані з ними історії і снував творчі плани на майбутнє [8, 306-322]. Годованців брали переважно бездітні газди, аби мати на старість „безжурне життя”. Велось їм по всякому, бо ж господар міг забавлятися в корчмі чи на храмовім святі, а годованець мусив доглядати за маржиною та вести господарство. Тому й казали, що „стариню тримати, то так, як каменя глодати”. За те їм записували ґрунти, ліси, царинки. Відповідну угоду робили в „нотаря”, хоча її можна було розірвати, а годованця прогнати, поміяти або й перепродати права. Втім, траплялися й інші ситуації, коли випадало брати на господарство годованця, що й сталося, власне, з Іванком: Микитюки не бажали зв’язуватися з чужими людьми, аби, як казали гуцули, їх мозіль не перейшов на іншу кров. А називали годованці своїх газдів, до речі, дідом і бабою. Таким чином, в номінаціях письменника, які стосуються Дмитра і Насті Олексюків, був, окрім прямого, ще додатковий сенс. Причому навіть не один. Адже дід і баба в міфопоетичній свідомості українців – це, як видно з казок і різдвяних текстів, Першопредки, котрі забезпечили людей культурними благами.

Від першого ж дня перебування в діда й баби почалися „випробування”, аби привчити малюка до майбутнього життя (як розуміла його сенс стариня). Цей епізод зв’язаний не так із матеріальними, як із духовними сутностями. Символічно, що тільки-но Петрик (alter ego автора „Карбах”) переступив поріг, як баба дала йому денцівку, а дід обіцяв „купити велику сопівку на вісім пальців”, очевидночки, помітивши естетичні зацікавлення дитини до цього музичного інструмента. Звуки флорри наскільки глибоко зворушили, що стали на все життя своєрідним резонатором душі, зосібне в процесах творчого горіння: опрацьовуючи матеріали „Щоденника”, які виливалися в наративні структури воєнних оповідань і новел, „любив, як йому грали на сопілці, а цю приємність йому робив хлопчина – сирота з Кобак, якого Черемшина взяв на виховання” [16, 56].

Поряд із мелодією сопілки хлопець при звичаювався до танцювальних рухів. Дідові гості (подорожні ночівники чи прибулі на храмове свято „вуйки і вуйни”), підбадьорені співами й чаркою оковитої, бралися за

рамена й ставали до танцю. Баба з онуком теж „уживалися” в цю святочну настроєву атмосферу: „Дід умів красно грати на флюярі і вечорами і по вечері грали, а гості співали і танцювали, ще й бабу і мене брали в танець і вивчили були мене танцювати гуцулки, аркана і гайдука” [20, т. 2, 170]. Це формувало внутрішнє чуття рухових ритмів. Не випадково ґрунтовані на танцювальних ритмах художні структури займають вагоме, якщо не центральне, місце в доробку Марка Черемшини.

Рано („ще я був малим приземком”) „як дід і баба справили мені всю парубоцьку ношу, і капелюх з павами, і онучі крашені, і нараквиці вовняні” [20, т. 2, 170]. Це був ще один шлях у світ поезії й краси, який привчав до гармонії барв і ліній, досконалості поєднання кольорів і залишив помітний слід у творчій долі. Іван Денисюк виводить „щедру орнаментацию” й „ступенювання оздоб” у новеліста якраз із гуцульської різьби, вишивки й „сміливих, у буйних кольорах прикрас одягу” [5, 83].

Із першого ж дня перебування на Заліській горі хлопець поринув у дивовижно-казковий світ лісовиків, нявок і чугайстрів, помережаний ліричним ладом народної пісні й епічним пафосом усних оповідей, оповитий містичним трепетом ворожінь, віщувань і заклиналих дій. В автобіографічних нотатках на одній сторінці згадано тричі світ таємничих міфологічних істот. Отож „вдихання” і „пересякування наскрізь” таким фольклорно-етнографічним субстратом становило, без сумніву, істотний або й визначальний момент „основин” його як творчої особистості.

Зазначені чинники слід розглядати як попередні і до певної міри підготовчі етапи „центрального”, кульмінаційного акту містерії, в якій усне слово й пісенна мелодія, музичні й танцювальні ритми набували якісно нового значення, зближуючись і поєднуючись, наче в магічному крузі. Та був ще смислово-композиційний фокус, котрий ніби втягував їх у себе.

Заліська гора була воістину в „Центрі Світу”, і селяни чи не з усієї Верховини, котрі прямували „верхом з набором на доли, щоб замінити скором та посудину на хліб”, або повертали назад, спинялися тут на перепочинок. Траплялося, що „майже щоночі ночувало у дідовій хаті десять, а не раз і двадцять осіб” [20, т. 2, 170]. Такі зустрічі приносили неабияку радість старині. Приймали подорожніх, як належало за гуцульським звичаєм, пригощали вечерею чи сніданком, „а дуже часто приносили з корчми горівки і частували гостей”. А далі починалося найцікавіше: „колективне” розгортання сакрального сценарію, тобто обрядово-магічне тайнодійство, під час якого щільники пам’яті набували змістового наповнення. „Дід дуже любили ... хоть розповідати, хоть слухати оповідань про давнину...”. Тому за столом відразу оживали наративні потоки міфо-епічних сказань, які чергувалися з танцями й співом. У „Карбах” структурним синонімом такої акції виступає сповнене таємничими смислами й священним трепетом храмове свято. Це й була та визначальна, зв’язана з передачею заповітного досвіду ланка в структурі посвячень, що робила його власне ініціацією, культовим тайнством. Адже, на відміну від інших обрядів і святочних дійств, ініціації передба-



чали міфологічну складову: під час них неофітові передавали релігійні скарби, до яких він раніше не мав доступу [9, 544].

Відповідно до припису посвячувальних обрядів, Іванко не міг бути пасивним „глядачем”, але щоразу залучався до тайнодійства, стаючи його головним персонажем й об’єктом „всезагальної” уваги. У „Карбах” ця його „роль” акцентовано структурно і семантично. Як тільки сходилися гості на храмове свято, то обдаровували Петрика „обарінками” та „називали чемним легінем”. У тому мелодійному щебеті-приговорюванні теж був свій, „вищий” сенс, бо воно прилучало до правічного народного етикету і ввічливості, як зрештою, і до гуцульської говірки з її смисловими й інтонаційно-експресивними переливами. Це своєрідна містично-таємнича міфологічна подорож, покликана розкрити естетичні приваби, глибини й самодостатність народного слова. Тому воно органічно й увійшло в структуру мистецького вислову новеліста, причому не яке засіб, а як самостійний суб’єкт художньої нарації і до певної міри навіть як об’єкт зображення. І коли, скажімо, „Стефаник у своїх оповіданнях користується діалектом, то це ніби для того, щоб зробити своє оповідання природнішим, щоб надати своїм персонажам якнайбільше ґрунту та документальності”, а „Черемшина звертається до діалекту ради його самого, задля його естетичної вимовності, – просто тому, що знає вагу й цінність рідкого, надзвичайного слова” [7, 427].

„Після харчунку” ритуальна роль малого неофіта в структурі святочного дійства побільшувалася, дід „дальше веселив гостей своїм внуком”. Попервах не міг звикнути до такої уваги: прискіпливі слова й погляди сільських газдів і газдинь, доторки їхніх рук заганяли його під стіл, де „заслонювався звисаючою скатертю”, і, здавалося, що ніщо не зможе „його вигулити з дучки”. Аж ось Олексюк сідав на порозі і починав грати на сопілці гуцулки, наказуючи йому танцювати гайдука: „На дідове слово хлопець несміливо попід боки брався, підскакував і присідав навприсядки, плескав землю ручками. – Гей-гоп, гопачя!”. Тоді наче світ змінювався і переходив у новий аксіологічний вимір: „худокосте, захмарене дідове лице” випромінювалося, і ця веселість одразу ж передавалася гостям: „Вуйни розбезпечувалися і підспівували довгими, крутими голосами, а вуйки підтупували ногами” [20, т.1, 33, 34]. Одначе за мить, як тільки скінчився танець, „дід заводив такої жалібної, що усі гості надолину голови спускали, як птахи, дощем зіпрані, а баба глибоко зітхала”. Ні господар, ані його „старосвітські” гості не могли змиритися, що руйнується Світ, „вправді ліпший”, опертий на релігійні устої, западаються в небуття ті цінності, які становили основи їхнього способу існування і їхнього світовідчуття. Такі раптові зміни настрою (аж до повного заперечення попереднього внутрішньо-суб’єктивного переживання), ґрунтовані на смислово-ритмічній антитезі, яка єднає протилежні якості життя, показові: вони стануть однією з прикметних ознак художнього мислення Марка Черемшини. А витoki їх – у міфопороджуючих архетипних пат тернах. Згідно з цими засновками, сучасна людині дійсність є наслідком жажливої вселенської драми, котра призвела до зміни

релігійних модальностей, переструктурування в космосі й кардинальних перемін у стосунках людини з небожителями. Порушення божественних заповітів призвело до „вигнання з Раю”: нащадки Адама і Єви можуть хіба ментально, через ритуальне відтворення первісних ситуацій, вертатися до „Начал”, до цілісного світосприйняття, до первозданих моделей буття. Але й такий космологічно-релігійний порядок зазнає краху через ігнорування ритуально-міфологічних норм й етичних настанов. Зміною золотого віку на срібний справа не обмежилася, суспільність стрімко рухається до фатального кінця. Циклічний час, відповідно до якого первісний міфологічний час можна було „повертати” й регенерувати в конкретно-історичних ситуаціях, „вирівнявся”, тому навіть ментальне сходження в Едем (до вищих, справжніх пріоритетів) стало неможливе. Така логіка homo religiosus – а старий Олексюк, нагадаю, був „правовірний і справедливий гуцул” – неминуче торувала шлях есхатологічним візіям, у світлі яких давній, сповнений небесних сутностей (нехай вони мали християнсько-язичницьку зав’язку – з перевагою елементів ранніх релігійних культів<sup>1</sup>) гуцульський світ „на старців переходить”.

Отож, міфосемантика „дідової гори” визначила головні смислові й структурні координати естетики Марка Черемшини. Адже саме тут він оволодівав *mysterium fascinans*\* прилучення до трансцендентного, сутнісного буття, тут усне й писемне слово, музика й танець, старовіцькі сказання й бувальщини, святочна одіж й мальована кераміка, гуцульська різьба й мосяжництво (кожна зі своїм набором „підручних засобів” і своїм багатим етично-естетичним потенціалом) збігалися воєдино, вимальовуючи дивної краси й чарів життєві візерунки, і творили єдиний ритм життя. Відтак „початковим етапом національного усвідомлення” новеліста була його „культурна та релігійна ідентифікація”, а першорядна роль у цих процесах належала старим Олексюкам [3, 11–12].

Однак цей, що так скажу, священний ланцюг посвячувальних акцій був перерваний на перший погляд несподівано й раптово двома втручаннями „зовнішніх” сил. Перше мало порівняно мирний характер, а друге спричинило сумні, зв’язані з драматичними колізіями наслідки. Коли Івасик досягнув відповідного віку, „управа кобацької школи” примусила стариню записати його на навчання і перейняла на себе роль головного наставника й виховника. Дід боляче пережив втрату статусу повновладного патрона посвячень („три дні не їли та й поплакували”), та зумів побороти в собі внутрішній спротив, змирився з незворотністю історичного часу і по змозі сил допомагав, вносячи свої, оперті на тисячо-

<sup>1</sup> Свого часу Іван Франко доводив, що наш народ вірить в єдиного Бога, але не менше також „вірить і в чорта, і в потоплеників, і в чари та відьми, і в хмарників та ворожок”, причому саме „та низька, поганська віра є у нього *властивою, практичною вірою*, тобто тою, котра знаходить застосування в тисячних випадках практичного життя” (18, 269). А відомий історик релігії, особливо давніх його форм, Мірча Еліаде навіть стосовно вірувань європейських селян середини ХХ ст. вважав більш прийнятним термін „народна теологія” – з огляду на значну долю в християнських культах язичницьких елементів (21, 171–173).

\* Зачаровуюча тасмниця (*лат.*)

літньому віковому досвіді гуцульського життя й народного „кодексу честі” корективи в настановчі дії. Враження від школи в письменника zostалися неоднозначні, хоча з часом зрозумів її користь й потребу, тим паче, що, починаючи від першого ж для освітньої одиссеї дії вчителів і патріарха роду узгоджувалися, взаємодоповнюючи одна одну.

Складніше було з другим „втручанням” у сакральний процес. Викликаний ним конфлікт остаточно розв’язати ніколи не вдалося, а породжена обома факторами внутрішня антиномія могла позначитися на схильності новеліста до драматичних атрибутів і загалом до драматизування на рівні характерів, ситуацій, фабульно-подієвому загостренні і т. ін. „Десь коли я був в другій або третій класі сільської школи”, перейшли жити „до діда на гору” батьки. Природно, що вони забрали до себе й малого Іванка. Сам собою цей факт не має ніякої конфліктності чи внутрішньої напруженості, але батько чомусь роздратовано кинув, що, мовляв, „дід мене дуже розпестили і нічого доброго не навчили”.

Наступні акти „здійснення таїнств, містерій”, які завершували народженням нової, власне творчої натури<sup>2</sup>, відбувався вже без нього: невдовзі після катастрофічного для нього розлучення з онуком Олексюк помер у гніві на зятя. Продовжив його настановчу програму – попри всю антитетику їх характерів і розуміння життєвих принципів – дедя Юрій Семанюк. Він усе зробив, аби син „покушів панства” та й аби йому був „писаний легкий хліб”. Саме завдяки його зусиллям Марко Черемшина зумів, словами Івана Франка кажучи, „видряпатись на висоту, де видко світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали”. Звідси його слова вдячності з висоти прожитих літ: „Коли так гляну назад себе, то не можу замовчати, що багато я батьків бачив, але щоб котрий батько так глибоко і безмежно любив свою дитину, як мої дедя мене любили, цього я не бачив” [20, т. 2, 176].

В автобіографічних нотатках письменника матері присвячено порівняно мало місця. Її, по суті, лише згадано як жінку, котрій завдячував біологічному народженню. Втім, дарувати життя – це теж немало, і за спогадами Наталі Семанюк, зовні її чоловік „вдався більше в матір, добру й скромну жінку із милими зеленавими очима” [15, 15]. Схоже, що материнські „коди” в своїй долі новеліст так і не зміг до кінця збагнути: може тому, що яскраві епізоди в її житті траплялися не часто, або ж по часточці „переливав” її кров у своїх героїнь – продовжувачок роду, носіїв природних інстинктів і непоборного життєвого оптимізму. Більше згадок про матір – у „Карбах”, де вона виступає своєрідним ретранслятором й інтерпретатором вікової мудрості й життєвих устоїв. З огляду на сказане цікаво виглядають припущення Еріка Берна про те, що „сценарні вказівки, які мати дає своїй дитині, вона сама отримала від свого батька – це означає, що джерелом сценарію чоловіка може бути його дідусь по

<sup>2</sup> Ініціації знаменували собою якраз „перехід індивіда з одного статусу в інший, зокрема залучення до певного замкнутого коло осіб (до повноправних членів племені, в чоловічий союз, езотеричний культ, касту жерців, шаманів і т. ін.)”, а „міф оформляв цей перехід” (9, 543).

материній лінії” [1, 297]. Етногенетикам ще належить доводити правомірність таких припущень, та в нашому випадку вони „спрацьовують” стовідсотково: через Анну Олексюк хлопчина отримав у спадок архетипні матриці, чутливі і здатні на рецепції дідової мудрості, а їх доповнював „живий досвід” батьківських заповітів.

Водночас і паралельно на становлення творчої сутності Марка Черемшини значний вплив мав Юрій Федькович. Сам новеліст не був знайомий із буковинським соловієм, але зростав в атмосфері поваги, палкого захоплення й пієтету до нього. Адже в родині Семанюків доходило до його культу й обожнення. Батько знав його ще з часів, коли проходив свої „університети” (вчився дяківству) в гірських селах і привернув увагу своїм „дуже металічним голосом” і гарним співом [20, т. 2, 169]. Знайомство переросло в щире дружбу, взаємну повагу й любов. Ще коли працював дяком у Путилові, то часто гостював у письменника вдома, читав книжки з його бібліотеки, а на свята разом „співали до пізньої ночі, гуляли та з пістолетів стріляли” [20, т. 2, 149]. Осівши в Кобаках, батько, як кажуть, жив спогадами про „тезку”, розповідав друзям і знайомим про свої зустрічі з ним і отримував через дяка Никифора Розбіцького листи. Тому болючою й страшною стала звістка про смерть словутого художника слова й найбільш шанованої людини. Її приніс той-таки путилівський дяк, так само захоплений вдачею й високодуховними рисами автора „Люби – згуби”: „Оба плакали, як діти, над тою втратою, а дедя нарікали на Розбіцького, що не дав їм знати про недугу і смерть Федьковича” [20, т. 2, 172]. І слід погодитися з Миколою Легким, котрий виділяє психофізіологічний комплекс Юрія Федьковича в творчій особистості Марка Черемшини, поряд з тими, „напруга яких і сублімувалася у вигляді неповторно організованих новел циклу [„Парасочка”]” [10, 148, 150]. Однаково, додав би я, як і в інших його художніх структурах. Особливо помітні такі впливи в оповіданні „Керманич”.

Андрій Музичка заперечував будь-які „сліди” Юрія Федьковича на ранній творчості новеліста [12, 158]. Та навіть названі ним як начебто випадкові збіли чи другорядні художньо-естетичні паралелі (подібний із „Керманичем” буковинського автора мотив, сильні і горді характери, гуцульська вдача), виказують „родові плями” Юрія Федьковича і романтизму загалом на художній свідомості Марка Черемшини. І схоже, що з полону романтичних уподобань й захоплень остаточно вибратися йому не вдалося ніколи. Бо якщо шаленство пристрастей у зрілій творчості ще можна списати на гуцульську вдачу й на власний палкий темперамент, а прикметну для романтизму „розімкнутість” літературних родів і жанрів, взаємопроникнення різних видів мистецтва – нестримним бажанням письменства зламу століть до оновлення художніх форм, задля чого арсенал літературно-художніх засобів збагачували здобутками інших видів мистецтв, а також новітніми науковими відкриттями, то сюжетно-фабульні подібності, здається, нічим іншим, як впливами, не поясними. Відомо-бо, що „романтики залюбки розробляли колізії, у яких за збігом обставин стикалися найсокровенніші інтереси дуже близьких людей”

[13, 264]. Скажімо, основу повістки „Люба – згуба” становлять любовні пристрасті двох братів, а „Серце не навчити” – сутичка між вірними друзями за дівоче кохання; цілий вузол родинних і побратимських (вівчарі однієї „вартуги”) зв’язків „затягнув” Микола Устиянович в „Месті верховинця”, опрацьовуючи тему гуцульської любові... При самій згадці про ці конфлікти на думку спливають „Марічку головка болить” й „За мачуху молоденьку...”.

Відомо, що романтичний герой – це сильна особистість, яка вирізняється із загалу своїми фізичними й духовними якостями, що нерідко породжує конфлікт із оточенням. Образ Івана Саїна суголосний означеній концепції і цілковито вписується в „галерею” художніх персонажів улюбленого батькового письменника. Він дуже сильний і стоїть вище від „юрби” вже за своїм становищем: калфа-корманич, якого шанують люди й поважають товариші-плотогони за його щирість, товариську вірність і готовність на саможертву – навіть заради ворога. І ніщо – ні прохання коханої дружини, ні сльози сина, ні погрозливий гул-пересторога природи – не може спинити його від фатального рішення кинути виклик долі. Зачувши мову про небезпеку повеней („слотливий рік, дощі за дощами перепадають”), від яких „Черемош аж казиться”, він наче аж стрепенувся: „Оце якраз на мій млин вода!” [20, т. 2, 23]. Так само без страху й остороги, але з відчуттям обов’язку й потреби допомогти ближньому в біді, кинувся він у каламутні хвилі. А інші плотогони не наважувалися ставати на прою зі стихією, аби врятувати свого корманича чи бодай тіло його відшукати, оправдовуючись перед собою й людьми, що такою „була Божа воля”. За всіма ознаками Іван Саїн втілює гуцульський характер і виступає носієм гуцульської вдачі.

Та й сам Юрій Федькович поставою, вчинками і темпераментом скидався на героя, який притьма зійшов зі сторінок його повісток. Принаймні таким його уявляв Юрій Семанюк, котрого найбільше захоплювали ті аспекти його сутності, які персоніфікували „правдивого гуцула” з його товариською вдачею, щирістю почуттів, вірністю побратимській присязі і готовністю поділитися останнім грошем із кожним біднішим від себе, а друзям – зробити приємність. Навіть деякі зовнішні деталі схиляють до такого розуміння. Бувало, коли малий Іванко читав твори буковинського соловія, батько нагадував собі, „як то він не раз співав у церкві в Путилові так сильно, що усі гудзики у його кабаті потріскали і попадали на землю, начеб їх ножицями обтято, як Федькович на Святвечір все своє оточення частував усіма стравами і горівкою та медом, а навіть худобу і кури заливав горівкою, як всі свої гроші роздавав вбогим мужикам або брав дедю і дяка Никифора Розбіцького до Вижниці і тут купував книжки, та гердани, та коні вороні” [20, т. 2, 172]. Тому не раз й говорив, що за ним „штрикали б були у вогонь”, з таким „варт було жити та й умирати”. „Ото в мене раз чоловік, то золота душа, – казали дедя. – З ним не нажився би, ні не наговорився би, – то нема понад того чоловіка на гори й долини” [20, т. 2, 169, 172].

Отож, становлення Марка Черемшини як творчої особистості відбувалося на ґрунті романтизму – передусім через засвоєння художньо-творчого досвіду Юрія Федьковича. Ба більше: саме останній намітив деякі шляхи, які покутський новеліст пізніше вподобає в своїх художніх шуканнях. Донині ще, на жаль, панують спрощені уявлення про персонажів Юрія Федьковича як благородних і завятих у своїх почуваннях лицарів, одержимих пристрасстю, котрі знають лишень святкову одіж, кохання і зброю. Насправді його концепція героя не така однолінійна, як складнішою є й діалектика гуцульської душі і гуцульська вдача загалом. Свого часу Євген Нахлік ґрунтовно простежив різні іпостасі „природної людини” буковинського письменника (раціоналістично-сентиментальну, сентименталістську й романтичну), які особливим чином поєднуються в кожному конкретному випадку, хоча романтичні чинники мали домінуюче значення. Так само неоднозначно чи радше – амбівалентно інтерпретував автор і природу пристрасі. А в деяких творах („Три як рідні брати”, „Сафат Зінич” та ін.) він схилився до більш відповідного духові часу реалістичного типу художнього мислення. За влучним спостереженням того ж дослідника, „Гуцулія скидає лицарський сардак і корчиться від голоду” [13, 253-278].

Такий синкретизм світоглядних й естетичних позицій „підхопив” й Марко Черемшина, хоча розробляв свої теми й сюжети, так би мовити, в іншій системі художніх координат. Микола Зеров писав, що Юрій Федькович як романтик, „зачарований побутовим рельєфом рідних гір, подекуди вгадував ті стежки, на які потім з певністю ступив Черемшина” [7, 430]. Та щоб відкрити ті нові стежки, мусив діалектично заперечити, а в певному сенсі й побороти в собі комплекс вчителя. Початок цьому поклало, на мій погляд, вже оповідання „Керманич”. Воно намітило ті світоглядні й художньо-естетичні підвалини, на які новеліст опирався в пошуках себе й „сродного” собі, тобто своїй внутрішній сутності, місця в красному письменстві, а рівночасно „намацально” окреслило деякі імовірні напрямки подальшого розвитку художньої думки.

Привертає увагу зокрема і трохи навіть насторожує „спадкова лінія” Івана Саїна. Його син, „як лиш став парубочити”, теж „до керми взявся”, тільки працював звичайним плотогоном, а не керманичем. На відміну від батька-силача, він зростав хворобливим і слабосилим, попри те, що допомагав йому в усьому, наслідував, а коли батька не стало, заміщає в сім’ї. Сила і слава гір, згідно з художньою логікою, поступово вироджуються чи принаймні шукають нові форми втілення в конкретно-історичних реаліях, і це простежується навіть на прикладі одного роду. „Керманич” ескізно намітив стрімкі й бурхливі, сповнені пошуку й могутньої енергії ритми художньої думки автора, що розгортатиметься за своєю внутрішньою тріадою (теза – антитеза – синтез).

Веду до того, що подібна до Саїнової доля мала б спіткати й застарілий на той час романтичний тип художнього мислення, а новеліст мав би, відповідно до означеної закономірності, оприявнити його „антитезу”. Так воно й сталося. На відміну від романтиків, він уже в першому своє-

му оповіданні шукає ідеалу не в героїчному минулому і не в фольклорно-міфологічних емпіріях, хоча, поза всяким сумнівом, прекрасно їх знав і, за власним зізнанням, „сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку” [20, т. 2, 176], а в сучасній йому дійсності. Природно, що в наступних творах тенденція до „заземлення” художнього мовлення стає ще очевиднішою.

Драма „Несамовиті” не збереглася в цілісному вигляді. Як довідуємося з уцілілих фрагментів і критичного відгуку Михайла Грушевського, її побудовано на конфлікті, який розгорівся за провід села між молодими, рішучими в своїх домаганнях і сповненими віри в успіх розпочатого діла „несамовитими” й прибічниками давніх методів ведення громадського життя. На чолі перших стоїть Микола Сівчук. Він закінчив рільничу школу, засвоїв, окрім фахових знань, ще навички політичної боротьби і, повернувшись додому, з усім запалом гуцульської душі й з молодечим темпераментом узявся за організацію селянства й перетворення його на свідому себе й своїх цілей політичну силу. Він згуртував навколо себе молодих активістів, котрі пройнялися громадською ідеєю, вибрали з-поміж себе вїйта й раду, повели боротьбу проти пияцтва й темноти – за піднесення школи, читалень й освіти. Зрозуміло, що це викликало шалений опір колишніх чільників села, завперше вїйта й орендаря Манашка. Перший мав ще й особистий мотив бути невдоволеним, адже Микола переманив на свій бік його дочку, а другого „антипропінаційні” заходи позбавляли значних прибутків. Тому він підмовив сільського волоцюгу запалити церкву, підстроївши справу так, начебто це зробили „молоді”. Спійманого Миколу жорстоко побили і ледви живого кинули у в’язницю разом із товаришами; старий Курій повернув собі посаду, школа впала, а Микола помирає від завданих ран у тюрмі. Але тріумфувати прибічникам „старих” порядків зарано: справжній палій викриває справу, заручена за нелюба дочка вїйта втікає в місто і, довідавшись про смерть коханого, топиться.

Попри очевидні елементи мелодраматизму<sup>3</sup> й вади, зв’язані з розгортанням драматичної дії, „Несамовиті” засвідчили ріст естетичної свідомості автора, бажання узгоджувати свої кроки з динамікою сучасної йому літературно-творчої думки. Разом із тим Марко Черемшина „піднімається на якісно новий щабель, рефлексуючи над національною ідеєю. Він прагне підвести читача до способу досягнення національного ідеалу, накреслити систему конкретних завдань, певну програму дій” [3, 13]. На підтвердження такого висновку історик справедливо наводить пристрасні монологи персонажів драми, як, наприклад: „Наша праця не пропаде; зерна засіяні зійдуть щедрими плодами і зазелениться наша небагата нива. ... Голос правди знайде відгомін хоч би і в сотому серцю. Правди доходить ся просвітою. Просвічений народ сам йде правою доро-

<sup>3</sup> Вони помітні вже в солодкаво-пестливому, перенасиченому димінутивними формами й народнопісенними зворотами звертанні закоханих: „моя рожечко”, „моя ластівочка щebetлива” – „голубчику мій пишненький”, „мій милейкий” і т. ін. Можна б цілі стилістичні „ланцюжки” вибудувати з таких зворотів.

гою й другого на ню направить”; „Ми народ великий, ми не заснули сном вічним під твоїм усипляючим покровом, ні; ми лишень карались, а ти знаєш, що за карою йдець поправа, себто більша сила до борби” [20, т. 2, 185, 186].

Це були саме ті ідеї, що виводили художню думку новеліста в річище неоромантизму. Нагадаю, що приблизно тоді ж (1896) майже одночасно побачили світ „лірична драма” Івана Франка „Зів’яле листя”, повість Ольги Кобилянської „Царівна” й драма Лесі Українки „Блакитна троянда”, а Василь Стефаник прикладав багато зусиль до видання літературного часопису, в якому „політики і духом не мало пахнути”. Такі явища засвідчили появу в українському письменстві новітнього типу художнього мислення, а в певному розумінні й нової літературно-художньої доби. Вразливий, за власним зізнанням, до „голосу життя на землі” юнак намагався синхронізувати творчі пошуки з модерними віяннями.

Але тоді спроба стати на неоромантичний шлях розвитку й витворити художню антитезу романтичній концепції світу й людини зазнала невдачі. Насамперед тому, що новий тип естетичної свідомості лише зароджувався (тому й неоромантизм зчаста означають як „перехідну тенденцію, або перехідну стильову течію”, яка засвідчила появу нового літературного напрямку – модернізму [див.: 4, 32], отож молодий автор блукав навпомацки, не маючи перед собою ні певних опор, ні чітких орієнтирів. А ще життя вносило корективи. У 1895 році відбулися вибори до галицького сейму. Вони показали, з одного боку, що селянство більше йде за „жолудковими” гаслами, а не за „високими” ідеями, а з іншого – виявили дріб’язковість, підступність і зрадливість галицько-руської еліти, не готовність її до ведення серйозної політичної боротьби й до тяжкої, щоденної і невдячної праці „на власному смітникуві”. „Молоді” радикали, на яких покладали великі надії і яких, вочевидь, бачив перед собою Марко Черемшина, створюючи образи „несамовитих”, загрузли в баговинні соціал-демократичних догм і взяли курс на пролетаризацію, розорення селянських господарств. Давню поезію гір і культурно-релігійний „спадок віків” вони готові були принести в жертву примарам соціалістичної революції. Крім того, „молоді” воліли продукувати ідеї, але мало здатні були до конкретної роботи на освітньому й національно-державницькому полі, через що не раз наражали себе на гостру критику Івана Франка, котрий закидав їм „голе” теоретизування й догматизм. Саме тоді пережив гострі й болючі „злами” свідомості, зв’язані з розчарування в суспільно-політичному русі, й ідеологічні розходження з політичними соратниками Василь Стефаник [див.: 14]. Отож і сталося, що ні високих ідеалів, ні людей, здатних втілювати їх у життя, „не стало”. Натомість дедалі частіше кололи зір картини конаючої Гуцульщини, і навіть чарівна природа не здатна була змінити такі враження. Виникає закономірне бажання зазирнути в сутнісні виміри буття, збагнути його внутрішні тенденції й закономірності. Великі надії покладав на інтуїцію, здатну долати ілюзії видимого світу й заглядати в безконечності й



першопричини вічносущого. Так у творчій істоті виникає „двоголоса” мелодія, побудована на співзвучності „внутрішнього” і „зовнішнього”, на оприявленні одного через інше.

Поетії в прозі ще раз довели намір письменника йти в ногу з часом, бути емоційно й творчо суголосним епосі. Разом із тим вони підтвердили в авторові хист чутливого на болі й трагедії митця. Може, й драматург за покликанням, він усе-таки обирає малі жанрові форми як найбільш адекватні для вираження тривожно-мінливих настроїв світу. А підвищеною емоційністю й внутрішньою схильністю до ритмічної організації художнього мовлення такі жанрові форми здебільшого відповідали характерові його літературної обдарованості. Додалися ще деякі зовнішні чинники, передусім те, що Марко Черемшина перебрався жити до Відня, цієї, за визначенням фахівців, „етнічної химери” з її атмосферою „Веселого Апокаліпсису” й „невротичним страхом перемін” [детальніше див.: 6, 69–70]. Тут він, як кажуть, із головою поринув у вир літературно-творчих пристрастей і суперечок: разом із Миколою Кошаком „устроювали у себе вдома літературні гутірки”, запрошуючи на них українських письменників із Галичини й Наддніпрянської України, а в „багатій на літературні журнали кофейні „Центральній” першого повіту Відня мали ... свої постійні сходи, куди заходив також Петер Альтенберг” [20, т. 2, 175]. Згадане ім’я – це псевдонім відомого австрійського поета-модерніста Рішарда Енгландера. Якщо зважити, що в європейському письменстві це був час активних пошуків нових виражальних можливостей слова і нового естетичного змісту, то стануть більш мотивованими й зрозумілими новаторські пошуки автора в „Листках”.

У радянському літературознавстві цю складову творчого набутку новеліста тлумачили переважно як данину моді й замилювання декадансом і модернізмом. Причому останні вважали ознакою крайнього песимізму й занепадницьких настроїв, властивих „буржуазній” культурі й суспільстві загалом. Насправді це було прагнення, могутній порив до нових форм у житті й мистецтві, спроба виходу – через самоусвідомлення, розкріпачення й оновлення – з кризового стану, в якому опинилася культурна сфера. З цього погляду модернізм можна б назвати „здоровля” літератури, суспільства і його свідомості.

Об’єктивно розібратися в характерові пошуків Марка Черемшини в цій царині спробував свого часу Андрій Музичка [12, 168–181]. Але його „заданість” на імпресіонізм як визначальний тоді в європейському письменстві, а відтак і в Марка Черемшини тип художнього мислення, намагання в усьому бачити імпресії, „звичайні враження” від споглядання природи знівелювали до певної міри наукові зусилля. Безперечно, що в художній сфері межі умовні, тим паче якщо вони стосуються переходових, порубіжних явищ. Постульовані дослідником елементи імпресіоністичної поетики можна віднайти в циклі „Листки”. Та не вони, на мою думку, домінують.

Насамперед тому, що за катаклізмами в природі проглядають дійсні трагедії й драми людського життя, причому не вигадані, не ілюзорні,

не викликані авторськими імпресіями. І якщо стосовно деяких перекладів таке твердження, може, й має право на життя, то в оригінальних зразках „чиста краса” проглядає хіба з-поза художніх форм, у техніці писання, у поезиці. Сумні й невтішні настрої в природі автор художньо екстраполює на соціальні, історичні, національні чи особистісні проблеми. Прибиті весняним заморозком фіалки викликають згадку про дівочі серця, котрі „погибають вранці життя свого ... від морозу парубоцької зради”; море з його поважним гомоном хвиль наводить на думку про історичні звичаї українського лицарства, а „ледові цвіти” на вікні, котрі заслоняють люту зиму, вимальовуючи перед очима „май у чудових своїх красках”, асоціюються з людськими мріями. Навіть стара дуплава верба, яка виросла „на широкій млаковині”, наводить на тривожні роздуми: вона тримається за життя лише „самою опоною”, та незважаючи на це, „щороку виростають з її кучерявої голови нові віти”; її жодне лихо, негода й підступи не минають, інші дерева глузують із неї, „а їй про те байдуже” – „нишком заплаче та й тільки. Побачить чию-небудь кривдугоре, то ще дужче плаче”. Така „чудна вдача” старої верби нагадала ліричному суб’єктові рідну Україну: „вона знає, що плачем не добуде собі луччої долі, – як не добула її безталанна Україна, – та все-таки залюбки плаче...” [20, т. 2, 53].

Без спеціальних спостережень тут помітне своєрідне втілення Бодлерового закону „відповідностей” між компонентами цілісного, постійно мінливого й самооновлюваного світу, де відбувається „активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє”. На його основі, як відомо, постав символізм [див.: 11, 636]. „Зовнішнє” в новеліста – здебільшого природа в її конкретно-чуттєвих виявах, що допомагає збагнути внутрішні сутності, важко доступні раціональному пізнанню. Процес естетичного освоєння дійсності відбувається теж суто по-символістськи: за допомогою окремих натяків, сугестій, аналогій, ґрунтованих на ірраціональних чинниках й асоціаціях. Жанр поезії в прозі ідеально цьому відповідав. Як і часті апеляції до музики з її рецептивними можливостями. Звідси й назва одного з творів – „Симфонія”. Як жанр інструментальної музики, симфонія належить до поліфонічних форм і передбачає самостійність і рівноцінність мелодійних голосів. У Марка Черемшини такими „голосами” виступає кілька паралельних і відносно протяжних у часі тем: ластівки, яка в безплідних пошуках поживи для малих ластів’ят упала з утоми на землю й була з’їдена собакою, теж голодним; матері голодних дітей, котра випрошувала для них ризику хліба й померла від голодового тифу; вони самі, „маленькі безбатченки”, що з голоду квилять – хто в своєму гнізді, а хто на призьбі – і схоже, що теж стоять за крок від могили; а також тема приреченого на загибель села, в якому навіть „вся комашня із голоду погинула” [20, т. 2, 49]. Саме вони творять „співзвуччя” трагічної в своїй основі й страшної мелодії смерті, що кружає над природою і над усім життям. Зрозуміло, що означення „симфонія” мало стосується жанрової природи твору (хоча принцип симфонізму глибоко вкоренився в творчу натуру новеліста) і значною мірою є умов-

ним. Це власне натяк або окремі штрихи до багатоголосої музики „катастрофізму”, яка торкнулася рідного краю автора. Нагадаю, що цей твір, як і більшість поезій у прозі Марка Черемшини, написано в „голодний” 1898 рік. Картини змарнілих і спухлих дітей доповнювала масова еміграція селян за океан, що набула загрозливого характеру й породжувала привиди апокаліпсису.

У „Симфонії” поєднання двох планів зображення помітне незброєним оком. З композиційного погляду вона нагадує ізоколот. Така стилістична фігура передбачає, окрім симетричності розташування образів чи понять, найближчу відповідність їхнього змісту, а для щільнішого зіставлення – повторення тих самих слів або словосполучень з анафоричними та епіфоричними компонентами. Відтак образи ластівки, яка марно літала в пошуку поживи, „аж поки з утоми та голоду на землю не впала”, і жінки, котра „ходила від хати до хати, щоб для діточок дещо випрохати”, але „не вернулася, на дорозі впала”, а також їхніх дітей формують не просто смисловий, а й синтаксичний паралелізм, переходячи деколи навіть в ізосинтаксизм (сумісне розташування синтагм в аналогічних синтаксичних одиницях): „Мати тих маленьких безбатченків полетіла за поживою і забарилася” – „Вона ходила від хати до хати, щоб для діточок дещо випрохати, та й даремно”; „Вона все ж таки летіла й гляділа, аж поки з утоми та голоду на землю не впала” – „Вертала вона без хліба домів до діточок своїх, бідних сиріток безбатченків. Та не вернулася, на дорозі впала”; „Сирітки ластівчата уставилися із роззявленими дзьобочками при отворі гнізда, добувають послідних сил і голосять: „Нене, ми голодні!” – „Своїми вимоклими оченятами дивляться вони одним тягом на вулицю й – начеб вторували ластівчатам – кричать в’янучим, слабим голосом: „Нене, ми голодні!” [20, т. 2, 49]. Вживаний зчаста прийом хіязму (перестановка головних членів речення), як і деякі фігури мислення, покликані не тільки увиразнити художнє мовлення, а й продиктовані „симфонічними” ознаками, що передбачають зіткнення, контрастне зіставлення тем, образів і художніх форм. Подібна природа й синонімічної варіації („На край села – на цвинтар понесли грабарі жінку, що вмерла на голодовий тиф” → „Її понесли грабарі”). Для міцнішої гармонізації автор об’єднує образи спільним місцем дії: вбога селянська хатина, в якій під стріхою плачуть-голосять ластів’ята, а поряд, теж під стріхою, але вже на призьбі, – голодні діти. Вони навіть однаково номінуються – безбатченки.

Однак і в інших поезіях у прозі подібні відповідності „внутрішнього” і „зовнішнього” помітні без особливих зусиль. Зрештою, письменник і не таїться з ними: оприянює, як у „Симфонії”, за принципом психологічного паралелізму („Весна”, „Заморожені фіалки”, „Ледові цвіти”, „Море” та ін.), розгортаючи в самостійні „маленькі малюночки”, або ж виносить на закінчення твору і в формі апострофи вказує на семантику символів й алегорій („Обнова”, „Гердан”). Такі очевидні аналогії й зіставлення („прямі” означення) мало сприяли силі й мистецькій вартості художньої думки. Та не забуваймо, що це були перші кроки (несміливі

й не завжди вправні) молодого автора, його намагання йти в ногу з європейським красним письменством. Відтак і повної співмірності, гармонії двох планів зображення, „міри зосередженості” одного в іншому не завжди вдавалося добитися. Тому Іван Франко й Осип Маковей настійно радили молодому авторові вертатися „до себе”, до вже набутого досвіду, до більш відповідних своїй внутрішній сутності тем і художніх форм.

Так само це були перші кроки українського символізму загалом, його спроби виокремлення з лона модернізму й неоромантизму. Тому є більше підстав приєднатися до думки Степана Хороба, що Марко Черемшина поєднав у поезіях у прозі принципи зображення, властиві символізму й імпресіонізму [19, 248]. Я б не вилучав із заявленого „списку” художніх типів мислення також неоромантизму, первні якого спадково перейшли від „Несамовитих”. У кожному разі це не була втеча „на крилах мрій” від суворих буднів, не бажання заховатися за „ледовими цвітами”, а намір заглибитися в безконечну сутність природи, недосяжну раціональному пізнанню, і звідти споглядати, переймаючись ними до глибини душі, драми й трагедії, котрі розігруються в царстві квітів, дерев і людей. Так, говорячи словами одного з перекладів письменника, мати-природа „з глибини своєї божественної душі споглядала” „на свою пишну дитину-землю” [20, т. 2, 71].

Отож, komponування поезій у прозі не було марною тратою часу. Воно підтвердило творчий намір уникати прямолінійного й одноплоскісного зображення життя в формах самого життя й дошукуватись нових принципів перетворення життєвих фактів у художню реальність. Водночас Марко Черемшина продовжував експериментувати з ритмом. Якщо в „Керманичу” ритмічні інтонації мали здебільшого народнопісенну основу, то поезії в прозі демонстрували розширення й урізноманітнення гами ритмічних структур, а також принципів, на яких вони ґрунтувалися. Виявилось це не лише в ритмічно побудованих рядках, які закінчувалися римами<sup>4</sup>, хоча й тут новеліст дошукувався нових можливостей і нових засад ритмічної організації мовленнєвих потоків. І робив він це, не стільки наслідуючи речитативний стиль, скільки намагаючись вловити інтонації говіркового вірша, властивого „малим” народнопоетичним формам (прислів'ям, приказкам, замовлянням, заклинанням, віншуванням, загадкам), а також дитячому фольклорові (забавлянкам, лічилкам, триндичкам, прозивалкам, скоромовкам і т. ін.). У ньому словесний ритм переважає (порівняно з іншими формами „музичної” системи версифікації) над співом. А найхарактернішою ознакою говіркового вірша фахівці називають риму, за допомогою якої й відбувається членування тексту на „співвідносні відрізки”. Адже одна з функцій рими полягає в тому, що,

---

<sup>4</sup> Чи не найяскравіший приклад – „Гердан”: „Скільки ж то алмазних кристальців у ньому іскриться! Той зорею зоріє – цвітом надії процвіта, той огнем жаріє – прискає жаром чуття-життя, той чорним оксамитом блистять мляво на основі рожевого тла – могильним жалем-розпукою він зір ятрить, а той гарячим полум'ям аж кипить – він доли-волі добува, – а той... той останній там на краю проміння ідеї розлива...” (20, т. 2, 50).

закінчуючи вірш або піввірш, вона є показником ритму. Основою цього є „синтаксичний паралелізм, в якому члени легко утворюють граматичну риму” [2, 26]. У наведеному в примітці фрагменті вервечка різноманітних рим (зоріє – жаріє, процвіта – тла, чуття – життя, блестить – ятрить – кипить, долі – волі, добува – розлива) без особливих зусиль дозволяє поділити його на віршові рядки. Унікаючи цього, автор лише урізноманітнює ритмічний малюнок тексту, добиваючись багатозначності й враження живого мовлення. Цьому сприяє також характерна для говіркового типу віршових конструкцій „широка варіативність поєднання довгих та коротких, повних та неповних речень, довільні лексичні сполуки, фразеологічні звороти, еліптичні форми експресивного характеру” [11, 165]. З іншого боку, Марко Черемшина намагався внести певні закономірності в чергування синтаксичних і сюжетно-композиційних елементів, тобто поширити певні ритмічні співмірності на весь твір. Це виявляється передусім у поєднанні „ритмів природи і голосу життя” (Андрій Музичка), а також у використанні потенціалу ітеративних фігур як композиційного засобу. Приміром, у „Симфонії” однаково рефреново закінчуються мовленнєві періоди, які створюють смислово-концептуальний паралелізм („Нене, ми голодні!”), а художню рамку „Осені” й „Моря” творить кільцева структура епаналепсиса (відповідно: „Непривітно й лячно тепер у нашому краю” і „Я бачив море. Сонце купалося в ньому й виринуло кроваве”). Іншим разом („Верба”) автор вдається до цієї стилістичної фігури лише в заключних рядках: „Дивна собі тая верба! Не пра-вда ж дивна?..”

Часто звертався письменник до поєднання лексем плеонастичного (*рада-нарада, дуга-веселиця, яри-байраки*) й синонімічного (*свобода-воля, чаші-дзвінки*) характеру, або навіть цілком різних за значенням та звучанням (*доля-воля, кривда-горе*), і творення з них своєрідних слів-близнят. Взяті окремо, вони мають здебільшого народнописенну основу, а поєднавшись, утворюють одне оригінальне художнє поняття чи мікрообраз. З фольклорної скарбниці почерпнуто – поряд з постійними, ustalеними (*зелені шати, вольна пташка*) – здебільшого й художні означення, виражені прикладкою: *пісня-жалібниця, царівна-русалка, сирітки-безбатченки* тощо. Поряд із ними трапляються свіжі й оригінальні художні сполуки цього типу, як, наприклад, *в'янучий* голос, яким кричать голодні діти („Симфонія”), *огненна, боєва, жива, не мертвецька* пісня відважних моряків („Море”) та ін. Разом із різноманітними метафоричними конструкціями й частими випадками апосіопези (фігури незавершеного, обірваного на слові чи півслові речення) вони доводять, що молодий автор надавав важливого чи, може, навіть першорядного значення роботі зі словом й підтекстом, мобілізуючи їх внутрішні ресурси, асоціативно-образні й сугестивні можливості.

Якісно нового рівня набуває мистецький голос Марка Черемшини, коли він виступив із оповіданнями й новелами, які невдовзі скомпонує в збірку „Карби”. Втім, це вже тема іншої розмови.

*Література*

1. *Берн Э.* Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы / Пер с англ. – М.: Центр общечеловеческих ценностей, 1996.
2. *Гаспаров М.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Наука, 1984.
3. *Гуйванюк М.* Марко Черемшина: невідоме й призабуте. Наукові розвідки, републікації, документи. – Снятин: Прут Принт, 2007.
4. *Гундорова Т.* Неоромантичні тенденції творчості О. Кобилянської // Радянське літературознавство. – 1988. – № 11. – С. 32-42.
5. *Денисюк І.* Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини // Живий у пам'яті народній: Відзначення сторіччя з дня народження Марка Черемшини. – К.: Дніпро, 1975. – С. 79-88.
6. *Забужко О.* Філософія національної ідеї та європейський контекст: Франківський період. – К.: Основи, 1993.
7. *Зеров М.* Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: В двох томах. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 401-435.
8. *Коцюбинський М.* Записні книжки // Коцюбинський М. Твори: В семи томах. – К.: Наукова думка, 1975. – Т. 4. – С. 257-323.
9. *Инициация и мифы* // Мифы народов мира: В 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т.1. – С. 543-544.
10. *Легкий М.* До поетичного циклу „Парасочка”: деякі реконструкції та спостереження // „Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття: Збірник наукових праць. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. – С. 148-154.
11. *Літературознавчий словник-довідник* / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ „Академія”, 1997.
12. *Музичка А.* Марко Черемшина (Іван Семанюк). – Одеса: Державне видавництво України, 1928.
13. *Нахлік Є.К.* Українська романтична проза 20–60-х років ХІХ ст. – К.: Наукова думка, 1989.
14. *Піхманець Р.* Повернення до себе: Над листами Василя Стефаника // Дзвін. – 2008. – № 5/6. – С. 121–139; № 7. – С.107-124.
15. *Семанюк Н.* Співець Гуцульщини: Спогади про Марка Черемшину. – Ужгород: Карпати, 1974.
16. *Семанюк-Черемшина Н.* Спогади про Марка Черемшину. – Львів, Книжно-журнальне видавництво, 1958.
17. *Токарев С.* Ранние формы религии. – М.: Изд-во политической литературы, 1990.
18. *Франко І.* Радикали і релігія // Франко І. Зібрання творів: У п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – Т. 45: Філософські праці. – С. 268-271.

19. *Хороб С.* Проза Марка Черемшини: текст, контекст, метатекст // „Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття. – С. 238-249.
20. *Черемшина Марко.* Твори: В двох томах. – К.: Наукова думка, 1974.
21. *Элиаде М.* Аспекты мифа. – М.: „Инвест – ППП”, 1996.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 05.09.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Шумило Н.М.*

## **MYSTERIES ZALISCOI OF MOUNTAIN: BECOMING OF MARK CHEREMSHINA AS CREATIVE PERSONALITY**

**R. V. Pihmanets**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk, 57 Shevchenko Street,  
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342) 50-60-74*

*In the article there is speech about those factors which directly affected forming of creative personality of Mark Cheremshina. Among them the attention is accented on mastering of experience „starovicou”, influencing of aesthetically beautiful priorities of George Fed'covich, and also on the acquaintance with achievements of the modern European writing. Traced the first steps of Mark Cheremshina as a writer, searches by him the artistic voice.*

**Key words:** *artistic gift, poetries in prose, neoromanticism, symbolism, literary mutual relations, religious world view, sacred and mundane.*

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр)

**ПРОЗА ГРИГОРІЯ ГУСЕЙНОВА У ХРОНОТОПНИХ ВИМІРАХ:  
НА МАТЕРІАЛІ КНИГИ «СТАНЦІЙНІ ПАСТОРАЛІ»****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](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*У статті досліджено часопросторові особливості прози відомого сучасного українського письменника, лауреата Шевченківської премії Григорія Гусейнова. В основному для аналізу використано автобіографічну повість «Станційні пасторали».*

**Ключові слова:** *проза, хронотоп, художнє мислення, спогади*

Книжку спогадів про своє дитинство Григорій Гусейнов, автор творів «Незаймані сніги» (1993), «Чаша ювеліра Карла Фаберже» (1995), восьмитомного багатокнижжя «Господні зерна» (2000-2004) (до речі, справді, грандіозного й панорамного за широтою охоплення подій, дат, фактів, інтерпретацій призабутих видатних особистостей різних рангів та професій, які працювали над збагаченням духовних і матеріальних «садів» не тільки степової частини України, а й інших її топосів, включаючи й позаукраїнські простори. «Роман-есе», «твір-мандрівка, цікавий причинок сучасної пілігримської літератури» [6, 14], за який автор справедливо удостоєний Шевченківської премії, глибокий концептуальний епос, що містить у собі ознаки «нарисів, студій, біографій, хронотопу, роздумів, інвектив, письменницької публіцистики» [2, 48] і тільки починає досліджуватися прозаїк назвав «Станційні пасторали» (1999). Уже перше слово заголовка вказує на місце дії та основну тему, бо епіцентром епічної розповіді-сповіді й буде залізнична станція-присілок в одному із степових куточків України, Кіровоградщині, неподалік од Піщаного Броду, через який курсують швидкі поїзди на Одесу, Москву... Не випадково запах залізничних колій, цистерн, мазуту й бензину в поєднанні із щедро описуваним степовим довкіллям по-своєму сприймається як запах дитинства, ще раз утверджуючи незаперечну істину, але подану в неповторній авторській інтерпретації: і дим вітчизни (уточнимо: вітцівщини. – М.Х.) нам солодкий і... пекучий.

Саме навколо неї, нічим непримітної станції, розгортаються усі події, світ роздумів і почувань, світ дитини й дорослого автора-письменника. Власне він, синтезуючи дитячі враження й життєвий та мистецький досвід, інтелект, вроджену чуттєвість і набуту здатність прозаїка бачити, аналізувати, зіставляти, подає читачеві незабутні картини дитинства.



У жанровому плані несамохіть згадуються автобіографічні романи та повісті: Богдана Лепкого «Казка мого життя», Юрія Смолича «Дитинство», Олександра Довженка «Зачарована Десна», Михайла Стельмаха «Гуси-лебеді летять» та «Щедрий вечір» чи Григора Тютюнника «Облога», «Вогник далеко в степу», «Климко» (у Гр.Тютюнника віддаль між головним героєм і автором у художньому баченні, до речі, дещо більша, однак автобіографічний елемент тут посідає вагоме місце), не кажучи вже про перші книги трилогій Льва Толстого («Детство», «Отрочество», «Юність») та Максима Горького («Детство», «В людях», «Мои университеты»). І хоч їх усіх єдне спільне – тема власного дитинства, книжка має, природно, те винятково індивідуальне, що властиве тільки цьому автору – Григорію Гусейнову.

Письменник зумисне називає свій твір «пастораліями», хоча при цьому він іде від зворотного. Адже в книзі, по суті, немає нічого від пасторалі як жанру в її класично-хрестоматійному варіанті: ні ідилічного сюжету, ні прикрашеної розповіді «про безтурботне просте селянське життя на лоні погідної природи», ні «переживань ніжних пастухів та привабливих пастушок» [4, 190], хіба що за винятком епізодичних згадок про кіз, яких за обов'язок мали пасти однолітки та й сам головний герой – хлопчик Григорій. Бо не про розваги й замишування йдеться, а навпаки, перед читачем оголена жорстока правда життя: приниження людської гідності дитини й дорослого, українця й азербайджанця, кримського татарина й молдаванина чи єврея, адже вони разом переживають усі біди того часу, коли панувала компартія зі всім своїм репресивним апаратом. Хронологічно – це кінець 40-х – початок 50-х рр. ХХ ст. Читач бачить не лише яскраво зображене одне із сіл Кіровоградщини, де народився й жив майбутній письменник, а й всю Україну в її повоєнну добу з голодним животінням, з несправедливими звинуваченнями, з понівеченими а чи й знищеними долями... Та, зрозуміло, колорит місцевості і тієї епохи відчуються в усьому: традиційних побутово-щоденних та святково-недільних ритуалах, у мовленні автора й мові великої кількості другорядних та епізодичних персонажів, у піснях тощо.

У кожного із згаданих і не названих тут авторів, які писали автобіографічні спогади-романи чи повісті та есе, є найталановитіші епізоди, характери, образи... У Г.Гусейнова їх теж чимало, але найбільш вражаючими є портрети-долі найрідніших для нього людей: українки-матері й азербайджанця-батька. Такої любові до найближчих людей і водночас такого болю за їхню справді страдницьку життєву дорогу, що нагадує біблійну Хресну дорогу, небагато в творах сучасної художньої літератури.

Читач потрапляє у вир повоєнної дійсності, де окраєць щойно спеченого хліба з часником – щось надзвичайне й недосяжне, а знайдені кізляки для облупленої хати і її побілка – теж неабияка радість... Прості, звичайні люди-трудяги (як батько, мати, більшість зображених мешканців станції) неспроможні були вирватися з постійних злиднів і убожества не через долю-фатум, а насамперед через ідеологічну систему, хоч на

цьому автор особливо не акцентує. Ні в чому не винен батько головного героя, дбаючи винятково про хліб насущний, він був оголошений «ворогом народу», підданий фізичним та моральним тортурам (одірваний від щойно створеної сім'ї, під конвоєм допроваджуваний у табір-кар'єр, де видобували граніт для московських станцій метро).

До того ж хворий на туберкульоз, він поступово згасає не лише від невиліковної на той час хвороби, а й від несправедливості, від відсутності будь-яких умов для проживання разом з дружиною й сином, які пройшли всі Дантові кола житейського пекла, щоб вижити, зберегти тепло й співчуття до горя інших людей. Чи не найкраще скаже про це сам автор: «... Міцно потовчені життям, ніби зерно в кам'яних жорнах, жити мої майбутні батьки повинні були в цьому світі тихо й непомітно, наче миші, весь час почувуючи за собою якусь довічну провину, з її відчуттям прокидатися вранці, жити й лягати щовечора спати в постійному страхові й праведній покорі. Їхнім хрестом було лишатися без певного майбутнього, без надії, без снів і свят. Без сьогодні й учора. Без церкви й Бога. Без правди. Без власного дому» [3].

Ось чому, прочитавши не тільки цю печально-трагічну «одісею» найближчих авторові людей, а загалом усього народу, розумієш схвилюваний виступ Г. Гусейнова на міжнародній науковій конференції в Іллінойському університеті (Шампейн-Урбана, США, 1996), який неможливо було спокійно слухати як авторці цих рядків, так і всім присутнім. Стільки в ньому було непідробного глибинного патріотизму, саме українського, що йде від генів материнського роду, хоч у жилах його тече гаряча, бунтарська кров азербайджанця, дарма що батько за складом характеру був м'яким, делікатним, за вчинками ближчий до ментальності українця.

Доречно відзначити, що у творі найчастіше образ хлопчика, центрального героя, і письменника зливається воедино. Перед читачем проходить цілий гурт персонажів зі своїми неповторними рисами – родичів, сусідів, близьких, знайомих. Запам'ятовуються, як правило, найкolorитніші, а також найтрагічніші особистості: керівник станційного духового оркестру дядько Стьопа, дружина Нестора Махна Галина Кузьменко, єдиний у своєму роді рідний дядько Набі-Міша, чуйна Анна Анісімова, незворушно-камінна завучка Клавдія, черствий до людей дід Онисько, вродливі, але водночас глибоко нещасні Ліля Дубачинська та з «шармом корінної європейки» Вера Ангелушиха чи й не менш трагічна Вера Сосовська...

Усі вони під пером Григорія Гусейнова вияскравлюються у щирості й доброті, у красі, а частіше і в життєвих спотвореннях... Саме вони (і ще безліч не названих) становлять кістяк сюжету, цементують розповідь головного героя, заповнюючи весь простір від епіцентру до безмежних сюжетних відгалужень-долей, до своєрідної композиції. Ось чому фабула, як її розглядали О.Потєбня, І.Франко, Леся Українка «у причинно-часовій послідовності ланцюг подій» [4, 689], у цьому творі не накладається на власне логічно-послідовний виклад подій, на сюжет, не збіга-

ється з ним, а існує окремо, тобто можемо говорити про «фабульний» і «сюжетний» час. Бо композиційно оповідь зовсім не відзначається хронологічною послідовністю, а – навпаки, вона «розкидана», навіть хаотична. Та від цього, хоч як дивно, читач не страждає. Він знову й знову занурюється в багатотрудне життя залізничної станції.

Саме час у поєднанні з художнім простором постає основним компонентом у творі, хоча, за М.Бахтіним, «провідним чинником у хронотопі є час» [1, 235]. Художній часо- й просторовимір у книжці Г.Гусейнова перебуває в органічному зв'язку з історичним часом. Адже формування дитини жорстокими умовами щоденного життя (періоди Сталіна-Берії і посткультивська доба, в яку живе суспільство) накладається на час, у якому росте і формується хлоп'я в тому світі, в якому воно вимушене жити всупереч його природному дитячому потягові до світлого, радісного, оптимістичного. Тому в творі є не лише докладна (з постійними перебігами і перебивками) біографія покоління батьків, а й їхніх дітей, ровесників автора, народженого в 1950-му.

Письменник уміє показати плинність і невблаганність руху часу, але йому вдається й зупинити час на станції, дарма, що там наявні два великі вокзальні годинники, але життя без будь-яких надій, без оптимістичного майбутнього не могли засвідчити якогось руху по висхідній. Григорій Гусейнов, акцентуючи на часових зміщеннях, здатен увиразнити вічні природні опозиції: дитинство – дорослість, минуле – сьогодення, сон, уява, бажане – реальна дійсність. Саме час під пером автора спонукає його устами й очима дитини, 6-7-літнього хлопчика, який незрідка, як уже зазначалося, постає в одній іпостасі з письменником, розрізняти добро і зло, «справедливість і безчестя». Це він, час, розмежовує світ людей і світ заліза та безперервного руху, того, що іде «за розкладом руху поїздів», майже автоматичного, механічного і людського світу...

Крім того, можемо говорити словами М.Бахтіна про той біографічний час, який постає то як складова «внутрішнього хронотопу» (тобто часопростору відображеного життя [1, 282]), то як частина «зовнішнього реального хронотопу», в якому існує відображення «свого і чужого життя» [1, 282], тобто за конкретним світом хлопчика Григорія, його рідних, односельців зображено життя всього народу в драматично-трагедійних катаклізмах ХХ століття.

Врешті, це складна філософська категорія, яка конкретно реалізується в художньому творі від відчуття фізичного часу добрими, але неписьменними, неосвіченими людьми, які ніколи не задумуються над вищим сенсом буття, але так просто й мудро, тверезо констатують: «Ось і до паски ... дожили» чи «Скоро вечір ... сьогодні субота» – до осмислення історичного часу як одвічно глибинного поняття, пов'язаного з конкретним молохом історії минулого віку, що пожирав мрії, надії, поступ, врешті найдорожче – життя не однієї людини, а цілих народів. Власне, Григорій Гусейнов уміє органічно пов'язати час художній, стро-го індивідуальний і колективний, суспільний.

Та якщо у творах про дітей, скажімо, Степан Васильченко здебільшого дотримувався принципу: «Яким би не було важким життя дівчорі, дитинство має свої права і в ньому переважають світлі кольори», то в «Станційних пасторалях» Г.Гусейнова кут бачення інший: автор частіше помічає драматичне, а то й трагічне: «але запам'ятовуються, зазвичай, найсумніші й найгіркіші (дні. – М.Х.)». Одначе зігріті ці болісні спогади теплом авторового щирого й надмір чутливого серця, а також тією іронічно-гумористичною посмішкою, якою письменник, сказати б, забарвлює частенько своє ставлення як до суспільних подій, так і до людських учинків. Саме іронія є одним із найбільш використовуваних художніх засобів у творі. А скільки влучного легкого гумору й зчаста сміху крізь сльози в історії багатодітної сім'ї Рокінковші чи в описі базару!

Кілька слів про мову героїв «Станційних пасторалей». Вона - специфічна, відбиває суспільно-життєву добу конкретної місцевості. Скажімо, надмірний вплив російської мови відчутний не лише у піснях (наприклад, «Дарагая мая сталіца, залатая мая Москва» чи інших, що були поширені саме в цей час), а й у мовленні всіх персонажів повісті. Автор зумисне використовує лексику свого дитинства, інколи беручи її в лапки («Рідна «сельська школа», «секретний осведомитель», «пацани», «льодніковські кізяки», «Вера Анісімова» і т.ін.), що промовляє сама за себе. Зовсім по-іншому звучить художнє авторське слово: образне, виболене, здатне в афористичних згустках виразити багатство й непересічність людської душі, народу загалом. «Дитинство – то час Божий і святий, і праведнішого від дитинства в кожного з нас не буває нічого», – скаже Григорій Гусейнов, талановито відтворивши часопростір складної доби.

### *Література*

1. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: «Художественная литература», 1975. – 504с.
2. *Голобородько Ярослав.* «Господні зерна»: феноменологія мультиверсійності (онтософія Григорія Гусейнова) // Слово і час. – 2004. №2. – С.48-53.
3. *Гусейнов Григорій.* Станційні пасторали. Сповідь дитинства. – Кривий Ріг: «Видавничий Дім», 1999. – 263с.
4. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. – Т.2 (Автор-укладач Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624с.
5. Літературознавчий словник-довідник (За ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752с.
6. *Шевчук Валерій.* Сад – як храм духовний // Гусейнов Григорій. Господні зерна. Художньо-документальний літопис.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 07.09.2009 р.*

*Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Штонем Г.М.*

**PROSE OF GRIGORY GOUSEYNOV IN HRONOTOPNIH  
MEASUREMENTS: ON MATERIAL OF BOOK THE «STATION  
PASTORALS»**

**M. B. Chorob**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,  
Ivano-Francivsc, st. Shevchenko, 57; tel. +380(342)59-60-74;  
e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*The time and space features of prose of the known modern Ukrainian writer, laureate of Shevchenko bonus of Grigory Gouseynov are explored in the article. Mainly for the analysis an autobiographic story the «Station pastorals» is used.*

**Key words:** *prose, hronotop, artistic thought, flashbacks.*

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр) 6

**«НЕДИТЯЧА» ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА: ХУДОЖНЯ КАРТИНА  
СВІТУ В РОМАНІ МАРИНИ ТА СЕРГІЯ ДЯЧЕНКІВ  
«ДИКА ЕНЕРГІЯ. ЛАНА»**

**В. Я. Чобанюк**

*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](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*У статті досліджено фантастичний роман Марини і Сергія Дяченків “Дика енергія. Лана”, звернений в першу чергу до молодого покоління.*

***Ключові слова:** художня картина світу, міфологема Сонце, архетипові образи, екологічна свідомість.*

XXI століття відзначається стрімкою глобалізацією суспільства. Людство стоїть на порозі формування нової культурної, а водночас і моральної парадигми. Все це породжує питання, що ж саме принесуть такі зміни суспільству та окремій людині, які норми моралі будуть легітимізованими. Відтак можна говорити і про значно швидше еволюційне дорослішання як дитини, так і цивілізованого людства. Художня література для підлітків стає також „дорослішою”, глибоко проблемною, філософічною. Фантастичний роман Марини і Сергія Дяченків „Дика енергія. Лана” звернений в першу чергу до молодого покоління та водночас цікавий читачам будь-якого віку.

У романі відтворено три основні картини світу: світ синтетиків, світ Заводу, світ горян. Об’єднуючись, ці картини подають індивідуально-авторське художнє бачення, узагальнений метаобраз буття людини XXI століття. Водночас окремі частини цих світів постійно сполучаються між собою, поєднуються в різноманітних комбінаціях, осмислюючись письменниками у зв’язках із прообразом. Лана – головна героїня роману – живе в світі тотальної енергетичної кризи. Той, хто не заслужив чергового енергетичного підживлення, помирає.

Закономірно, що потік сприймань та вражень перетворюється структурами свідомості у більш або менш упорядковану „модель світу”, яка накладає своєрідний відбиток на мораль та поведінку людини. Світ синтетиків нагадує управління індивідуальною та масовою свідомістю, а також контроль за діями людини в сучасному інформаційному суспільстві. Відсутність моральної рефлексії інформації у світі синтетиків свідчить про інфантильну життєву позицію: нечіткість мети, цінностей та сенсу життя, а також невизначеність питань онтологічного характеру. Специфіка масової свідомості виявляється „в орієнтації вже не на пошук творчих можливостей осягнення реальностей життя, а на консервацію й

відтворення досягнутого „порядку” життя, на консолідацію людської маси з метою її тоталітаризації, підвищення рівня її „пересічності”, „усередненості” [3, 932]. Тому спостерігаємо у цьому світі багаточисленні випадки самогубств, процвітання доносів, сваволлю енергетичних контролерів, справжню „турботу” про народ можновладців: *„Трансформаторна станція... звичайна енергетична підстанція, розподільний щит усього міста. Навколо неї – вищі чини енергетичної поліції. Вони ж усі синтетики. Їм потрібно по сто з хвостиком енерго щоночі. Їхнім друзинам, дітям, родичам, друзям. Їхнім радникам. Їхнім вірним слугам...”* [2, 267]. Єва – подруга Лани – мріє потрапити в інший світ, на Завод, який уявляється їй енергетичним раєм: *„Там зранку й до ночі енергетична година. Там ніхто не стрибає з даху, ніхто не вішається на колготках, там усім хочеться жити, і всі живуть. Розумієш? Він прекрасний. І величезний. Вищий за небо”* [2, 21]. Світ синтетиків приречений і з огляду на те, що „нікому не потрібні батьки, нікому не потрібні діти”. Всі зайняті тим, щоб забезпечити себе енергетичним пакетом, а звідки береться енергія – байдуже. Схожий мотив-тривогу зустрічаємо у творах багатьох відомих фантастів, зокрема у романі Айзека Азімова „Оголене сонце”. З холодною рішучістю вселенці оберігають створений на півпустинній планеті комфорт, контролюючи рівень народжуваності, покладаючись у всьому на своїх механічних слуг – роботів.

Лана відчуває свою причетність до життя суспільства (дівчина також синтетик, тому щовечора натягає на руку манжету, щоб підзарядитись) і до сакрального простору. Вона працює пікселем: як і тисячі інших молодих людей перетворює заданий їм ритм на колір, створюючи для жителів міста рекламне енергетичне шоу. Саме воно привчає буденну свідомість людей-синтетиків перебувати в стані, який не зобов’язує до рефлексії, сприяє непомітному входженню особистості в структури зміненої реальності.

Проте Лана по-іншому відчуває ритм, отримує емоційне насичення, яке перевищує будь-які емоційні реакції: *„У навушниках наростає ритм. Тепер він складний, це не просто чергування кольорів, це черговість, яку я пам’ятаю, як літери абетки...Майже не залишається часу, щоб дивитися вгору: я підстрибую на платформі, зливаючись з ритмом, я сама – ритм”* [2, 9]. У доісторичні часи ритм був чарівництвом, організована пластика тіла мала особливе значення в магічних культових діях. Танець як екстатичний світ рухів тіла був колективним ритмомисленням, мовою, на якій виражалось почуття життя як втіленого ритму. Саме як архаїчні шари родової чуттєвості, які функціонують у сфері несвідомого, відчуває танець Лана.

Автори твору наголошують: ритм не зникає цілком з буденно-музичної свідомості, він залишається, як „слід часу”, який суб’єктивує хаотичність суцільного часу й, таким чином, забезпечує індивідові присутність у бутті. Власник барабанного магазину Римус намагається пояснити це Лані: *„Ми всі – невідьники ритму, господарі ритму. Ранок – ніч. Сон – дійсність. Вдих – видих. Наше серце – ударна установка. Наш мо-*

зок підкоряється ритму і творить ритм... ”. Римус дарує дівчині старовинний барабан із зображенням вовка, який „пам’ятає справжні ритми – народження, битви, смерті” [2, 54].

Для музичного мовлення архаїчного періоду характерна ритмічна свобода, а порушення діалектики всередині ритмічної сфери врешті-решт призводить до уніфікації чуттєвості, появи людей-синтетиків, які живляться чужим ритмом, штучними стимуляторами. Лана не втратила оте ритмічне начало, яке формує чуттєвість, тому перебуває у специфічному психологічному вимірі, в якому простежується естетичний досвід спілкування з часом: „Просто ти схожа на... деяких людей. Вони відчують ритм, як ти. І у них ... своя енергія. Енергія їхнього серця. А не з роз’єму. Розумієш?” [2, 53], – говорить Лані Римус.

У творі потужне філософське навантаження несе міфологема сонця, що є уособленням не тільки життя в цілому, а й життя майбутнього, нового, вільного. Синтетики бачать сонце двадцять хвилин на день, тому рівно опівночі всі чекають енергетичної години. У місті, з висоти пташиного польоту, звільнившись від енергетичної залежності, Лана бачить Сонце, що заплуталося в гілках, горить і не може піднятися. У захмарному світі міста живуть дикі (Мавр, Лесь, Ліфтер, Алекс, Перепілка та інші), які здатні знаходити енергію життя (сонця) у власному серці. Ці люди мешкають в оверграунді (на протилежність андеграунду) – на верхівках покинутих хмарочосів, де „в’ють собі гнізда”. Вони не лише ховаються там од енергетичної поліції, а стають ближчими до неба. Наші предки обожнювали небо і все, що з ним пов’язане: дощ, світло, вітер тощо.

Вітер означає безмежність у просторі й часі, постійний невпинний рух як умову буття всього суцього на землі, відчуття плинності, динамізму. Саме тому поняття дикий у творі рівнозначне вітрові. Дикі, що живуть на верхівках закинутих хмарочосів, керуючи повітряними потоками, літають за допомогою штучних крил: „Досить поглянути їм у вічі, щоб зрозуміти: вони дикі. Самі собі енергія. Живуть у хмарах, зверхньо поглядаючи на решту світу” [2, 105]. Однак ця зверхність – не вищість над іншими, а (на противагу заляканим знеособленим синтетикам) відчуття власної духовної окремішності, тому навіть крила у них різні: яскраво-червоні шовкові, сталеві механічні, просто чорні з перетинками, як у кажана і навіть у легковажну клітинку.

Автори твору визначають універсальні екзистенційні феномени, як от „волю до істини”, „волю до життя”, „волю до порозуміння” через потенційність – стан людини, сукупність можливостей, що вимагають своєї реалізації. Дикі намагаються допомогти людям-синтетикам почати все спочатку (саме вони вивільнили дику енергію Лани), актуалізувати свої можливості, однак розуміють, що самого бажання недостатньо, потрібна обов’язкова відкритість світу, переконання в тому, що „у свободі людина покликана змінювати саму себе і навколишній світ, долати будь-які межі” [4, 230]. Синтетики помирають, бо в них не залишається бажання жити, „адже для того, щоб жити, треба постійно докладати зусиль. А



*щоб померти, треба просто розслабитись і заплющити очі...*" [2, 140]. Зовсім юна дівчина приходить до диких і, налякана невідомістю, всю свою силу волі переливає в пісню, яка віддзеркалює внутрішні вагання й одночасно нестримне бажання тих, хто намагається вирватись зі штучного життя:

*Одного разу  
Стрибнути зможу  
Або в провалля,  
А, може, в небо  
Зможу... [2, 336]*

У філософській антропології досліджується символічна та ексцентрична природа людини, що дає змогу аналізувати „риторичність” пізнання, символи, метафори, що їх використовує людина у світопізнанні. З'ясовано, що ритм актуалізує учасників спілкування у прилученні до вищих цінностей буття. Упевнений і потужний ритм Ланиного барабану, що закликає допомогти її друзям, пробуджує до справжнього життя синтетиків, які виходять на вулиці й створюють свої ритми: „...людська ріка тече по вулиці, над вулицею, і з кожним кроком стає більшою, приймаючи в себе струмочки із сусудніх вулиць і провулків, виробляючи нову, тугу енергію, заражаючи своєю силою і слабких, і зневірених, і тих, чий переляканий обличчя біліють за склом...” [2, 364].

Образ Лани поєднує різновиди художнього простору роману, є містком між урбанізованим штучним містом і автентичним світом Карпат. В архітектоніці твору, де ключову роль відіграє міфологічний хронотоп, закладена думка про необхідність повернення світу до одвічного прообразу. Просторово-часова структура роману втілює глибоку віру в подолання смерті й хаосу, в перемогу духовності й гармонії. Поняття „життя” у художній свідомості митців тісно пов'язане із поняттям „свобода”, яке у романі символізує образ вовка.

Слід зазначити, що в Київській Русі досить поширеним був дохристиянський мілітарно-сакральний культ вовка та воїна-звіра, численні свідчення чому містяться у народній міфології, билинах київського циклу, літописах, літературних творах. У давньоруських джерелах згадуються князі-волхви, чаклуни, перевертні, здатні перевтілюватися на диких звірів. „Слово о полку Ігоревім” зображує князя Всеслава як чарівника, вовкулаку, воїна-звіра.

Таким у романі „Дика енергія. Лана” є старий Головань, який уперше з'явився перед Ланою в образі вовка: „Вовча шерсть, вовча постава, вовчий хвіст і дуже велика, непропорційно велика голова. Він іде неквапно, важко ступаючи, і я не можу відвести очей від його сірої, довгастої, страхітливої морди” [2, 144]. Головань знаходить промерзлу до кісток дівчину, коли та дивом уціліла, вистрибнувши з вагона поїзда, що віз диких у ненаситну пащеку Заводу. Вовк відчуває первісну енергію Лани, непоборну жагу до життя, тому приводить її в селище трьох вовчих родів, над якими панує Цар-мати. Люди-вовки і схожі, й несхожі на диких, адже горяни набагато краще розуміють „загальний порядок ре-

чей” і будують свої дії відповідно до відчуттів свого тіла. До речі, більшість фантастів ось уже п’ятдесят років б’ють на сполох: людство втрачає первісний зв’язок із навколишнім світом, надто звикає до механізації, розкоші й комфорту.

Приміром, у романі „Тунель у небі” американський фантаст Роберт Хайнлайн демонструє, що може статись із людьми, які з тих чи інших причин втратять блага цивілізації. На планеті Земля навіть ввели екзамен для підлітків по „одиначному виживанню”. Бажаючих переправляють на інші планети, залишаючи один на один із дикою природою. Це не що інше, як практичне втілення важливих положень міфології і містики, що розглядають людину як тілесно-духовну творчу істоту, яка здатна відчувати природу продовженням свого тіла. Цар-мати і Лана подібні до рік, „що течуть в одному річищі”. Перша – повновода, друга – струмочок, однак з кожною хвилиною Лана могутнішає, відтягаючи на себе все більше струмливої сили, бо поєднує в собі первісний і сучасний ритми життя: „Я не думаю. Я майже не існую. Я скрізь – і мене нема ніде. Моє тіло – набір нескінченних ймовірностей, мій дух – чергування ударів і пауз, тіні й світла, сильної й слабкої долі. Здається, я співаю ту ж пісню, що й Цар-мати. Здається, я починаю свою пісню” [2, 180].

Ми вже наголошували на філософській глибині міфологеми Сонце, додамо лише, що уособленням небесного й духовного світла у творі є Вогонь. Саме тому Цар-мати, зазнавши поразки у двобої з Ланою, „раптом починає палати вся – ніби облита оливою. Сніп вогню – стовп диму – і тіло розпадається попелом, і вітер підхоплює його, забирає – смерчем – у небо” [2, 182]. Аркан нагадує Лані коло – символ Сонця, а шалена енергія танцюристів, що розмотується зі страшною швидкістю, але залишається в колі, зливається із багаттям, розпаленим у центрі цього кола.

Слід зазначити, що архетипові образи води, вогню, повітря, землі, дерев у творі позначені значною варіативністю, психологізовані. Так, у засніжених горах, притиснувшись до холодного стовбура дерева, Лана раптом зрозуміла, що він живий: „Всередині, під шерехатою корою, у нього є жили й нерви. І воно живе серед лісу, стоїть і не здається, то чому ж маю здаватись я?” [2, 138]. Трохи згодом дізналася від людей-вовків, що дерева, обпечені блискавкою, не вмирають, а злітають у небо голосом трембіт: „Все, до чого торкнулась блискавка, позначене особливою силою; я продовжую барабанити, і трембіти одночасно вибухають пронизливим ревом, що хапає за серце. Це не вовче виття. Це не спів. Це голос трембіти, що народився з позначеного блискавкою стовбура” [2, 199]. Навесні вперше побачила, як ліс навкруги божеволіє: „Танцюють, обійнявшись ведмеді. Танцюють дятли...Весь ліс зникає, сміється різними голосами. Опівдні бджола обіймається з первоцвітом...” [2, 204].

Важливими атрибутами художньої картини світу в романі є категорії простору й часу. Часопросторовий континуум у творі відносний, оскільки внутрішній світ персонажів будується відповідно до психологі-

чних концепцій переживання часу й простору людиною. Приміром, коли Лана у натовпі синтетиків відчуває уважний погляд контролера-переслідувача, внутрішньо налаштовує себе не смикатися від кожного такого погляду. Вивільнена свобода переходить у ритмічний танець: „Я в колі. У центрі вільного простору... Із пам'яті зринає незрозуміле: співай, ніби ніхто не чує. Танцюй, ніби ніхто не бачить. Живи так, ніби на землі рай” [2, 36]. А ставши Цар-матір'ю, на святі плеса Блискавок, Лана зливається в обрядовому танці з лісом, несучи в собі магію переходу зими в літо: „Я – земля, вкрита кригою і снігом. У мені завмерло коріння дерев. У мені застигли джерела. Я замерзла, замерзла земля...”. У теплих обіймах Ярого Лана починає танути і „все, що було кригою, перетворюється на пару. Я гаряча, гаряча земля, і плодюча, і щедра, і запліднена громом, який звучить у моїх вухах” [2, 202].

Дівчина стає частиною світу, позначеного етнічними особливостями світогляду українця-горянина, але водночас перебуває у місті: переживає за тих, хто найживіші барви бачить на штучному екрані, що складається з пікселів. Осмислюючи минуле, думаючи про майбутнє, Лана намагається зберегти й примножити жагу до життя – дику енергію сонця, вітру, гір, любові. Власне протистояння між Заводом і горянами витворює особливо драматичну тональність авторського міфотворення. У далекому минулому Завод переробляв енергію природних стихій, але почав працювати на занадто повну потужність, висмоктувати зі стихій усе, до чого міг дотягтись. І тоді стихії повстали, а Завод переродився – почав видобувати енергію з людей, із тих, хто любить жити, хто сильний; використовувати їх, як дрова. Ярий розповідає: „Це нелюдське місце. Там навколо закляті ліси, такі, знаєш, де зникають і звірі, і люди. Пішов – і пропав. Моторошне місце. Туди веде небесна нитка” [2, 169].

Взаємодія людини і природи розвивалася як виокремлення людини з космічного простору, визначення її автономності, нарешті – визнання її права першості над природою, яка збереглася до цього часу і стала джерелом конфлікту між природою і суспільством. „Те, що загрожує людині в її суті, – писав М. Гайдеггер, – є точкою зору бажання, що вважає можливим зробити через мирне вивільнення, переформування, розщеплення і скерування природних енергій людське буття для усіх стерпним і загальом щасливим” [1, 240]. Система першоелементів у творі не лише пояснює правічні природні процеси, але включає буденний мікрокосм людини у ці процеси: бездумне використання природних ресурсів веде людство до загибелі. Головань переконаний, що Завод може зруйнувати той, хто вміє керувати стихіями і розуміє їх. Уперше Лані вдалось приборкати гігантський чорний смерч, відчувши його рух, скувавши шалену силу людським ланцюгом: „Коло замкнулось – велетенське людське коло. І смерч у центрі. Він завертає супротисолонь – проти ходу Сонця. Проти годинникової стрілки. Люди, що тримаються за руки, секунду стоять нерухомо, а потім рушають за рухом Сонця” [2, 219].

Удруге „армія” людей-вовків, озброєна барабанами, трембітами, бубнами та змійовиками, підхопивши ритм Цар-матері (Лани), викликає

грозу, однак стихії не приходять на допомогу. Здається, вони випробовують людей на міцність, прагнучи повноти космічного і людського. Ритмочасове відчуття ще не поновлено: „*Хмари призупинились, ніби розмірковують, що їм робити далі...*”. Мить вагання – і нескінченна тиша Заводу (йдеться про втрату інтонацій-архетипів, що виражають певні протосмисли чуттєвого сприйняття, алгоритмом яких виступає ритм) гасить усі звуки: „*Гинуть усі ритми: і ритм крові, і ритм мозку, і всі ритми живої істоти. Знерухомлена, вона перетворюється на камінь, на труп*” [2, 235].

Цей епізод утілює авторську думку про нелегке здобуття втрачених вічних цінностей на новому (історичному, соціальному й культурному) рівні. Лані лише втретє вдалось „переконати” стихію, тому що на допомогу їй прийшло кілька поколінь тих, хто став чи міг стати жертвою Заводу: „*Я впізнаю у юрбі молодих Тримайся і Римуса, яким я дала імена. Бачу Яся, майстра трембіт. Синів Смереки. Усіх, хто загинув за Завод, і всіх, хто став його жертвою. Тисяча тисяч. Вони йдуть до мене, дивляться в очі...*” [2, 391]. Лана „нахиляє небо” і пускає блискавки у громовідводи Заводу. Небо вислизає з її рук, бо „*не терпить тривалої влади над собою – нічиєї*” [2, 393]. Природа допомогла людям, тому наступний крок повинні зробити вони – допомогти і їй, і собі. В останній битві з фабрикою життя і смерті, трансформатором талановитого в посереднє перемагають Лана, дикі (Мавр, Алекс, Лесь) і молоді вовченята.

Художня картина світу в романі Марини і Сергія Дяченків „Дика енергія. Лана”, на наш погляд, дає достатньо обґрунтований варіант альтернативного суспільства, передбачення екотехнократичної реальності як найбільш прийнятної. Не випадково старий Головань не погоджується із видіннями Цар-Матері, вважає, що Лана може об’єднати світ міста і світ горян: „*Цар-Мати бачить лише один шлях. А я бачу розвилку. Ти помреш. Або занастуєш три роди. Або врятуєш їх. Подаруєш їм нове майбутнє. Заснуєш четвертий рід – найбільш життєздатний і сильний. І тоді нашим дітям не доведеться боятися Заводу*” [2, 172].

Світоглядне значення екологічної свідомості пов’язане насамперед з необхідністю вирішення найважливішої на сучасному етапі соціальної проблеми – побудови суспільства, система цінностей якого сприяла б можливості уникнути екологічної катастрофи. Для цього необхідно визнати за природою „право голосу”, усвідомити, що кожна незаповнена прогалина у системі передачі етнокультурної інформації із покоління в покоління далі призводитиме до збіднення духовності етносу, а відтак і до кризи суспільства. Роман для підлітків ставить перед ними дорослі проблеми, вирішення яких уже в найближчому часі залежатиме від них, бо „*якщо є рух – значить, щось змінюється. А якщо змінюється – значить, є надія*” [2, 251].

*Література*

1. *Гайдеттер М.* Навіщо поети? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001.
2. *Дяченки Марина і Сергій.* Дика енергія. Лана. – Вінниця, ПП В-тво „Теза”, 2006.
3. Історія філософії. Словник / За ред. В. Ярошовця. – К.: Знання України, 2006.
4. *Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С.* Історія філософії. Проблема людини та її меж. – К.: КНТ, Центр навчальної літератури, 2006.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.09.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Козликом І.В.*

**«NO CHILD'S LITERATURE: ARTISTIC PICTURE OF WORLD  
IN ROMANI OF MARINA AND SERGEY DYACHENCO  
«WILD ENERGY. LANA»**

**V. Ya. Chobaniuc**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk, 57 Shevchenko Street,  
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342) 50-60-74;  
e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*In the article the fantastic novel of Marina and Sergey Dyachenco is explored "Wild energy. Lana", turned to the young generation above all things.*

***Key words:** artistic picture of world, mythologem the Sun, archetype appearances, ecological consciousness.*

## МОДУС СМІХУ В КОМПОЗИЦІЙНО-СЮЖЕТНІЙ СИСТЕМІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

**Г. І. Марчук**

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

*У статті досліджується специфіка дискурсу сатиричної прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. Розглядаються стилеві прийоми гумору, сатиричної гіперболи, фантастики і гротеску, нарративна форма містифікації, засоби типотворення у сатиричних повістях кінця ХІХ - початку ХХ ст, окреслюються тенденції подальших жанрових трансформацій, визначаються три модуси сміху.*

**Ключові слова:** *модус сміху, сатира, іронія, комізм, сатирична повість, сатиричне оповідання.*

Період із кінця ХІХ ст. до першої чверті ХХ ст. вітчизняне й зарубіжне літературознавство визначає як перехідну добу, коли відбуваються зміни парадигми вивчення кризових ситуацій та окремих феноменів культури. Виходячи з існуючої у сучасній науковій парадигмі дефініції, вважаємо, що доба, за якої визріває і виникає “ситуація культурного перевороту”, “доба стрибків” (М.Бахтін), де присутній “момент вибуху” (Ю.Лотман) кардинально змінює естетико-філософські та культурні умови, за яких формується література. І тому підвищення рівня наукового аналізу творів української літератури зламу епох, яке останнім часом відбувається із залученням новаторських точок зору, підходів та методології, спонукає до спроби зробити додатковий внесок у розв’язання питання про специфіку й головні засади жанрово-стильової єдності сатиричної прози ХІХ – початку ХХ ст., її внесок у справу духовного виховання українського громадянства.

В українській літературі цього періоду переважали жанри малої сатиричної форми – оповідання, новела, памфлет, пародія, епіграма [1] та ін. Вплив стильових напрямів і тенденцій літератури на творчість повістярів ХІХ – початку ХХ ст. є одним із визначних чинників, що взаємодіють з ідейно-художньою прагматикою, жанровою специфікою творів української літератури. В одночасі з успішним і багато в чому новаторським розвитком малих прозових форм у сатирі й гуморі українська проза опановувала і такою формою сатиричного узагальнення, як сатирико-гумористична повість або епічна повість з більш чи менш виявленими елементами комічного. До таких належали повісті М. Павлика “Пропащий чоловік” (1880), “Перекинчики” (1897) Є. Ярошинської,

“Залісся” (1897) О. Маковея, сатирична повість “Забобон” (1911) Л. Мартовича, що порушували одну з найактуальніших і найболючіших проблем – проблему моральної деградації людини (священника, інтелігента) – відступника від своєї віри, від свого народу; злочинної ролі перекинчиків у денаціоналізації українського народу.

Ці письменники добре знали життя, побут, правове й матеріальне становище сільського духовенства Галичини та Буковини і найшвидше усвідомили, що українська православна церква зробилась наймогутнішою опорою царя-імператора [2, 12]. Галицьке духовенство часто запобігало перед австро-польською адміністрацією краю. Саме таке духовенство піддав критиці М. Павлик у повісті “Пропаший чоловік”. І зробив це так яскраво, що змушений був відповідати за неї перед судом. “Кождий, хто за народ стоїть, мусить якнайгірші неприємності терпіти, – писала Є. Ярошинська М. Павликові. – Я виджу то по Вас, але виджу то і по собі, хоть я не єсьм чимось великим, хоть мої груди для добра народа суть дуже слабї, то все маю неприємностей цілу копу, навіть не щадять окремих коресподенток, щоби мені допечи” [3, 377].

Повість “Перекинчики” почали друкувати у газеті “Буковина” 1897р., однак через протести буковинського духовенства Є. Ярошинська змушена була припинити її публікацію. Повість була видана І. Франком 1903 року окремою книжкою у “Видавничій спілці”. Відмова від віри батьків – це найстрашніший злочин. Його тягар і кару несе кілька поколінь. Зрада свого народу призводить до моральної спустошеності, до втрати людського в людині, до руйнування людини і, врешті-решт, до моральної смерті. Це блискуче художньо зобразила Євгенія Ярошинська в повісті на прикладі сім’ї протопопа Артемія. “Не визначаючись великими духовими здібностями, – каже про нього письменниця, – йшов протопопа у всім за радою своєї жінки, що й нарадила його, аби, будучи русином, пристав до волохів, бо так скорше зможе дійти до всяких почестей. Та рада не вийшла йому на зло, бо коли вмер старший протопопа, то хоч о. Артемія мав найменше здібностей, все-таки зістав протопопою, тому що був записаний у консисторії як щирий волоський патріот” [3, 213]

Викриття бездіяльності, інертності до громадських справ, паразитичного способу життя клерикальної інтелігенції, що претендує на роль керманіча і захисника народу – таке ідейне спрямування названих вище повістей. Тема настільки драстична для галицької суспільності, наскільки ж й актуальна. М. Павлик відбув судовий процес 1882 року за те, що, публікуючи “Пропашого чоловіка”, висміював і принижував подружжя, намагався збуджувати в читачах ненависть та порушував правила публічної пристойності” [4, 276], а в 1909 році перевидав повість у Чернівцях.

Сюжет повісті “Пропаший чоловік” становить історія життя попівського сина Кольця – зайвої, “пропашої” людини. Написана у формі роздумів, спогадів, міркувань, повість малює різноманітні картини пробудження марнотратника. Соціальний конфлікт породжує конфлікт у

душі Кольця. Симпатії до народу, з яким він стикався в дитинстві, з одного боку, кастове виховання, приналежність до привілейованого стану суспільства – з іншого, – такі причини душевної боротьби “пропащого чоловіка”, що призводять його до самогубства. Думки у вигляді ос, шершнів гризли йому мозок і белькотіли: “Ти нікому нічого доброго не зробив!” Так: нічогосінько доброго. Ця думка мучила Кольця ще з малої дитини, а за нею, десь, гей би в тумані, з’явилася й думка: “То не жий...” [5].

Проте реалізація цієї думки відбудеться аж після глибокого і тривалого аналізу свого життя, вчинків і побуту свого оточення. Психологічний конфлікт перебивається зображенням обставин життя, формуванням характеру героя, то ліричними авторськими відступами, в яких виражено авторське ставлення до подій, героїв, явищ тощо. Павлик використовує багаті й різноманітні викладові форми нарації: від автора, форму діалогу, монологу, ораторських промов – і все це, щоб вирізнити головного героя серед синків, “підсвинків“, які, вибившись у люди, цураються своїх батьків-селян.

Написана у формі роздумувань, спогадів, міркувань, повість малює різноманітні картини, що становлять цілість, взяту в рамки мислення персонажа. Автор подає ніби стенограму думок головного героя, що сприяло більшій правдоподібності зображуваних подій. Вибір життєвих вражень відбувається переважно за психологічними асоціаціями. Психологічна умотивованість такого огляду виправдана, оскільки Кольцо аналізує своє життя перед самогубством, шукає аргументів у минулому, щоб переконати себе в тому, що його нічого не чекає в майбутньому. Дальший хід думок Кольця – це ціла галерея картин, що складають безперервний ланцюг асоціацій. Вибір картин зумовлений гостро вираженими викривальними тенденціями. Власне, за різкість і нещадність викриття суспільного ладу “Молот” конфісковано, М. Павлика притягнуто до судової відповідальності. В “Підставах” конфіскації маємо першу рецензію на повість з оригінальним “кримінальним” аспектом: “В прикінцевій статті під заголовком “Пропащий чоловік” автор намагається збудити ненависть проти священиків твердженням, що вони тільки обдирають народ, а самі збагачуються, що вони є справжніми пропагандистами неморальності, що кожен з них називає себе просвітителем народу для того, щоб, прикриваючись прихильністю до народу, могли його більше кривдити...”

За жанром твір М.Павлика є соціально-психологічною повістю із широким використанням сатиричних прийомів: застосування влучних епітетів високого стилю до предметів і осіб незначних. Прикладом такого високого стилю може послужити епізод зі священиками, що їдуть на збори, скликані “патріотичним дзвоном Наумовича” [5, 170]. “Дві патріотичні фіри” їдуть “патріотичною дорогою”; “Вся світла галицько-руська погань”; львівський м’якенький адвокат “радить своєму гуртові” закласти таку говорильню, де б училися народовці говорити багато й гладко, переперечуючи один одному, бо без того, каже, пропаде мати



Вкраїна” [5, 187].

Пожвавлюють стиль вжиті письменником різні викладові форми (розповідь від автора; форма діалогу, монологу, ораторських промов); моральне обличчя учителів гімназії та сферу їх інтересів М.Павлик передає одним реченням: “вислужений офіцер, кривий, загонистий Сабара, котрий тратив третину часу на “зицирку”, третину на бійку, а третину – на пиятику” [5, 165].

Для показу напрямку школи і кадрів, які вона випускає, прозаїк використав оригінальний прийом парафраза в поєднанні з градацією. Професор гімназії звертається до студентів – у майбутньому: “панове міністрове, архієпископи, єпископи, каноніки, професори, генерали, офіцери, урядники, жандарми, поліціанти, купці, п’яниці, гицлі, злодії і розбійники” [5, 166]. Суть сатири – в тому, що посади міністрів, єпископів та ін. об’єднані з п’яницями, злодіями тощо. “Позитивною рисою стилю М.Павлика, – зазначає І. Денисюк, – є чергування різноманітних прийомів викриття. Критикуючи систему виховання, письменник то малює поведінку вчителя, то переходить до гнівного, сповненого пафосу лірично-публіцистичного відступу, то знов наводить промови вихователів” [6, 136].

Як прозаїк, сатирик мав своє доволі широке коло улюблених тем і важливих суспільно-політичних проблем, мав свій спосіб спостереження явищ дійсності, свої критерії відбору матеріалу і свою манеру художнього вираження думки, образного живопису словом. Звичайно, в плані художньої майстерності повість має чимало хиб: надмірне використання публіцистичних відступів сповільнює розвиток подій, робить їх млявими, відчувається втрата почуття міри і такту у використанні художнього перебільшення, гіперболи, дещо прямолінійно й односторонньо поданий образ попа – Кольцевого батька.

І це можна пояснити, якщо зважити, що жанр повісті у 80-і роки, закросної на ширші розміри, не може похвалитися великими успіхами. “Не знаю, – зробив висновок І. Франко, – чи наше життя ще замало сконцентроване, занадто розбите на атоми, чи, може, нашим письменникам не стає творчої сили” знання, відносин і широкого розмаху, досить, що дотеперішні наші проби на полі ширшої повісті були не зовсім удавні” [7, 523].

Невдалою спробою більшої повісті, написаної в душі нової школи, Франко вважав “Залісся” (1897) О. Маковея через невідповідність творчої сили автора його інтенціям. За власним свідченням Маковея, він мав намір “представити відносини руського села більше зацофаного на тлі нових часів”. Та це йому не зовсім вдалося. Твір вийшов надто розтягненим, композиційно слабким, з не дуже струнким сюжетом. Центральний персонаж – Славко Левицький – “не є герой, що щось робить; він лиш пробує то тут, то там, аби я міг усе показати, а саму роботу пічне аж по скінченню повісті”. Повернувшись у Залісся “окінченим богословом”, зневірений, розбитий невдалим жениханням, Славко мав багатий вибір: вигідно одружитися й осісти на багатій парафії; віддатися гро-

мадським справам; стати учителем і просвічувати власний народ. Обставини життя змусили Славка відкинути химерні думки, і після коротких, самозаспокійливих роздумів, він висвятився безженним священиком і посів після смерті батька його місце в Заліссі. Все повернулося в попереднє русло з поправкою на час та інші умови. Та попри певні хиби, повість “Залісся” дає реалістичні картини з життя галицького села, його страшну економічну злиденність, темноту земельних і безземельних селян.

В образі Славка Левицького, безуспішно задекларованого письменником як образ позитивного героя, втілено характерні риси галицької інтелігенції, далекої від інтересів народу: інертність, лінивість, фальшиве народолюбство, дріб’язковість інтересів, убогість духу. За намірами працювати для народу, Славко Левицький нагадує Павла Радюка з повісті “Хмари” І. Нечуя-Левицького, Семена Жука з повісті О. Кониського “Семен Жук і його родичі”; за реалізацією намірів – він поповнив галерею образів зайвих людей та “мертвих душ” у галицькому суспільстві на зламі віків, як Кольцо з повісті М. Павлика і Славко Матчук з повісті Л. Мартовича “Забобон”. “У викритті засобами сміху (...) інтелігенції як провідної теми твору автор різною мірою розвиває традиції повістєвої форми І. Франка (“Основи суспільності”, “Великий шум”), М. Павлика (Пропаший чоловік), Д. Лукіяновича (“За Кадильню”) та інших різних за обдаруванням митців, творчість яких об’єднувалась принципом реалістичного відображення явищ дійсності” [9, 17], – справедливо відзначив Фелікс Білецький.

У трьох героїв є чимало спільного: поповичі за соціальним станом, вони усвідомили своє становище “зайвої людини” у цьому застиглому від бездіяльності світі. Микольцо здійснює самогубство, Славко Левицький і Славко Матчук залишаються живими духовними трупами. М. Павлик у повісті “Пропаший чоловік”, О. Маковей у повісті “Залісся”, Лесь Мартович у “Забобоні”, С. Тудор у романі “День отця Сойки” кожен по-своєму і в міру своїх сил і таланту показали інертність збайдужіння, а то й відчуження частини галицької інтелігенції та духовенства від справ народу на західноукраїнських землях останньої чверті XIX і перших трьох десятиліть XX ст. [2, 98].

Невипадковим збігом обставин вважаємо той факт, що М.Павлик якраз 1909 року, початку праці Л. Мартовича над “Забобоном”, перевидає свою повість, вважаючи порушені в ній проблеми актуальними. Період між виходом у світ “Пропашого чоловіка” М. Павлика і Мартовичевого “Забобону” обіймає більше трьох десятиліть, але проблеми залишалися ті ж самі. “На широкому полотні ще раз проходять перед нами сумні герої галицької провінції: інтелігенти й селяни, читальники й не-читальники, українці й поляки, а разом з цим ще раз оживають усі проблеми й конфлікти, сьогодні забуті, майже історичні, що хвилювали й обурювали колись бойових провісників нашого відродження” [8, 37].

Важливі історичні події знайшли відбиток у “Забобоні” Мартовича, названого Ю. Гамораком монографією галицького політичного жит-

тя. Об'єктом своєї повісті Лесь Мартович обрав не дрібні побутові теми, а суспільно-значимі явища, що само по собі знаменувало дальший розвиток сатири. Гострому розвінчанню антинародної політики австро-угорської монархії, діяння реакційних партій, “свинську” конституцію, а найбільше – деградація, виродження української інтелігенції, її псевдопатріотизм, духовна убогість. Тип такого zdegradovanого до карикатури інтелігента виведено в образі Славка Матчука – гнилої колоди з запитами живота і плоті – типу без знання, без світогляду, без життя. В образі Славка Матчука Лесь Мартович вивів збірний образ сотень інтелігентів, які, закінчивши гімназію, застряли в болоті сільського життя, без охоти до будь-якої праці, навіть до думки, – чекали якогось спасіння, якогось припадку або просто чуда, що мало їх повести в дальшу життєву мандрівку. Мартович вказує на причини деградації патентованої псевдоінтелігенції, найголголовішою з яких є духовний занепад суспільства, домашнє та шкільне виховання.

Ідейно-тематичною спрямованістю і багатством засобів сатиричного аналізу твір Мартовича істотно збагатив естетичну палітру української літератури. Якщо повістям М. Павлика, Є. Ярошинської, О. Маковея при всьому індивідуальному підході авторів до висвітлення конкретної теми властива зовнішньоописова манера зображення подій, то Л. Мартович у “Забобоні” вирішує важливий суспільно-значимий конфлікт на основі принципу соціально-психологічного аналізу явищ життя, за допомогою глибинного проникнення у внутрішній світ персонажів.

Такою манерою зображення визначалися і “рамки” опрацьованого матеріалу і сутність об'єкту викриття. “Вибір засобів сатиричного викриття певною мірою визначався і своєрідністю таланту письменника, – робить цікаве і слушне спостереження Ф. Білецький, – який, трансформуючи чималі художні досягнення попередників, убираючи в себе справді по-новаторському нове, що вже з'явилося в українській сатиричній прозі, вносив також свою частку в збагачення реалістичної прози романно-повістєвої форми. Ось чому в повісті “Забобон” так органічно поєднуються гіпербола і гротеск, іронія і шарж з надзвичайно проникливим зображенням внутрішнього світу персонажів”[9, 17].

Зіставлення образів повісті Леся Мартовича з його попередниками і сучасниками говорить про те, що формування у творчості автора “Забобону” великого художнього жанру тісно пов'язано із створенням цілісного художнього сатиричного світу. Такою ідейною й художньою цілеспрямованістю, такою внутрішньою цілісністю і узагальнюючою силою, такою політичною гостротою не відзначалася жодна з повістей першого десятиліття ХХ віку. Створена Лесем Мартовичем сатирична повість означала, в порівнянні з повістю ХІХ віку, що засвоєні за допомогою засобів мистецтва теми і проблеми, раніше розроблювані головним чином публіцистикою, знайшли свою актуальність і на початку ХХ століття.

На прикладі згадуваних текстів можемо зробити висновок, що сатиричні повісті означеного періоду відзначалися багатством художньо-

го викриття дійсності. “Повість наша стоїть значно вище, ніж драма...” [10, 254], – дійшов висновку М. Євшан в огляді літератури за 1908 рік. “Пропащий чоловік” М.Павлика, “Перекинчики” Є.Ярошинської, “Залісся” О.Маковея, “Забобон” Л.Мартовича ідейно-тематичною спрямованістю і багатством засобів сатиричного аналізу істотно розширили ідейно-художні рамки української літератури, порушували одну з найактуальніших проблем – проблему моральної деградації, злочинної ролі інтелігенції у денаціоналізації українського народу.

Відпрацьовуючи мовно-художній бік тексту гумористичної повісті, письменники-повістярі зазначеного періоду зробили значний внесок у досягнення поетикальної майстерності, дидактичної поліфункціональності композиційних засобів. Використання метафоричної антитези для морально-етичної характеристики персонажів спричинилось до класичного формування способу оповіді від третьої особи. Поетика цього періоду відзначається вдосконаленням методів оповіді, запозичених із українського епічного фольклору, побудованою діалогічного та монологічного мовлення.

Сатиричні твори письменників означеного періоду у множині їх модифікацій як своєрідну цілісність характеризують проблемно-тематична широчінь (охоплюють важливі соціальні, національні, політичні, філософські, психологічні, екзистенційні питання); пафосна поліфонія (сатиричний струмінь, гумористичні, іронічні й навіть трагічні модули “художності”); мовностилістичне багатство (численні фразеологізми, діалектизми, розлогі синонімічні ряди); виразне тяжіння до жанрового синкретизму, змішування й синтезування різних родів і жанрів.

Відштовхуючись від кантівського визначення сміху як реакції на дозвіл напруженого очікування в ніщо, слідом за Л.Ярошем [11, 54], можемо визначити три модули сміху в творах українських письменників означеного періоду: негація напруги – модуль задоволення – зняття будь-якого напруження породжує задоволення; негація того, що викликає напругу – модуль іронії, зловтіхи – зловтішання з зовнішнього сприяє утвердженню власної сутності; негація напруженої свідомості – модуль самоіронії – усвідомлення можливості неіснування самого себе викликає як захисну реакцію іронізацію власної сутності. Однак у розглядуваних творах цей модуль сміху реалізується у відмові від бажань як витоку страждання, відповідно, і відмову від себе як носія цих бажань.

### *Література*

1. *Поліщук В.* Що є повістю? /В.Поліщук. – Літературознавство. Фольклористика. Культурологія: Наукові записки кафедри української літератури. – Вип. 1. – Черкаси: ЧДУ, 2000. – С. 10-23.
2. *Марчук Г.* Сатира Леся Мартовича в контексті сатиричних жанрів доби./ Ганна Марчук – К.: Знання, 1999. – 143 с.
3. *Ярошинська Є.* Перекинчики /Є.Ярошинська. Твори. – К., 1968.– 277с.

4. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХст./ І.Денисюк. – Львів: Академічний експрес, 1999. – 276 с.
5. Павлик М. Пропащий чоловік. / М.Павлик. – К.,1971. – 233 с.
6. Денисюк І. Михайло Павлик / І.Денисюк. – К.,1960. – 136 с.
7. Франко І. З остатніх десятиліть ХІХ віку / І.Франко. – Збір. творів: У 50 т.– К., 1984.– Т.41.– С. 523-524.
8. Гаморак Ю.Талант без середовища (Життя і творчість Леся Мартовича) / Ю.Гаморак. – Мартович Л. Твори: В 3 т. За ред. Ю. Гаморак. – Краків-Львів, 1943.– Т.1.– С.ХХХVII.
9. Білецький Ф. Жанрова своєрідність реалістичної повісті. / Ф.Білецький. – Дніпропетровськ, 1975. – 234 с.
10. Євшан М. Українська література в 1910 році / М. Євшан. – Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 247-275.
11. Ярош Л.А. Об истоках смеха /Л.Ярош. – Збірник наукових праць з філософії та філології. – Одеса, 2002. – 234 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.09.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Гнідан О.Д.*

#### **MODOUS OF LAUGHTER IN THE WITH A COMPOSITION-PLOT SYSTEM OF ZAHIDNOUCRAINSKOI PROSE OF END XIX – BEGINNING OF THE XX ITEM**

**G. I. Marchuk**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,  
Ivano-Francivs'k, st. Shevchenko, 57; tel. +380(342)59-60-74;  
e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*In the article the specific of discourse of satiric prose of end is explored XIX - beginning of the XX item The stylish receptions of humor, satiric hyperbola, fantasy and grotesque are examined, narration form of mystification, facilities of kind of creation in the satiric stories of end XIX – beginning XX centuries, the tendencies of subsequent genre transformations are outlined, three modulus of laughter is determined.*

**Key words:** *modulus of laughter, satire, irony, the comic element, satiric story, satiric story.*

## Фольклористика

УДК 821.161.2 (477.85/87)  
ББК 83.3 (4Укр) 6

### ГОГОЛІВСЬКИЙ ВІЙ І БУНЬ (БУНЯК, БУНЬО) ШОЛУДИВИЙ ЯК УКРАЇНСЬКИЙ АРЕЙ – МАРС

**С. Г. Пушик**

*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](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*У дослідженні пропонуються нові погляди на фольклорно-міфологічні основи не лише Гоголівського Вія, а й інших образів, місцевостей і святилиць, язичницьких обрядів тощо.*

**Ключові слова:** *Вій, Бунь, Арей, фольклор Карпат.*

О.М.Афанасєв у своєму тритомному дослідженні “Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов” (перевидано в скороченому варіанті під назвою “Древо жизни”. – М.: Современник, 1982) писав: “Наші казки знають могутнього дідугана з величезними бровами і надзвичайно довгими віями. Брови та вії так густо поросли в нього, що зовсім затемнили зір; щоби він міг на світ глянути, для цього потрібно кілька силунів, які могли б підняти йому брови і вії залізними вилами”. Далі відомий фольклорист пише, що цей казковий старий дід нагадує українського Вія, відомого з повісті Миколи Гоголя “Вій”. Вії дідугана опущені аж до землі, та коли їх підняти, то ніщо не врятується від його погляду. Склалася думка, що назва його походить від слова “вії”, а тому це не може бути його головним іменем, а тільки другою назвою. Далі вчений пише, що на українському Поділлі уявляють Вія як страшного згубника, який поглядом своїм убиває людей і перетворює в попіл міста й села, на щастя вбивчий погляд його закривають густі брови й густі вії. Тільки тоді, коли треба знищити ворожі раті або запалити вороже місто, піднімають йому вії вилами [1, 66]. А далі, на нашу думку, О.М.Афанасєв робить фатальну помилку, пишучи, що в такому грандіозному образі народна фантазія малювала собі бога – громовика (Діда-Перуна); з-під хмарних брів і вій кидає він блискавичні погляди й насилає смерть і пожежі.

Тут напрашується інакше трактування цього образу з української міфології. Якщо Вій нищить ворожі раті й міста, то він – бог війни, про

що засвідчує його назва. Якщо війна починалася, то війна когось убивала, тому й зрозуміло, що у Вія фатальний погляд. У повісті Миколи Гоголя Вій з'являється опівночі з дружиною чортів, що ніяк не вписується в образ Громовика, який чортів убиває [2, 144-180]. На Збруцькому ідолі зображений бог з конем і мечем, і цей бог ніби зажмурений. Дослідники називають його Перуном, бо ж у карпатських легендах таким же сонним виглядає дух божий Алей, який спить на хмарі й бореться з Аридником (Антиродом). Алея можна зіставити з Іллею Громовиком, який став намісником Перуна, але ж він ніколи не зображувався з довгими віями.

Можливо, що на Алея ліг міфологічний пласт оповідок про Арея, якому поклонялися ще скоти (скіфи), забиваючи в землю на могилі грандіозний меч, що був своєрідним ідолом цього бога. У Карпатах храми Арея були на вершинах Аршицях, як ось поблизу Космача й Лючі. Гоголівський Вій – верховода чорних сил. Заодно він дуже нагадує собою Марса, який був богом родючості, дикої природи, багатства, а згодом став богом війни. Арей – це той же Марс [3, 28-29]. Микола Гоголь у примітці до повісті пише: “Вій – є колосальний витвір простонародної уяви. Таким іменем називають у малоросіян начальника гномів, у якого вії на очах ідуть до самої землі. Вся ця повість є народний переказ. Я не хотів змінювати його і розказую так просто, як чув”.

З цього твору дізнаємось, що бурсаки потрапляють на хутір до якоїсь баби, що схожа на казкову Бабу-Ягу (Лісову Бабу), що теж уявлялася сліпою. Три бурсаки нагадують казкових богатирів. Одного з них, філософа Хому Брута, баба з мітлою осідлала й полетіла на ньому понад землею. Тут уже чітко постає в нашій уяві відьма-босорканя. Мандрівка Хоми Брута закінчується, коли він починає виголошувати молитви й заклинання. Від цього баба втрачає силу й чари. Бурсакові вдається осідлати відьму-босорканю, й він починає її гамселити. Гине баба під Києвом. Він побачив, що це вродлива дівчина з довгою косою.

І ось вбивцю-семінариста посилають на хутір читати Псалтир. Виявилося, що така була воля дівчини – дочки багатого сотника, яка померла. Далі події розгортаються так, як у відомій народній казці про цареву дочку й бідного вояка. Жоден вартовий не може вціліти вночі у церкві коло тіла мертвої. Гоголь описав навіть таку деталь: люди, які несли тіло панночки до церкви, прикладали долоні до пічки. Це був обряд очищення вогнем, поширений в Україні з незапам'ятних часів.

Хома Брут читає Псалтир й опівночі бачить, як сотниківна із заплющеними очима встає з домовини й шукає Хому по церкві, але він священною крейдою довкола себе провів коло (сонячний знак) й це його рятує від загибелі. Панночка намагалася проникнути до бурсака до перших півнів. Другої ночі Хома обвів себе крейдяним колом на крилосі. Опівночі знову встала ця панночка і шукала бурсака. Навіть стояла на рисі й позеленілими мертвими очима дивилася на Хому Брута, але його не бачила. Хропіла, вимовляла закляття, а чорнокрилі духи ломилися у вікна, двері, лізли крізь дах, але кукурікання півня поклато край цьому. Хома за ніч посивів. Третьої ночі Хома Брут почув завивання вовків, ме-

ртва сотниківна на цей голос устала з домовини. В церкві звівся такий вітер, що попадали ікони, побило вітром вікна, зірвало двері, й до середини ввірвалися крилаті й хвостаті страховиська, що мали кігті й літали. Раптом усю стіну заступило величезне страховисько, яке мало таке волосся, як ліс, але крізь сітку лісу видно було брови й великі очі. Над Хоמוю повис клубок чортів (“что-то в виде огромного пузыря”), але Хоми Брута чорти не бачили. “Приведіть Вія! Йдіть по Вія!” – пролунали слова панночки. І раптом настала тиша в церкві; почулося вдалині вовче завивання, і скоро загупали важкі кроки, що відлунювали по церкві; глянувши збоку, побачив Хома, що ведуть якогось приземкуватого, сильного кривоногого чоловіка. Він увесь був у чорній землі. Неначе жилаві, міцні корені, виглядали його засипані землею ноги й руки. Тяжко ступав, шохвилини спотикаючись. Довгі вії були опущені аж до землі. З жахом помітив Хома, що обличчя страховиська було залізне. Цей дідуган нічого не бачив і скомандував злим духам, щоб підняли йому вії. Коли очі Хоми Брута зустрілися з очима Вія, той залізним пальцем показав, де сховався філософ, і бурсак тут же загинув. Безперечно, що це був український бог війни.

Сотниківна у повісті "Вій" виступає жрицею бога війна, українського Марса, що первісно вважався латинським богом родючості, рослинності й дикої природи, а пізніше був ототожнений з грецьким Аресом. У фольклорі Карпат він відомий, як Арія, Аріяка, Арійник і Алідник. Відчувається, що Арій змішався з Алідником (Анти - Родом). Про храм скіфського Арея залишив свідчення грецький історик Геродот [4, 194].

На похороні згадують, як ця відьма, дочка сотника, напала на дітей, перекинувшись на собаку. Це – жінка-вовкун, що живиться кров'ю, а заодно має гіперсексуальний потяг до чоловіків. Навіть псаря Микиту зуміла "осідлати". Їждження на Микиті, а пізніше на філософі Хоми Бруті – це алегорія оргазму. У часи Миколи Гоголя кийські Лисі гори (а їх тут є аж шість) ще сприймалися як місця шабашів відьом, так же само як і гора Бусовиця. На той час мало хто знав народне звичаєве право, на основі якого приймалися Литовські статuti. Орест Левицький пише, що "...забійцю, схопленого на гарячій учинку, або навіть підозрілого в цій злочині, прив'язували до ноги трупа і залишали в такому положенні до суду, до урядового огляду. Це мало значення "лиця" (російської "улики", "поличного") або ж муки, щоб нею примусити злочинця до признання, і це був справді дуже здатний для того спосіб, бо рідко який збійця міг довго видержати таке сусідство з трупом забитої ним людини ...".

У Гетьманщині XVI-XVIII ст. приковування до трупа втратило вже правовий характер і мало значення тільки непотрібного додатку до тої кари, яку остаточно одержував потім злочинець, а коли його й дарували горлом, то це видовисько, що його прилюдно водили прикованого до труни, як ховали мертвого, лягало довічною ганьбою на його голову. Правда, на Запоріжжі, либонь збійцю живцем закопували у землю разом з його жертвою, і хоч в Гетьманщині такої жорстокої кари не вживали в



XVII ст., але коли припустити, що вона хоч коли-небудь була в стародавніх звичаях народного суду на Україні, тоді приковування до труни в XVII-XVIII ст. могло б вважатися тільки як символ стародавньої кари, не доведеної до краю, бо збійцю тільки приводили до ями, але не опускали туди разом з мерцем. Правду кажучи, і в цій зм'якшеній формі звичай приковування містив у собі чимало зайвої жорстокості. Поки забитий лежав у домі, прикований злочинець був невідступно при ньому, а коли того несли до церкви чи до кладовища, поруч з труною вели і його, і весь час він мусив слухати голосіння родичів забитого, їх докори та прокльони. Звичайно, мерця на ніч заносили до церкви і вкупі з ним замикали там і його вбійника, а щоб він, борсаючись з остраху не визволився, його зв'язували по руках і ногах і клали під "марами", на яких ставили труну ... Ще в 1783 р. в церкві с. Мосонець Чернігівської єпархії після панахиди над забитим козачим сином Йосипом Биденком була прикована до його труни дочка козака, дівка Христя Водяниківна, причому місцевий священник не тільки не заважав цього робити канцеляристові Хоменкові, а ще й наказував людям, що були в церкві, в'язати Христю і в такому виді покласти під труну.

Батько-сотник, очевидно, саме так покарав семінариста-вбивцю своєї дочки, примусивши ночами читати коло тіла в церкві Псалтир. Він помирає "от страху". Зрозуміло, що в колі бурсаків точилися такі розповіді, які обілювали Хому Брута чи його прототипа, тому й народне оповідання, яке художньо опрацював Микола Гоголь, – це суміш дохристиянських вірувань з християнськими, фольклор середовища київських семінаристів з художнім вимислом письменника. Але попри все ми маємо образ праукраїнського Вія, що, можливо, входив до трійці Стрибог, бо ж автор "Слова о полку Ігоревім" саме Стрибога назвав дідом вітру, не сказавши нічого про батька, і це дало підставу багатьом дослідникам слов'янської міфології Стрибога робити богом вітрів. Вій більше підходить на цю роль.

У повісті Миколи Гоголя є деталь, яка ріднить Вія з героями "Слова о полку Ігоревім", що теж порівнюються з вовками. Завивання вовків чується й під час затемнення сонця. Бачимо, що з Вієм знається дочка сотника-воїна, який убивав на війні. За це вона й приречена на таку ганебну смерть.

На Збруцькому ідолі, крім зображення Перуна чи то іншого сонячного божества, в найнижчій зоні є три боги, пальці яких немов залізні, а очі – немовби зажмурені. Цих трьох богів названо Велесом у профіль і фас, але, на нашу думку, – це Стрибог-Троян-Триглав, тобто три чорти, серед яких є і Вій. Цікаво, що "Скали Довбуша" в Бубнищі, які є поганським святилищем, начебто обживав якийсь Войнило. Цей надзвичайно цікавий комплекс з печерами – "конюшнями", з вівтарями, з безводною цистерною-криницею та слідом Велета на камені міг бути храмом, де вшановували і Вія (Вій, війна, Войнило). Цікаво, що гоголівський Вій своєю шерстю нагадує Волоса, а кривими руками й ногами, засипаними землею, – Велеса, тобто земного бога.

Щодо легенд з Поділля, які наводять О.М.Афанасьєв, то він має на думці легенду про город Дівич, яку на березі Збруча, в селі Голенищеві, записав славетний В.І.Даль (Козак Луганський). Його увагу привернули залишки якихось укріплень, що їх називали Забутком і Дівич-городом. Розказували, що на цьому місці стояв колись замок, у якому жила колись княжна, а сусідніми землями володів дужий і страшний чарівник – Сонний Баняк. Ніхто не витримував його зловісного погляду: очима він знищував усе. На щастя, очі його постійно були заплющені, й він сам не міг їх відкрити. Два помічники, ставши за спиною, щоб не зустрічатися з його поглядом, золотими підпорками піднімали вії Сонного Баняка. Коли цей чарівник почув про вродливу дівчину, то послав до неї сватів, але дівчина йому відмовила. Тоді Сонний Баняк послав воїнів, щоб здобули замок. Нічого не вийшло з цього, бо в захисників було багато хліба й води. Тоді прибув сам Сонний Баняк. Помічники підняли йому вії, і – загинуло місто Дівич з усіма його жителями.

Автор цієї статті обійшов городище Діви поблизу Голенищева, яке називається тут Звенигород. Очевидно, цей лівобережний храм на Збручі належав до спільного комплексу святилищ, що на Гусятинщині Тернопільської області. Подібний храм Велеса був у подільському селі Велесневі (тепер Монастириський район Тернопільської області), де народився славетний етнограф і фольклорист Володимир Гнатюк. Можливо, що поганські храми руйнували не тільки свої бояри, але й половецькі хани. Цей Сонний Баняк нагадує не лише Вія, але половця Бонака, який нападав на Русь і Візантію, брав участь у міжусобних війнах наших князів. Він з'явився у Причорномор'ї наприкінці XI століття й зник з політичної арени на початку XII сторіччя. Інші подібні легенди доносять нам ім'я вже не Боняка й не Сонного Баняка, а Буня Шолудивого. Це дає привід думати, що Сонний Баняк узяв на себе дещо від Бадняка (це різдвяний Дід у вигляді поліна, якого вшановують болгари ще й тепер), а дещо залишилося від половецького хана Боняка [5].

Цікаво те, що в повісті Гоголя дівчина-сотниківна, яка знається з Вієм, нагадує дівчину-княжну, яка гине від Сонного Баняка, котрий хоче її засватати: залізний палець і залізне обличчя міфічного руйнівника дає підстави думати, що ідол його міг стояти на Залізному Току поблизу Бубнища (в селі Тяняві). На таких Токах відбувалися казкові поєдинки змієборців з драконами, що висвітлює певне місце в “Слові”, де мовиться про токи, на яких молотять ціпами харалужними і тут “живот кладуть” [6].

В Тяняві розповідають про Баняка Шолудивого, а в наддністрянському селі Петриліві (Глумацького району Івано-Франківської області) я записав переказ про Буня, який народився півзвіром-півлюдиною, тримали його в печері, й на залізних вилах подавали Буневі їсти. Аж одного дня забили в бочку й пустили за водою. Місце, де в печері перебував Бунь (Баняк) – це скала поблизу села Лука Монастириського району Тернопільської області. А тому є підстави говорити, що легенда – це явний

відгомін тих подій, коли на зміну язичництву прийшло християнство, й поганських кумирів топили в ріках. Цього Буня кинули в Дністер.

Мав ще одне ім'я загадковий персонаж. Так на Буковині вірили, що на горі Цецино (тепер околиця Чернівців) стояв колись великий замок і в ньому жив велетень на ім'я Цец, або ж Цецин. Ростом був вищий за дерева, а руки його сягали землі. Під велетенськими віями були сховані такі очі, як дві кам'яні брили. Коли Цецин їх відкривав, то вії доводилося підпирати вилами, щоб не закривалися. Поведе він тими очима по околиці, то сім років поля й городи не родять. Багато лиха наробив він людям, а вбити ніхто не міг його. Не було на світі такої сили. Можливо, його називали ще й Чорнобогом (чортом), бо ж поруч стояв давній город Черн, який дав назву нинішнім Чернівцям.

Подібну назву має прикарпатське село Цуцилів, поблизу якого є ще села Волосів, Велесниця на однойменній річці і річки Стримба й Ворона. Цікаво, що в хроніці Матея Стрийковського Стрибог називається Стримбог, а тому назва річки Стримба не може не зацікавити дослідника. Неподалік є села Майдан-Середній (Надвірнянського району) та Грабовець (Богородчанського району). У Грабовці розповідають, що на горі Городищі жив колись цар Горох. Він мав тут великий замок – палац, але дні й ночі проводив під палацом у льохах, бо мав погані очі. Як гляне на людину – та помирає; як на будинок – розіб'є очима будинок. Надвір його виводили із зав'язаними очима. Але одного дня цар Горох розпорядився, аби очі йому не зав'язували, бо він хоче глянути на світ. Та люди не дозволили цьому Горохові вийти з льохи. Із сокирами сміливці поставали за одвірки й, коли цар спробував увійти, йому відрубали голову. Місто пропало, пішло під землю, лиш утворилася там трясовиця, а село сусіднє назвали Горохолино. Горох міг бути Гераклом.

Цікаво, що поблизу цього дохристиянського храму була й торговиця, бо так називається ще й тепер частина лісу поблизу городищ. Про такого ж злоокого Царя-Діда записана мною легенда в Старих Богородчанах. Він спить у Замковій горі, але колись спалив Поле Хиб.

Майданські ліси, де теж стояло колись святилище в дебрі, називаються ще Хоросна, що вказує нам на бога Хорса. Я думаю, що слово це – двочлен і розшифровується як “хороший ріст”. Нині вважається, що “майдан” – тюркське слово. Але величезна кількість сіл з такою назвою може привести нас у глибшу давнину. Так у Майдані Середньому був дохристиянський город-святилище. Місце чи й місто називалося Гупчин, або ж Губчин. Тут теж панував злоокий пан, якому заборонялося дивитись на людей і на світ, бо міг знищити навіть місто. Коли його вивозили на прогулянку, то обов'язково зав'язували очі. І ось одного разу запрягли в карету четверо коней, посадили цього пана із зав'язаними очима й повезли на прогулянку. Було то на Великдень чи перед Великоднем. Губчинські жінки пекли й смажили, приємні запахи лоскотали ніздрі, й пан став просити, аби йому розв'язали очі, щоб він глянув на світ. Фірман його не слухав. Але пан так просив, що той змилювався, зняв з очей по-

в'язку й тут же упав. І все місто Губчин пішло під землю. Пан сказав: “Не шкода! Воно було і так мале”.

Про таке ж божество із зав'язаними очима писав і Д.К.Зеленін. Він звернув увагу на те, що у в'ятській казці відбувається такий діалог: “Здрастуй, ідоле-ідолище!” А ідол просить: “Принесіть мені всі семеро вили; підніміть мої брови...” В білоруській казці такий цар називається Пражором. “І очі в нього запливли, і брови заросли – він нічого не бачить і просить: “Слуги мої, вої вірні, підніміть вилами очі”. В казках Афанасьєва цар-лев просить семеро дітей узяти залізні вила, підставити під старі очі, щоб подивитися на молодця. В іншій казці дід лежить на залізному ліжку, нічого не бачить, бо вії та брови очі закрили. Покликав він 12 богатирів і став наказувати: “Візьміть залізні вила, підніміть мої брови та вії чорні”.

Про Буняку і Шолудивого, що мав відкриту спину, як карпатські нявки, розказували на Волині [7, 95-172]. Досі живі легенди про Буняка й княгиню Ольгу на Золочівщині – про відрубану голову Буня. З життєпису Оттона Бамбергського, який намагався повернути слов'ян до християнства, дізнаємось, що в Щеціні на найвищій із трьох гір, у головному з трьох святилищ, які літописець називає континами, стояв Триглав. Ідол цей мав три голови, золота пов'язка закривала йому очі й уста, щоб не бачив і не осуджував людські слабості. Триглаву був присвячений чорний кінь, якого доглядав один із чотирьох жерців. На стіні висіло сідло Триглава. Коли Оттон зруйнував святилище, то ідол був схований у велетенському дуплистому дубі. За іншим описом три голови ідола означали три царства: небо, землю й потойбічний світ. Якщо це так, то Стрибог міг ототожнюватися із Сатурном [8, 600-601].

Але найімовірніше, що лайка “пішов ти під три чорт!” найпрозоріше натякає на Триглава-Стрибога-Трояна, куди входив і Вій. Так, у селі Вікторові (давня назва Вихторів), де стояв один із монастирів давнього Галича, ще й досі пам'ятають переказ про трьох братів, що на Миколаївській горі (тепер тут стоїть церква Миколая) заснували храм. Три печери, які донедавна були в цій горі, й озерце під горою, входили в цей комплекс святилища. Назву Вихторів слід, мабуть, виводити від вихора-вихтора. На Гуцульщині ще й донині вихір називають вихтором.

Виходить, що автор “Слова о полку Ігоревім” мав усі підстави Вітра – Вітрило й усі вітри назвати Стрибожими внуками, бо ж Вій входив до тріади Стрибог-Триглав [9, 53]. На Збруцькому ідолі Триглав знаходиться у найнижчій зоні, займаючи місця теперішніх християнських святих: Власія, Миколая і Маковія [10, 11-18]. Вбивчий і руйнівний погляд цього бога дає підставу думати, що був це бог війни, як ось Марс, культ якого зливався з Ареєм.

### *Література*

1. *Афанасьєв А.Н.* Древо жизни. – М.: Современник. – 1982. – С. 66.
2. *Гоголь Н.В.* Вий. Повесть. В кн. Собрание сочинений. Том второй. – М.: Художественная литература. – 176. – С.144-180.

3. Мифологический словарь. Л.: Государственное учебно-педагогическое издательство. – 1961. – С.28-29.
4. *Геродот*. Історії в дев'яти книгах. – К.: Наукова думка. – 1993. – С. 194.
5. Літопис руський. – К.: Дніпро. – 1989. – С. 140, 141, 153, 154, 160, 161, 191, 246, 288, 341, 460, 462.
6. Тут і далі. Вл. архів. Записи легенд у комп'ютерному наборі.
7. *Драгоманов М.* Шолудивий Буняк в українських народних оповіданнях. Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство. – Т.2. – Львів. – 1890. – С.95-172.
8. Откуда есть пошла Русская земля. Из жизнеописания Оттона Бамберского. – М.: Молода гвардия. – 1986. – С. 600-601.
9. Слово о полку Игореве. – М.: Просвещение. – 1984. – С. 53.
10. *Пушик С.* Криваве весілля на Каялі в кн. Дараби пливуть у легенду (Слов'янська міфологія і «Слово о полку Ігоревім»). – К.: Радянський письменник. – 1990. – С. 11-18.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 04.07.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Курчівим Р.Ф.*

### **GOGOLIVSKIY CILIA AND BOUN (BOUNYAC, BOUNO) MANGY AS UKRAINIAN AREY - MARS**

**S. G. Pushyk**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,  
Ivano-Francivs'k, st. Shevchenko, 57; tel. +380(342)59-60-74;  
e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*In research new looks are offered on folk-lore-mythological bases not only Gogolivsky Eye-lash but also other appearances, localities and temples, heathen ceremonies and others like that.*

**Key words:** *Cilia, Bun', Array, folk-lore of Carpathians.*

УДК 821.161.2  
ББК 83.3 (4Укр)

## ЛІТЕРАТУРНО-ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИЙ ДИСКУРС ЮРІЯ ЛИПИ

**В. А. Качкан**

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

*Аналізується внесок Юрія Липи в теорію державного будівництва, його поетичний та прозовий доробок, епістолярна спадщина.*

**Ключові слова:** *біографічна довідка, суспільно-політична діяльність, українська національна ідея, поезія, проза, епістолярна спадщина.*

В контексті історії минулої і грядущої, у діалектичному пізнанні складних і довготривалих процесів українського державотворення значне місце займає така постать, як Юрій Липа.

Про Ю.Липу написано в час незалежності України немало. Стосується опубліковане переважно його політико-правових поглядів; дещо сказано про поетичний материк. Надто мало поки що пробилося до наших знань про Юрія Липу як культурологічного діяча. Нові джерела і матеріали переважно з архівних сховищ, у тому числі листування, дають можливість поглянути дещо по-новому на феномен Юрія Липи.

Народився Липа Юрій Іванович (псевдоніми і криптоніми: Липа Ю.; Юрій Л., В.Воїн; В.В.; Ю.Л.) 5 травня 1900р. у м.Одеса (Близькі Млини, вулиця Юріївська, число 13). Дитинство майбутнього літератора й політичного діяча, лікаря за обраним фахом, пройшло у високоерудованій сім'ї письменника і суспільно-громадського діяча Івана Львовича Липи, одного з організаторів "Братерства тарасівців", згодом міністра. Достатньо нагадати, що дух національно-культурного середовища, яке творили гості Івана Липи – Осип Маковей, Михайло Коцюбинський, Гнат Хоткевич, Борис Грінченко, Володимир Самійленко, Микола Вороний, Сергій Шелухин, Григорій Чупринка та багато інших діячів – благодатно впливав на ті первні усвідомленого українства, що проростали у юному Липі. Здобувши початкову освіту у четвертій одеській гімназії, Юрій Липа далі простує до верховин університетської освіти (Новоросійський університет; юридичне відділення Українського державного університету в Кам'янці-Подільському; медичний факультет Познанського університету).

У перебігу найважливіших, нерідко етапних за значенням дат варто назвати такі: 1917 р. – Юрій Липа редагує щоденну газету "Вісник Одеси"; 1917 р. – вступає до Гайдамацької дивізії (організатори Іван Луценко та Всеволод Змієнко), у грудні 1917 – січні 1918 рр. іде із зброєю в руках проти більшовицьких зайд; 1918р. – заступає командира одеської "Січі", співпрацює з багатьма періодичними виданнями; 1919 – 1922 р. –

Юрій Липа в Кам'янці-Подільському, Станиславові, Львові, Тарнові (Польща). У Польщі ініціює створення літоб'єднання "Сонцесвіт"; 1922-1928рр. – навчання у Познані, зближення з літературною групою "Митуса" (Роман Купчинський, Василь Бобинський, Юрій Шкрумеляк, Олесь Бабій). За почином Юрія Липи відбулося таємне товариство-корпорація "Чорномор". Встановлюються тривалі зв'язки з головним редактором ЛНВ Дмитром Донцовим. По університетських студіях Юрій Липа стажується у Данцігу, відбуває медичну практику у Прложському шпиталі; 1928р. – однорічні курси у Школі військових підхорунжих польської армії; 1929р. – закінчив Вищу школу політичних наук у Варшавському університеті; 1929-1943рр. – мешкає у Варшаві й веде лікарську практику, створює й ідейно опікає літературну групу "Танк" (відпасинкування "Празької школи" (Члени групи: Юрій Липа, Євген Маланюк, Олена Теліга, Петро Холодний-син, Наталя Лівницька-Холодна та ін.); 1939р. – початок німецько-польської війни, Юрій Липа мобілізований, але невдовзі повертається до Варшави, де організовує Український громадський комітет, що заопікувався українцями-біженцями; 1940р. створює у Варшаві Український Чорноморський Інститут, метою якого були наукові дослідження, прогностика широкого спектру проблем в умовах незалежності України (співтворці інституту – професори В.Садовський, І.Шовгенів, Л.Биковський); 1943-1944рр. – після ультимативної вимоги польських військових сил 7 травня 1943р. Юрій Липа повертається з дружиною і двома дітьми до села Вільшаниця на Яворівщині, відтак переїжджає до м.Яворів на Львівщині (мешкає на вулиці Святоюрській під числом 40), веде лікарську практику. На початку липня 1944р. оселився у селі Бунів, де 20 серпня 1944р. він був по-звірячому закатований (матеріали до життєпису Юрія Липи див.: Череватенко Леонід. "Господь міцним мене створив і душу дав нерозділиму" // Дніпро.– 1991. – № 4. – С.147-154; Кіндратович Петро. 1994-й – рік Юрія Липи // Шлях Перемоги. – 1994. – 11 черв. – С.7; його ж: Жертва комуністсько-московського терору "визволителів" 1944р. // Там само. – 1994. – 20 серп.; його ж: Минає 1994 рік – рік Юрія Липи // За вільну Україну. – 1994. – 29 груд.; Липа-Гуменицька Марта. Про мого батька й діда // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4-х кн. / Упоряд. В.Яременко, Є.Федоренко, О.Сліпушко. – К.: Рось, 1995. – Кн.4. – С.264-267; Енциклопедія українознавства: Словникова частина / За ред. проф. В.Кубійовича. Перевидання в Україні. – Львів, 1994. – Т.4. – С.1291-1292; Марочкін В.П. Липа Юрій Іванович // УЛЕ: В 5-ти т. – К.: Українська енциклопедія імені М.П.Бажана, 1995. – Т.3. – С.174; Комариця М. Липа Юрій Іванович // УЖІ. – Львів, 1995. – Вип.ІІ. – С.121-122; Сергійчук Олексій. Юрій Липа: Шлях творчості // Шлях Перемоги. – 2000. – 26 квіт. – С.15; Кравець Аретій. Воїн без однострою та шолома... // За вільну Україну. – 2000. – 5 трав.; Ровенчак Оксана. Людська душа, як дерево гіллясте // Тижневик Галичини. – 2000. – 5 трав.; Липа Юрій: Збірник статей і матеріалів, приурочених 100-літньому ювілею з дня народження Юрія Липи / Упо-

ряд. Іван Скрипник. – Івано-Франківськ, 2000. – 248 с.; Янчук Олесь. Пороги вічності Юрія Липи // Українська культура. – 2000. – № 3. – С.31-35; його ж: Бібліографія Юрія Липи. – Одеса: АстроПринт, 2000. – 75 с.).

Сьогодні достатньо мовиться і пишеться про Юрія Липу як діяча суспільно-політичного руху. В цьому феноменальному синтезі варто мати на увазі значний внесок Липи у теорію державного будівництва. У різний час ця особистість залишила на шпальтах історії окремі науково-дослідницькі праці, де на різних рівнях глибини полишено оригінальні думки про засади українського націоналізму; про взаємини України та Росії, перспективи їх розвитку; про Богдана Хмельницького і Московію. Без праць Юрія Липи сьогодні годі серйозно вести мову про минулу історію України, прогностично будувати її майбуття. “Густий” теоретик і “гарячий” політолог – це два органічно знятовані крила Юрія Липи як політика.

Серед праць Ю.Липи з цього поля виокремлюється “Призначення України” (Львів: Хортиця, 1938. – 308 с.). Щоб збагнути вартість цієї книги, її зарядженість у майбутнє, слід уважно вчитуватися у кожен з шістдесяти шести її підрозділів п’яти частин, вибирати настроєвість самого автора зі вступу, прислухатися до професійної критики минулого і сьогодення. Юрій Липа уже у вступному слові настроює читача на те, що “бажання бути сучасником” – то основна мета і стрижень книги. Автор розуміє своє завдання теж як одного з когорти тих українців, які чином своїм мають відповідати перед духовністю й цінністю предків. Тому основною заданою тональністю праці є: віднайти себе в сучасності. Юрій Липа розуміє, що у цьому історичному віднаходженні своєї автентичності слід чимало відкривати, а це – найважче; що слід уважно звертатися до минулого, без якого не збагнемо теперішньості. Глибоко розуміючи, що “колеса возу історії часто котяться баюрами і захляпують не одну ідею і не одного керманича” (С.4), автор прагне “духово вмити” наші славні історичні сторінки і бачить призначення України в ній самій, в її долі, її людях, в їх моральних і матеріальних засобах.

І справді, перечитуючи книгу Юрія Липи, відразу відчуваєш ті земносили, які йдуть від сильних джерел (на відміну від багатьох авторів, що історію України “витрясають” то з доби козаччини, то сягають принагідно у княжі часи). Автор заторкає підставові проблеми, які впливають на поверхню від самого призначення України – самостійна раса, власна територія, специфічний тисячолітній розвій. Оці пунктири і розвиває вчений у доктрині. На відміну від різних “демократизмів”, “соціалізмів”, “волонтаризмів” і навіть “комунізмів”, що так чи інак, а змушували нації пристосовуватися до заданих форм, Ю.Липа доказує, що велику українську ідею ніколи і ні в який спосіб не можна пристосувати до побіжних форм.

Які ж найхарактерніші риси дослідження автора вбачаються сьогоднішньому читачеві? Синтетичність, що бачиться у зібраному колосальному матеріалі з археології, історії, географії. Автор аргументовано пи-



ше про праукраїнську, так звану трипільську культуру, що сягає понад три тисячі років до народження Христа; розмірковуючи над генеральними ідеями, стверджує, що ними є: вияви українського расового “я”, характеру раси (українська родина, культура, суспільство, військовість, українські міфи, віра в свою расу і расова гордість, солідаризм раси).

Надаючи книзі Юрія Липи з-поміж тих, що намагалися оформити національні ідеї, знайти глибокі підстави українства, одне з пріоритетних місць, Святослав Гординський, бо ця праця – “наскрізь українська, це велика книга віри в українське призначення...” (Назустріч. – 1938. – Ч.10 (15.06). – С.5).

Вчений-політолог Валентин Мороз, перевидаючи репринтним способом у Львові 1992р. цю книгу, спорядив її передмовою “Горіти надзвичайним світлом...” (С.3-11), у якій теж досить глибоко і прогностично оцінив книгу Юрія Липи як підручник будівничості, українотворення. Мовлячи про концепцію поколінь, В.Мороз справедливо показує Ю.Липу як теоретика, що на відміну від численних політиків ХІХ ст. поглянув на Україну та її призначення не ззовні, а, власне, з усвідомлення її суті, автентичності.

Глибше пізнати ці проблеми допоможуть читачеві дві важливі публікації самого Юрія Липи: книга “Українська доба” (1936) та журнальна стаття “Богдан Хмельницький і Московія” (Назустріч. – 1938. – Ч.5 (01.03.). – С.1). Щоб збагнути й засвоїти зміст сучасного українства, Ю.Липа веде мову про національну кооперацію, побутові традиції, релігійний світогляд та ін. Переконаливо схарактеризовано фашистські доктрини Мусоліні, Кемалю, Гітлера, узагальнено суть чужої раси. Давши критику міфу В.Липинського (класократизм і трудова монархія), “абсолютного динамізму” Д.Донцова, Юрій Липа підводить до думки, що все мисляче повинно думати про Україну як самоціль, а не як засіб. “Найважливіше тепер, – стверджує Ю.Липа, – шукати себе, органічну індивідуальність України, для чого засобом є власна історія і західні ідеї. Від абстракцій треба перейти до живих українців. До тих українських людей треба підійти з прихильністю, а не з маняцькою метою вандалізму. Не знищити у власній расі все опорне вогнем і мечем, щоб потім будувати за вказівками програми, а перевиховання своїх братів по крові. Для цього треба погодитись і прийняти різнородність усіх живих українських сил, дати висловитися всім тим, що репрезентують велику позитивну ідею, щоб дати велику єдність власній духовій расі. Тут – замало відділитись і протиставитись іншим, замало імпортувати світогляди, витворені і призначені для чужих. Річ у тому, щоб знайти те мірило (яке дав своїй расі Мусоліні, Гітлер, Кемаль), яке спровадило б групи й індивідуальності до органічного єднання, не на підставі канону й принципу, а на підставах, що походять із самої спорідненості крові й духа” (“Наша” й “українська доба” // Назустріч. – 1936. – Ч.12 (15.06). – С.6).

Своєрідним концептуально-доктринним продовженням “Призначення України” є “Розподіл Росії” (1941). Автор акцентує, що нове геополітичне положення України, що не відповідає ні великокнязівській, ні

козацькій державам, вимагає цілком нового політичного світогляду, що відповідає “новим енергетичним і демографічним центрам та почасти іншій психології мас”.

Якщо “Призначення України” аналізує геополітичні первні України, обґрунтовує її значення як вузла важливих торговельних доріг, подає генеральні ідеї, сили, підстави і можливості українців, то “Розподіл Росії” – це праця, у якій комплексно проаналізовано досвід країн, що протягом двісті тридцяти років перебували в конгломераті під назвою “Росія”.

Своєрідним доповненням у цьому ланцюгу призначення України є на правах рукопису спільна праця Юрія Липи і Лева Биковського “Чорноморський простір” (1941).

Багато в чому сьогодишньому читачеві допоможе ґрунтовне дослідження львівського професора, доктора філософських наук Олега Гриніва “Україна і Росія: партнерство чи протистояння?: Етнополітологічний аналіз” (Львів, 1997. – 384 с.), у якому він надто широко “експлуатує” творчу спадщину Юрія Липи. На основі фактів та спостережень Липи автор підводить сьогодишніх читачів до висновків про “цивілізаторську” роль Росії (С.116-124), специфічність російського імперіалізму (С.125-179), геополітичні тенденції та орієнтири України (за Ю.Липою: “...не схід і не захід є джерелом України. Підложжям її раси, підложжям її культури й світогляду від самого початку і до останніх часів був – Південь”. – С.303).

Дешицею в поглибленні аналізованого зрізу творчості Юрія Липи послужать такі публікації: Дужий Петро. Хто такий Юрій Липа? // Шлях перемоги. – 1994. – 27 серп.; Кіндратович Петро. Юрій Липа – борець за самостійну Україну // Там само. – 1994. – 3 верес.; Скрипник Іван. Що ми знаємо про Юрія Липу // Новий Час. – 1995. – 22 квіт.; Гринів Олег. Після боротьби – державотворення // Молодь України. – 1996. – 17, 19, 20 груд.).

Сьогочасні дослідники, характеризуючи український літературний рух 20-30-х рр. нашого сторіччя, висловлюють немало як закономірностей, загальних рис, так і часткових спостережень. Стосовно Юрія Липи одні вбачають “словництво” його поезій (див.: Історія української літератури ХІХ ст.: У 3-х кн. Кн.ІІІ (40-ві – 60-ті рр. ХІХ ст.) / За ред. М.Т.Яценка. – К.: Либідь, 1996. – С.317); другі – ревного львівського “вісниківця”, що “свідомо скеровував свою творчість” (див.: Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х кн. – Кн. І. – Ч.І (1940-ві – 1950-ті рр.) / За ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1994. – С.49-50).

Насправді ж, як Юрій Липа увіходив у потаємні, що ніколи не будуть упокорені людським раціо, пласти поетичного світу, так і творився той “другий поверх”, на якому нашаровувалися одна на одну або й перехрещувалися думки, оцінки, позиції про поетичне сходження й для багатьох недосяжний олімп Липи-поета. Наприклад, на переконання Євгена Маланюка, Юрій Липа, як і Олег Ольжич, Леонід Мосендз, Максим Грива, Оксана Лятуринська, Микола Чирський, не був “уродженим” лі-

тератором. Його, як і названих в цьому ряду, поставити перо замість зброї на службу нації, народу змусило усвідомлення власної місії в історії державобудівництва, генний поклик національної ідеї. Є.Маланюк стверджує, що "...брами полоненої Батьківщини були замкнені. Поля для життєвої діяльності – бракувало. А надмір енергії владно кликав до національної (підкр. автора. – В.К.) творчості в сфері хоч би лише духової, нематеріальної чи майбутньої, України" (Маланюк Євген. Книга спостережень. – Торонто, 1962. – Т.1. – С.175-176). Цей же критик вбачає у Юрія Липи найосновніше – відповідальність перед словом і своєю добою; він "висіває" з поетичного набутку Ю.Липи і князівсько-київську тематику з неповторною тональністю; у пізніших поетичних з'явах замість декоративних елементів бачаться чиста графічність, дух історизму в особливо витонченому стилістичному інструментарію, високу образну напругу.

Для сучасного історика Василя Марочкіна привабливими у Липи-поета є палахкотіння правди вогню, правда одвічної боротьби, "моральна сила нового світогляду" (Марочкін Василь. Селянський король // Слово і Час. – 1990. – № 5. – С.49-51). Визначний історик і теоретик української літератури професор Микола Ільницький, глибоко аналізуючи поетичну спадщину Юрія Липи, узагальнює таке: "Поетичне слово було підпорядковане конкретній меті, ідеї, програмі, чинові". Далі він ніби розщеплює цю сентенцію і переконує читачів у тім, що: через поезію Ю.Липи постає образ "втраченої України в широкій історичній ретроспекції"; мотив особистого призначення "розгорнувся в наскрізний мотив його лірики, мотив призначення України..."; в його поетичному сходженні "відчувається відгомін вчення Г.Сковороди про самопізнання..."; свідомість роду, внутрішня природа нації – це найвищі цінності раси. За Ю.Липою, - це "генетична пам'ять, здатна через десятиліття і навіть століття відродити традиції національної структури господарського, адміністративного, політичного, військового характеру..." (Ільницький Микола. Від "Молодої Музи" до "Празької школи". – Львів, 1995.– С.303-317). Автори однієї колективної праці виосібнюють у Юрія Липи різьбленість троп, готичність джерельної бази віршотворчості, аскетичну доцільність слова й ощадність речення (Історія української літератури. Книга перша (1910-1930-ті рр. / За ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1993. – С.364).

І, нарешті, сьогоднішні читачі, особливо представники наймолодшої генерації, що, на щастя, не були посипані червоним попелом комуністичної ідеології і не спізнали фальшивого радянського історизму, мають знати і те, що Ю.Липа не просто був заборонений і вилучений з літературного процесу, він у контексті доби подавався як лютий ворог свого ж народу. Ось, приміром, доктор філологічних наук Борис Буряк у загальному огляді української літератури Західної України, Буковини та Закарпаття (1918-1932) варшавську літературно-мистецьку групу "Танк" (Євген Маланюк, Юрій Липа, Петро Холодний, А.Коломієць, Олесь Бабій, А.Кара, Наталія Ливицька-Холодна) назвав націоналістично-

фашистською (Історія української літератури: У 8-и т. – К.: Наук.думка, 1970. – Т.6. – С.449).

Юрій Липа, щедро наділений талантом, надто багато писав у періодичні видання. Публікуючи нерідко чисто публіцистичні виступи, він вдало “вкидав” поміж рядки гаряче поетично слово, у якому вмів згустити думку і образний її вияв (назву тут у довільному порядку численні газетно-журнального типу видання, зі сторінок яких оперативно поміж матеріалами на злобу дня приходив до читачів Юрій Липа як поет: Українське Слово (Одеса), Життя Поділля (Кам’янець-Подільський, Студентський вісник (Прага), Чорноморе (Варшава), ЛНВ (Львів), Студентський Голос (Прага), Державницька нація (Прага), Неділя (Львів), Новий Час (Львів), За державність (Каліш), Літопис Червоної Калини (Львів), Обрії (Львів), Дзвони (Львів), Вільне життя (Одеса), Вогонь (Варшава), Відродження (Тарнів), Воля (Відень), Митуса (Львів), Маски (Львів), Тризуб (Париж), Шляхом незалежності (Варшава), Bunt Młodych (Варшава), Дажбог (Львів), Problemy (Варшава), Рідна мова (Львів), ін. Уже в умовах незалежної України до поетичного слова часто-густо звертаються такі популярні часописи, як: Просвіта (Київ), Рідне слово, Визвольний шлях (обидва: Мюнхен), Український засів (Харків), Дзвін (Львів), Дніпро (Київ), Березіль (Харків), Літературна Україна (Київ), Київ (Київ), Націоналіст (Львів), Думська площа (Одеса) та ін.).

Юрій Липа видав кілька поетичних збірок, може, більшість з написаного так і залишилася на німих шпальтах газет, поживклих сторінках журналів. До цього ще має прийти дослідник, але це з нового часу.

З нині доступних назву видання: “Світлість” (Каліш, 1925. – 44 с.), “Суворість” (Прага, 1931. – 32 с.), “Вірую” (Львів: Дзвони, 1938. – 67 с.), “Поезія” (уклав Євген Маланюк. – Торонто, 1966. – 292 с.).

Перечитуєш вірші із збірки “Світлість” (“Там, де розпуття і розтоки...”, “Біжить ріка осіння”, “Садів аркади тріпотливі...”, “Легконогими кіньми пробігли веселощі в гаю”, “Стрілець”, “Ти, серце змучене коханням і журбою”) і ловиш себе на думці: світовідчуття, ознаки неоромантичної поезики чітко відбилися у творчій палітрі Юрія Липи. У нього не переважає тріумфуюча оптимістична спрямованість, а стоїчний трагізм, вперта надія, органічно припудрені мінором. На його поезії замість поширеного серед багатьох радянських віршотворців патріотичного дидактизму, політичної публіцистичності вловлюємо відтінки лірики інтимної, поезії релігійної:

*“Там, де розпуття і розтоки  
Цвітуть гірлянди слів твоїх,  
І серед пахощів земних  
Найзапашиший, ясноокий  
В життя, що пишне і просте,  
Квіт імені твого цвіте.  
Я, покоряючи, – покорен  
Їй, голубиній, що одна  
Створила простір неозорен,*

*Де тишина і глибина”*

(Світлість. – С.5)

Збірка поезій “Суворість” сповнена великих почувань, вона просякнута духом українства, з якої пробивається “голос раси” (Гординський Святослав. Поет “другої генерації” // Назустріч. – 1936. – Ч.4 (15.02). – С.2). Дещо іншої позиції був критик Петро Коструба, який, як на мене, не відчув духу, стуку серця, а пішов у своєму аналізі за формотворчою схемою в надії бути оригінальним. Бачиться йому у Ю.Липи “великі недомагання: рими не дуже старанні, часто заступлені асонансами...”; не дуже щасливе новаторство, мішанина символіки з ліризмом”, наслідування Максима Рильського і т.п. (Дзвони. – 1931. – Ч.1. – С.5).

Практично у всіх поетичних книгах Юрія Липи, подібно до В.Яніва, Б.Цимбалістого, О.Кульчицького та інших етнопсихологів, осередком колективного несвідомого виступає архетип “Доброї Землі” – “Великої Матері” – “Матері-Природи” (ширше розвиток цієї тези див.: Наталія Колісниченко-Братунь. Архетип Великої Матері в ліриці Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар.наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С.358-361).

Так чи інакше, але у Юрія Липи не поезійність думки, а її філософський прозаїзм наче аж бубнявлють на поверхні кожної строфи. Автор часто-густо просто не турбується про філігранність рими; у нього фраза вистрілює якомсь блискавично, а вже як вляглася, - так і є. Нерідко ж, може, і шкодить отой поверхневий дидактизм, що уже надто прозоро, без підтексту закладений у “м’язах” будь-якого слова.

І хоча теза “люблю я всіх людей” наче й лягає афористично на більшість з написаного Юрієм Липою, усе ж при проникненні у сутність поетового мислення відчуєш закодованість на диференційність: бо ж є такі посеред нас, що живуть “пожаданням крові”, а є й такі, що “сірість ненавидять”, та є й брати, наказом котрих було і є, і буде: “і вищитись, як твердь небесна. Утвердитись!”. Поет роздумує над призначенням людини, тому й стверджує:

*“Як же ти не вчув призначення свого, –  
Ти ще не жив і ще не вартий вмерти”*

(Призначення // Вірую. – С.9).

Ці мотиви так чи інак, а пронизують, як дихання весняного грому, структуру таких віршів, як “На долі й на горі”, “Монах і Смерть”, “І прийде час”, “Марії Липі”, “Молитва за кохану жінку”, “Мужчино, смирися...”.

Юрій Липа обминув дорогу прямого фольклорного впливу, запозичення або наслідування; у його поетичних “сотах”, правда, легко відчувається й навіть бачиться відтінками кольорової гами безконечний дух традиції нації. Тільки акцентація поетового осмислення зворотня: у нього усталена фольклорно-образна атрибутика порівнюється з найвищими мудростями земними: “сонце – то Мати”, “пісні – покривало душ”, “цвіт білий – хати”, “шабельки бряжчать – поскакали коні”, “цвіте – жіночосте...”, “твій голос – наче голос пісні”, “едва б – твої слова”.

У Юрія Липи хід думки прозовий, епічно-глибинний. Навіть не помітиш, як по-новелістичному поет покладе на будову перше речення (“Любов – то завжди є нещастя”, “Так, знаю я тебе, як ти себе не знаєш”, “Людська душа – як дерево гиллясте”, “Чин хвалить, не людина”, “Усе ніщо на світі: бенкети веселі”, “Українець – не крик...”, “Москвин – той, як з лісу”, “Україно, рівнино жорстокого бою і слави”), що є своєрідною кодою, далі вчуваємо і наче бачимо розмежування сюжетного клубка, у якому – ота “повістевість”, “оповідність”, що через стилістику утверджують незнищенність духовної роботи слова.

Історичність поетичного мислення Юрія Липи виносить на поверхню речитативну форму утвердження істини, правди (“Київські легенди”, “Вино тарантулів”, цикл “Міста”, “Лоїв” (1649), “Суд Сірка”).

Еротичний момент у Юрія Липи є не випадковий; цей елемент, до речі, має давні і сталі традиції в українській інтимній ліриці, як от у Івана Франка (“Зів’яле листя”), Євгена Маланюка (“Земна Мадонна”), Леоніда Мосендза (філософічна еротика творів “Довга ніч”, “Регіна”), О. Стефановича (мотиви еротичного язичницького світобачення), Оксани Лятуринської (erotичні елементи через ритуально символізовану форму), Олени Теліги (легкий серпанок еротики: яріння першої закоханості). У Юрія Липи еротизм ніби спроектований у духовний пласт життєдіяльності людини; у його поезії поняття любові подається і художньо потрактовується радше як молитва, як на завжди до кінця збагнене містичне почування та освянення.

Є у Юрія Липи чимало віршів, дух котрих ніби продовжується від історично великих, геніальних постатей. Кредо життєве і мистецьке таких людей, як Бетховен, і є змістовою платформою поета, аби сказати в інший час щось своє, перевити філософську нитку у вірші (“Хорал Бетговена”, “Гимн Дмитра Бортнянського”, “Байрон”, “Лиш королем”).

Поема, сонет – на цій дорозі Юрій Липа демонструє виражену вправність, ніби натякаючи, що обережно ставиться до набутого попередниками досвіду (“Сон про ярмарок”). Баладність – теж улюблена форма і стрій думок Юрія Липи (“Біси й ловець”, “Баляди великої війни”, “Парада вночі”, “В’ється стежка між кущами”).

Часом відчуваєш, що завузько поетові у звичайному віршотворенні, ніби стискають, “обручують” його думки усталені чотирирядкові строфи. І тоді він вдається до розкриленої у формі, вільної манери викладу думки, прибираючи її розгалуження у діалог драми (“Вояцький марш”, “Могила незнаного бійця”, “Троянда з Єрихону”).

Дивовижна мовна палітра Ю. Липи. Він наскільки опанував океанічну глибіню рідної мови (від староукраїнської до діалектичних виявів різних етнічних регіонів), що у стилістиці його письма органічно укладаються і забуте “берло”, й на кожному кроці творене неологічне плетиво, так широко вживане у романтичній літературі образне нанизування живописання, і оте коротко-вразливе модернове, що часом аж приголомшує несподіваною прямою вислову (“б’є продажність, б’є підступ, б’є млявість...”).

Юрій Липа має хоч і невеликий за кількістю, але надто вагомий прозовий доробок. Одним з важливих творів великої форми є роман “Козаки в Московії” (Варшава: Народній Стяг, 1934. – 234 с.; художнє оформлення Миколи Бутовича) – роман про події часів Хмельниччини. Десь відчуємо у цьому багатозаселеному героями творі дух Вальтера Скотта і Пантелеймона Куліша; десь романтичні нитки небезпечних пригод українського полтавського шляхтича Петра Сокольця-Вяжевича та його побратима Григорія Трембецького та інших в Україні, Польщі, Росії перев’язані з реалістичними сценами побуту, історичними фактами. Але попри все – це значний слід в українському красному письменстві. М.Мухин залишив фрагменти вартісного спогаду, з якого бачимо, як саме ішов роман до читачів. Читаємо: “Незабаром я почав діставати від нього (Ю.Липи. – **В.К.**) частинами рукопис його роману-пригод ХУІІ ст. – “Козаки в Московії”. Я передрукував на одній з академічних друкарських машин цей рукопис у кількох примірниках. Інколи було важко добути можливість друкувати на машині, бо в позаурядові години Василь Куриленко передруковував на необсадженої машинці довші націоналогічні праці Ольгерда Гіполіта Бочковського. Але з Куриленком завжди можна було легко порозумітися щодо години, коли машинка буде до моєї диспозиції.

Мушу на цьому місці покаятися: інколи (навіть часто) мова Ю.Липи в цьому романі була так педантично архаїзована відповідно до стилю ХУІІ ст. та пана Латки-Старушича, що я не був в стані так само педантично передруковувати всі суворо-дотримані автором архаїчні форми, - мій передрук виходив з дещо сучаснішими зворотами та словами. Я щиро признався в цьому й перед самим автором, написавши йому не менш переконаного й – сподіваюсь – переконливого листа, як тоді до Познання. І автор згодився зі мною й не заборонив мені надалі дещо модернізувати мову Латки-Старушича й інших дієвих осіб “Московії”. У своїх листах, на моє здивоване запитання, автор мусів мені пояснити, чому він передруковує свій роман не у Варшаві, але аж у Подебрадах: бо у Варшаві значно дорожче... Варто зазначити, що подекуди на зворотній чистій стороні деяких аркушків в рукописі містилися рисунки пером самого автора, з яких можна було бачити, як він уявляє ту чи іншу сцену свого роману чи окремі дієві постаті. Малюнки ці були трохи подібні до оздоб т.зв. Кенігсберзької Євангелії, чи радше до тих малюнків якогось француза чи флямандця, що прийшов 1651 р. у зруйнований Радзивилом Київ та зручно й легко понакреслював постаті кінних кавалерів на тлі руїн київських церков...

Цей рукопис Липи, так само, як і інші, не було змоги зберегти. Довший час він зберігався у родині Одинських пакунок на моє ім’я опинився розкритий і не доручений мені й лише випадково був мною “відкритий”, – це вже інше питання, якого я й тоді не ставив, бо це було б цілком зайвим формалізмом, тим більше, що рукопис, хоч і з двотижневим спізненням, опинився непошкоджений у моїх руках. Зрештою, надто певно супроти службовців канцелярії я також не міг себе почувати, бо був

для Академії цілком сторонньою особою й лише через чемність шефа канцелярії діставав пошту на адресу Академії...” (Мухин М. Яснозбройний Юрій // Липа Юрій. Поезії. – Торонто, 1966. – С.271-272).

Про твір Юрія Липи “Козаки в Московії” критика переважно відгукувалася позитивно. Як на мене, найоб’єктивніше висловився О.Дніпровський у статті-рецензії “Історичний роман” (Назустріч. – 1934.– Ч.16 (15.08.). – С.4), де автор доклав значних зусиль “до характеристики поодиноких осіб”. Він також підмітив і “дбайливість мови”.

З-поміж авторських відгуків варті уваги і сьогодні: С.Доленги у журналі “Ми” (1934, літній випуск) (“Козаки в Московії” – річ зовсім нова на нашому літературному ринкові – поважна, історична повість (автор має рацію, зачисляючи твір до жанру повісті. – В.К.) на міру нового, відродженого життя української нації”), С.Лишкевича у “Дзвонах” (1934. – Ч.14) (“Підйомом таким, безперечно потрібним для українського читача й безперечно відповідаючим нашому часові шукання сили, кінчиться книжка Ю.Липи... В порівнянні з тим, що в нас на літературному гумні молотять і віють – “Козаки в Московії” добра й цінна книжка, на ціле небо вища від писань інших письменників в цій ділянці”).

У нашому розпорядженні витримки з газетно-журнальних виступів, зокрема, таких популярних часописів, як: “Вісник”, “Наш Прапор”, “Рідна Мова”, “Слово”, “Читач”, “Діло”, “Дзвони” та ін. Ось “Хліборобський Шлях” 25.05.1934р. відзначав: “Перед нами чепурна, дякуючи обгортці М.Бутовича, книжка, яка вже своїм виглядом пригадує кращі видання української белетристики. Змістом вона відноситься до часів Богдана Хмельницького – десь роки 1647-1650. Акція починається в Данцігу... останні сторінки роману малюють Чигирин і самого гетьмана”.

На думку оглядача “Вісника” (1934. – Ч.6), книга Юрія Липи “вважає в Липи його велике знання доби та її побуту. Причому ця ерудиція цілком не обтяжує роману і не робить його тяжкостравним. Навпаки книжка читається легко... “Козаки в Московії” є одною з найбільш культурних історичних повістей, які в нас є”.

“Перемога” теж вважає, що книга має немало художніх та історичних вартостей: вона читається “з почуванням, що огортає учасника бенкету: не сахаринову лімоняду петься, а важке еспанське вино, що товстою хвилею переливається в горло та буйним хмелем бе в голову. Тут вам і бистроумні сентенції Франсівського Куаняра і Раблесівський регіт, і наша запорожська бравура, і тріумф державницької думки над привидами шляхти і пристрастю черні”.

На думку “Вістей” (1934. – 7 черв.) книгу “варто прочитати: раз – з огляду на цікавий і незвичайний зміст його, а по друге - з огляду на супротивлення в ньому проблеми двох р. і двох культур – України й Московії. І тому він мусить знайти свого читача серед найширших кругів українства, особливо серед молоді”.

“Бюлетень польсько-український” (Варшава, 1934. – Ч.39) зазначав, що для масового читача повість Липи є і “зістанеться історичною повіс-



тю, твором, що з нього він буде вчитися історії, або ж, як висловився один з українських рецензентів, “національної гордості”...”.

З “малої” прози найвідомішими є три книжки оповідань під назвою “Нотатник” (Львів, 1936. – Т.1. – 144с.; Т.2. – 124с.; 1937. – Т.3. – 159с.; перевидання: Детройт, 1955. – Т.1. – 112с.; Т.2. – 96с.; Т.3. – 124с.).

Узагальнено можна відзначити, що усі твори першої книжки (“Рубан”, “Зустріч літераторів”, “Петька Клин, нальотчик”, “Закон”, “Гануся”, “Кіннотчик”), другої (“Коваль Супрун”, “Чародій”, “Кам’янець столичний”, “На варті”, “Бляшанки”) і третьої (“Гринів”, “Номер двадцять восьмий”, “Малий”, “Гадючки”, “Табір”) – то цікаві зразки художньої прози, де відбито бурхливі події українських визвольних змагань 1918-1920рр. Це справжні історичні події, що їх тільки “перемнула”, переробила творча уява автора і подала свіжі й динамічні картини. З кожного твору вибухає незвичайна і небуденна сила відчуття тієї стихійної могуті, що її несла в собі визвольна боротьба через героїзм українця. З кожного твору проростає непереборна віра в історичну місію України і її безцінної людини.

Мав рацію Святослав Гординський, коли у статті “Проблема української стихії” зазначав, що Юрій Липа практично у всіх творах “Нотатника” намагається у своїх творах “підходити до проблем історіософічно, шукати в аспекті минулого та сучасного незмінних законів Української Землі, “землі, що хоче бути” (це з одної його поезії). Цикль постатей, виведених у “Нотатнику”, це детально розроблені постаті української революції; автор безпристрасно показує постаті добрі і злі, позитивні і негативні, тих, що будували державу і тих, що, свідомо чи ні, її валили. Ця безпристрасність майже лікарська, шукання зразка досконало зосередженої недуги чи здоровля, шукання діагнози стану, що довів до катастрофи” (Назустріч. – 1936. – Ч.20 (25.10). – С.5).

І справді, із кожного твору ніби проступає до нас складна українська доба зі своїми силами. Хай ці сили не завжди сформовані й оформлені як слід, але за ними велика історична правда минулого і, що найважливіше, – проєкція у майбутнє.

Ось перед нами твір “Номер двадцять восьмий”. Це невеликий, але психологічно наснажений малюнок, де на сімнадцяти сторінках книжкової площі розгортається нескладна фабула: на кордоні з румунською стороною українець-прикордонник Самсон рятує з-поміж криг молодого студента, що “лице мав розумне, білявий був, літ двадцять п’ять”. Професійне око нашого керівника прикордонного підрозділу швидко розпізнало, що студент з Києва – завербований гепоушниками, на допитах він демонстрував несхибну віру у все радянське. Довго Самсон та Василь Яцина психологічно “опрацьовували” хлопця, аби як українець усвідомив, що не на тім боці стоїть.

І ось наступив речинець словесним переконанням. На місце згиблого під двадцять восьмим номером посилає начальник цього, “переробленого”, на завдання. “Мені його життя не потрібно: мені душі треба!” –

цим керувався Самсон, хочаби повірити, що таки відбудеться злам у душі гепеушника.

І коли настав час – і молодий чоловік повернувся із завдання, наші зрозуміли, що він – зламався психологічно. Він тепер не потрібен ні тим, ні цим, бо перестав вірити. “А що ж є більше понад віру?..” – цим риторичним запитанням закінчує автор своє оповідання.

Десь в цьому ключі виписано образ Миколки, що служить при штабі, змальовано його дивовижного коня на ймено Чорт (“Малий”). Письменник демонструє досконалі знання кавалерійської справи, внутрішнього життя військових частин.

Суто український життєвий матеріал виповнює зміст інших оповідань (“Гадючки”, “Табір”), де яскраво індивідуалізовано мову героїв, рельєфно зображено вороже стійло.

У “малий” прозі Юрій Липа нерідко демонструє неабияку вмілість “пересівати” текст різновидовими реченнями. Так, у творі “Гринів” автор свідомо порушує канонічний порядок (підметово-присудкова група слів, відтак – пояснювальна), застосовує інверсію (“Густіше западала зимова ніч за вікнами”; “до низьких кімнаток Гавришів ніч приходила просто...”). За традиційною оповіддю, насиченою метафоризмом, що так характерна для оповідань та повістей української прози кінця XIX – початку XX ст., то тут, то там, ніби вогненьці посеред глухої ночі, зблискують коштовні ознаки психологічної прози, дійсно новелістичного жанру (“...мороз сходив, як місяць”, “слухав, питав темряву”, “...лиця селян були зимні”, “Різдво зближалося. Розцвітало в думках...”, “Олені кивали довгим галуззям рогів і співали”, “Я – ваше вояцьке щастя”, “Часами здавалось йому: жінки – як острови...”, “Висіли сади й скелі між ними...”, “...низькоголоса, солодка туга грала в глибині його серця”, “Я відіграв свою роллю”).

З огляду на жанрову приналежність цей твір є радше малою повістю чи навіть оповіданням, на що указують усі його ознаки. Такби мовити, новелістичного тут зовсім мало, хіба що три сни головного героя Романа Гриніва, оті сни, що, з одного боку, обрамлюють дещо пригаслу в образності раціональну розповідь героя твору про його життя і смерть в якості українського командувача сотнею в Одесі у складний історичний 1918-й рік. З іншого боку, сни ведуть читача у справді високохудожньо зображені періоди-моменти із життя молодого людини-військового: його миттєвості з чарівною Китті, знайомство і прогулянка морем зі студенткою, випадкова зустріч із жінкою в чорному, що принесла йому відчуття глибокого закохання і водночас – страждання.

Решта – то логічно вмотивований плин оповідача про правдиві події, що мали місце в українському історичному поступі. Легко прочитується одеський період в житті молодого Юрія Липи; так легко впізнається близька і дорога його серцю рідна сторона, деталізації й опису якої він не шкодує слова.

Хоч і не “чистою” прозою назвемо “Бій за українську літературу” (Варшава: Народній стяг, 1935. – 151с.), все ж розглядаємо цю книгу

Юрія Липи саме тут, бо вона – своєрідний сімбіоз чисто критиколітературознавчого та публіцистичного, історико-філософського й суто політологічного. “Бій за українську літературу” допомагає збагнути час, людей. Як зазначав сам Ю.Липа у вступі до праці, ця книга має допомогти зрозуміти “людей, людські стремління й конфлікти і зрозуміти – окреслити місце власної духової раси та її письменства серед людей.

Вона повстала з прихильності до всіх творчих проявів української духовости, з любови до української крові. Тому тут на першому місці – жива, духовна подія, а не система, – спостереження, а не теорія.

Є в такому сприйманню радість, як від подорожування. Бо не завжди потрібно чогось у духовости доводити, але завжди варто багато побачити і виразно окреслити в своїх духових мандрівках, для нас, українців, може важніших, ніж мандрівки географічні. Отже, говорячи про цю книжку, маю на думці подорожі по духовому світі своєї й чужих рас.

Ріжнородність з’явищ, органічно звязаних з українською расою охоче можна прийняти. Велика раса може дозволити собі на ріжнородність.

Та не може дозволити на брак внутрішньої гієрархії почувань, на брак органічного зв’язку з джерелами духової сили. Бож тоді згине її духовна великість і її тривалість у часі. Є події духові, що їх треба взяти, є й такі, що їх треба відкинути. Тим самим ця книжка стає одночасно і оглядом, і оцінкою духових подій у ділянці літературній. Отже в цій подорожі, як і в кожній мандрівці, річ іде про те, щоб побачити і назвати.

В цьому окреслюванні з’явищ нашої літератури мене цікавила тільки духовна подія, що виринула з твору чи творів письменника, а ніколи – особа. Хиба що та особа була чимсь більшим ніж подія, але таких осіб є мало, і вони самі творять періоди подій, як от Селянський Король, чи Батько Дефетистів.

В своїх описах і спостереженнях звертався я не раз по слова до людей півдня і заходу Європи. Подаючи перекази часто цілих світоглядів, не можна було обминути подавання цитат. Цитати тут потрібні, як найвиразніші гасла найвиразніших постатей. Зрештою, коли хто має що до сказання, то цитати йому напевно в цьому не завадатимуть, а хто не має про що говорити, тому не pomoже і вся демагогія лірика, і все верхоглядство газетяра.

Важнішим є підсоння цієї книжки. Підсоння її творить стремління до найвищого зусилля в ділянці духовости. Теперішні часи, це часи духових синтез. Щож у таких часах має чинити мислитель? Може хиба тільки давати недрібні обриси річей і відважні мислі.

Такий клімат напруження виправдує назву цієї книжки – “Бій”. Бо тут є й підготовка терену, (як статті про творчість письменника: “Розмова з наукою”, “Організація почуття”, “Боротьба з Янголом” і “Розмова з Заходом”) є й генеральний бій, (як “Campus Martius”, “Боротьба з Дев’ятнадцятим”, “Селянський Король”), є й зміцнення терену бою, (як “Розмова з минулим” чи “Сіра, жовта й червона”). Все разом на те, щоб прийшла нова література українців”.

Про небуденність змісту, напряму і своєрідну динаміку книги Юрія Липи мовили тодішні критики. Її вартість треба пережити в нинішніх умовах, і тільки тоді усвідомиться її подієвість та непроминальність. Фактично – це не є цільна теоретична праця, а радше вісімнадцять літературно-критичних есеїв, де злиті воедино публіцистичний і філософський вогонь пристрасті, історико-філологічний аналіз творчості літераторів. У цьому творі, за метафоричним висловом одного критика, на поверхню письма пробилися “скрегіт і іскри заліза” (Ми (Варшава). – 1935. – Кн.ІV. – С.172).

Неповторність книги в доказовій аргументації, в зрозумінні своїх попередників, в інтерпретації та діагностуванні літературного процесу через постаті. Він запитує: “Що ж є більше таємничого, більш чудесного, як нова ясність?”. І ходом розповіді відповідає, бо ж допомагає читачеві думати, відтягує його від “мріяння”, повернення у минуле століття, “бузувірської зневіри у власну расу”.

Висока ерудиція автора творить нестандартний психологічний клімат, через який нам бачиться новий могутній розвиток української духовності. Коли Ю.Липа цитує, то не для бравування знаннями, а для безпосередньої аргументованості, полегші у власних висловлюваннях. Такий спосіб інтелектуальної поінформованості веде читача у глибини світової культури.

Перечитуючи таку змістовно потужну річ Ю.Липи, як “Бій за українську літературу”, погоджуєшся з думкою критика (див.: Вісник: Місячник літератури, мистецтва, науки і громадського життя. – Львів, 1935. – Річник III. – Т.III. – Кн.УІІ-УІІІ (липень-серпень). – С.613), що аналізовані писання мовби підносять думку над дійсністю, дають новий ключ до розуміння наших великих попередників, зокрема “мрійників-романтиків” (Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш).

Маємо у своєму розпорядженні надбані листи Юрія Липи до визначних літераторів, редакторів газет і журналів, приватних осіб, прочитання яких допомагає у з'ясуванні ряду питань як творчого, так і чисто біографічного характеру.

Так, в архівах збереглося кілька листів до Осипа Маковея (без дати // ЛННБ. – Ф. О/Н. – Оп.1. – Од.зб.4845; 1924р. // ІЛ. – ВРФТ. – Ф.59 (О.Маковея). – Од.зб.13; 24.04.1935р. // Там само. – Арк.1-2). В цьому, останньому листі, Ю.Липа висловлює цікаві міркування про власну книжку “Бій за українську літературу”. Вона – не “є критика в тому значінню, як звикли ми й росіяни, а частинно й поляки. Це – погляд на світ, метода (підкр.автора. – **В.К.**) і серед своїх родичів має швидше Декарта і Павла Валерія... Може, трохи на ній відбилося й читання американських філософів літератури, які брали за підставу своїх книжок – закон поезії, а не закон планування.

Це властиво – (неприємні для укр.вуха) методи і метафізика. Хоч ... найменше бажання зрозуміти життя вже є метафізикою.

В методі застосував я, - часті в англ. пізнаванні духовости – природничий біологічний світогляд і його засоби в досліджуванні психологій (організація почувань, поняття галюцинацій...)”.

Протягом 1923-1924рр. Ю.Липа адресував листи до родини правника Михайла Литвиновича та йому особисто. Ось, приміром, з листа, датованого 11.08.1923р., довідуємося, що Ю.Липа доброї думки про переклади М.Литвиновича; шкодує, що ці переклади у ЛНВ не зможуть побачити світ найближчим часом, бо розпочато публікування повісті – перекладу з французької. Радить звернутися до редакції часопису “Nowa Ukraina”, який ведуть Володимир Винниченко та Микола Шаповал у Празі, та до видавництва “Ukrainske Slowo” в Берліні.

Лист, що адресований М.Литвиновичу 10 грудня 1924р. з Познані, містить нюанси, характерні для Юрія Липи як людини. Навіть одного листа достатньо, щоб переконатися, як він турбується про те, аби заощаджені гроші пустити “на видання Татових (Івана Липи. – В.К.) річей або спогадів про Тата”; як просить дати йому можливість переглянути записки батька, може, “там було би що характеристичного для життєпису Батькового”. Насамкінець, відкрито зізнається, що про всю родину Литвиновичів має “до вислову тільки слова прихильности”.

Кілька листівок, датованих 1934р. з Варшави до Євгена Пеленського, проливають світло на те, як Ю.Липа опрацьовував тему: “Рільке і Україна” (власні переклади для ЛНВ, студіювання опублікованого Леонідом Мосендзом, Юрієм Луцьким та ін.) (ЛННБ. – Відд.рук. – Ф.232 (Є.Пеленського). – Од.зб.71. – Папка 2. – Арк.1-3).

Унікальні думки-погляди на літературний процес, перспективи розбудови журнальної справи Ю.Липа висловив у листах до Богдана Ігоря Антонича 2 лютого 1931р., 23 червня 1934р., 16 серпня 1934р. Ось у другому за порядком листі Липа потреби української літератури формулює так: “добре поставлена пресова “служба” – інформаційна про саму літературу. Розвій талановитих посередників (критиків)..., що з зацікавленням і симпатією інформують про свою літературу. В.Гал[ичині] і Вел[икій] Україні добре перепроваджена пропаганда читальництва лишень у пресі щоденній. Певне суспільне гієрархизовання творів, що були і що появляються. Критерій до цього – піднесення оптимізму, ... гордості української духової раси”. Щодо перспектив української літератури, то Ю.Липа бачить їх значними, оскільки “інстинкт письменників відтворює насичено й цікаво ритм відродження поодиноких українців. Сучасний застій є хвилевий. Новий український письменник мусить і зможе створити нового українського читача”. Авторитет журналу “Дажбог”, на думку і переконання Ю.Липи, зросте, коли посилити контакти з читачами (передусім листування), розширити публікування відгуків про факти культурного й літературного життя, стало підкреслювати ті моменти, що “зміцнюють національну гордість...” (Там само. – Ф.10 (Б.-І.Антонича). – Од.зб.22. – Папка 1.- Арк. 1-3). З останнього листа бачимо, як радіє Ю.Липа, що збільшився обсяг “Дажбога”, обіцяє надсилати до редакції матеріали – “свого рода “літфільозофії”...”. А про свій роман

“Козаки в Московії” подає штрих, що є немаловажним у визначенні жанру та структури твору. “Роман цей, - читаємо в листі, - можна трактувати і як “роман звичаїв”, так популярний у французів, або ще докладніше – це є подорож у психе – російську й українську” (Там само. – Арк.3 зв.).

Архіви зберегли і кілька листів та поштових листівок Ю.Липи до відомого бібліографа, історика літератури Івана Калиновича. Так, з листа Ю.Липи від 18 січня 1924р. з Познані дізнаємося, що він розпочав друкувати брошуру про батька – Івана Липу в надії, що “до половини лютого вона вийде”. Просить подати повну бібліографію творів батька, бо “інакше буду змушений подати свою, дуже неповну, що значно зашкодить книжці”. Радить проглянути рецензії на твори І.Липи у таких виданнях, як: “Українська Хата”, “Життя і Знання”, “Будучина” (Там само. – Ф.К-ч. – Од.зб. 200. – Арк. 1-1 зв.).

Ряд важливих думок Юрія Липи розсіпані у невеличких записках, шкідках, начерках, що зберігаються у різних персональних фондах Києва і Львова (див., наприклад: ЛННБ. – Відд.рук. – Ф.34 (В.Гнатюка). – Од.зб.337. – Папка 16; Од.зб.338. – Папка 15; О/Н. – Од.зб. 4674; Од.зб.4845; кілька листів та листівок з приватної колекції Мирослави Радловської // Власний архів).

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.09.2009 р.*

*Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Гуляком А.Б.*

## DISCOURS LITERATOURNO-FOLCLORISTIC OF GEORGE LYPA

**V. A. Cachcan**

*Ivano-Frankivs'k National Medical University,  
Department of Ukraine Ethnography; Ivano-Frankivs'k, st. Galitsca, 2;  
tel. +380 (3422) 2-52-31*

*Payment of George Lypa in the theory of state building, his poetic and prosaic reserve, epistolary inheritance is analyzed.*

**Key words:** *biographic reference, social and political activity, Ukrainian national idea, poetry, prose, epistolary inheritance.*

УДК 82. (091): 821.161.2

ББК 833 (4 Укр) С 48

**ФОЛЬКЛОРИСТИКО-МІФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ЛІРИЧНОГО  
ГЕРОЯ-ВІСНИКА Й АВТОРА-ВІСНИКА У ЗБІРЦІ ОЛЕГА  
ОЛЬЖИЧА «ВЕЖІ»****О. В. Слоньовська**

*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](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*У статті йдеться про художні особливості поеми Олега Ольжича «Городок 32» та циклу віршів «Незаному воякові». З допомогою інструментарію архетипної критики зроблено спробу інтерпретації тексту і підтексту названих творів. Особливу увагу зосереджено на образі ліричного героя та на проблемі авторської позиції.*

**Ключові слова:** *текст, герой, підтекст, авторська позиція.*

Ще на обкладинці книги «Від містики до політики» Д. Донцов розмістив афоризм: «Як стерном керманіч, політикою містика керує», даючи цим однозначно зрозуміти читачам свою авторську позицію щодо головної проблеми, яка порушується й нами в цій статті. Д. Донцов же нагадував співвітчизникам: «Сліпі вожді грядучої недобачають небезпеки, як не бачили перед 1917 грядучої небезпеки «нової Росії». Не бачать, що несе з собою чужа нам московська, хозарська чи «прогресивна» містика». Під час релігійних війн в Європі одну з угод заключено гаслом: «*Cuius regio, ejus religio*», якої віри володар, такої мають бути і його піддані» [4, 26].

Безперечно, у підтексті наведеного Д. Донцовим крилатого вислову йшлося не стільки про віру релігійну, скільки про політичний міф, який гарантує імперії процвітання і довговічність, а колоніям – упадок і асиміляцію. Вважаючи Тараса Шевченка фундаментальним творцем українського позитивістського національного міфу, Д. Донцов дуже влучно окреслив парадигму його основної творчої спадщини: «Закликаючи до духовних праджерел київсько-українського православ'я, різко відмежовуючись і від антихристиянізму лібералів з їх «сучасними вогнями», і від інаквірних противників Нового Заповіту, і від московського псевдохристиянства, – Шевченко й політично різко протиставляв Київ Москві, яка – вже за нього – не лиш несла матеріальну руїну й неволю, а й «світ Божий в пута закувала», – закувала й світ Істини... Тому і герої його були інакші. Герої москалів – були Петро, Катерина, Стенька Разін, Пугач над Волгою, тодішні Алексеї та інші – на церковнім троні «золоті плебеї» царські. Героями України Шевченка були – Ігор-князь, Петро Дорошенко, Мазепа, чернець Палій, Гонта, Галайда. Святі, аскети і воїни з-під знаку Архистратига Михаїла, патрона Києва. Дві раси, дві психі-

ки!» [4, 22]. До того ж, уважний аналіз політичного міфу України у творчості Т. Шевченка і проєкція цього міфу на долю Радянської України підштовхнули Д. Донцова, людину цілком матеріалістичного світогляду, до феноменального розуміння містики, здавалось би, суто політичних явищ: «...Нині нам прищеплюють московську «старшобратню» теорію: про «вибраний нарід» московський, про стару Київську Україну як «спільну історичну спадщину», нашу і москалів. Знаємо, що з того вийшло... Перш – «спільна спадщина», нас і їх, потім – більше їх, як нас, а потім – наше підмальовується чи підстригається як їхнє (операція, зроблена над Шевченком чи Лесею Українкою), або – де це не виходить – просто руйнується, як Михайлівський собор чи лавра Київська [4, 22-23]». На основі зіставлень, порівняння і умовиводів Д. Донцов доходить до категоричного й далекоглядного узагальнюючого висновку: «Не приймати чужої місії, бо інакше приймемо чужого месію!... Все починається з містики, і все кінчається політикою» [4, 26].

Після багатолітнього нехтування українськими науковцями специфікою міфу як універсальної методології на рівні індивідуального підсвідомого кожного читача виявляти і навіть пояснювати те, що в художньому тексті знаходиться значно нижче від підтексту й не може бути сприйняте по-іншому, ніж через символи сакральних предметів, образів та подій, наступила епоха нового витка літературознавства, яке без належного трактування й аналізу прояву міфу в художньому тексті вже себе не уявляє: «...Настає нова фаза світоглядних пошуків, що супроводжується прагненням ревізувати звичні вартості, віднайти первинний смисл речей..., вирізнити першопочаткове і вічне, нетлінне у світобудові й людській природі» [9, 45]. Міф у художньому тексті проявляється через міфеми, міфологеми, міфопоетичні мотиви й міфопоетичні парадигми, що, у свою чергу, передбачає досить широкий горизонт впливу й гетерогенність (наперед задану безмежну різноманітність) проявів. М. Моклиця справедливо зауважує, що в наш час студії над міфами стають досить активними, оскільки вже просто відсутня можливість уникнути ґрунтового перегляду української літератури в аспекті міфу – багато художніх текстів розкриваються саме з допомогою методів і прийомів винятково архетипної критики як найбільш в цьому випадку доречного інструментарію.

Поетія, на відміну від прози, завжди ближча до міфу й просочена ним як на рівні змісту, поетики, підтекстового звучання, так і на рівні тієї об'єктивності сказаного, про яку Теодор Адорно веде мову як про «залишкове визначення» [1, 237], тобто про ілюзію буття-в-собі твору, коли художній текст стає «річчю», живе окремим життям, завжди повноцінним і непересічним. Художня правда таких поетичних текстів здебільшого черпається авторами з колективного підсвідомого, тому завжди вражає читачів-реципієнтів неймовірною точністю стану реальних справ, а також пророцтвами, попередженнями й віщуваннями того, що в скорому чи далекому часі обов'язково відбудеться.



Одним з найскладніших і найпотужніших українських поетів-вісників, безперечно, був Олег Ольжич. Професія археолога у його випадку, очевидно, ставала ще й потужним підсилювачем інформації з Небесного Архіву, оскільки фокусація на промовистих деталях у віршах завжди дає читачам значно більше інформації, ніж сама розповідь. Глибокі націоналістичні переконання талановитого сина Олександра Олеся (досить згадати Ольжичів знаменитий вислів: «Українські землі є життєвим простором для українського народу! [7, 25]»), приналежність Олега до оунівського підпілля, пов'язана з величезним ризиком робота на теренах Східної України в роки Другої світової війни, безсумнівно, брали свої витoki ще з часу формування Ольжича як особистості, як поета і як свідомого українця. У мистецтві син не пішов слідами свого талановитого батька в тому розумінні, що не став співцем тільки природи і любові. Цілком погоджуємося з думкою Миколи Неврлого про те, що «поезія квіточок, ясного сонечка, банального кохання та інших атрибутів розслабленої ліричності була чужа вольовій натурі, яку він у собі виховував» [7, 11] та з думкою вдови поета, дочки академіка Леоніда Білецького – Катерини, що, на відміну від віршів Олександра Олеся, вірші сина «прекрасні, повні пориву, ніжності, любові, патріотизму, але вони інші... Ольжича вірші – кам'яні, пророчі, суворі. Вони поривають до незбагнених вершин і відбивають ритмом походу» [7, 23].

Внутрішня міць духу, помислів і мети автора добре проглядалася ще в другій збірці поезій «Вежі» (Прага, 1940) з відповідною обкладинкою, виконаною художником Р.Лісовським: на тлі тризуба вояк з мечем як символ незгасності української ідеї незалежності. У збірку ввійшла поема «Городок 1932» і цикл поезій «Незнаному воякові». Поема мала своє реальне підґрунтя: в галицькому місті Городок два бойовики українського підпілля (УВО й ОУН) Василь Білас (1911-1932) та його дядько Дмитро Данилишин (1907-1932) вчинили збройний напад на пошту й за вироком польського суду 23 грудня 1932 року були повішені. Авторитет цих бойовиків у патріотичному українському середовищі був настільки високим, що широка громадськість спонтанно відреагувала на їхню смерть бойкотом польській горілці і тютюновим виробам.

Особливістю поеми «Городок 32» стало протиставлення затхлості середовища ще живим у пам'яті поколінь звитягам січових стрільців, великому духові самоідентифікації на західноукраїнських землях. Єдиним осередком супротиву колонізаторам стає розгалужена сітка підпілля, в яке входить галицька молодь: «За нами розгубленість мертва, / Де страх і покора – закон. / Там втрат не буває, де жертва – / Здобутий в огні бастион! // Ім'ям невблаганним свободи / Здолали ми й кинули ниць / Понурі карпатські проходи, / Асфальти далеких столиць. // А тут – на міста й хутори ми / Залізну накинули сіль. / Тут скрізь наше військо незрима / У хижих залагах стоїть» [8, 72]. Попри картини явок у ресторані («На площі у соннім льокалі, / Де нудиться офіціант, / Весь в сірому, нервом зо сталі, – / Зачаєний комендант. // Зв'язковий. Сухе привітання. / Кашкет, окуляри, ровер. / І схована карта остання – / В кишені його ре-

вольвер. // Наказ був палючо-огненний, / Та кригою дихає суть. / А завтра газетні сирени / По світу його рознесуть» [8, 72-73]), збройної помсти («Цівок одсахнулися гади. / Хтось крикнув, упав і зомлів... / П'ять хвиль української влади / На цьому клаптеві землі. //Лягати! Тут жартів немає! / Непослух? Так от тобі, от! / Жорстоко-суворо карає / Злочинця державний народ» [8, 74]), підпільних зборів, що можна вважати картинами реального життя підпільників, у поемі все частіше зринає підтекстова міфологічна сюжетна лінія виняткової мужності членів підпілля («Прокляття моїй плоті, / Що слабша за мій дух!» [8, 74]), правоти обраної справи («Товаришу, любий мій, брате, / Дивися у вічі рабам. / Як будете так воювати – / Вкраїни не бачити вам» [8, 76]), готовності прийняти смерть («Нікому ніколи не стерти, / Що сріблом ясної сурми: / Шкодуємо тільки, що вмерти / Удруге не зможемо ми!» [8, 77]). Врешті-решт, завершується поема суто міфологічним доменом соборної і незалежної держави, доменом-фортецею, тобто державою, яка здатна не тільки виринути з небуття, але й уже ніколи не зникнути з карти світу: «Дорога пряма і одверта, / І твердо іде легіон. / Там втрат не буває, де жертва – / Здобутий в огні бастион! // Хто має уши – хай слуха! / Хто має серце – люби! / Встає цитаделя духа – / Десятки літ боротьби!» [8, 77]. Як бачимо, побудова поетичного твору набирає всіх ознак позитивістської міфологічної парадигми: жертвний герой – єдино можливий патріотичний вчинок в ім'я наближення часів існування національної держави-метафізичний перехід держави-фантома, держави-ідеї в державу реальну, земну, повноцінно існуючу на карті Європи.

Цикл «Незнаному воякові», що в основному стає поглибленням й увиразненням сказаного в поемі «Городок 32», має тридцять дві автономні частини. Якщо дуже прискіпливо підійти до усталеного визначення таких літературознавчих понять, як «поема» і «цикл», то циклом скоріше випадає називати «Городок 32», оскільки ліро-епічний твір «Незнаному воякові» композиційно володіє всіма ознаками поеми.

Насамперед неможливо не брати до уваги високоемоційний вступ, у якому авторська оцінка подій (пасивне читання газет як сподіванки, що в один день усе саме собою, без жодного прикладання зусиль, зміниться, повільне вмирання колишніх ідей, безглузде святкування подій і річниць, для відродження духу яких не робиться нічого): «Читали, пряли недомріяні сни, / Солодку молочність туману. / Від року до року, з весни до весни, / Від рана чекали до рана. // Вели не в майбутнє, де бурі і грім, / В минувшину спогади всі ці. / О будьте ви прокляті кодром усім, / І ваші діла, і річниці» [8, 78] (І. «Читайте газети при тихім вікні...»), – цілком накладається на визначення Ліни Костенко у праці «Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала», почерпнуте нею ще у Гельвеція, про летаргію народів, що виходять з-під деспотій і що такі стани для них часто-густо закінчуються фатально [6, 17-18], оскільки нації-монополії в найближчий сприятливий момент історії не упускають свій шанс повернути колишню колонію в повне підпорядкування знову, причому закріпити це повернення значно міцнішими вузлами «братства».

У центрі твору – юний гімназист, дитя мальовничого передмістя, хлопчак, для якого визвольна боротьба батьків і дідів – не сторінка з книги, а суто оречевлені факти: «Обійстя у соннім підміському селі – / Сади і сади, та левади, – / Набої, що ти їх збирав на ріллі, / І школа – лєтвище зради. // Та ось – по кількох невиразних роках – / Ти вже гімназистом у Львові, – / Де стерла дбайлива услужна рука / Всі плями пролистої крові. // Книжки та наука, та течія днів – / За ладом міщанських фіранок. / І вперше пекучий задушений гнів / На рабсько-плєскатий поранок» [8, 79] (III. «Обійстя у соннім підміському селі»).

Єдиним, чим відрізняється підліток серед своїх ровесників, – це надто великою чистотою душі, вразливістю серця, а тому й болісним умінням розпізнавати поведінку дорослих як недостойну і ганєбну: «І бачили очі дитячі твої, / Широкі і схожі на рану, / Як люди, що знали визвольні бої, / Улесливо кланялись пану. // І слухали уші, коли вчителі / Учили, нечесно-лукаві, / Лучити гонори своєї землі / І службу ворожій державі. // О, ні, не ступати по правих путях / Борцями дзвінкої засади, – / Сприймати життя і творити життя / З кубельця твоєї посади. // І встала потворна оголена суть / Повільної зради ідеї. / Не може, не може, не може ж так бути, / Облудники і фарисеї!» [8, 79 – 80] (IV. «І бачили очі дитячі твої»). Катарсис, який для міфа є обов'язковим складником, не просто пасивно переживається гімназистом як належне в несприятливих умовах заспокоєння оточуючого соціуму і його юнацької внутрішньої непокори, а й штовхає ліричного героя на пошуки однодумців «– Свідомі присяги? Свідомі шляхів? / І як небезпечні шляхи ці... / На стяг синьо-жовтий і зброю батьків... / І пальці холонуть на цівці» [8, 81] (VII «О, втіхо, що серце виповнюєш вкрай»). Міфологема зброї, про яку йдеться тільки як зброю взагалі, а не револьвер певної марки, тобто не про те, що стає ознакою людини військової, яка професійно вміє користуватися зброєю, підкреслює мирне походження юнака, що готовий збройно захищати свою державу майбутнього.

Олегові Ольжичеві вдалося показати всі ознаки юних борців, їхній психологічний стан, розуміння, що повної готовності віддати себе боротьбі вони ще не відчують через ранню молодість і непізнані життєві спокуси: «Чи їм чотирьох ворогів побороть, / Народ в революцію зрушить? – / Не їхня пухка і задихана плоть, / Не їхні зацьковані душі! // За вступом твоїм тільки совість стає, / А проти – резон не єдиний: / Одроду бо ласє є тіло твоє / Вигоди, їди і родини» [8, 81] (VI. «Завмерли, заклєкли, обпершись на стіл»), Міфологема потреби плотських насолод у багатьох міфах Стародавньої Греції, Риму і Близького Сходу є надзвичайно важливою (Геракл, наприклад, не тільки розриває пащу лева-людодіа, але й позбавляє цноти трьохсот дівчат; Адам і Єва, живучи в повному достатку в Едемі, все-таки спокушуються забороненим плодом), врешті, часто виступає чинником помилки міфічного героя, його слабкості, недосконалості (такий мотив дуже притаманний багатьом казкам світу).

Проте свідоме долання спокус плоті лише вивищує міфічних героїв, робить їх сильнішими від інших представників фізичного світу, на-

ближає до божественного взірця. В Олега Ольжича юні борці відчувають не лише найнижчі тілесні, але й високі інтелектуальні спокуси, вони розуміють, що інстинкт життя в кожному з них дуже сильний і в останню мить може штовхнути на зраду. Тож промовисте звернення автора до ним виокремленого юнака не випадкове: «Чекає спокуса тебе не одна / І, повні зрадливої знади, / Прозорі озера науки, вина, / Поезії пінні каскади. // Та де той п'янкіший знайдеш водограй / І плеса синіші холодні, / Як ставити ногу недбало на край / блакитної чаші безодні!» [8, 82] (VIII. «Чекає спокуса тебе не одна»). Проте здатність на чин, на рішучий крок, втілення найпотаємнішої мрії віддати життя на олтар заради нації, яка у творі в загальних рисах окреслена далеко не привабливо («купить твоя непідроблена кров – / Лиш сльози ледачі і слину» [8, 88] (XXIV. «Шкодує для них поглядів, дум і промов»), («І в хвилину важку, що для інших ріша / Про волю і сонячні далі, / Гидка, ропувата і ковзка душа / Зачовгалась в поросі залі. // Мовчала достойна і сита юрба» [8, 90] («XXVII. «І ось він виходить ще раз на процес»)), веде юнака і на спроможність його сили духу гідно витримати найважчі катування в тюрмі й не назвати прізвища соратників, і на гідну подиву холоднокривність, коли йому прилюдно зачитують вирок про довічне ув'язнення: «Приспішене слідство. Нервовий синкліт / І вулиця: крові і плоті. / Його дев'ятнадцять нескінчених літ... / І присуд: лише до живоття. // Йому не згоріти, як метеорит, / Осяявши простір широкий, / Пропалюють серцем похмурий граніт / Десятків безвихідних років. // Йому умирати щоночі, щодня, / Щохвилі конати по тричі, / Між корчами крешучи іскри огня / І кривлячи гордо обличчя» [8, 88] (XXIII. «Приспішене слідство. Нервовий синкліт...»)).

Образ молодого патріота набирає рис людини-вісника, через яку втілюється астральна ідея становлення нації в той час, коли маси про це й не здогадуються. Те, що колективне національне підсвідоме об'єднує народ у єдиний і неподільний моноліт, здогадувався ще Вісаріон Белінський, коли писав, що «кожна жива людина носить у своєму серці, у своїй крові життя суспільства: вона хворіє його недугами, мучиться його стражданнями, цвіте його здоров'ям, насолоджується його щастям поза власними своїми особистими обставинами» [3, 200]. Однак робити висновок, що будь-який, без винятку, представник нації збагачує її своїми особистісними набутками чи окрадає бездіяльністю або користолюбним пристосуванством, не зовсім справедливо. Набутки і втрати не просто сумуються, а диференційовано інтегруються.

Колективне підсвідоме як велетенська комп'ютерна система завжди дуже передбачливо й сумлінно перевіряє нові програми, знищуючи всі «віруси» і підозріло неблагополучні для безпеки національного організму деструктивні віяння. Ноосфера, за В.Вернадським, уміщуючи в собі кращі цивілізаційні досягнення, транслює найбільш духовно і культурно близькі моральні, наукові чи мистецькі відкриття саме тим націям, кращі представники яких готові їх вловлювати, а соціальне середовище – сприймати й реалізувати.

До речі, така думка не могла вважатися новою у ХХ столітті, оскільки її більше з матеріалістичних позицій, вважаючи обранцями неба дворянство найвищої проби висловив ще у першій половині ХІХ століття російський мислитель і публіцист Петро Чаадаєв: «Народні маси підпорядковані відомим силам, які стоять вверху суспільства. Вони не думають самі; серед них є певна кількість мислителів, котрі думають за них, передають їм імпульс, звернений до колективного розуму народу і таким чином рухають його вперед» [3, 201]. Проте, крім трансляторів імпульсу, завжди знаходяться його практичні виконавці, яких на перших порах суспільство сприймає виключно в ролі унікальних одиниць, котрі своїми жертвними вчинками на даному етапі нічого змінити не можуть.

І хоча безіменний герой, дивом вийшовши з тюрми, таки гине за свою ідею («І рішення: в скруті твій кинутий труп – / Найкраща твоя барикада [8, 91]» (XXX. «Нахмурились брови, скипіли уста»), в останньому вірші свого великого твору Олег Ольжич співає пристрасну оду його життю і героїській смерті: «Розкрийте зіниці, розкрийте серця, / Черпайте кришталне повітря. / Одвіку земля не зазнала-бо ця / Такого безкрайого вітру. // Він віє, шалений, над стернями днів / Диханням незламної волі / Від дальних пікетів, вартових огнів / Імперії Двох Суходолів. / Він віє диханням солоним, як кров, / Тугих октанових надрів, / Що їх Севастополь на все розпорів / Кільвіатерним ладом ескадри. // Над рідним простором Карпати-Памір / Сліпуча і вічна, як слава, / Напружена арка на цоколі гір – Ясніє Залізна Держава» [8, 92] (XXXII «Розкрийте зіниці, розкрийте серця»). Цей останній вірш у циклі стає не тільки післямовою, але й несе у собі чимало образів-символів, найяскравіший з яких – вітер – перегукується з тичининівським вітром різючих змін. Згадка про Російську імперію як територію двох материків – Європи і Азії, нагадування ровесникам і нащадкам про український Чорноморський флот як символ України – морської держави, підступно знищеної більшовиками, про величезні й уже давно чужі території, на яких споконвічно живуть нащадки українців, в останньому вірші творять цілісний і потужний образ Астральної України, Богом давно запланованої, тому навіть на близьке майбутнє – цілком реальної.

Поетика назви ліро-епічного твору Олега Ольжича «Незаномому воякові» теж однозначно підкреслює націленість цього художнього тексту в будучину. Заголовок має не тільки ознаки послання, в якого є конкретний адресат, але й однозначну вказівку на те, що це борець майбутніх часів, а тому не знаний в обличчя, з об'єктивних причин ще не відомий широкому загалу сучасників месник. До того ж, у віршах ХVІ і ХХ звучить своєрідна архангельська труба, прориваються пророчі думки автора про неминучість змін у майбутньому за умови активності обранців Силами Провидіння у сучасному («Держава не твориться в будучині, / Держава будується нині» [8, 85], «О, Націє, дужа і вічна, як Бог, – / Не це покоління холопів, – / Хто злото знеславить твоїх перемог / При Корсуні і Конотопі. // О, Націє, що над добро і над зло, / Над долю і ласку, і кару, / Поставила тих, що їх сотні лягло / У дні незабутні Базару...» [8, 87]).

Ліричний герой збірки Олега Ольжича «Вежі» несе в собі індивідуальні риси й автора, що надалі підтвердилося останніми роками життя і смертю поета в німецькому концтаборі Заксенгаузен, де, до речі, майже одночасно з ним загинули й рідні брати Степана Бандери. Незламність ліричного героя і незламність автора поеми «Городок 32» та циклу «Незаномому воякові» розглядаються на рівні однієї амплітуди вірності патріотичній ідеї. До того ж, саме в збірці «Вежі» Олега Ольжича вперше зринає монументальний образ держави-цитаделі духа, тобто головного осередку твердині, того оборонного замку, який не може бути зданий ворогам ні за яких умов.

### *Література*

1. *Адорно Т.* Теорія естетики. – К.: Основи, 2002. – 518 с.
2. *Вернадский В.* Биосфера и ноосфера. – М.: Айрис Пресс, 2004. – 575с.
3. Вечные мысли о главном: Афоризмы: Восток. Россия. Запад / Авторы-составители А.Кожевников, Т.Линдберг. – Санкт-Петербург, 2005. – 489 с.
4. *Донцов Д.* Від містики до політики. – Торонто: Спілка визволення України, 1957. – 61 с.
5. *Костенко Л.* Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала. – К.: Видавничий дім «KM Academia», 1999. – 32 с.
6. *Моклиця М.* Міф як альтернативна діяльність у літературі ХХ ст. // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. \_ 2001. - № 1. – С. 57 – 67.
7. *Неврлий М.* Муза мужності й боротьби // Ольжич О. Цитаделя духа. – Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі, відділ української літератури в Пряшеві. Фондація ім.. Олега Ольжича у Лондоні, 1991. – С. 5-30.
8. *Ольжич О.* Цитаделя духа. – Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі, відділ української літератури в Пряшеві. Фондація ім.. Олега Ольжича у Лондоні, 1991. – 248 с.+ 24 стор. ілюстрацій.
9. *Поліщук Я.* Fin de siècle'івський міф занепаду: Польський та український дискурси // Творчість Богдана Лепкого в контексті європейської культури ХХ століття. – Тернопіль: ТДПУ, 1998. – С. 45-49.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 22.08.2009 р.*

*Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Ільницьким М.М.*

### **FOLKLORE-MYTHOLOGICAL ASPECT OF LYRIC HERO-ANNOUNCER AND AUTHOR-ANNOUNCER IN COLLECTION OF OLEG OLGICH «VEGI»**

**O. V. Slonovsca**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,  
Ivano-Francivs'k, st. Shevchenko, 57; tel. +380(342)59-60-74;  
e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

---

*In the article the question is artistic features of poem Oleg Olgich «Gorodoc 32» that the cycle of poems to the «Unknown warrior». With the help of tool of criticism the attempt of interpretation of text and implication of the adopted works is done. The special attention is concentrated on appearance of lyric hero and on the problem of author position.*

**Key words:** *text, hero, implication, author position.*

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр) 6

## ІМПРЕСІОНІСТИЧНО-СИМВОЛІСТСЬКІ КООРДИНАТИ ЗБІРКИ РОМАНА КУПЧИНСЬКОГО «СЕЛО»

**М. В. Мельник**

*Львівський університет внутрішніх справ МВС України,  
79005, м. Львів, вул. Городоцька, 26*

*Стаття присвячена аналізу рукописної збірки Р.Купчинського. Поезії, що входять до цієї книжки, були написані у період праці автора в «Митусі», його захоплення символізмом та досвідом київських символістів із «Музагету». Збірка є своєрідним ліричним щоденником, у якому поет передає свої тогочасні думки, переживання щодо сприйняття світу.*

**Ключові слова:** *лірика, пейзаж, символізм, імпресіонізм, фольклор, персоніфікація, пленерність, штриховість, полілогічність як художні засоби.*

Рукописний зшиток поезій «Село» – це єдина збірка у ліричному потоці творчості Р. Купчинського, яка представляє твори 1921-1922 років [1]. Ці поезії були написані у період праці автора в «Митусі», його захоплення символізмом та досвідом київських символістів із «Музагету». Збірка є своєрідним ліричним щоденником, у якому автор передає свої тогочасні думки, переживання щодо сприйняття світу.

Надтексти збірки («Пустунчик-вітер», «Май», «Спека», «Вітер» («В погоню, в погоню за ним...»), «Сльота», «Вітер» («Розполошився вітер по полі...»), «Мій сад», «Бабине літо», «Вітер» («Як забрався останній сніп з поля...»)) скеровують реципієнта до передчуття зустрічі з природою. Справді, імпресіоністичний дух домінує у названих ліричних етюдах, герой яких перебуває у стані перманентного сенсорного проникнення у стихію простору – сонця, землі, повітря і води. Увиразнюється, таким чином, ідея пленеру, коли у природі спостерігається зміна кольорів.

Деякі образи в художній тканині збірки наскрізні, їхні імпресійні візії втілені в змінних, постійних рухомих варіантах. Наприклад, через образ вітру реалізується прагнення Р. Купчинського-імпресіоніста «відтворювати світ не в статичному стані, а в постійній змінності, рухомості, виходячи з того, що кожне явище відкривається нашим очам щораз по-іншому» [2, 13-14]. Спочатку це – вітер-пустунчик, грайлива природна сутність, що метафоризує вічну змінність живих пейзажів. Згодом функціональне навантаження метафори вітру поглиблюється екзистенційним змістом, слугує мірилом людського фатуму: «по полі вітер листя гонить, / Як доля сироти дрібні» [3, 25]. Образ еволюціонує до рівня втілення майже тотальної свободи, необмеженості, здатності до постійного розпросторення:



*Розполошився вітер на полі.  
Безтурботний, свавільний, нестримний...  
Розгулявся, підхмелений сонцем [1, арк. 2].*

Свавільність вітру перетікає від значення позитивної можливості в негативну. Вітер у творі – це символ волі, а може, неспокою, щось незбагненне, страшне й одночасно привабливе. І дійові особи поезії: коні, береза, стріха, трави – по-різному ставляться до нього. Хтось зі страхом: береза, стріха, коні, бо «коси порвав», «груди роздер». Хтось із захопленням: «Вітер!» – кричать ясени, а осика із здивуванням: «Хто то?». Акцентовано на руйнівності стихії:

*«В погоню, в погоню за ним!  
Гляньте – тіка в даліні!»  
Дивуються трави: «за ким?!»  
«Вітер» – Кричать ясені.  
Береза: «Ой, коси порвав!»  
Липа: «І груди роздер!»  
Хвилюється спінений став:  
Вихлюпа сотню вітер!»  
«тримайте!» – зворушилися трави.  
«Ховайся!» – підшепнула вика.  
Поклалися трави, як лави.  
(Горою розбішені коні!..)   
«Хто то?! – стреміла осика.  
«Вітер!» – кричать яблуні.  
«тримайте, держіть!» – ясені.  
Один тільки шлях у погоні... [3, 31]*

З допомогою полілогічної структури оповіді Р. Купчинський зумів передати динаміку пориву, здобування, шалу, руху вихору-виру, центробіжна сила якого затягує всередину простір, деформує його. Динаміка драматизму, майже ремарковий стиль викладу, наближає ліричний твір організаційно до драматичного твору. Подібна, але не полілогічна, а діалогічна структура властива ще одному пейзажному етюдіві «Вітер» («Як забрався останній сніп із поля»). З її допомогою схоплено пейзаж в динаміці психологічних нюансів. Рух підкреслюють і моторові деталі, передані дієслівно:

*Як забрався останній сніп з поля  
На спочин у стодолу,  
Вийшов вітер потиху з подолу  
І розглянувся... Воля!*

*«Граї музико!» Заграли тополі,  
«веселіш!» усюди...  
«Гей, набік там погорблені люди,  
«я танцюю на полі!»  
Довгополий жупан свій розкинув,  
Вдарив в землю обцасом*

*І пішов і пішов вихлясом,  
І пішов і полинув [3, 29].*

У пейзажному шкіці «Спека» знову виринає образ вітру як деструктивної сили. Від спеки горять дахи у селі, земля прагне дощу. Вітер може «розтрясти ті хмароньки» спонукати до дії:

*Мовчить, терпить земля, немов Христос катований,  
Не вдержала: «Жажду!.. Ой, вітре любий!..»  
А злобний суховій, за бозами захований,  
Розправив корч і жаром їй до губів [Там само. – С. 30].*

Тут образ вітру амбівалентний, як і в П. Тичини. М. Ласло-Куцюк характеризує цей образ як силу добра, і силу зла, і творчість, і знищення. Ця амбівалентність, підтримує М. Ільницький, є характерною рисою естетики символізму [2, 25]. Поетика символізму проникає і в образок «Сльота»:

*Ситом сіє сиві струни  
Хтось химерний. Хмар хитон  
Розпростер на небі вітер;  
Слизько. Слізно. Сумно. Сон...  
Вимок ворон на воротах,  
Сльози скапують зі стріх.  
Ластівка пройшла, як стрілка.  
Сниться сяйво, сонце, сміх [3, 28].*

Атмосфера таємничості із невідомим химерним «Хтосем» – від символізму. Образна концентрація простору поезії, «економія часу й простору», «зворушення хвилиним враженням» [2, 16] споріднює твір із чудовий імпресіоністично-символістичним образком Василя Чумака:

*Вранці – роси. Марити. Мовчати.  
Колос. Шум. Волошки. Знов волошки.  
Материнка. Конюшина. Смутку трошки.  
Вранці – роси. Марити. Мовчати.*

Милозвучність у Р. Купчинського побудована на алітераціях, телеграфний стиль коротких, однослівних речень конденсує силу авторської сугестії на читача. Останній рядок кожного катрена працює на створення відчуття майже акварельної прозорості барв. Це ніби спосіб малювання окремими яскравими штрихами, мазками. Т. Салига вирізняє твір Р. Купчинського на тлі інших пейзажних мініатюр, у яких втілено «пошук власної поетичної символіки». Адже у «Сльоті» сфокусовано розуміння поезії Р. Купчинського, у ній і зорова пластика образів, і музикальність рядка. Автор «приділяє багато уваги озвученню та живописності строф» [4, 37].

Цікавими у цьому етюді є два образи-символи – ворона і ластівки. У них продовжується антитетичність «сюжету», крайніми точками якого є «Слизько. Слізно. Сумно. Сон» та «Сниться сяйво, сонце, сміх». У символіці цих відомих орнітоморфних фольклорних образів протиставляються смерть і життя, завмирання і відродження. Адже ворон – «символ біди. Вважають поганим знаком, якщо птах каркає побли-

зу оселі – «хтось у родині помре». В українських народних піснях ворон з'являється на місці битви, загибелі козаків [5, 616]». Ластівка є символом «добробуту, щастя, подружньої злагоди, весни і відродження природи» [Там само, с. 649]. Таким чином, реалізовано естетичні постулати «Митуси» про символ як певний «почуттєвий знак» [6, 200], демократизм поезії, відхід від смислової ускладненості символізму. Ця думка співпадає з позицією Л. Сироти, яка вважає, що вивищення фольклорного елемента вирізняло позицію «Митуси» на тлі програм неокласиків та футуристів [7, 3].

Як індивідуальну трансформацію фольклорної поетики можна трактувати прийом персоніфікації образів природи у Р. Купчинського. Дослідники захоплювалися своєрідним, майже народним антропоморфізмом, де «хмари ...говорять, дерева зітхають, вітер цілується з землею» [8, 225].

Епізованість лірики Р. Купчинського теж має народнопісенне коріння У мініатюрному ліричному просторі розгортається сюжет із драматичним пуантом. Т. Салига відзначає сюжетність лірики поета. Інші літературознавці теж говорять про «великий нахил» до епічних форм, де поет «творить «мініатюрну легенду або казку навіть у найменших своїх віршах: у декотрих з них бачимо виразну фабулу, а то й конфлікт» [Там само. – С. 225]. М. Ільницький глибоко переконаний, що «попри сильний фольклорний струмінь його поезія не є наслідуванням народної пісні. В ній виразно проступає печать індивідуальності її автора. У Купчинського немає такої кардіограми підсвідомості з вигаданими комбінаціями вражень, як у В. Бобинського, такого засягу універсальних ідей і моральних альтернатив, як у О. Бабія, зате його відчуття природи зберігає ту природну міфологемність, якою відчували і мислили наші предки і яка збереглася у глибинних пластах свіжості українців» [9, № 4, 116].

Імпресіоністична настанова вплинула і на жанри лірики – шкіцювість, мініатюрність яких впадає в очі, асоціюючись із малярськими жанрами чи пейзажними ліризованими фрагментами малої прози Р. Купчинського.

В еміграційній ліриці фрагментарно присутнє імпресійне світовідчуття поета. В етюді «Була така» весняний пейзаж тримається на ниточці співу жайворонка, подібно, як в «Intermezzo» М. Коцюбинського:

*Сміється дрозд, десь кос на дудку свище,  
Дві горлиці присіли на ланок,  
А жайворон все вище, вище, вище,  
На нитці золотій зачіплений дзвінок* [3, 42].

Також має продовження рваний ритмічний малюнок вірша, уривчастість фрази, що працює на скерування енергії твору у потрібному авторів руслі. Обірвані речення, нетрадиційний поділ на рядки посприяли максимальній драматизації поезії «Хотіла м'ячика», котра може претендувати на визначення драми у ліричному форматі:

*Побігала,  
Погралася,*

*Покинула,  
 Пішла...  
 І не оглянулася, як сонце на добраніч.  
 І не всміхнулася, як зірка до води.  
 Блукаю я,  
 Шукаю я –*

*Ні серця, ні душі [Там само. – С. 39].*

Типологічну подібність збірки «Село» із вибраним лірикою у збірці «Невиспівані пісні» характеризує прийом персоніфікації, що увиразнює зимові пейзажі («Зима»). Відгомін символістичного звукопису вчувається в імпресії «Великдень»:

*Сонце – як усміх дитини,  
 Хмари – як материн гнів.  
 А понад хмарами лине  
 Сріблом вибиваний спів.  
 Сріблом вибиваний,  
 Золотом зливаний,  
 Дзвонами золотими [3, 37].*

На думку М. Ільницького, «найбільший спалах поетичного таланту Р. Купчинського припадає на «митусівський» період його творчості» [9, №4, с. 117]. З цим важко не погодитись, адже вірші сорокових років тематично і поетикально вкладаються в уже прокладене раніше, ще в час «Митуси», естетичне русло Р. Купчинського. Збірку «Село» можна назвати пуантом ліричної кардіограми поета. Якщо уважніше поглянути на передруки поезій Р. Купчинського у періодиці еміграційного періоду і незалежної України, саме пейзажні імпресії 1921-1922 років з'явилися там з більшою частотністю, аніж власне еміграційні – «Сльота» і «Вітри». Водночас звинувачувати поета у «невикористаних можливостях» [3, 7] не маємо права, адже вrostати у тісний ґрунт чужини Р. Купчинському було надзвичайно важко, немов міфічному Антею, що тратив силу, коли лише на мить відривався від рідної землі. Напевно, саме тому погодимося із Т. Салигою, що через об'єктивні обставини талант Купчинського не зреалізувався на повну силу [10, 122].

На прикладі збірки «Село», віршів зі збірника «Невиспівані пісні» переконуємося у правильності твердження М. Ільницького про епізодичність у творчості Р. Купчинського захоплення символізмом. Справді, маленька – на дев'ять поезій – збілочка, конденсує найцікавіші риси творчої манери Р. Купчинського, розкриває з несподіваного боку його творчий профіль поета-симфоніста, якому властиве задивлення помолодомузівськи «ins Blaue». У палітрі символістсько-імпресіоністичної поетики – пленерність зображення, штриховість образів, алегоризм, персоніфікація, символіка, недомовленість, семантична розмитість образу, звукопис, контраст, діалогічність, полілогічність як художні засоби передачі руху подій, риторизм синтаксису, які допомагають автору створи-

ти неповторну картину втілення думок, переживань, настрою.

### *Література*

1. *Купчинський Р.* Село: збірка: [автограф] / Роман Купчинський // ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. – Від. рукописів. – Ф.206, спр. 976. – 3 арк.
2. *Ільницький М.* Література українського Відродження : напрями і течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х років ХХ ст. / Микола Ільницький. – Львів: Львів обл. наук.- метод. ін-т освіти, 1994. – 70 с.
3. *Купчинський Р.* Невиспівані пісні : вибрана лірика і проза / Роман Купчинський. – Нью-Йорк: В-во Пластова Ватага «Бурлаки», 1983. – 124 с.
4. *Салига Т.* Імператив: (літературознавчі статті, критика, публіцистика) / Тарас Салига. – Львів: Світ, 1997. – 350 с.
5. Україна в словах : мовокраїнознавчий словник-довідник. – К. : Промсвіта, 2004. – 704 с
6. *Салига Т.* Поет із коша стрілецького: Р. Купчинський / Тарас Салига // Літературна панорама: 1990 / [ред. кол. В. Г. Дончик (голова) та ін]. – К. : Дніпро, 1990. – Вип. 5. - С. 194-204.
7. *Сирота Л.* Літературна група «Митуса» (1921-1922) : О. Бабій, В. Бобинський, Р. Купчинський, Ю. Шкрумеляк: бібліографічний покажчик /Лілія Сирота / НДЦ періодики ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. – Львів, 2004. – 190 с.
8. *Роман Купчинський (1894)* // Координати: антологія сучасної української поезії на Заході / [упоряд.: Б. Бойчук, Б. Рубчак, вступ. ст. І. Фізер]. – В-во Сучасність, 1969. – С. 224-227.
9. *Ільницький М.* «Між двома війнами...»: західноукраїнська та еміграційна поезія 20-30-х років ХХ століття / Микола Ільницький // Дзвін.– 2005. - № 2. – С. 123-135 ; № 4. – С. 113-126.
10. *Салига Т.* Бард української пісні... і не тільки бард / Тарас Салига // Дзвін. – 2004. - №8. – С.122-130.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 16.06.2009 р.*

*Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Салигою Т.Ю.*

## **IMPRESSIONISTIC-SYMBOLISTIC COORDINATES OF THE WORK BY ROMAN KUPCHINSKY “SELO”**

**M. V. Melnyk**

*Lviv University of Internal Affairs;  
26, st. Gorodotsca, 79005, Lviv*

*The article is devoted to the manuscripted work of R. Kupchinsky. It emphasisez the fact that the poetry containing in his work was written in the*

*period of the author's activity in the "Mytusa" and his sympathy to symbolism and kyivskiy symbolists experience from "Muzahet". The work considers to be an peculiar lyrical diary, where he reveals his actual thoughts and feelings about the world.*

**Key words:** *lyrics, landscape, symbolism, impressionism, folklore, personification, polilogistics as feature means.*

УДК 821.161.2 (477.85/87)

ББК 83.3 (4Укр)

## ОСНОВНІ ЕТАПИ ТА ВИДАТНІ ПОСТАТІ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

**О. П. Дідик**

*Інститут українознавства ім. Ів. Крип'якевича НАН України, м. Львів;  
тел. +380(322)62-25-13*

*Розглядаються окремі постаті в історії української фольклористики, їх внесок у цю гуманітарну галузь науки, вивчаються концепції їх досліджень.*

**Ключові слова:** *українська фольклористика, культурно-історична школа у фольклористиці, романтизм, позитивізм.*

Українська фольклористика є досить молодою, але вже дуже багатою визначними працями та іменами наукою. Саме це і намагався показати автор книги «Нариси до історії української фольклористики» (К.: Знання, 2009, – 301 с.) Я.І.Гарасим. Інформацію у цьому навчальному посібнику подано справді у нарисовому плані: з елементами наукової публіцистики, роздумами, домислами. Але, незважаючи на це, автор усі свої думки підтверджує цитатами із загальноновизнаних відомих праць. Посібник складається з передмови, чотирнадцяти глав, питань для самоконтролю та списку використаної літератури. Також питання для самоконтролю подано після кожної глави, що повинно допомогти читачеві краще засвоїти матеріал.

У передмові автор визначає мету лекційних і практичних занять з цього курсу. Зокрема, це: забезпечення ґрунтовного усвідомленого засвоєння чільних фольклористичних праць, які акумулюють результати поступу наукових студій над фольклором; з'ясування теоретичних положень провідних методологічних концепцій у їх історичному розвитку та ознайомлення з науковими засадами академічних шкіл в українській фольклористиці. У цьому навчальному посібнику проаналізовано науковий доробок таких дослідників усної словесності: М.Максимович, О.Бодяньський, П.Куліш, М.Костомаров, О.Потебня, М.Драгоманов, І.Франко, М.Грушевський, Ф.Колесса, І.Денисюк. Головна увага приділяється вивченню засадничих основ, гарантом висвітлення цієї події у культурно-історичній школі та її представників.

Починає книгу автор із розкриття історії дослідження наукової методології культурно-історичної школи у фольклористиці. Своєю метою автор тут бачить спростування уявлення про те, що наші фольклористи мали великі здобутки лише на емпіричному рівні – у виданні колосального «сирого» матеріалу», а дуже мало зробили для його осмислення – для аналізу й синтезу. Саме тому Я.І.Гарасим називає й аналізує найвідоміші праці з історії української фольклористики, роблячи, проте, ви-

сновок, що окремого спеціального науково-методичного видання з історії української фольклористики немає, а тому будь-які дослідження на цю тему є необхідними, зокрема і рецензоване.

Наступним великим питанням, яке розглядається у посібнику, є становлення моделі української культурно-історичної школи у фольклористиці доби романтизму, Щоб з'ясувати сутність генотипу української культурно-історичної школи, необхідно описати її загальноєвропейську модель, тому автор визначає основні засади позитивізму як теоретичного підґрунтя культурно-історичної школи. Далі у логічній причинно-наслідковій послідовності розкривається еволюція культурно-історичних ідей у процесі розвитку філософської думки, а також подано оцінку вчених-романтиків естетичної вартості фольклору та проаналізовано проблему генетико-естетичних взаємин пісенного фольклору і художньої літератури.

Першим теоретиком культурно-історичної школи названо Михайла Максимовича, який вже у вступних заувагах до першого впорядкованого народнопісенного збірника «Малоросійськія песни» сконденсовано сформулював стрижневі проблеми тогочасної фольклористики і розпочав своєю діяльністю романтичну стадію українського словеснознавства, до якої у книзі віднесено також таких видатних учених: Осип Бодяньський, Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров. Автор робить висновок, що фольклористи-романтики висловили глибокі думки методологічного характеру щодо кардинальних проблем, дослідження усної народної творчості, які системно утворюють модель наукової школи. Позитивним у посібнику є виділення основних думок, складання схем концепцій вчених. Зокрема, аналізуючи костомарівський підхід до вирішення проблеми історичної детермінації українських народних пісень, накреслено приблизну схему його концепції історизму: 1. Деабсолютизація пісень як безперервних історичних документів. 2. Розмежування українських і російських історичних пісень, яке базується на історичній відмінності формування двох народів. 3. Проголошення участі народу в історичних подіях основним гарантом висвітлення цієї події у фольклорі. 4. Необхідність критичного відбору пісень і вилучення фальсифікатів.

Наступною стадією розвитку культурно-історичної школи розглядається позитивістська стадія. Серед її представників автор називає Михайла Драгоманова, Івана Франка, Михайла Грушевського, які розвивали ті елементи раціоналізму, що виявляли вчені-романтики. В цей період поглиблюється тип наукового видання фольклору зі скрупульозним коментарем, здійснюється ревізія фольклорних текстів з огляду на їх автентичність, встановлюється міра історичності усної словесності, посилюється увага до монографічного вивчення твору, який розглядається на широкому культурно-історичному тлі позатекстової дійсності. Толерантно ставлячись до різних наукових шкіл і методів у фольклористиці, позитивісти бачать і з'ясовують їх можливості й межі, критикують їх крайнощі й водночас уміють йти в ритмі з поступом науки.



Після характеристики двох великих етапів в історії української фольклористики (романтизм та позитивізм) автор робить певні висновки і підбиває підсумки, які подає у вигляді однієї глави під назвою «Українська культурно-історична школа у фольклористиці: методологічні орієнтири». Автор знову наголошує, що в історико-методологічному аспекті розрізняємо теоретично загальноєвропейську модель культурно-історичної школи та її модифікації, які виростили на різних національних ґрунтах. А далі автор стверджує, що українська культурно-історична школа сформувалася раніше від загальноєвропейської моделі культурно-історичної школи. Теоретично-методологічну основу нашої культурно-історичної школи становить учення М.Максимовича й О.Бодяньського 20-30-х років XIX ст. про історичну, географічну й національну зумовленість явищ словесності, що його висунули вони в душі просвітительського раціоналізму.

Українська культурно-історична школа поставила питання про можливість й межі кожного наукового методу дослідження словесності й застерігала від його надужиття, водночас виявила еластичність у спроможності асимілювати в собі здобутки, запозичені з інших наукових шкіл, на які вона також впливала. Якоюсь мірою на її методологічній базі розвивається український компаративізм, психологічна школа О.Потебні. Саме ця школа розглядається далі в окремому розділі книги. Тут висвітлюються такі питання: процес формування думки та ембріологія поетичної творчості у теорії Потебні, перцептивний характер фольклорного образотворення, роль етнофілософського принципу пізнання при зображенні мистецької образності, специфіка міфологічного та поетичного типу мислення у працях Потебні, натуроцентричні особливості української етноестетики.

Окремим розділом автор подав і «Культурно-історичний підхід при вивченні дум у фольклористичних дослідженнях Філарета Колесси». Я.Гарасим виділяє провідні ідеї вченого, основні засади його досліджень, зазначає, що фактор своєрідного кровообігу між фольклором, книжністю і знову усною словесністю у Ф.Колесси не просто проблема фольклоризму художнього літературного тексту чи офолькlorення літературного твору, а чинник генетизму тексту дум. Загальна тенденція дослідника – показати мінімум впливу у книжності на думи й максимум усності. Центральною віссю генетичної концепції історичних дум у Колесси є послідовно проведена й глибоко аргументована скрупульозним аналізом мотивів, ритміки та мелодій дум і народних похоронних голосінь концепція про органічну спорідненість дум з голосіннями. Закінчуючи главу, автор стверджує, що Ф.Колесса ефективно застосовував у своїх дослідженнях методологічні орієнтири культурно-історичної школи і, мабуть, був останнім її талановитим репрезентантом.

Завершується посібник аналізом фольклористичних студій Івана Денисюка. Автор визначає сферу наукових зацікавлень вченого, яка зосереджена на: встановленні витоків національної специфіки фольклору; з'ясуванні характерних особливостей фольклорно-літературних взаємин;

вивченні поліського фольклору і міфології. У посібнику наголошується на ретельності, глибині і всеосяжності наукових студій І.Денисюка.

Загалом посібник Я.Гарасима можна вважати досить глибоким у розкритті основних віх та постатей історії української фольклористики, аналізі ключових праць найвизначніших дослідників, їх наукових концепцій.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.09.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Курчівим Р.Ф.*

## **BASIC STAGES AND PROMINENT FIGURES IN HISTORY OF UKRAINIAN FOLCLORISTICS**

**O. P. Didic**

*Institute of Ukraine Linguistics by I. Krip'yakevich, Lviv;  
ph. +380(322)62-25-13*

*The reflections after the book of Yaroslav Garasim are «Essays to history of Ukrainian folkloristic» – K.: Knowledge, 2009, – 301 s.*

**Key words:** *Ukrainian folkloristic, culture historical school in folkloristic, romanticism, positivism.*

УДК 821.161.2 (477.86)

ББК 83.3 (4Укр)6

**ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ ЗАПИСИ СТЕПАНА ПУШИКА:  
«ПРИПОВІДКИ» ДЛЯ ВАС, ДОРΟΣЛІ ТА ДІТКИ»****О. П. Дідик***Інститут українознавства ім. Ів. Крип'якевича НАН України, м. Львів;  
тел. +380(322)62-25-13*

*Роздуми над засадами книги С.Г. Пушика «Приповідки: почув, записав і впорядкував Степан Пушик». – Івано-Франківськ: «Фоліант», 2009. – 360 с.*

**Ключові слова:** народно-поетична творчість, прислів'я, приказки.

Уже в назві вступної статті «У народу взяв – народові повернув, найкоротші поетичні твори» відомий письменник і фольклорист визначає основну мету укладання цієї збірки – зберегти народне багатство, яке так довго збирав, і передати його наступним поколінням українців. У своєму вступному слові автор також подає бібліографію своїх праць, окреслює територіальні та часові межі збору паремій, їх функціонування як невід'ємних складних творів давньої української літератури, визначає п'ять принципів групування паремій та переваги й недоліки обраного ним алфавітного. Загалом збірка складається зі вступного слова, власне приповідок, укладених за алфавітним принципом, кількість яких складає 12858, словничка, у якому тлумачаться деякі західноукраїнські діалектизми, що є в текстах паремій.

Під загальною назвою «приповідки», що поширена на території Західної України, автор розуміє всі малі жанри українського фольклору: коломийка, частівка, народна усмішка, анекдот, прислів'я, приказка, – їх визначає як найдавніші і водночас невмирущі.

Найбільше паремій Степан Пушик зібрав на Івано-Франківщині протягом п'ятдесяти років.

Грецький історик Геродот зробив перші записи фольклору на території сучасної України ще у V ст. до н.е., називаючи край між Дунаєм і Доном Скіфією. Приповідки функціонували і в найдавніших наших літописах («Повість временних літ», «Київський літопис», «Галицько-Волинський»), а також у таких творах: «Моління Даниїла Заточника», «Слово о полку Ігоревім» та інших. Але першим збирачем прислів'їв і приказок був український поет другої половини XVII ст. Климентій Зиновій, який уклав рукописну збірку «Приповісти (або теж прислов'я) посполитіє...», куди увійшло 1560 приповідок. Автор згадує велику кількість збирачів прислів'їв і приказок, серед них: Г. Сковорода, П. Гулак-Артемівський, П. Білецький-Носенко, Г. Квітка-Основ'яненко, Л. Боровиковський, А. Метлинський, В. Забіла, М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич, І. Срезневський, М. Максимович, брати Бодянські,

М.Костомаров. Серед дослідників ХХ ст. автор згадує М.Пазяка, який уклав «Українські народні прислів'я та приказки» (1984 р., співупорядник С.Мишанич), а також – додамо – чотири й академічні фундаментальні томи паремій, що вийшли у видавництві «Наукова думка» (1989-2001 рр.)

Паспортизації паремій у рецензованому виданні нема, хоча сам автор повідомляє, що фіксував, де і від кого занотовано той чи той зразок. Укладач визначає надзвичайно широку територію, яка була охоплена його збирацькою діяльністю: це майже всі республіки СРСР та багато зарубіжних країн, де мешкали й проживають українці.

Описуючи сам процес упорядкування, автор згадує, що за півстоліття записав приблизно 15 тис. прислів'їв і приказок, а якщо врахувати ще повір'я, тости, побажання, віншуванки, прозиванки, прокляття, обертини, то це число зростає до 20 тис. одиниць. Коли ж упорядковувався цей том, то довелося відсіяти щонайменше півтори тисячі загальновідомих приповідок. Серед виданих зустрічаються й сороміцькі паремії, які укладач свідомо не вилучив, оскільки вони вражають образністю, римою, збагачують український словник, несуть таку інформацію, яку неможливо почерпнути більше ніде.

На сьогоднішній день в українській фольклористиці існує п'ять принципів групування паремій: алфавітний, тематичний, опорно-гасловий, історико-тематичний та структурний. Автор обрав алфавітний принцип для укладання даної збірки, визначаючи його переваги (швидкий і легкий пошук необхідного прислів'я чи приказки у різних навчальних закладах, при опрацюванні художнього чи літературного твору, при написанні доповіді чи промови, газетної статті) та недоліки (інколи одне слово змушує варіантне прислів'я чи приказку подавати як і основне).

Завершує своє вступне слово Степан Пушик висловленням сподівань, що вдасться видати у кількох томах усі паремії, які створив наш народ за багато віків.

Отже, збірку можна вважати хоч і не повною, але досить об'ємною і дуже цікавою і корисною для людей будь-якого віку.

Усі видані паремії є неповторними за своєю формою і змістом. У них міститься віковична мудрість народу, з уст якого вони й були записані. Ось лише деякі з них:

- Без долі й по гриби не ходять.
- Без рахунку живи, без часу вмирай.
- Ви хочете аж три мухи в борщ.
- Дурний, як кінь навесні.
- Най буде так, як є.
- Пожежу слізьми не погасити.
- Тепер – життя! Якби старі повставали, подивилися, то повмирали би назад.
- Тепер яйця мудріші, як кури.
- Цвіла – не цвіла, аби вродила.
- Шануй першу жінку, бо друга й сама шанується, а про третю нема

що й говорити.

- Я господар свого слова: слово дав, слово взяв.
- Я сказав – я пішов.
- Як люди брешуть, то й ми побрешем.
- Як свій злодій не вкраде, то чужий не піде.
- Життя – це шість років до школи і п'ять на пенсії.
- Молодим – дорога, а старим – тротуар.
- Наш півень – найкращий, наше «кукуріку – найкукурікніше на світі».

*Стаття надійшла до редакційної колегії 06.04.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Дмитренком М.В.*

**RECORDS FOLCLORISTICNI OF STEPAN PUSHIK:  
«PROVERBS» FOR YOU, ADULTS AND CHILDREN»**

**O. P. Didic**

*Institute of Ukraine Linguistics by I. Kryp'yakevich, Lviv;  
ph. +380(322)62-25-13*

*Review of book of S.G. Pushik «Proverbs: heard, wrote down and put in order Stepan Pushyk» . – Ivano-Frankivs'k: «Folio», 2009. – 360 s.*

**Key words:** *poetic creation, proverbs, saying.*

## Мистецтвознавство

УДК 821.161.2: 7038.6

ББК 83.3 (4Укр) 1

### ЗБЕРЕЖЕННЯ І ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО МИТЦЯМИ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

**Г. В. Карась**

*Інститут мистецтв Прикарпатського  
національного університету імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 64; тел. +380(342)-555-888*

*У дослідженні з'ясовуються особливості збереження і популяризації творчої спадщини Василя Барвінського митцями українського зарубіжжя в контексті вокального, хорового та інструментального виконавства, а також українського музикознавства західної діаспори. Звернена увага на видання та звукозаписи творів В. Барвінського за кордоном.*

*Ключові слова: музичні твори, виконавство, піаніст, співак, творча спадщина.*

Василь Барвінський займає особливе місце в українській музичній культурі ХХ століття. Він став, на думку Л.Кияновської, «однією з найнепересічніших особистостей не суто національного, а загальносвітового масштабу» [20, 240]. Композитор, чиї твори виконувалися на всіх континентах, талановитий піаніст, музикознавець, педагог, який більше 30 років стояв на чолі українського вищого музичного навчального закладу у Львові, голова СУПРОМу був репресований радянською владою, відбув десятирічне заслання на каторзі, твори його були знищені і впродовж наступних десятиліть на його творчість було накладено табу. Тільки після проголошення незалежності Україні на рідній землі розпочався активний процес повернення його імені та спадщини. Водночас представники української діаспори впродовж десятиліть дбайливо зберігали і широко пропагували творчість В. Барвінського, включаючи твори композитора до діючого репертуару, публікуючи монографії та статті із справжньою оцінкою внеску митця у розвиток українського музичного мистецтва.

Питання збереження і популяризації творчої спадщини В. Барвінського митцями українського зарубіжжя належить до маловивчених в Україні. Дослідження і публіцистика В. Барвінського, музикознавців

С. Павлишин, Л. Кияновської, Н. Кашкадамової, Г. Жук, Л. Назар в Україні, В. Витвицького, З. Лиська та О. Залеського у США, І. Коваліва в Канаді про композитора, публікація вибраних матеріалів про його життя і творчість з родинного архіву Р.Савицького, мемуари диригента О. Кошиця, співаків І. Маланюк, М. Скали-Старицького, книга С. Шнерха та інші допомагають відтворити цей процес у просторі і часі. Незважаючи на певний обсяг матеріалів про збереження і популяризацію творчої спадщини В. Барвінського митцями українського зарубіжжя, узагальненого дослідження з цієї проблеми поки що немає. Отже, суперечність, яка є між об'єктивно існуючим процесом збереження і популяризації творчої спадщини В. Барвінського митцями українського зарубіжжя та реальним станом його наукового вивчення зумовлює й актуалізує потребу осмислення її та введення до наукового обігу.

*Метою дослідження є з'ясування і висвітлення процесу збереження та популяризації творчої спадщини В.Барвінського мистецтвознавцями і культурологами українського зарубіжжя. Відповідно до зазначеної мети необхідно розв'язати такі завдання:* виявити і представити джерела, які розкривають особливості збереження і популяризації творчої спадщини В.Барвінського митцями українського зарубіжжя; окреслити рецептивне коло творчості В.Барвінського музикознавцями діаспори; подати широкій музичній громадськості маловідомі факти збереження і популяризації творчої спадщини В.Барвінського за кордоном.

Багатогранною була творчість В.Барвінського, таким же багатогранним було її виконання та популяризація. Світове визнання композитору принесла колискова «Ой, ходить сон» із збірки обробок народних пісень для голосу з фортепіано, створених у ранній празький період творчості. Як писав композитор, цю пісню співала його мама, а опрацював її під безпосереднім враженням імпровізованого співу видатної російської артистки Ольги Ёзовської [5, 142]. Геніальна простота і безпосередність музичного висловлювання спонукала її переклад для хору видатним диригентом Олександром Кошицем. Зберігши гармонію і надавши їй сонористичного забарвлення, Кошиць створив хоровий шедевр, який мав величезний успіх в Америці (з 1922 р.), під час гастролей Української Республіканської капели під його керівництвом, про що свідчить багаточисельна критика в американській пресі<sup>1</sup>. Так, бразилійська *Correio Paulistano* (17 вересня 1923 р.) писала: «Коліскова» Барвінського, яку Кошиць «оркестрував» для свого живого фантастичного оркестру, врізується у нашу пам'ять як чудо, створене людиною» [24, 304]. О.Кошиць у листі до друга В.Беневського назвав цей твір «бойовим номером моєї програми по всій Америці», а В.Барвінського – «дуже талановитим композитором-галичанином» [23, 56].

Цей твір разом із хоровими обробками народних пісень, коляд В.Барвінського увійшов до репертуару хорів діаспори. *Коліскову* вико-

<sup>1</sup> Вона подана у книзі «З піснею через світ» (С. 238, 239, 241, 243, 248, 279, 293, 300, 304 [ 24].

нав на ювілейному концерті Нью-Йоркської греко-католицької парафії у жовтні 1940 р. в *Карнегі-Голл* хор церкви Св. Юрія під керівництвом Теодора Онуфрика у присутності О.Кошиця. Уславлений диригент у газеті *Свобода* так писав: «Мені особливо сподобались ... Барвінського – «Коліскова», яку я в свій час «вокально оркестрував» і яка у виконанні моєї Капели завоювала цілий світ. На мою думку, це найкращий зразок «Коліскової», який коли-небудь створено» [22]. Як вказує В. Барвінський, під враженням зустрічі з О.Кошицем у Львові він написав дві народні пісні для мішаного хору – *Уже сонечко закотилося* (обжинкова) та *Були ми собі в Божому дому* (хрестильна). Щоправда, дата зустрічі (1922 р.), вказана В.Барвінським, викликає сумнів і дає привід для подальших уточнень [5, 152].

Солоспіви В.Барвінського належать до «золотого репертуару» українських оперних та концертно-камерних співаків зарубіжжя. Це, на думку С.Павлишин, «визначні зразки вокальної лірики з огляду на їх оригінальність, неповторність стилю, глибинні національні риси»<sup>2</sup>. Тоді як в Україні вони були вилучені з концертного життя, в діаспорі виконувалися найкращими вокалістами. Однією з перших (від 1916 р.) і довголітньою виконавицею і популяризатором творів композитора, в тому числі і в Європі, була Олександра Любич-Парахоняк. Вона вперше виконала дві колядки в обробці композитора – *Що то за предиво* та *Ой дивнеє народження*. На прохання співачки Барвінський написав три солоспіви *Ой, поля, ви поля* (сл. О.Кониського), *Ой, люлі, люлі* (сл. Т.Шевченка), та тріо *Пісня пісень* (для голосу, фортепіано і скрипки), яке було присвячено їй [5, 150]. Творча співпраця композитора зі співаками (композитор часто виступав концертмейстером на концертах багатьох співаків, писав рецензії на їх виступи) народжувала нові твори або їх варіанти. Так, на прохання відомого співака Михайла Голинського у 30-х роках В.Барвінський здійснює інструментування для симфонічного оркестру з транспозицією оригіналу *Псалому Давида* (94-й), який був написаний 1918 р. для баса і фортепіано [5, 149]. Видатна співачка Ірина Маланюк у розквіті свого таланту у програму сольного концерту 21 січня 1959 року у рамках Зальцбурзьких Днів музики Моцарта включила і три солоспіви В.Барвінського: «Глибоке хвилювання охопило мене, коли я виконувала пісню «Ой поля, ви, поля». В ній співається про кров і сльози, пролиті українським народом, що течуть ріками. Я не мала сумніву в тому, що жодна людина в залі Моцартеуму не розуміє моєї мови, але всі відчули сумний настрій цього твору завдяки його музичній силі» [30, 196].

Ці твори, включені до програми найзнаменитішого для співачки концерту пісень на сцені Кувільє-театру в рамках Мюнхенського Фестивалю оперного мистецтва 1964 р. здобули високу оцінку німецької критики. Едмунд Нікк (*Süddeutsche Zeitung*) так писав про цей виступ 22 липня: «Іра Маланюк, родом з теренів русинських лісистих Карпат, зроби-

<sup>2</sup> Павлишин С. Солоспіви В.Барвінського [Передмова] / Стефанія Павлишин // Барвінський В. Романси: Для голосу у супроводі фортепіано. - К.: Муз. Україна, 1993.- С.3.



ла нам несподіванку – виконала три, сповнені глибокого хвилювання і пристрасті пісні своїх країн. Найбільше мене вразила «Ой поля, ви, поля» В.Барвінського. Важко сказати, що викликало таку тяжку тугу – колишня приналежність до давньо-австрійського королівства Льодомерії, поневолення русинів поляками чи советський рай» [30, 228]. Співачці була приємна обізнаність рецензента з історією нашої батьківщини, але вона робить свій висновок: «Та його, без усякого сумніву, розвинуте чуття мало б підказати йому, що журба українців від усякого поневолення вилилася тут у музиці» [30, 228].

Цей твір був і в репертуарі ще одного видатного співака Модеста Менцинського, інтерпретацію якого високо оцінив композитор. Захоплення просторами Чорного моря, яке В.Барвінський побачив уперше в Одесі під час гастролей Україною 1928 р., пробудило різні спогади: «і в моїй душі, – як писав композитор, – задзвеніли мимохіть звуки моєї пісні до слів Кониського, яку так незрівняно інтерпретував наш співак Менцинський ще так недавно в часі його концертної поїздки в Галичині...» [3, 55].

Один з найвидатніших пропагандистів української музики за кордоном Мирослав Скала-Старицький впродовж всієї творчої кар'єри за кордоном постійно вносив до програми солоспіву композитора, про що свідчить короткий огляд його виступів<sup>3</sup> [39, 62–95]. Йосип Гошуляк (Канада) був одним з небагатьох співаків, хто організував концерт пам'яті В.Барвінського (Торонто, 1964 р.). Серед інших пропагандистів вокальних творів В.Барвінського були у країнах Європи – З. Дольницький, А.Остапчук, І. Сологуб, К. Чічка-Андрієнко, Є. Зарицька, І. Синенька-Іваницька, Т. Юськів-Терен, О. Руснак, О. Пасічник, у Європі і США – М. Сокіл, М. Дуда, М. Мінський, у Бразилії та США – подружжя Ія та Любомир Мацюки, у США – І. Бала, Ю. Богачевський, Є. Винниченко-Мозгова, А. Добрянський, О. Лепкова<sup>4</sup>, Х. Липецька, М. Лисогір, І. Самокиш, О. Сов'як, М. Кокольська, М. Сокіл, П. Плішка, В. Тисовський, у Канаді – Л. Волянська, Д. Йоха-Березенець, І. Мигаль, К. Таранова, Є. Столярчук-Бімс, І. Туркевич-Мартинець, А. Чорнодольська, Я. Щур, В. Тисяк та багато інших. Співачка Едді Сапрун виконувала твори композитора в Європі та Аргентині у супроводі чоловіка С. Сапруна-молодшого В такому дуеті записує дві з них на платівку у 50-х рр. (*Ой ходить сон та Ой, поля, ви поля*) [40].

<sup>3</sup> Так, солоспів «Ой, поля, ви поля» виконувався в Моцартеумі, Зальцбург (Австрія), 1946 р.; Мюнхені (Німеччина), 1950 р.; Нью-Йорку (США), 1955 р.; Лондоні (Велика Британія), 1956 р.; Торонто, Монреаль (Канада), 1957 р.; Псалом Давида – в Нью-Йорку, Клавленді (США), 1959 р.; Відні, 1962 р.; Лондоні, Ноттінгемі, 1962 р.; Лондоні, 1964 р.; Мюнхені, 1965 р. і т.д.

<sup>4</sup> У лютому 1934 р., будучи ще студенткою, вона виступала у Львові на огляді вихованців Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка з тенором В.Матіяшем у супроводі фортепіано В.Барвінського.

Отже, українські співаки, виконуючи солоспіви В.Барвінського не тільки для представників вітчизняної еміграції, але і в іноетнічному середовищі, вводили їх в контекст світового музичного простору.

Особливою сторінкою музичної культури українського зарубіжжя є виконання фортепіанних творів В.Барвінського, які відповідали найвищим мистецьким вимогам<sup>5</sup>. Їх включали до своїх програм такі видатні постаті європейського піаністичного мистецтва, як Любка Колесса<sup>6</sup>, Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович ще за життя композитора. Серед перших інтерпретаторів його творів були піаністки Софія Дністрянська (у Відні та Чехо-Словаччині) та Володимира Божейко, яка у 1925 р. у концерті пам'яті Т.Шевченка у Празі грає поряд з творами Ф.Ліста, С.Людкевича також *Прелюдію* фа-дієз мажор В.Барвінського В.Барвінський виховав цілу плеяду піаністів нового покоління. Серед його учнів у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові – відомі піаністи Д. Гординська-Каранович, Р.Савицький, З.Лисько, А. Рудницький, С. Сапрун – мол., Б. Лончина, О. Наконечна, Б. Перфецький, Г. Клим, О. Чипак. Емігрувавши за кордон, вони активно пропагували там українську музику і в першу чергу твори свого улюбленого вчителя. Саме в класі В.Барвінського заклалися основи Львівської фортепіанної школи першої половини ХХ століття, а його вихованці творять плеяду високопрофесійних музикантів, оригінальних цікавих особистостей.

Р. Савицький належав до активних пропагандистів творів свого вчителя як в Україні, так і за кордоном. Він виконував майже все, написане композитором для фортепіано соло і фортепіанних камерних ансамблів, був першим виконавцем його *Концерту* для фортепіано й оркестру в 1938 р. з нагоди 50-річчя ювілею композитора. Його завжди хвилювала доля свого вчителя, а тому саме в нього виникла потреба відшукування і збереження творів В.Барвінського, розпорошених скрізь по світі. Цю справу успішно і наполегливо продовжив його син – музикознавець Роман-молодший, який зробив дуже багато для повернення спадщини композитора в Україну<sup>7</sup>. Д. Гординська-Каранович також належить до вірних учнів педагога. Вона була першим виконавцем *Української сюїти* – одного з найбільших і найважчих фортепіанних творів композитора, мала її в репертуарі протягом цілого життя, врятувала рукопис Сюїти з вогню війни у Відні; у рік смерті композитора здійснила концертне турне по США з монографічною програмою, в якій були: 5 Прелюдій; 6 мініатюр; Українська сюїта (зі вступним словом у цих концертах виступали музикологи З. Лисько та В. Витвицький, які були близькими з В. Барвінським у львівській довоєнний період); залишила звукозаписи творів Ба-

<sup>5</sup> Це питання висвітлене у працях Н.Кашкадамової, Б.Тихонюка та ін.

<sup>6</sup> На зорі телебачення в Лондоні 21 травня 1937 р. траслювався концерт з творів В.Барвінського та Н.Нижанківського у її виконанні.

<sup>7</sup> Зокрема, ним упорядкована і видана збірка фортепіанних творів композитора, віднайдено і повернено в Україну рукописи його творів, зосібна фортепіанний *Концерт*, розшуки якого тривали 20 років, хорівий твір «Наша туга, наша пісня» (сл. С.Черкасенка), упорядковано каталог автографів композитора та ін.

рвінського у власному виконанні; збереглися її висловлювання про вчителя – оцінка його творчості, коротка характеристика методики, спогади [15]; в 1990 р. у Львові провела відкритий урок-майстер-клас з роботою над *Українською сюїтою*, який записаний на магнітофонній стрічці; нею був переданий С.Павлишин рукопис віолончельного концерту, написаний В.Барвінським у Мордовії у період між 1949 та 1958 рр.<sup>8</sup>

Хоч піаніст-віртуоз Северин Сапрун-мол. короточасно навчався у В.Барвінського під час війни (1941-1942 рр.), проте педагог вважав його одним з кращих своїх учнів. Саме з його постаттю пов'язана майже містична історія повернення в Україну шедевр національної фортепіанної музики, копії *Концерту f-moll* для фортепіано з оркестром В. Барвінського, який вважався безнадійно втраченим в зв'язку із трагічними обставинами життя композитора. Її опубліковано в статтях Р.Савицького-мол. [37; 38], книзі С.Шнерха [40]. Символічно, що рукопис було віднайдено в день 30-річчя від дня смерті композитора, а вже наступного 1994 року цей музичний шедевр почули львів'яни 30 вересня у переповненій філармонійній залі ім. С.Людкевича у виконанні проф. Марії Крушельницької та львівського симфонічного оркестру [40, 179-182].

До 120-річчя з дня народження композитора клавір *Концерту* вперше надруковано і на святковій академії з нагоди ювілею (22 лютого 2008 р.) виконаний в Івано-Франківську молодими виконавцями. Погоджуючись з думкою С.Шнерха про те, що цей Концерт – символ мучеництва нашої музики, наших композиторів, хочеться додати – символ великої любові до музики, символ збереження наших духовних скарбів діаспорою.

Видатний піаніст Лео Сирота пропагував твори композитора не лише у Європі, а й у Японії та США. За інформацією *Українського календаря* (Варшава, 1970 р.), знайомство митців відбулося в 1923 р. у польській Вищій музичній школі Анни Нементовської у Львові, де В.Барвінський викладав теоретичні предмети. Сирота зацікавився музикою композитора і пообіцяв промоцію у *Edition Universal*. Незабаром Еміль Герцка надіслав прохання про мініатюри і в 1925 р. їх побачила вся Європа – 1000 примірників розійшлася за 4 місяці. Пізніше *Український танок* В.Барвінського був надрукований у Японії (1931 р.), що свідчить, про популяризацію творів українських композиторів Л.Сиротою в Японії [32, 64-65].

Серед інших піаністів, які виконували і виконують твори В. Барвінського у США, – Л. Горницький, В. Кіпа, Т. Гриньків, Р.Рудницький, Х. Чвартацька, Ф. Бокаріус-Сагайдачна, Л. Артимв, Л. Крупа, у Канаді – М. Кравців-Барабаш, Л. Жук, в Аргентині – Т. Микиша.

Слід відзначити, що педагогічні принципи свого вчителя його учні продовжували і в організації музичної освіти за кордоном. Так, Р. Савицький був засновником і першим директором Українського Музичного

<sup>8</sup> Вперше він проаналізований у дисертації Г. Жук [17].

Інституту в Нью-Йорку (1952-1959 рр.), що був створений за взірцем і принципами ВМІ ім. М. Лисенка у Львові. Згодом його очолювали З. Лисько (1961-1967 рр.) та Д. Гординська-Каранович (від 1967 р. з перервами до 1998 р.).

Свою лепту у пропагування камерно-інструментальної творчості В.Барвінського у США внесли видатні скрипалі Роман Придаткевич, Євген Цегельський, Володимир Цісік. У 1934 р. в Нью-Йорку Товариство Приятелів Української Музики організувало виконання *Тріо ля-мінор* композитора, ініціатором і першою скрипкою якого був відомий Р. Придаткевич [9]. Він часто в концертах виконував *Сумну пісню* та *Гумореску* В.Барвінського. Постійно інтерпретував усі твори композитора не тільки в Україні, але й Австрії, Німеччині український віолончеліст Богдан Бережницький – концертмейстер віденської *Фолькопери*, соліст віденської опери. Їх поєднувала довголітня щира творча дружба.

Диригент і композитор А. Гнатишин з Відня з цього приводу писав: «В українському музичному мистецтві Бережницький і Барвінський були нерозлучними приятелями, творцями. Все, що Барвінський скомпонував для віолончелі, Бережницький, як знавець цього інструмента і великий педант, докладно опрацював твір. Він зміняв та уліщував фразування, пальцівки, стакато, легато; поширював каденції і т.п.» [14]. Спільно з В.Барвінським також здійснив концертну подорож Галичиною (1923 р.) та по Україні (1928-1929 рр.), у 1924 і 1929 рр. брав участь в авторських концертах В.Барвінського у Львові. На першому сольному концерті Б.Бережницького у Львові 12 травня 1924 року вперше прозвучали *Варіації на українські теми* В.Барвінського, які виникли з ініціативи і на прохання віолончеліста і йому ж присвячені [5, 149]. С.Людкевич у рецензії на цей концерт характеризував твір як вагомий внесок у загальну віолончельну літературу, а виконавця безконкурентним [28]. На концерті наступного року Б.Бережницький блискуче виконує *Думку* композитора, яку С.Людкевич називав «твором правдивої індивідуальності й оригінальності» [29].

У спогадах про гастролі Україною 1928 р. композитор подає програму віолончельних творів першого концерту у Києві – *Соната* для віолончелі і фортепіано, яка була завершена за рік до цього і виконана вперше, а також *Думка*, *Ноктюрн* та *Варіації на українські теми*. Всі твори публіка приймала дуже тепло [3, 20-21]. Як вказує автор, *Ноктюрн* був написаний для Б.Бережницького [5, 142]. Серед інших улюблених творів виконавця були такі твори В.Барвінського: *Українська сюїта*, *Коліскова*, *Мелодія*, *Мала сюїта*. Трагедією В.Барвінського і його засланням до мордовських таборів, де митець пробув десять років, перейнялися всі, хто знав його. Особливо глибоко пережив її Б. Бережницький. Коли значна частина творчого доробку композитора була знищена сталінською репресивною машиною, саме Б. Бережницький повернув до Львова усі наявні в нього твори В.Барвінського (даровані свого часу композитором), щоб відновити їх для наступних поколінь [26, 285].

Отже, Б. Бережницький виступав ініціатором написання, першим виконавцем творів для віолончелі В.Барвінського, а також зберіг ряд творів композитора і повернув їх в активне концертне життя. Постійно пропагував віолончельні твори свого батька в країнах Європи його син – Іван Барвінський. Разом із творами західноєвропейських композиторів у концертах уславленої віолончелістки Христі Колесси-Герич в країнах Європи, Канади і США звучала українська музика, зокрема твори В.Барвінського, який високо цінував мистецтво сестер Любки і Христі Колесс [2]. У виконанні сестер часто звучала його *Сюїта для віолончелі і фортепіано*, а фортепіанна *соната* була віднайдена у Любки Колесси в Канаді [7, 183]. Світова прем'єра *Ліричного концерту для віолончелі з оркестром*, написаного В.Барвінським у тюрмі, відбулася в резиденції Білого Дому Президента США у виконанні видатної віолончелістки Брігіті Грюнтер та Дарії Гординської-Каранович [31]. Першим українським симфонічним твором, що прозвучав за кордоном, була *Українська рhapsодія* композитора (Відень, 1914 р.; Прага, 1920).

Творчість В.Барвінського спонукала композиторів Канади до її перекладів. Так, Василь Сидоренко написав парафраз *Української сюїти* В.Барвінського для десяти фортепіано, а Сергій Яременко – три скрипкові дуети на твори В.Барвінського – *Заколисна*, *Думка*, *Канцонета*.

У той час як в Україні на постать В.Барвінського та його творчість було накладено табу, за кордоном феномен митця осмислювався українськими музикознавцями, більшість з яких особисто знали його. Найбільше висвітлення життя і творчості В.Барвінського знаходимо у музикознавчих статтях і мемуарах Василя Витвицького (США). Тривала співпраця митців дає можливість останньому не тільки аналізувати творчість композитора, а й подати у своїх спогадах цікаві і важливі для розуміння процесів розвитку української музичної культури події та факти. Мемуари «Василь Барвінський у моїх спогадах», що були надруковані у журналі *Сучасність* (Мюнхен, 1965), написані з особливою теплотою і пієтетом, охоплюють період з кінця 30-х рр. і завершуються 1944 роком, коли В.Витвицький емігрував з рідної землі [8].

У спогадах «Музичними шляхами», що були опубліковані пізніше [10], В.Витвицький дещо повторюючи із попередніх мемуарів, розширює їх часові рамки і додає не опубліковані раніше факти. Зокрема, про виконання у Відні у 1944 р. піаністом Тарасом Микишею творів композитора, про видання альбому фортепіанних творів *Наше сонечко* В.Барвінського в умовах таборів для переміщених осіб у повоєнній Німеччині завдяки фінансовій підтримці Р.Придаткевича та М. Гайворонського із США; про організацію Літературно-мистецьким клубом у Детройті (США, 1954 р.) вечора з творів Барвінського, участь у якому взяли піаністка Марта Тарнавська, віолончелістка Христя Колесса-Герич, співачка Наталія Носенко; про концерт на вістку про смерть композитора піаністки Д.Гординської-Каранович із словом В.Витвицького (1963 р.);

про концерт Іри Маланюк в Детройті (США) в 1972 р., в програмі якого були твори композитора.

Знайомство митців відбулося у Кракові під час навчання Витвицького на музикологічному відділі Ягеллонського університету, коли темою для своєї семінарської праці він обрав фортепіанну музику В.Барвінського. Митець постає у цих спогадах багатогранною особистістю, проте не як ікона, а як жива людина зі своїми сильними і слабкими сторонами. В.Витвицький аналізував творчість композитора, свідченням чого є нещодавно вперше опубліковані Л.Лехником його аналітичні етюди з цього питання [12], а також згадки про рукописи «Три прелюдії В.Барвінського» із зібрання Р.Савицького-мол. [7, с.14], «Мініатюри на Лемківські теми Василя Барвінського» [7, 33]. Мабуть, музикознавець готував глибше дослідження про Барвінського. Важливо, що написані в різний час, вони складають стилістично єдине аналітичне дослідження творів композитора.

В. Витвицького завжди хвилювала проблема повернення творчої спадщини композитора. У статті про нього газета *Свобода* (1987 р.) напередодні 100-річчя від дня народження В. Витвицький звертає особливу увагу на популяризацію творчості В.Барвінського, зокрема у вільному світі [13]. Так, німецький піаніст Міхаель Грілл зацікавлений творами композитора записав платівку з прелюдіями і мініатюрами<sup>9</sup>; вивчення і опублікування чекає листування В.Барвінського з діячами діаспори Р. Придаткевичем, М.Гайворонським та ін. Причиною ще одного його звернення до української діаспори стало 30-річчя смерті В.Барвінського. У короткій замітці в газеті *Свобода* (1993 р.), високо оцінюючи сподвижницьку працю С. Павлишин, музикознавець наголошує на потребі видання повної монографії життя і творчості В.Барвінського з об'єктивною характеристикою його творчості та місця в українській музичній культурі, увагою до періоду 1948-1958 рр. в житті композитора, пошуком і виданням знищених творів, потребою звукозаписів, звертається до зарубіжної громадськості з проханням фінансово підтримати ці проекти [13].

Музиколог Зиновій Лисько (учень В.Барвінського з композиції) у статті про композитора, яка є його словом на концерті, присвяченому творчості Барвінського у виконанні піаністки Д.Гординської-Каранович у Нью-Йорку 20 жовтня 1963 р. в рік смерті композитора, робить важливий висновок про те, що «творчість Барвінського була тим зворотним моментом, що від нього неначе змінилося обличчя нашої музичної культури із специфічно вокального на зрівноважене вокально-інструментальне. Не зважаючи на свою «європеїзацію», тобто на використання сучасних форм і засобів музичного вияву, це обличчя стало ще більш національне, ніж було перед тим, а разом воно включилося в орбіту всесвітнього музичного мистецтва, як інтегральна й неодмін-

<sup>9</sup> Він керував «Motettenchor»-ом, який на світових гастролях співав колядку Барвінського «Небо і земля», а на 100-річчя з дня народження композитора виступав в Америці, де звучала «Хоральна прелюдія» В.Барвінського в перекладі для органу [32, 65].

на його частина» [27, 133]. Лисько характеризує стиль композитора як «просто неперевершений. Мелодійність його голосових ліній, контрапунктичне їх плетіння завжди виведені старанно і логічно. Гармоніка Барвінського, так само, як і його мелодика, очевидно цілком тональна, має загальний характер романтичний, з легким імпресіоністичним забарвленням... Взагалі, в тих естетично-стилевих рамках, які він сам собі свідомо накреслив, Барвінський дуже виразно проявляє свою мистецьку індивідуальність і дає кришталеву чисті зразки цього стилю. Національний український елемент у його творчості проявляється дуже сильно, і то не тільки загальним своїм характером, але й чистим використанням українських народних тем»[27, 134-135].

Скрипаль, диригент, засновник Музичного інституту ім. М. Лисенка в Торонто (Канада) Іван Ковалів<sup>10</sup> в нарисі про В.Барвінського аналізує структуру його композицій, розглядає питання української ідентичності та стилю композитора: «Чар композицій Барвінського лежить у першу чергу в його ліризмі, в його медитивній замріяності, у його поетичній дрімливості. Основи цього стилю, як і весь його клімат, – це художнє відображення українського народу. Тут змальована звуками вся пасторальність української психіки, далекої від урбанізму і механічного світовідчуження. Музика в такому аспекті – це інтимне стоплення з красою природи, сумирна відданість долі, почуття полегкості після життєвої напруги. В такому розумінні використовує Барвінський тематику народних пісень, хоч і пристосовує її до ідіому, в якому він працює» [21, 11-12]. Водночас музикознавець робить висновок про те, що розвиток українських композиторів, який відбувався в контексті загальноєвропейської музичної сфери породжує феномен стилістичного обміну, який віддзеркалюється у творчості В. Барвінського: «Здавалось би, ідеали, що їх Барвінський перейняв, це ідеали Брамса, які по через Дворжака залишили своє глибоке коріння в модерних чеських композиторів: В.Новака і Й.Сука. Це романтична спадщина, яка пов'язує емоціональне із класичною рельєфністю мелодійної лінії, це буйність, яка ховається за мистецькою стриманістю і шляхетною контролею» [21, 10].

Композитор, піаніст і музиколог Антін Рудницький (США) в історико-критичному огляді *Українська музика*, даючи високу оцінку творчості В.Барвінського загалом, все ж таки вважає його майстром мініатюри [36, с.163], применшуючи твори великої форми. Причиною цього можуть бути ті обставини, що А.Рудницький у своїх статтях міг дозволити собі принизити гідність М.Лисенка, М.Леонтовича, С.Людкевича та інших композиторів, а В.Барвінський, дбаючи про добре ім'я української музики, виступав проти цього<sup>11</sup>, а також мала кількість доступних в діаспорі друкованих творів для аналізу та інші чинники.

Хоч ряд висновків, висловлених музикологами діаспори, знайшли своє продовження і обґрунтування сучасним українським музикознавст-

<sup>10</sup> В.Барвінський дав високу оцінку виступу І.Коваліва у Львові в рецензії «Концерти скрипаків» в журналі «Українська музика» (квітень, 1939. – С. 60-61).

<sup>11</sup> Про це В.Барвінський писав у листі до С.Грици 9 травня 1962 р. [16, 75].

вом, вони вагомі, оскільки були першими штрихами і узагальненнями життєвого і творчого портрету митця, доповнюють музичне барвінськознавство.

Видання творів В. Барвінського за кордоном та зарубіжна дискографія митця є ще малодослідженими, проте можна стверджувати, що *б мініатюр на українські народні теми* (1920 р.) для фортепіано соло стали одними з найбільш популярних творів української фортепіанної літератури в світі, мали кілька європейських видань (*Universal Edition* у різних своїх виданнях, *Peters*)<sup>12</sup>. Одна із них – *Український танок* була видана в Японії (Nakamura, Tokyo) [5, 150.], одна – у Нью-Йорку (1943 р.) у збірці, де кожен з найвизначніших «радянських» композиторів був представлений одною фортепіанною п'єсою [7, 182]. Часто друкувалися за кордоном *Прелюдії* В. Барвінського. Перше видання циклу було здійснене Києво-Лейпцигським видавництвом *Українська накладня* у 1918 р. Після одержання I-ої премії за дві народні лемківські пісні для голосу, фортепіано і скрипки (*Полетів бим на край світа* та *Не піду я за Яська*) на конкурсі на музичні твори товариства *Об'єднання* в Нью-Йорку, композитор одержав замовлення на *Збірку українських народних пісень*, яка була написана для фортепіано в дві руки і видана друком у Нью-Йоркському видавництві *Українська музична накладня* заходами М. Гайворонського в 1929 р.<sup>13</sup> Під час війни під редагуванням В. Витвицького у Кракові були надруковані *Пісні з Богогласника* В. Барвінського для хору<sup>14</sup>.

Фортепіанна дискографія творів В. Барвінського у виконанні піаністів діаспори Р. Савицького [6 записів; 19, 300-302], Д. Гординської-Каранович [4 записи, 18, 330-331] зібрана Н. Кашкадамовою, вокальна дискографія І. Маланюк подана С. Павлишин [35, 106], відомо про записи солоспівів В. Барвінського Іванною Мигаль (Канада; 1 запис), Іванною Синенькою-Іваницькою (3 твори), Орестом Руснаком (1 твір), Павлом Плішкою (компакт-диск). Проте й досі тут залишається ще багато невідомого.

Загальний професійний рівень світового виконавського мистецтва ХХ ст. вимагав конкурентноздатних творів національної композиторської школи, які могли б звучати поряд із найкращими зразками світової літератури. Такі композиції створював український композитор В. Барвінський, а їх виконання видатними представниками українського зарубіжжя на всіх континентах вводило їх у світовий контекст. Представляючи різні музичні школи і стилі, впроваджуючи ідеї та традиції високого професіоналізму, закладені В. Барвінським, вони не тільки інтегрувалися в полі культурних координат різних країн і континентів, а й зберегли унікальні риси української виконавської школи. Завдяки діас-

<sup>12</sup> Частину творів, що вийшли друком, вказує сам композитор [5, с.163-166].

<sup>13</sup> В Україні це видання: «Барвінський В. Українські народні пісні для фортепіано зі словесним текстом / Упор. Р. Савицький-мол., О. Смоляк. - Тернопіль: Астон, 2000.

<sup>14</sup> В. Барвінський. Пісні з Богогласника / Ред. В. Витвицький. – Краків; Львів: Укр. вид-во, 1944.



порі окремі твори композитора були збережені і повернулися в музичний простір України. Відкриття об'єктивної картини збереження і пропагування творів композитора українською діаспорою є не тільки даниною пам'яті видатному митцю, а й допомагає створити цілісність українського культурного соціуму ХХ століття.

### *Література*

1. *Барвінський В.* Любка Колесса / Василь Барвінський // Новий час. – 1929. – квітень.
2. *Барвінський В.* Любка і Христя Колесси / Василь Барвінський // Новий час. – 1933. – 1 черв.
3. *Барвінський В.* Враження з побуту на Україні / Василь Барвінський // *Барвінський В.* З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи. / Упор. Грабовський В. – Дрогобич: Коло, 2004. – С. 10-103.
4. *В. Барвінський.* Вибрані матеріали про його життя і творчість (з родинного архіву Р.Савицького). – Кренфорд, США, 2000.
5. *Барвінський В.* Коментований список творів (замітки композитора) // *Барвінський В.* З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / Василь Барвінський / Упор. Грабовський В. – Дрогобич: Коло, 2004. – С.136-174.
6. *Барвінський В.* Концерт для фортепіано з оркестром (клавір) / Василь Барвінський / Ред.-упор. М.Крушельницька. – Львів: В-во «СПОЛОМ», 2007.
7. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали / Ред.-упор. О.Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2003.
8. *Витвицький В.* Василь Барвінський у моїх спогадах / Василь Витвицький // Сучасність (Мюнхен). – 1965. – листопад. – С.5-35.
9. *Витвицький В.* Тривалий пам'ятник / Василь Витвицький // Свобода. – 1988. – 21 жовт., Ч. 201.
10. *Витвицький В.* Музичними шляхами. Спогади / Василь Витвицький. – Мюнхен: Сучасність, 1989.
11. *Витвицький В.* Василь Барвінський // *Витвицький В.* За океаном: Збірник статей / Василь Витвицький / Ред.-упоряд. Ю. Ясинівський. – Львів: Львів. організація Спілки композиторів України, Музикознавча комісія НТШ ім. Т. Г. Шевченка, 1996. – С. 115-119.
12. *Витвицький В.* Аналітичні етюди про творчість Василя Барвінського // *Витвицький В.* Музикознавчі праці. Публіцистика / Василь Витвицький / Упор. Л.Лехник. – Львів, 2003. – С. 234 –243.
13. *Витвицький В.* 30-річчя з дня смерті В.Барвінського / Василь Витвицький // Свобода (Нью-Йорк). – 1993. – ч. 107.
14. *Гнатишин А.* Пам'яті Богдана Бережницького / Андрій Гнатишин // Християнський голос. – 1966. – 6 лют.
15. *Гординська-Каранович Д.* Василь Барвінський / Дарія Гординська-Каранович // Вісті (Твін Сіті, Міннесота, США). – 1964. – Т. 2 (9).

16. *Грица С.* На вшанування пам'яті композитора Василя Барвінського / Софія Грица // Студії мистецтвознавчі. Ч. 2. – К.: Вид-во ІМФЕ, 2003. – С. 71-82.
17. *Жук Г.* Віолончельна творчість В.Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття: Автореферат... дис. ... канд. мистецтвознавства. – Львів, 2005.
18. *Залеський О.* Василь Барвінський / Осип Залеський // Свобода (Нью-Йорк). – 1958. – січ.
19. *Кашкадамова Н.* Фортеп'яне мистецтво у Львові. Статті. Рецензії. Матеріали. – Тернопіль: СМП «Астон», 2001.
20. *Кияновська Л.* Галицька музична культура ХІХ – ХХ ст.: Навч. посібник /Любов Кияновська. – Чернівці: Книги–ХХІ, 2007.
21. *Ковалів І.* Василь Барвінський: нарис життя і творчості /Іван Ковалів. – Торонто: Муз. ін-т ім. М.Лисенка, 1964.
22. *Кошиць О.* У всій красі й принаді / Олександр Кошиць// Свобода (Нью-Йорк). – 1940. – 8 лист.
23. *Кошиць О.* Листи до друга (1904-1931) / Олександр Кошиць // Ред.-упоряд. Л.Пархоменко. – К.: Рада, 1998.
24. *Кошиць О.* З піснею через світ ( Подорож Української республіканської капели) / Олександр Кошиць. – К.: Рада, 1998.
25. *Кузишин О.* Про музику Івана Коваліва //Сучасність. – 1987. – Ч.2 (310). – С. 46 – 53;
26. *Лисенко І.* Пропагандист української музики (Богдан Бережницький)/ Іван Лисенко// *Лисенко І.* Музики сонячні дзвони. Статті, рецензії, спогади. – К.: Рада, 2004. – С. 283-286.
27. *Лисько З.* Василь Барвінський / Зеновій Лисько // Ювілейний календар-альманах Українського Народного Союзу на 1964 рік. У 150-річчя народження Тараса Шевченка. – Джерзі Ситі – Нью-Йорк: Вид-во «Свобода».– С.133-136.
28. *Людкевич С.* Концерт челіста п. Б.Бережницького / Станислав Людкевич // Діло. –1924. – Ч. 105.
29. *Людкевич С.* Концерт челіста п. Б.Бережницького / Станислав Людкевич // Діло. –1925. – Ч. 98.
30. *Маланюк І.* Голос серця. Автобіографія співачки /Іра Маланюк. – Вид-во «Collegium musicum» Львів. Т-ва Ріхарда Вагнера, 2001.
31. Музичний салют Україні // Свобода. – 1978. – 14 черв.
32. *Назар-Шевчук Л.* Твори Василя Барвінського у світовому музичному виконавстві / Лілія Назар-Шевчук // Виконавсько-педагогічні принципи Василя Барвінського та його послідовників як складова частина Львівської піаністичної школи. Матеріали наук.-практ. конф. (Львів, 5 квітня 2006 р.) – Львів, 2006. – С. 62- 77.
33. *Назар Л.* Сильові виміри творчості Василя Барвінського: Автореф.... дис. ... канд. мистецтвознавства /Лілія Назар. – Львів, 2007.
34. *Павлишин С.* Василь Барвінський /Стефанія Павлишин. – К.: Муз. Україна, 1990.

35. *Павлишин С.* Історія однієї кар'єри /Стефанія Павлишин. – Львів: Ред. г. «Неділя», вид-во «Вільна Україна», 1994.
36. *Рудницький А.* Українська музика: Історико-критичний огляд /Антін Рудницький. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963.
37. *Савицький Р.-мол.* Віднайдено великий твір Василя Барвінського /Роман Савицький-мол. // Свобода (Нью-Йорк). – 1993. – 3 верес. – Ч. 168.
38. *Савицький Р.-мол.* Хронологія фортепіанного концерту f-moll Василя Барвінського (реконструкція історичної долі) /Роман Савицький-мол. //Барвінський В. Концерт для фортепіано з оркестром (клавір) / Ред.- упор. М.Крушельницька. – Львів: В-во «СПОЛОМ», 2007. – С. 4.
39. *Скала-Старицький М.* Автобіографічні нариси /Мирослав Скала-Старицький / Ред.-упор. Ігор Соневицький. – Львів, 2000.
40. *Шнерх С.* Незмовкна пісня / Сергій Шнерх/ Ред.-упор. О. Шнерх. – Львів: ТеРус, 2001.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 04.07.2009 р.*

*Рекомендовано до друку докт. мистецтвозн., професором Черепаниним М.І.*

## **SAVING AND POPULARIZATION OF CREATIVE INHERITANCE OF VASILIIY BARVINSKY BY ARTISTS OF UKRAINIAN FOREIGN**

**G. V. Karas**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,, 57 Shevchenko Street,  
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, tel. +380(342)555-888*

*The article presents special features of preservation and popularization of Vasil Barvinsky's creative legacy by the Ukrainians in the context of vocal, choral and instrumental performance as well as Ukrainian musicology of the West Diaspora. Special attention focuses on the publications and recordings of musical works of V. Barvinsky.*

**Key words:** *musical works, performance, pianist, singer, creative legacy.*

УДК 7077:792

ББК 83.3 (4Укр) 1

**ДРАМА АВГУСТИНА ВОЛОШИНА «МАРУСЯ ВЕРХОВИНКА»:  
ЛІТЕРАТУРНА ПЕРШООСНОВА І СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ****Н. Й. Ребрик**

*Закарпатський інституту післядипломної педагогічної освіти,  
кафедра методики викладання суспільно-гуманітарних дисциплін,  
м. Ужгород, вул. Університетська, 6*

*У статті досліджуються особливості конфліктів і характерів драми Августина Волошина "Маруся Верховинка", яка викликає інтерес не тільки вузького кола фахівців, але й сучасного глядача.*

*Ключові слова: народний театр, драматургія А.Волошина, просвітницькі ідеї.*

15 січня 1921 року в Ужгороді був відкритий "Руський театр". На його урочистостях о 19 годині виголосив свою промову Августин Волошин. Одним з перших режисерів цього театру був Микола Садовський, який дав потужний поштовх у розвитку театрального мистецтва в краї. Першою виставою стала п'єса М. Старицького "Ой не ходи, Грицю". Згодом – 4 лютого 1934 року – в Ужгороді виникає інший, не менш цікавий, не менш блискучий театр "Нова сцена" під керівництвом Юрія Шерегія. Через деякий час він стає набагато відомішим та професійнішим за свого попередника. 26 листопада 1938 року його перенесли з обласного центру до Хуста (через відомі історичні події), де він і продовжив свою роботу. Уже 27 листопада в Хусті пройшла вистава "Запорозький скарб", а на прем'єрі "Запорожця за Дунаєм" був присутній сам А. Волошин та уряд Карпатської України. Створені театри активно гастролювали по всьому краю, давали вистави в селах Закарпаття, стаючи найвпливовішим засобом виховання й просвітництва серед закарпатців.

Виняткову роль театрального мистецтва добре усвідомлював Августин Волошин. Адже багато простих людей не могли зрозуміти всю важливість тодішніх суспільних процесів. Як донести пересічній людині необхідність кардинальних змін? Як дати зрозуміти, що якщо ти не знаєш елементарних основ освіти, культури, права, релігії, то стаєш маріонеткою у чужих руках? На той час більшість селян не відпускали своїх дітей до шкіл не тільки через бідність, а тому, що вважали: вдома вони принесуть більше користі. Як можна було змінити свідомість закарпатського селянина, як довести на прикладі необхідність знань, показати роль освіти й освіченості? Найкраще, звичайно, через театральне дійство. Але тут поставала наступна проблема: де взяти п'єси потрібної тематики? Адже і в українській, і в закарпатській, зокрема, літературах було обмаль саме таких драматичних творів. Подібні мотиви, а також тісний

зв'язок з театральним життям, очевидно, посприяли тому, що Волошин як літератор звернувся до жанру драми.

У загальному доробку Августина Волошина драматургія займає незначну частину. Відповідно й у численних дослідженнях, присвячених йому, ця тема згадується порівняно нечасто. Побіжний аналіз доробку Волошина зроблено у передмові до книги А. Волошина "Твори", де її автори проф. Олекса Мишанич та проф. Павло Чучка подають зміст основних п'єс. З їх точки зору, Волошин, "очевидно, вирішив скористатися народним театром суто для своїх морально-повчальних і просвітницьких цілей". На думку професорів, у п'єсі "Маруся Верховинка" зроблено "поверховий, спрощений підхід до зображення складних, а іноді драматичних явищ". П'єса "Без Бога ні до порога", вважають науковці, позбавлена гостроти, актуальності і життєвого нерву. "Як п'єси-мораліте вони мають право на існування", – підсумовують П. Чучка й О. Мишанич. Стриманою є і оцінка п'єс "Фабіола", "Князь Лаборець" та "Син Срібної землі Юрій Довжа" [1, 34].

У цьому контексті не можна обминути дослідження Володимира Бірчака "Літературні стремління Підкарпатської Руси", написану в 1937 році [2]. Переповівши зміст "Марусі Верховинки", Володимир Бірчак так оцінює її: "В драмі виведені живі типи селян й доторкнені найпекучіші справи нинішнього села Підкарпатської Руси. Це все виведено живо й виставлена драма здобула собі признання". Оцінку п'єси "Без Бога ні до порога" автор подав одним реченням: "Друга рама побутова із релігійно-моралізуючою тенденцією..." [2, 183].

Ґрунтовне дослідження Ю. Шерегія "Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року" [3] вміщає чимало фактів діяльності Волошина як організатора театального життя на Закарпатті. Ці дослідження допомагають багато в чому розкрити його постать як знавця професійних підходів до сценічного мистецтва, а також зрозуміти театральну атмосферу Закарпаття 20-30-х рр. Про творчість Волошина-драматурга у книзі згадується скупими повідомленнями, наприклад, про успіх вистави "Маруся Верховинка".

Власне аналізу драматургії Волошина присвятив свої невеликі статті мистецтвознавець Василь Андрійцьо [4; 5].

Серію статей науковця Йосипа Баглая щодо театральної діяльності Волошина опубліковано у різних періодичних виданнях та книжках [6; 7].

Однак детального аналізу всього доробку Волошина-драматурга зроблено не було. У своїй монографії [8] ми розкриваємо це питання, доводячи ту думку, що на підставі аналізу п'єс А. Волошина можна цілком предметно говорити про нього як про письменника, який послідовно й сумлінно втілював у життя народовецькі принципи, за якими жив сам і мав велике бажання навчити за ними жити й своїх співвітчизників.

Мова йде в першу чергу про п'єси: "Маруся Верховинка. П'єса на три дії" (1931), "Князь Лаборець. Послідній володар самостійної "Країни Русинів". Історична драма з IX століття, на чотири дії", "Без Бога ні до

порога. П'єса в трьох діях" (1936), "Фабіола. Історична драма в 4-ох діях, 6 картинах. (За Віземаном)" та "Вечір святого отця Миколая" [9; 10; 11; 12; 13, 14]. Усі п'єси написані українською літературною мовою, видані фонетичним правописом. Отож мова про п'єсу "Маруся Верховинка".

Перш ніж її аналізувати, необхідно нагадати про тогочасну театральну й просвітницьку атмосферу, про вимоги до вистав народного театру як специфічного виду театрального мистецтва. Народний театр у розумінні Волошина – був театром для народу, який "благородно має впливати на маси, приводити думки духовного цивілізованого життя, котрий раз сміхом, другий раз сльезами примушує людей розсуджувати над їх вчинками" [15, 29]. Розуміння ролі народного театру було властиве багатьом літераторам Європи, які бачили своє завдання у просвітництві простого народу. Відомий французький письменник Ромен Ролан трохи раніше детально розробив вимоги до народного театру. Вони побудовані на трьох принципах: по-перше, "театр повинен благотворно впливати на організм, давати фізичний і моральний відпочинок трудівникові, стомленому після робочого дня. (...) Він любить бурхливі видовища, але за тієї умови, щоб на сцені ці бурі не подавляли – як це буває в житті - тих героїв, з якими він ототожнює себе" [16, 120-121]. Друга вимога до народного театру: "Хай же театр буде могутнім стимулом до дії. Хай народ здобуде в особі свого драматурга Доброго супутника, веселого, життєрадісного, коли треба – героїчного, на чю руку він може спертися і чий добрий настрій примусить його забути про тяготи шляху". Обов'язок цього супутника – вести людей просто до мети, привертаючи водночас їх увагу до всього, що можна бачити навколо себе в дорозі. Третя умова народного театру – він "повинен бути світочем для розуму... Нехай же навчають народ ясно бачити речі, людей, самого себе і судити про все це..." [16, 122]. "Радість, сила й освіта – ось три основні умови народного театру", – підсумовує Ромен Ролан [16, 125]. Зважаючи на висловлювання Августина Волошина, переконуємося, що він саме так і розумів значення й вимоги до народного театру та поставив перед собою відповідні вимоги, пишучи п'єсу "Маруся Верховинка", якій судилося стати концептуальною в його творчості.

Крім того, характер драматургії Волошина визначався реалістичними тенденціями, які на той час займали чільне місце у драматургії, зокрема, Австрії й Угорщини [17, 293]. Композиція п'єси побудована так, щоб привертати інтерес глядача, тримати його в напрузі інтригою сюжету. Уже сам початок п'єси втягує глядача в події, які згодом набувають швидкого несподіваного розвитку. Зав'язка починається зі сцени у корчмі. Селяни перемовляються між собою, жартують, випивають. Життєвість, реалізм цієї картини відразу переносять глядача в атмосферу подій. Уже тут закладається одна з головних інтриг п'єси – корчмар Гершко і писар Вернер намагаються споїти селян і з їх допомогою закрити українську, натомість відкрити "панську", російську школу. До того ж цей підступний крок допоміг би позбутися із села молодого кооператора Івана Петровського, який, з одного боку, дошкуляє корчмареві своєю

діяльністю, а з іншого – стоїть на дорозі писаря, який закохався у головну героїню п'єси Марусю Тисовську. Події швидко набирають обертів, приводять до критичного моменту: якщо Маруся не відмовиться від Івана і не вийде заміж за Вернера, буде закрыта їх школа, втратить роботу батько, Іван більше не зможе працювати в селі. До останнього моменту автор тримає глядача в напрузі й невідомості. Безслідно зникає Маруся Тисовська – мова йде то про звірів, які її розірвали в лісі, то про розбійників, то про арешт. Івана ж чомусь викликає до себе жандарм. Такий виклик, як правило, нічого доброго не обіцяє. Можна тільки уявити, які співпереживання мала викликати вистава у глядачів того часу. Несподіваність розв'язки є гідним продовженням драматургічної "паузи", яку автор витримав до останньої сцени – Маруся Верховинка з'являється жива-здорова та ще й з чудовими новинами: Вернера звільнено з писарської посади, підступні плани корчмаря зруйновані, Іван одержав дозвіл на постійне проживання в селі (для цього його й викликав жандарм). І все це – завдяки рішучим діям самої Марусі Верховинки. Дослідники звикли порівнювати п'єсу з відомим твором Котляревського "Наталка Полтавка". Попри подібність багатьох моментів, п'єса Волошина має свої відмінності, навіть переваги. Сюжет "Марусі", побудований на іншому часовому матеріалі, більш несподіваний і захоплюючий.

Взаємини персонажів "Марусі Верховинки" так само багато в чому нагадують героїв п'єси Котляревського. Маруся Тисовська й справді схожа на Наталку Полтавку. Обидві гідно вистояли перед домаганнями в першому випадку Возного, в другому – Писаря. З першою появою Марусі відчуваються її риси характеру – іронічність, рішучість, кмітливність. Почувши, що писар Вернер намагається закрити українську школу, вона гостро кепкує з писаря, на кожне його слово має дотепну іронічну відповідь. Разом з тим Маруся часто проявляє добросердечність. Перш за все у ставленні до свого батька, до Івана Петровського і навіть до завжди захмелілого, але доброго Михайла Русина. Гострий розум та весела вдача і роблять Марусю Верховинку схожою на Наталку Полтавку. Згадаймо характеристику Наталки: "Золото – не дівка. Крім того, що красива, розумна, моторна і до всякого діла дотепна, – яке в неї добре серце..." [18, 234]. Дівчата подібні не тільки характерами, вони й у тотожних ситуаціях ведуть себе однаково. Порівняймо, як кепкувала Наталка Полтавка з недолугих залицянь Возного. Метка на слово, вона геть засоромила бідолашного. Подібно поводиться і Маруся Верховинка, жартуючи із безпорадного сватання пана Вернера. У відповідальний Момент вони діють однаково рішуче. Але все ж таки між ними існує суттєва відмінність. Маруся Тисовська живе і діє у зовсім інших умовах. 30-і роки на Закарпатті – це час політичних змін, національного пробудження, створення різноманітних товариств, кооперативів, гуртків. Срібна земля починала розвивати своє суспільно-політичне життя, в тому числі і на селі. Лідером, представником активної інтелігенції в селі була й Маруся Тисовська. Навколо неї гуртується місцева молодь. Маруся відіграв важливу роль у розвитку освіти серед односельців. На відміну від Наталки

Полтавки, вона діє значно активніше і ширше. Вона знає закони і вміє їх використовувати на захист справедливості.

Близький до Марусі за духом і цілями молодий сільський кооператор Іван Петровський. Він наділений своїми рисами характеру. Проте за вдачею він менш рішучий. У відповідальний момент не може знайти правильного рішення. "Що ж чинити?" – питає його Маруся, коли отримує листа з "освідченням" писаря, а точніше – з погрозами і шантажем. "О, ци я знаю?" – розгублено відповідає Іван. І згодом додає: "Нема ради" [12, 261]. І все-таки, коли Маруся таємничо зникає, він проявляє активність, іде на її пошуки.

Не менш колоритний персонаж п'єси – писар Вернер. Його образ нагадує нам образ Возного із "Наталки Полтавки". І один, і другий користуються у розмові малозрозумілим суржиком. Вернер називає це "руським літературним язиком", хоча насправді це штучна мова. Така риса характеру писаря Вернера пов'язана з тодішньою ідеологічною боротьбою з москвофільством, яке поширювалося на Закарпатті. Опорою русофілів стало "Общество им. А. Духновича", організоване в грудні 1923 року. Свого часу А. Волошин у статті "О письменної язиці подкарпатських русинов" так описував ситуацію: "Залізо до нас ніскільки фанатиков-яничаров цареславної і большевистської Росії, котрі сей час і начали свою опасну братоубійственну роботу" [19, 154]. Наслідком цієї роботи і стали такі національні покручі, як писар Вернер, який у минулому легко міняв свою національну орієнтацію з промадлярської на москвофільську. Ще одна відмітна риса писаря – його обмеженість, недалекоглядність. Своїми діями він врешті сам собі нашкодів, давши в руки Марусі письмове підтвердження власних незаконних учинків.

Колоритно виглядає у п'єсі і корчмар Гешко – хитрий і підступний інтриган, який вміло використовує у своїх цілях і довірливого Вернера, і неграмотних селян.

Загалом усі персонажі твору подані досить виразно й цікаво. Це стосується і сільського п'янички Михайла Русина, і навіть епізодичних персонажів. Кожний з них наділений індивідуальними рисами, легко впізнається з-поміж інших. Завдяки цим особливостям п'єса сприймається з інтересом, живо.

Як зазначалося вище, Волошин хотів донести до людей необхідність науки, освіти, моральності. Він зміг написати п'єсу-носія його ідей, у якій виразно видно, як хитрі особи обманюють менш освічених. Неосвічених селян намагаються переконати в тому, що просвітницька діяльність на селі є злом. Прості селяни врешті вірять цій маячні, адже запевняють їх у цьому найвпливовіші люди на селі – писар і корчмар. Протистояти їм змогли тільки освічені та рішучі, в першу чергу проста сільська дівчина-українка Маруся Верховинка. Саме освіченість і патріотизм допомогли їй розбити підступні плани Вернера та Гершка.

Слід додати, що п'єса відобразила не лише просвітницькі ідеї та намагання показати користь освіти, але й передала фактичні тенденції стрімкого розвитку національної освіти, характерного для початку ХХ



століття у світі. Цю тенденцію спостеріг у своїй праці "Бунт мас" сучасник А. Волошина, іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гасет [20, 15]. Ще один прояв людської взаємодопомоги на селі – тодішня кооперативна організація. Завдяки їй можна вирішити свої фінансові проблеми» не потрапляючи в кабалу до корчмаря.

На нашу думку, Волошин передав через п'єсу політичні та просвітницькі ідеї, які бажав донести до народу. Передав вдало і довершено, висвітливши моральні цінності так, щоб будь-яка пересічна людина могла зрозуміти всю їхню важливість і необхідність. При цьому подані ідеї не надто перевантажують п'єсу, яка зберегла свою розважальність і захопливість. Волошин повністю витримав основні принципи такого виду сценічного мистецтва, як народний театр. Тут і справді, як писали О. Мишанич і П. Чучка, спрощено подано складні соціальні процеси на селі; але ж хіба можна цього вимагати, скажімо, від детективного жанру чи мелодрами – кожен жанр має свої вимоги і підходи.

Те, що Волошин упорався зі своїм завданням як драматург, підтверджують і відгуки про "Марусю Верховинку" сучасників. Прихильно відзначив п'єсу чеський критик Антонін Гартл у збірнику "Podkarpatska Rus" [21]. Юрій Шерегій також стверджує у своїй книзі "Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року": "...аматори самоосвітнього гуртка при хлопчачій учительській семінарії поставили в гімназійній залі в Ужгороді в режисурі Миколи Біличенка 26.05.1935 несподіванку – прем'єру п'єси Августина Волошина "Маруся Верховинка..." 06.07.1935 виставу повторено з нагоди конгресу Учительської громади в Ужгороді в міському театрі "з прекрасним успіхом..." [3, 187].

Августин Волошин, вводячи в контекст літератури українського Підкарпаття ідеї та героїв нового часу, виступає новатором насамперед в тому, що вибудовує колізію перемоги. Героїзація поразки, яку зустрічаємо і в творчості А. Волошина, поступається героїці перемог. Морально-етична та ідейна вищість утверджуються в реальних життєвих ситуаціях. Власне в цьому й вбачаємо оригінальність «Марусі Верховинки». Подібне художнє вирішення зустрічаємо згодом і в інших авторів, що дає підстави судити про життєздатність концепції Августина Волошина.

Безперечно, рівень літературного таланту завжди визначається за кращими творами письменника. У розмові про Волошина-драматурга таким твором є п'єса "Маруся Верховинка", в якій він майстерно відобразив життя закарпатського села, сільської інтелігенції. Інші його драматичні твори є рефлексією на час: написані зі злоби і на потребу доби, щоб задовольнити естетичні потреби закарпатського читача (глядача), щоб виховати його у відданості батьківщині, у бажанні служити во ім'я її і Бога, щоб допомогти рідному народу самоствердитися, самоудосконалитися, самоусвідомитися, бо ж до цього кликав його обов'язок і переконання. Зробив він це цікаво, талановито, актуально. Нема сумніву, що до літературної творчості Волошина наші сучасники ще повернуться. Кращі його твори повинні зайняти достойне місце в історії закарпатської літератури.

Про те, що п'еса актуальна й сьогодні, свідчить той факт, що Хустський народний театр веде підготовку до постановки "Марусі Верховинки" на своїй сцені. Адже й сьогодні йдеться про освіту, релігійність, високу моральність на селі, викорінення пияцтва, впровадження нових форм культурно-громадського життя, і сьогодні мали б перемагати християнські чесноти і громадянські цноти. Отже, п'еса та її вистави становлять інтерес не тільки для вузького кола дослідників, але й для сучасною і глядача.

### *Література*

1. *Мишанич О.В., Чучка П.П.* Августин Волошин: Вступна стаття // Волошин Августин. Твори. – Ужгород: Гражда, 1995. – 447 с
2. *Бірчак В.* Літературні стремління Підкарпатської Руси. – Ужгород, 1937. – 178 с.
3. *Шерегій Ю.* Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто-Пряшів-Львів, 1993. – 410 с
4. *Андрійцьо В.* "Нова сцена". Театр Карпатської України. – Ужгород: Гражда, 2006. – 118 с
5. *Андрійцьо В.* Щодо мотивів національних ідей в драматичних творах А. Волошина // Розвиток народно-господарського комплексу Карпатського регіону: Зб. наук. праць. – Хуст, 2003. – 60 с.
6. *Баглай Й.* Із театром 40 років // Новини Закарпаття. – Ужгород, 1997. – 17 березня. – С. 4.
7. *Баглай Й.* На вівтар єдності українського народу // Календар "Просвіти". – Ужгород, 2001. – С. 47-51.
8. *Ребрик Н.* Література народоцветва і чину на українському Підкарпатті в першій половині ХХ ст. – Ужгород: Гражда, 2007. – 220 с.
9. *Волошин А.* Без Бога ні до порога // Волошин Августин. Твори. – Ужгород: Гражда, 1995. – С 274-308.
10. *Волошин А.* Вечір святого отця Миколая. – Рукопис. – Архів видавництва "Гражда". – 18 с.
11. *Волошин А.* Князь Лаборець // Волошин Августин. Твори. – Ужгород: Гражда, 1995. – С 309-341.
12. *Волошин А.* Маруся Верховинка // Волошин Августин. Твори. – Ужгород: Гражда, 1995. – С. 243-273.
13. *Волошин А.* Фабіола. Историчний розказ. По сочиненію Н. В. – Ужгород, 1913. – 95 с
14. *Волошин А.* Фабіола // Волошин Августин. Твори. – Ужгород: Гражда, 1995. – С. 342-372.
15. *Волошин А.* Ко історії нашого новинарства // Волошин Августин. Твори. – Ужгород: Гражда, 1995. – С. 54-67.
16. *Ролан Р.* Думки про мистецтво. – К.: Мистецтво, 1977. – 238 с
17. История западноевропейского театра / Под общ. ред. проф. А. Г. Образцовой, проф. Б. А. Смирнова. – Т. 7. – Москва, 1985. – 535с.
18. *Котляревський І.* Твори. – К., 1965. – 246 с.

19. *Волошин А.* Твори. – Ужгород: Гражда, 1995. – 488 с.
20. *Ортега-і-Гасет.* Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
21. *Haiti Antonin.* Literarni obzoreni Podkarpatskych Rusinu. – Praha, 1930. – 70 s.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 23.05.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Голодом Р.Б..*

**DRAMA OF AVGOUSTIN VOLOSHIN IS «MAROUSYA  
VERHOVINCA»: LITERARY FUNDAMENTAL PRINCIPLE  
AND STAGE INTERPRETATION**

**N. Y. Rebryk**

*TransCarpathian Institute of Postgraduate Education, Dept. of Methods  
of Teaching Social-Humanitarian Disciplines;  
6, University st., Uzhgorod*

*"Marousya Verhovinca", which causes interest of not only narrow circle  
of researchers but also modern spectator, is explored in the article to the fea-  
ture of conflicts and characters of drama of Avgoustin Voloshin.*

**Key words:** *folk theater, dramaturgy A.Voloshin, elucidative ideas.*

УДК 792 (438)

ББК 85.33 (4 Пол)

**З ІСТОРІЇ ПОЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ У СТАНІСЛАВОВІ (1933-1939)****О. М. Цівкач**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380(342)59-60-63;  
e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*У статті досліджено проблеми, що торкаються створення, діяльності, репертуарної політики та функціонування польського професійного театру у Станіславові (Івано-Франківськ) під керівництвом Зузани Лозинської у період міжвоєнного двадцятиліття, розглядаються питання складу театральної трупи, добору репертуару та виїзна діяльність театру.*

**Ключові слова:** театр, репертуар, вистави, історія культури, польська та українська драматургія.

Театр завжди відіграв важливу роль у культурному житті міста Станіславова. Особливо пожвавилось театральне життя у період міжвоєнного двадцятиліття (1918-1939). У 1921 році місто отримує статус столиці Станіславського воєводства, а 1925 року утворюється так званий «великий Станіславів» – до міста були приєднані приміські райони Княгинин Місто і Княгинин Колонія, територія Станіславова зростає у п'ять разів, населення до – 63 000 мешканців ( 36% поляків, 16% українців, 46% євреїв, 2% інших національностей – німців, вірмен, росіян ). У цей період місто швидко розвивається і змінюється. Виданий 1930 року ілюстрований путівник по Станіславському воєводству зазначає, що “тепер Станіслав має вигляд сучасного міста” [1].

Цікавим є те, що у період з 1920 по 1939 роки у Станіславі діяло три національних театри – професійний український театр імені Івана Тобілевича, аматорський єврейський драматичний театр імені Гольдфадена та аматорський польський драматичний театр ім. А.Фредро при Музичному Товаристві ім. Станіслава Монюшки у Станіславові [2]. Театральні вистави відбувалися як у приміщенні будинку української «Прогресивної», так і в театральній залі польського Музичного товариства імені Станіслава Монюшки. 1929 року цей будинок, побудований ще у 1891 році, і театральна зала були ґрунтовно відремонтованими.

Мистецька конкуренція, особливо з боку українського театру ім. Івана Тобілевича, що справедливо вважався одним із найкращих українських драматичних колективів 20-30 років минулого століття, спричинилося до того, що керівництво польського Музичного товариства імені Ст. Монюшки прийшло до думки, що польський аматорський театр не відповідає вимогам часу і запросило до Станіславова трупу професійних акторів. Директором нового польського театру стала Зузанна Лозинська

(1896-1982) [16, 3]. Свою сценічну кар'єру вона розпочала у балеті, але мріяла про драматичний театр й вчилася у театральній студії відомих польських драматичних актрис Ірени Трапшо і Ванди Семашкової у Львові, потім грала у трупі польського Міського театру у Львові. З 1928 акторка три роки виступала на сцені відомого краківського театру ім. Ю.Словацького. Після Кракова акторка 1932 року повертається до Львова, де проходить драматичний вишкіл у Міському польському театрі, директором якого на той час був славний Вільям Гожиць, а режисером – реформатор польської сцени Леон Шиллер. А за рік, уже як популярна, зріла й досвідчена акторка вона стає директором нового польського професійного театру у Станіславові [5, 134-137].

Урочисте відкриття першого театального сезону у новому колективі відбулося 30 вересня 1933 року. На початку вечору з промовою виступив представник Магістрату Тадеуш Загаєвський, який яскраво описав історію польського театру у Станіславові та підкреслив, що це сучасне місто, є столицею воєводства, має нагальну потребу існування власного професійного польського театру для розвитку польської культури і побажав щасливого розвитку новоствореному театральному колективу [8, 2]. У промові – відповіді директорка нового театру Зузанна Лозинська сердечно привітала публіку, що зібралася у залі театру, і від імені колективу театру обіцяла віддати усі сили й можливості для створення найкращих театральних вистав та висловила надію, що зусилля акторів будуть підтримані, що завжди буде існувати порозуміння між сценою і театальною залою, яке є запорукою успішного існування кожного театру. [8, 2]. Після цього відбулася вистава комедії Александра Фредро «Дами і гусари», яка вважається одним із найкращих творів відомого польського драматурга, у режисерській інтерпретації Романа Невяровича, що був запрошений із театру Польського у Варшаві, декорації виконав місцевий художник-аматор Суліма. Театральний рецензент підкреслив, що «Піднесений настрій вечору залишив незабутнє враження, а Станіславівський театр увійшов у нову еру розвитку, стаючи постійним театром у столиці воєводства» [8, 2].

У перший театральний сезон 1933/34 року посаду адміністратора обіймав Станіслав Фалішевський [9, 158-159], він виконував також функції балетмейстера, будучи відомим у Львові танцюристом. На посаду постійного режисера був запрошений відомий львівський актор та режисер Ришард Василевський [10, 741-742]. До акторського колективу ввійшли – Галина Домбровська, Віктор Доманський, Ельжбета Ельваковська, Марія Копачувна, Ірена Ладосювна, Станіслав Посядловський, Францішек Бой-Риджевський та Гелена Востровська [10, 1-6, 28-29, 401-403, 574-575]. Окрім професійних акторів до участі у виставах запрошувались найкращі станіславівські актори-аматори – Адольф Адам, Ян Чабановський, Стефан Вірський, Едвард Остропольський, Леопольд Плоцек, Станіслав Бефорський, Здзіслав Шчудловський, Богуслав Міхалевич та Стефанія Назарівна. Був у театрі свій художник-декоратор

Юліан Герлах, художник–маляр Суліма та електротехнік, а точніше віртуозний майстер світлових ефектів Густав Марінгер [8,2].

У перший рік свого існування польський театр давав вистави переважно тільки у місті Станіславові, зрідка виїжджаючи до навколишніх міст або сіл. За цей період на сцені театру у Станіславові трупа показала 263 вистави, у тому числі 43 прем'єри! У цей сезон трупа під керівництвом Зузанни Лозинської заграла за межами Станіслава тільки 17 вистав. Репертуар був вражаючим, з 43 прем'єрних постановок – 20 були п'єсами з польського національного репертуару: комедії «Дами і гусари» та «Дівочі обітниці» А.Фредро, модерна драма Леопольда Стаффа «Південниця», драма Станіслава Виспянського «Судді», драма Юліуша Словацького «Лілля Венеда», сценічна адаптація поеми Адама Міцкевича «Пан Тадеуш», комедія Адама Гжимали–Седлецького «Королівський спочинок», трагіфарс Габрієлі Запольської «Мораль пані Дульської», байка Анджея Валевського «Попелюшка» та байка Марії Кубішин «Короліва Снігу», оперетка Степана Данілевського «За океаном» тощо.

Адміністрація нового театру, зважаючи на прикрі помилки своїх попередників у Станіславові, намагалися розмаїтити репертуар, в якому поряд з драматичною класикою як польською, так і зарубіжною, мали місце сучасна комедія й легка оперетка. Особливе місце посідали вистави для дітей та для шкільної молоді. При театрі була створена Художня Рада, до якої увійшли члени театру та представники місцевої інтелігенції: директори гімназій, члени товариства художників «Оріон», представники місцевої преси. Ця Рада збиралася один раз на місяць й вирішувала репертуарні питання. Враховуючи, що новий театр мав на меті найбільше пропагувати польську культуру, члени Ради прийшли до висновку, що треба також враховувати інтереси й інших національностей, які мешкали у Станіславі, тому запропонувала вводити до репертуару найкращі зразки європейської драматургії [21, 2]. Якщо вистава була грана для шкільної молоді, то тоді їй передувала вступна лекція, в якій гімназисти знайомилися із творчістю того чи іншого драматурга, як це було у випадку з виставою «Південниця» за твором визначного польського поета Леопольда Стаффа [6, 2].

У звіті з діяльності театру за 1933/34 рік було підкреслено, що «не зважаючи на дуже важкі матеріальні умови [...] вдалося досягнути головної мети нашого Товариства. Завдяки скоординованим діям Керівництва Товариства, гміни міста Станіславова, Уряду воєводства, шляхетній відвазі, знанням й зусиллям директорки пані Зузанни Лозинської, а також надзвичайно відданій та жертвній праці усього колективу акторів як професійних, так і аматорів, а перш за все – підтримці усїєї станіславівської спільноти, ми створили у Станіславі професійний театр, зробивши дуже важливу справу державної й національної ваги. Ми щасливі, що не зважаючи на невдачі, які супроводжували цю діяльність більш аніж 40 років, всупереч усім песимістичним голосам та наперекір тяжкому стану державного господарства, ми просунули діяльність Товариства на великий крок уперед й випередили в цьому напрямку багато міст

у Польщі, які не можуть подбати про утримання професійного театру» [11,5] .

Майже рік і чотири місяця театр працював без жодної дотації, а усе ж шість разів на тиждень у Станіславові відбувалися вистави. За цей період театр відвідало 63.908 глядачів, відповідно кількості проданих білетів та безкоштовних запрошень [8,9]. Наприкінці 1934 року Міністерство Визнань Релігійних та Народної Освіти призначило Станіславівському театру щомісячну дотацію у розмірі 1000 злотих, а у квітні 1938 року піднесло її до суми 1.500 злотих. Не залишили без уваги діяльність місцевого театру влади Станіславського та Тернопільського воєводств, від яких театр щомісяця отримував з 1934 року приблизно по 500 злотих дотації [12, 9]. Звісно, митці польськокомовного театру тісно співпрацювали з українськомовними галицькими труппами.

Але у наступних сезонах «Театр ім. Ст. Монюшки» не міг утримати високого рівня підготовки вистав та матеріально забезпечити акторських колектив тільки з доходів, які надходили з вистав у Станіславові. Тому Зузанна Лозинська вирішила поділити труппу на дві частини та почати активну виїзну діяльність на території спочатку Станіславського, а потім й Тернопільського воєводств. Новий вид діяльності привів до зміни назви театру, з березня 1935 року він отримав назву «Театр Воєводський Покутсько-Подільський імені Станіслава Монюшки під дирекцією Зузанни Лозинської у Станіславові» [12,5]. У сезоні 1935/36 одна частина труппи цілий місяць подорожувала містами і містечками, роблячи перерву на два-три дні, друга частина труппи – залишалася у Станіславі й давала вистави по четвергах, суботах та у неділю, а потім теж на три дні виїжджала на гастролі. У сезоні 1935/36 років Театр «Покутсько-Подільський» – «відвідав 44 міста і містечка на території трьох південно-східних воєводств» [14,2]: від Соколя по Снятин, від Дрогобича й Борислава по Збараж і Заліщики – таким був маршрут Станіславського театру. Колектив театру складався разом із дирекцією та допоміжним персоналом (музиканти) з 25 осіб, а разом з технічним персоналом (перукарями, декораторами, костюмерами, освітлювачами, білетерами) кількість складала 60 осіб.

Актори добиралися до різних місцевостей спочатку возами, автобусами, а пізніше Дирекція театру орендувала старий залізничний вагон, яким й подорожували актори. В сезоні 1935/36 року виїзною труппою акторів керував Вацлав Забельський. До грона акторів прибули Ядвіга Баронувна, Яніна Гоздецька, Яніна Хітнарівич, Марія Сенявська, Ян Беліч, Северин Бутрим, Юзеф Клейєр, Станіслав Посядловський. Хоча й були втрати. У сезоні 1934/35 років до театру був запрошений відомий драматичний актор з Варшави Казімеж Кийовський [12,13], який раптово помер 28 квітня 1935 року і був похований на міському кладовищі у Станіславові [3]. Навіть у таких складних умовах колектив театру постійно працював над новими виставами, а глядачі мали змогу побачити сорок сім прем'єр, за творами Юліуша Словацького («Кордіан»), Станіслава Виспянського («Відродження»), Стефана Жеромського («Втекла від

мене перепілочка»), Александра Фредро («Пан Гельдхаб», «Дожиттеварента»), Люціана Ридля («Польський Вефлеєм»), Габріелі Запольської («Їх четверо», «Царевич») та інших.

У січні 1935 року в Станіславі врочисто відзначили соту річницю з дня смерті видатного польського комедіографа Александра Фредро, ім'я якого тривалий час носив місцевий польський аматорський театр. Глядачі побачили комедію Фредро «Помста за граничний мур», ролі в ній виконували найкращі сили «Театру Покутсько-Подільського», а режисером був Рішард Василевський. Цю виставу театральний критик в цілому оцінив позитивно, водночас висловив незадоволення щодо введення до репертуару комедії американського драматурга Л. Джонсона «Феноменальна умова», вважаючи що «дирекція нашого театру витягла з якихсь закамарків оцей приклад графоманії у комедії» [18, 4]. Правда критика стосувалася самого тексту драматичного твору, позбавленого смаку, а сам акторський колектив «грав з надзвичайним терпінням і за це заслужив на високу похвалу» [18, 4].

Але не зважаючи на всі зусилля колективу театру, катастрофічно зменшувалося відвідування вистав, про що йшлося навіть у Звіті Дирекції за сезон 1935/36 рр.: «Як ми вже згадували у вступі, відвідування вистав у Станіславі спало до мінімуму, а у побуті ми повинні тепер опиратися тільки на виїзні вистави, які допомагають нам вижити» [12, 2]. Для зменшення відвідування театру існували серйозні об'єктивні причини. На початку 1935 року керівництво Польськими Залізницями у Варшаві перевело Дирекцію Залізниць у Станіславові до Львова. Разом із чиновниками, які працювали у Дирекції та обслуговували цей великий залізничний вузол із Станіслава виїхало понад 260 родин залізничників [7, 2].

Працівники колії були інтелігентними й освіченими людьми, отримували високу заробітну платню, що дозволяла їм і членам їх родин часто й регулярно відвідувати драматичний театр. Відсутність такої кількості глядачів не могло не позначитися на відвідуванні театральних вистав. До того ж на початку 1936 року колектив театру пережив втрату свого основного засобу пересування, втратив велику кількість театрального гардеробу і декорацій.

18 січня 1936 року на залізничній станції у Злочові, коли увесь акторський склад був зайнятий у виставі, згорів старий вагон, яким подорожувала об'їзна трупа. У вагоні, який на цілі місяці був справжнім домом для акторів, знаходився увесь їх гардероб, усі приватні речі, реквізит для наступних вистав, а деякі актори залишилися без усього свого доробку: «Актори втратили майна майже на 6.000 злотих, а театр – на 2.000 злотих» [20, 1]. За якийсь час Театр отримав невеличке відшкодування, правда акторам, які перебували на той час у Злочові, було виплачено лише по 100 злотих допомоги. До того ж Театр повинен був відшкодувати залізниці вартість спаленого вагону.

Але актори та керівництво польського Театру не втрачало надії на ліпші часи й продовжувало свою виїзну діяльність. Місцева преса писа-



ла про те, що «з малого локального колективу, який у наших умовах не мав майбутнього, він розрісся під керівництвом директорки Лозинської до великого об'їзного театру, що своєю діяльністю охоплює майже усю східну частину Малополющі; імпреза, яку багато хто вважав надто ризикованою, в яку не вірили, стала сьогодні солідним закладом, що виконує дуже важливу національно-культурну місію на нашому пограниччі й стала основою життя пари десятків осіб, що зв'язані з театром та його діяльністю» [22, 2]. Головним досягненням роботи театру, підтвердженням високої якості праці акторського складу, свідченням вдалої репертуарної політики було те, що на нього чекали на провінції й охоче відвідували його вистави навіть у найменших містечках і селах: «В найбільш занедбаних «провінційних дірах», в яких нерідко роками не бачили пристойного театрального колективу, поява наших акторів була подібна до дива, була ударом по омертвілій і часто сонній атмосфері провінції, дала трохи радості й тих яскравих вражень, які були подібні до живильних променів й нагадували, що усе ж ми таки живемо у Європі й вважаємося культурним народом» [22, 2].

Виставою «Тютюнова крамничка пані генеральші» 3 вересня 1936 року розпочався четвертий рік існування у Станіславі «Покутсько-Подольського театру під дирекцією Зузанни Лозинської». У цей сезон змін у складі адміністрації театру не відбулося, тільки збільшилася кількість виїзних акторських груп до двох. Першою – групою «А» керував Вацлав Забельський, а другою – групою «Б» – Леопольд Плодек. Розширився склад режисерської групи, до якої увійшли, як уже відомий Рішард Василевський, запрошений з Варшави Юзеф Савицький та актори Ірена Ладосювна, Ян Беліч, Францішек Бай-Риджевський. У цьому сезоні з варшавських театрів були заангажовані – Ванда Донбковска, Марія Вісьневска, Еугеніуш Дзеконський та Ян Новицький, з Лодзі – Гелена Маасувна та Здзіслав Сувальський. До театру прийшов новий музичний керівник – відомий композитор і диригент Альфред Стадлер [15, 357-358].

Адміністрація подбала і про відповідний склад технічного персоналу театру, до якого входили художник Станіслав Тенерович, електротехнік Густав Марінгер, столяр-декоратор Юліан Новак, що навіть мав двох помічників. Окрім цього у театрі був власний майстер, який виготовляв перуки, був перукар, дві кравчині, п'ять помічників режисера, один кур'єр, десять білетерів, два працівника у котельні, один працівник, що відповідав за реквізит – разом кількість працівників театру доходила до 64 осіб [13, 12]. Художня Рада театру досить вдало склала репертуар, в якому гармонійно поєдналися як твори з так званого серйозного класичного репертуару, так й веселі комедії чи оперетки. З польської драматургії у репертуарі театру знайшли своє місце драми Владислава Анциця «Костюшко під Рацлавіцями», Юліуша Словацького «Ксьондз Марек», «Гоштинський», «Мазепа», сценічні адаптації роману поеми Адама Міцкевича «Дзяди» та роману Генріка Сенкевича «В пустині і в пуші», класична комедія Францішка Заблоцького «Залицяння

Фірцика» та комедія Александра Фредро «Друзі». Була представлена й сучасна польська драматургія 30-х років ХХ століття п'єсою Ежи Шанявського «Міст», творами Кароля Губерта Розтворовського, Тадеуша Ріттнера та інших. З творів зарубіжної драматургії Художня рада обрала «Ромео і Джульєтту» та «Дванадцять ніч» Вільяма Шекспіра. Ці вистави найчастіше гралася для молодіжної аудиторії. Також глядачі «Театру Покутсько-Подільського» побачили комедію Бернарда Шоу «Пігмаліон» та драму Генріка Ібсена «Нора», п'єсу Чарльза Діккенса «Цвіркун за каміном». У цілому репертуар був різноманітний та цікавий.

У сезоні 1937/38 року значно збільшилась територія, яку театр охоплював своєю діяльністю, тепер вистави відбувалися у містах і містечках Львівського, Тернопільського і Станіславівського воєводств, що змусило адміністрацію ще раз змінити назву театру і від 1937 року на афішах друкували: «Театр Малопольский під керівництвом Зузани Лозинської». На урочисте відкриття нового сезону 1937/38 років колектив театру підготував комедію Габріелі Запольської «Жабуся» і «показом цього твору Станіславський театр перший у Польщі відзначив річницю смерті відомої польської письменниці» [14,8]. Персонал театру складався з 20 професійних акторів, а також були запрошені до участі у виставах 6 акторів-аматорів. Окрім цього у театрі працювали вже відомі художники-декоратори Тадеуш Каліновський, художник Станіслав Тенерович, електротехніком залишався Густав Марінгер, а столяр-декоратором Юліан Новак – разом у театрі працювало 59 осіб, що свідчило про великий обсяг діяльності колективу й дозволило Дирекції утримувати дві об'їзні трупи – одна обслуговувала Станіславівське й Тернопільське воєводства, а друга – Львівське.

У Звіті Дирекції про діяльність театру було зазначено, що «у період від вересня 1937 року до червня 1938 року Театр Малопольский показав загалом 872 вистави, з них 85 у Станіславі, а 787 на виїзді у 83 містах і містечках Станіславського, Тернопільського та Львівського воєводств» [14, 9]. У репертуарі театру було 23 драматичних твори, серед них драма Стефана Жеромського «Понад сніг білий...», драма Юліуша Словацького «Фантазій», комедії Александра Фредро «Пан Йовяльський» й «Чужоземщина». Правда, з класичного репертуару залишилася лише драма Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Окрім звичайних вистав колектив театру брав участь у підготовці національних урочистостей, показував спектаклі, дохід з яких було визначено на добротинні цілі. Щоби зробити доступним відвідування Театру, адміністрація робила знижки на білети для учнівської молоді, запровадила продаж абонементів.

Виїжджаючи на провінцію Театр Малопольский часто показував по дві вистави на день, у першу половину дня – для учнівської молоді та продавав білети за пільговими цінами, а на вечірні спектаклі запрошувалися дорослі глядачі. Репертуар театру формувався як з погляду на естетичні цінності п'єси, так і враховувалися економічні чинники. За дозвіл виставляти на сцені твори сучасних авторів треба було платити доволі

високі «авторські гонорари», тому театр не міг собі дозволити часто показувати найновіші твори сучасних польських драматургів.

З іншого боку виїзний характер театру, його часті контакти з провінційною публікою, яка не мала жодної театральної культури, не знала творів польської драматичної літератури, змушував театр погодитися з роллю пропагандиста і популяризатора польського театрального мистецтва та стати послом польської культури на східній частині тогочасної Польщі, у той же час економічні потреби змушували до введення до репертуару легких комедій, водевілів щоби привабити провінційну публіку. Тому не дивно, що такі комедії як «Хау-хау», «Дама від Максима», мелодрама «Коханці» про любов юнака до старшої за себе жінки, яка виявилася його матір'ю, уживалися поряд з «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, та драмою Ст. Жеромського «Понад сніг білий». Така репертуарна політика адміністрації Театру Малопольського часто була предметом критики місцевої преси.

Сезон 1938/39 років розпочав шостий рік діяльності Малопольського театру у Станіславі під дирекцією Зузанни Лозинської, акторський склад польського театру був ґрунтовно реорганізований. До складу трупи ввійшло понад десять молодих акторів. До складу художників-декораторів приєднався Станіслав Венгжин. Дирекція театру склала новий репертуар. Як завжди у ньому були твори А.Фредро, а саме комедія «Дівочі обітниці», драми Ю.Словацького «Незломний Князь» та «Марія Стюарт», твори сучасної польської драматургії – «Жертви аварії» Блізінського, «Галузка розмарину» Новаковського, сценічна адаптація роману «Пані Валевська» Гонсьоровського, комедії «Шостий поверх» Альфреда Гері, «Роман з податковим урядом» Шлехтера і Вітліна, «Розведемося» Сарду, «Трійка гульвіс» Крумловського, «Легковажна сестра» Пежинського, «Ян» Бус-Фекетті тощо.

Спеціальний репертуар для шкільної молоді Дирекція Малопольського Театру узгодила з Керівництвом Львівського Шкільного Округу [19,2]. У сезон 1938/39 років у самому Станіславі вистави мали відбуватися тільки по суботах і неділях, а об'їзну діяльність театр повинен був провадити на території трьох південно-східних воєводств – Станіславського, Львівського і Тернопільського. Ціни на квитки у Станіславі, Тернополі і у Львівському воєводстві були від 50 грошів до 2.50 злотих, а в інших провінційних місцевостях, куди міг добратися театр, ціни були меншими, тобто від 50 грошів до 2 злотих. Перша вистава у новому сезоні відбулася вже 10 вересня 1938 року. Це була переробка німецької комедії Ліхтенберга польськими літераторами Е. Шлехтером, Ю. Вітліним «Роман з податковим урядом». Театральний критик, пишучі про вистави Театру Малопольського у новому сезоні, зауважив, що «як підбір репертуару, так й значне омолодження акторського складу, підкріпленого новими акторськими талантами, свідчать про те, що у біжучому сезоні Театр Малопольський виконає своє високе завдання та своєю діяльністю реабілітує попередній (найбільш невдалий з усіх) сезон» [19,2].

Не зважаючи на те, що у багатьох містах й містечках з'явилися кінотеатри та інші розваги, польський драматичний театр не втратив своєї позиції як носія духовних цінностей. Змінився тільки характер театру, він став більш універсальним за тематикою й проблематикою своїх вистав та більш відкритим на нові технічні засоби. Ця еволюція театру була повільною і її важко було одразу зауважити. Інколи театральні вистави повторювали сюжети, які глядачі могли вже побачити у кінотеатрах [4], як це сталося з виставою «Пані Х» за п'єсою Олександра Біссана, у перекладі Сахоровського.

Ця драма вже була екранізована й йшла на екранах кінотеатрів під назвою «Мадам Х». Але завдяки талановитій режисурі Рішарда Василевського, майстерному виконанню ролі головної героїні – Йоанни – Зузанною Лозинською та блискучо зіграній головній чоловічій ролі Юзефом Савицьким, вистава стала гідним конкурентом кінофільму і краще передавала трагедію невинно оскарженої жінки, яка опинилася на лаві підсудних за те, що тільки намагалася оборонити добре ім'я свого чоловіка [18, 4]. Не забувала Дирекція Театру Малопольського і про найменших глядачів, у репертуарі завжди були дві-три байки. У 1939 році великим успіхом користувалася музикальна вистава «Новий червоний капелюшок», автором якої була Ванда Єжмановська. Музика до вистави була спеціально написана композитором Віктором Гаусманом, який у той час працював директором Музичного Товариства імені Ст. Монюшки у Станіславі [19, 2]. Щосуботи й неділі Театр Малопольський запрошував глядачів на свої вистави, поновлював свій репертуар. Місцева преса писала про те, що з наближенням закінчення театального сезону, глядачі усе частіше мають можливість побачити найкращі драматичні твори й зауважили зростаючу майстерність акторів Театру Малопольського. Правда цей театральний сезон відкривав останню сторінку в історії діяльності польського театру у Станіславі. Тому що, 19 серпня 1939 року відбулося прощальна вистава Театру Малопольського під дирекцією Зузанни Лозинської, яка склала свої обов'язки директора театру і вихала напередодні початку Другої Світової війни із Станіслава.

Можна сказати, що Театр був для Станіслава центром галицького культурного життя, своєрідним польсько-українським мостом, що поєднував минуле й майбутнє, завдяки якому у найдоступнішій формі він передавав культурну спадщину двох напрямів, передовсім польського, найширшим верствам суспільства. І в тому був секрет творчих успіхів театру. За час своєї діяльності з 1933 по 1939 рік станіславівський польський театр дав 4 227 вистав, з них у Станіславі 1116, відвіданих міст і містечок 329, на провінції – 3111 [17, 6].

У своїй статті ми намагалися відтворити лише певну частину історії польського професійного театру у Станіславі, який бере свої початки ще від кінця ХУІІ століття і пройшов складний шлях розвитку і занепаду, як, зрештою, й український галицький театр. Ця історія є складовою історії розвитку культурних традицій міста Івано-Франківська, загалом нашої національної культури.

*Література*

1. Коротка довідка про місто Станіславів. Станіславівський Магістрат // Івано-Франківський державний обласний архів. Фонд 27, опис 1. ( тут і далі всі переклади з польської мови мої – О.Ц). – 5 с.
2. 1928 року драматичний аматорський театр ім. А Фредро і відділ оперетки Музичного Товариства ім. Ст.Монюшки об'єдналися в один аматорський музично–драматичний театр ім. Ст. Монюшки. В цьому театрі грали актори-аматори, а керував ними професійний режисер чи актор, запрошений з Кракова, Варшави або Львова.
3. Міський цвинтар у м. Станіславова (Івано-Франківська) був зруйнований на початку 80-х років ХХ ст. Могила Казимира Київовського не збереглася.
4. У 30-х роках ХХ століття у Станіславові діяло шість кінотеатрів: «Варшава», «Тон», «Уранія», «Олімпія», «Утіха», кінотеатр Польського Казино.
5. *Bulzacki K. Zuzanna Łozińska* // *Bulzacki K. Zawsze wierni tobie* Polsko. Jelenia Góra.; 1999. – 260 s.
6. *Kultura i Sztuka* // *Kurier Stanisławowski*, 1933, 11.X., № 830. – S.2
7. *Miasto, które przeznaczone na zagładę.* // *Kurier Stanisławowski*, 1935, 3.II, № 956. – S.2.
8. *Popławski Leon. Z teatru: „Damy i Huzary”* // *L. Popławski* – *Kurier Stanisławowski*, 1933, 15.X, № 826. – S.2.
9. *Słownik biograficzny teatru polskiego.* Warszawa, 1973, T.1. : 1765-1965. – 906 s.
10. *Słownik biograficzny teatru polskiego.* Warszawa, 1994, T.2.: 1900-1980 – 1015 c.
11. *Sprawozdanie z działalności zarządu Towarzystwa „Teatr im.St.Moniuszki – Towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie za rok 1933/34.* Stanisławów, 1934. – 30 s.
12. *Sprawozdanie z działalności zarządu Towarzystwa „Teatr im.Stan. Moniuszki Towarzystwo muzyczno-dramatycznego w Stanisławowie za rok 1935/36.* Stanisławów, 1936. – 25 s.
13. *Sprawozdanie z działalności zarządu Towarzystwa „Teatr im.St.Moniuszki – Towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie za rok 1936/37.* Stanisławów, 1937. – 30 s.
14. *Sprawozdanie z działalności zarządu Towarzystwa „Teatr im.St.Moniuszki – Towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie za rok 1937/1938.* –Stanisławów, 1938. – 36 s.
15. *Stadler Alfred* // *Alfred Stadler – Polski Słownik Biograficzny.* Warszawa–Kraków.; 2002, T. 41. – 216 s. Альфред Стадлер був розстріляний гітлерівцями у Львові на початку Другої Світової війни.
16. *Statut Towarzystwa «Teatr im. Moniuszki» w Stanisławowie.* Stanisławów, 1933. – 21 s.
16. *Z Teatru.* // *Kurier Stanisławowski*, 1939, 5.III, № 6. – S.4

17. Teatr Małopolski pod dyrekcją Zuzanny Łozińskiej. 1933–1938. Program. Sezon 1938–1938. Stanisławów, 1939. –21 s.
18. *t.k.* „Zemsta za mur graniczny” A. Fredry. Reżyseria R. Wasylewskiego // „Kurier Stanisławowski”, 1935, 27.I., nr 955, – S.4.
18. *t.k.* „Pani X” // Kurier Stanisławowski; 1938, 27.XI, № 48. – S.4
19. *t.k.* Teatr Małopolski przed nowym sezonem //”Kurier Stanisławowski”, 1938, 4.IX, № 36, s.2.
20. W obronie kultury na Kresach (Na marginesie tragedii teatru Pokucko–Podolskiego) // Kurier Stanisławowski, 1936, 9.II, № 6. – S.1.
21. *Zieliński Józef.* Sprawy teatralne // Józef Zieliński – Kurier Stanisławowski, 1933, 23.X, № 833, – S.2.
22. *Zieliński Józef.* Teatr im. St. Moniuszki w minionym sezonie” // Józef Zieliński – Kurier Stanisławowski, 1936, 12.VII, № 28. – S.2

*Стаття надійшла до редакційної колегії 09.10.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Теплінським М.В.*

## FROM HISTORY OF THE POLISH THEATER IN STANISLAVIV (1933-1939)

**O. M. Tsivkach**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,, 57 Shevchenko Street,  
Ivano-Frankivs 'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342) 59-60-63;  
e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*Problems, which touch the problem of creation, activity, repertoire policy and functioning of the Polish professional theater in Stanislaviv (Ivano-Frankivs 'k) under the direction of Zuzanna Lozinsky in a period intermilitary 20 ages, are explored in the article, the questions of composition of theatrical troupe are examined, selection of repertoire and departure activity of theater.*

**Key words:** *theater, repertoire, presentations, history of culture, Polish and Ukrainian drama.*

УДК 784:37.016(477x100)

ББК 8.-33.61/95

## РЕЦЕПЦІЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ КРІЗЬ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЮ ПРИЗМУ

**Г. В. Олексюк**

*Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету  
імені Василя Стефаника, кафедра театрального мистецтва,  
м. Івано-Франківськ; тел. +380(344)52-34-29*

*У статті йдеться про синтез літературно-художніх і музикальних образів, про засоби їх сприйняття в нинішньому соціокультурному просторі, про актуалізацію методів виховання творами письменства і музики. Доведено, що рецепція духовних цінностей, зосібна художніх, виступає своєрідною складовою цілісної системи образотворення: взаємодія літератури й музики та їх мистецьке засвоєння.*

**Ключові слова:** поезія, пісня, драматургія, музична вистава, типологія слухачького сприйняття.

На сьогоднішній день проблема взаємодії творів літератури і музики, здається, вивчена зусебіч. Тут можна було б назвати десятки монографій, досліджень на цю тему як українських, так і зарубіжних учених. Однак питання співіснування двох видів образного мислення (словесного і фонічного) завжди постулюється в нових умовах соціокультурного простору, яким, безумовно, постає нинішня духовно-мистецька ситуація в Україні. Адже зміна (або ж видозміна) свідомості, психології людей, зокрема наших сучасників, інспірується як об'єктивними, так і суб'єктивними чинниками, де домінують все ж виступають духовні, моральні, душевні й естетичні засади людського буття. Тому питання, пов'язані з визначенням рівня загальної культури передовсім молодого покоління, рівня літературно-музичного поєднання чи й, зрештою, синтезу різних рівнів мистецького сприйняття – і поезії, і театру, і живопису, і симфонії, і балету та опери, і пісні, і драматургії, і скульптури – зараз на часі і потребують невідкладного вирішення.

Завдяки взаємодії літератури і музики (вочевидь, чи не найчастіші і найтісніші з-поміж інших видів мистецтва) і розвитку науки про це літературо- і музикознавці дедалі настійливо намагаються розглядати письменство і музичну культуру як певну систему „твір літератури – твір музики”, що за своєю онтологічною сутністю передбачають як виконавців, так і реципієнтів. Залежно від мети дослідження можливий як комплексний підхід до цієї системи взаємодії, що обов'язково включає вивчення літературно-художніх та музично-художніх елементів, так і висвітлення окремих її компонентів – чисто літературознавчих і чисто музикознавчих, їх впливів на читача чи слухача. Власне в орієнтації на реципієнтів і пульсує те джерело духовно-мистецького впливу на сучасника, саме там

знаходиться ключ до реалізації значного національно-культурного потенціалу, що міститься у вербальній і звуковій аурі. Очевидність цього чинника викликала помітне збільшення впродовж останнього часу кількості досліджень у галузі літературного і музичного сприйняття. Для того, щоб переконатися в цьому достатньо бодай згадати імена таких українських учених, як Григорій Сивокінь, Роман Гром'як, Олександр Костюк, Валерій Мазепа та ін. Доречно зауважити, що ще за часів Платона й Аристотеля до цієї проблеми зверталися і філософи, і поети, і виконавці, й історики-мислителі. Однак лише наприкінці ХІХ століття вона стає об'єктом та предметом самостійного вивчення, а у ХХ-му і надто ХХІ сторіччях набуває системного і комплексного осмислення.

Нас же цікавить, не вдаючись до віддалених історичних фактів цього естетично-фізіологічного та соціально-психологічного явища, кілька присутніх моментів. По-перше, мова йде про такий рівень взаємодії літератури і музики, що в своєму синтезі витворює нову, вищу мистецьку якість. Як тут не згадати крилатих слів відомого поета-пісняря Дмитра Павличка, який, означаючи феномен народності „Двох кольорів”, зауважив, що тут органічно сплелися вербальні і звукові образи, які витворили своєрідну „мелодику пташиного польоту з обов'язковими двома крильми”, маючи на увазі словесне і музичне komponування, без єдності яких мистецький лет попросту не відбувся б. По-друге, йдеться також про таку літературно-музичну сполуку, котра несе в собі далеко не однаково властивість впливу на широкий загаль, а лише на читачів чи слухачів з високим рівнем уяви, абстрактного мислення і огромом емоційної чутливості [1, 113-115].

Важливо при цьому, що ідентичні реакції спостерігаються не тільки під час сприйняття, припустимо, літературної першооснови музичної вистави або ж драматургії і опери (наприклад, „Наталка Полтавка” Івана Котляревського і Миколи Лисенка, „Запорожець за Дунаєм” Семена Гулака-Артемівського, „Дама з камеліями” і „Травіатта” Дж. Верді, „День чудесних обманів” Річарда-Брінслі Шерідана і „Дуенья” Сергія Прокоф'єва). Не кажучи вже про великі епічні полотна, як, скажімо, „Війна і мир” Льва Толстого, „Прапорonoсці” Олеся Гончара, „У неділю рано зілля копала” Ольги Кобилянської, що їх відповідно адаптували до музичного твору – опери – Дмитро Шостакович, Богдан Янівський і Віталій Кирейко. Зрештою, ідентичні реакції спостерігаються під час читання творів поетів-піснярів Андрія Малишка, Володимира Сосюри, Бориса Олійника, Степана Пушика, Романа Юзви та ін., під час прослуховування музики Григорія і Платона Майбородів, Олександра Білаша, Володимира Івасюка, Ігоря Білозіра та ін. Що ж стосується поп-музики, то її сприйняття дає підстави для більшої кількості різночитань (і не завжди заглиблених) – візьмімо, приміром, аж надто суперечливі оціночні критерії слів і співу відомого Михайла Поплавського.

Словом, причиною однакової сприйняття є високий ступінь емоційної культури людини, освіченість, наявність музичного досвіду і т.п.–чинники, по суті, аж ніяк не фізіологічні, а радше соціально-



психологічні. Тоді як різновідчуття породжене здебільшого масовістю і полегшеним трактуванням як вербальних, так і музикальних елементів. При цьому слід зазначити, що в цих спостереженнях не ставимо ні знаку применшення одного із компонентів взаємодії літератури і музики, ні свідомо виокремлюємо якусь мниму „легкість” (доступність масову) або ж „ускладненість” (вибрану вузькість) літературних і музичних творів. Адже беремо до уваги насамперед рівень художньо-образного їх наповнення і силу впливу на реципієнта, точніше кажучи, якість мистецького витвору як такого, що природно об’єднує в цілісну субстанцію літературну і музичну першооснови, зберігаючи які, самостійні складові все ж несуть читачеві чи слухачеві абсолютно нове спрямування і новий вплив.

Варто зазначити, що дослідження літературного і музичного сприйняття провадяться також у специфічних галузях літературознавства і мистецтвознавства. Власне, ця проблема, як уже зауважувалося, останнім часом усе наполегливіше постулюється у нашій українській вітчизняній науці: чи то присвячених творчості окремих літераторів і композиторів, творців і виконавців, чи то аналізу письменства і музики певних історичних епох в Україні (зрештою, і за її межами), чи то під час розгляду якихось яскравих непроминальних явищ в нашій національній свідомості (для прикладу, візьмімо українське бароко чи релігійно-духовну поетичну і музичну спадщину наших митців) тощо. Проте, як справедливо зауважив недавно Григорій Сивокінь, наче вторуючи думці, висловленій недавно Мирославом Скориком, немало художників слова і музикантів недостатньо уваги приділяють такому, здавалося б, простому і сакраментальному спрямуванню своєї творчості, задля яких вона й матеріалізується у вербальні і фонічні виміри: для кого і для чого творити, як не для читачів і слухачів?! Як нам видається, замкненість письменників і музикантів як фахівців на суто своїх проблемах (корпоративних, сказати б, цехових) можна назвати однією із причин розриву між письменником і читачем, між музикою і слухачем, які сьогодні існують.

Водночас не можна відзначити внеску точних наук у проблему сприйняття слова художнього і музики. Так, методи інформатики, семіотики, структурного аналізу значно збагатили науку про літературно-музичне сприйняття. Однак використання цих методів, як зауважує М.В. Цемко, без урахування специфіки предмета сприйняття твору мистецтва (а такими, власне, і є література та музика) може призвести до методологічних помилок. І тут дослідники постійно звертаються до філософсько-естетичного аналізу літературно-музичного сприйняття, який, спираючись на мистецтвознавський, психологічний, соціально-психологічний і культурологічний підходи, сприяє виявленню закономірностей досліджуваного процесу” [2, 109-110].

Ще одна цінна деталь у вивченні взаємодії і рецепції літератури та музики: незважаючи на те, що літературне і музичне сприйняття входять у коло інтересів естетики, потреби в естетичних дослідженнях стає щораз важче задовольнити. Та оскільки шляхи розвитку музичної і літера-

турної естетики тісно пов'язані з тенденціями, що домінують у загальній естетиці як специфічній філософській галузі науки, доцільно простежити зміну методології вивчення літературно-музичної рецепції залежно від еволюції поглядів на сам предмет естетики. Відтак, за влучним застереженням київського вченого-філософа В. Мазепи, всі дослідники, які оперують естетичними категоріями, так чи інакше неодмінно мусять торкатися проблем взаємовідношення об'єкта і суб'єкта, де починаються витоки виникнення естетичного як такого.

Тому годі пристати до позиції тих літературознавців та мистецтвознавців, як виводять природу естетичного виняткового з об'єктивних передумов, суспільного соціуму, заперечуючи тим самим роль суб'єктивного фактора в процесі його формування. На переконання вчених, таке одноплосинне тлумачення призводить до абсолютизації об'єктивного і в проблемі взаємодії літератури та музики, зрештою, і в їх рецепції. Якщо ж йти за такою схемою, то можна нанизувати безмірну кількість типів сприйняття художнього слова і мелодії музики, що можуть бути лише вихідними даними для наступного вивчення, для теоретичного узагальнення властивостей літературно-музичної рецепції читачів і слухачів. Однак проблема полягає в іншому: як, яким чином і в який спосіб виявити особистісне (суто суб'єктивоване) сприйняття, виявити власний ціннісно-орієнтаційний підхід до питання естетичної суті твору літератури і музики.

Не сприяє розв'язанню цієї проблеми (навіть більше того – заважає), як уже мовилося, використання таких критеріїв оцінки естетичного як „легке” (читиво), „легка” (музика), „серйозна” (література), „серйозна” (музика). По-перше, тому що тим самим виказувалася їх незадовільність чи суперечливість смаку. По-друге, використання цих понять радше утруднюють визначення рівня сприйняття, аніж конкретизують його, бо характеризують не так саму сутність, естетичну цінність літератури й музики, як відбивають їх рецепцію в певних умовах соціального функціонування.

Для прикладу, одна й та сама книжка чи музичний твір, залежно від умов їх читання або ж слухання, можуть мати статус як „серйозної”, так і „легкої”. В опері Семена Гулака-Артемівського „Запорожець за Дунаєм” пісня-виправдання Карася „Занедужав я в дорозі...”, що є важливим компонентом драматичного розвитку, ідейним центром ледь не всього музичного супроводу літературно-художньої першооснови, у виконанні окремого вокального твору співаком-басом (скажімо, славетним Іваном Паторжинським) сприймається як жартівливо-легковажний вокальний солоспів. Або ж інший приклад: коли від коментатора фігурного катання чуємо, що звучить музика з Третього фортепіанного концерту Сергія Рахманінова, то отримуємо дуже мізерну інформацію про музику цього знаменитого композитора загалом і про Третій фортепіанний концерт зокрема. Таким чином зміна умов функціонування чи творчого побутування викликала зміну її змісту. Або ж просто прочитаймо поезію Дмитра Павличка „Явір і яворина”, приміром, десь на дозвіллі і послу-

хаймо пісню на ці слова Олександра Білаша у незабутньому виконанні Анатолія Мокренка і Лариси Остапенко, приміром, у Колонному залі Київської національної філармонії.

Дослідження смаку і дослідження сприйняття від твору літератури і музики, отже, далеко не тотожні поняття. Необхідність вивчення рецепторного побутування творчих явищ та їх розуміння виникли передовсім у зв'язку з тим, що професійне письменство і професійне музичне мистецтво у процесі свого розвитку виробили складні форми літературної і музичної виразності, для розуміння яких читач і слухач неодмінно має мати певну суб'єктивовану (духовно-душевну) підготовку, набутий певний досвід, зрештою, бути художньо вихованим. Як справедливо зауважує сучасний український музикознавець, „різниця у смаках завжди існувала і буде існувати залежно від віку, темпераменту, національно-психологічних властивостей особи і т.д., але ця різниця не залежить від рівня культурно-мистецької освіти” [3, 110]. Тому проблема рецепції літератури і музики та їх взаємодії, на наше переконання, цілковито самостійні проблеми і вимагають врешті абсолютно різних підходів в їх вирішенні. Причому перш за все суб'єктивованих, а не об'єктивованих, аж ніяк не ігноруючи останнього [4, 110].

І ще от на чому хотілося б зупинитися, досліджуючи проблему взаємодії і рецепції літератури і музики: на зіставленні або ж і протиставленні драматургії тексту і музичного матеріалу в українській опері. Не будемо вдаватися до класичних зразків такої органічної єдності в оперних виставах, що їх колись і тепер високохудожньо інтерпретують, по своєму трактуючи композиторські твори Миколи Лисенка, Семена Гулака-Артемівського, Миколи Аркаса, Михайла Вериківського, Григорія Майбороди та ін. Зазначимо тільки, що свого часу деякі опери українських композиторів (приміром, „Назар Стодоля” Костянтина Данькевича, „Лісова пісня” Віталія Кирейка, „Загибель ескадри” Віталія Губаренка), створені, відповідно, за однойменними драматичними творами Тараса Шевченка, Лесі Українки та Олександра Корнійчука, за твердженням тодішньої критики, „потрапляли під вплив не стільки задуму композитора, скільки контурів постановок цих п'єс в драматичному театрі. В даному разі відбувалось перенесення на оперну сцену засобів і прийомів драматичного театру” [5, 26]. Більше того, така штучність у поєднанні літературної першооснови і музичного матеріалу до певної міри схематизувала вокально-сценічні образи, спрощуючи режисерське й акторське сприйняття твору загалом, а механічно перенесені в оперу контури „драматичних спектаклів приземлювали емоційно-піднесені події, узагальнено відтворені в музичній драматургії, й порушували поетичну умовність оперної вистави” [6, 269].

Ми свідомо оминули не менш складну проблему взаємодії і рецепції епосу і музики. Тут також є немало своїх труднощів, адже прискіпливої уваги вимагає бодай „музичність прозової фрази”, „музикальність прозового образу” тощо. Діяльний аспект таких взаєморухів і взаємозумовленостей у сприйнятті такого типу літератури і музики уявляється нау-

ково перспективним, не менш, аніж взаємодія поезії та музики, драматургії і музики. Під рецепцією письменства і музики (зі всього сказаного) вочевидь треба розуміти діяльність людини, спрямованість якої полягає в духовному оволодінні творами літератури і музики, в даному разі здебільшого проілюстровано художніми зразками української національної культури і мистецтва. Ще раз зацентруємо, що сприйняття є складовою частиною художньої діяльності, яка розуміється як ідейно-естетична система, котру можна компонувати (структурувати) в такий спосіб: художня творчість (письменницька, композиторська, живописна, вокальна, хореографічна, театральна) – твори мистецтва (різномодові, різновидові і різножанрові) – художнє засвоєння мистецтва. У цьому значенні можна говорити про сприйняття літератури і музики як співтворчості, хоча одразу ж треба висловити одне застереження – ступінь участі у співтворчому процесі реципієнта визначається його адекватністю. Окрім цього, водночас не слід абсолютизувати, а тим паче ототожнювати сам процес творення чи репродукування явищ мистецтва і їх естетичне сприйняття читачем, слухачем, глядачем. Як і не варто ігнорувати при цьому пасивність реципієнта, що аж ніяк не сприятиме взаємодії у розумінні творів художньої літератури і творів музичного мистецтва, типології читацького і слухачького сприйняття.

### *Література*

1. Див.: *Виготський Л.* Психологія сприйняття мистецтва. – К., 2007.
2. *Мазепа В.І.* Художня діяльність: Проблеми суб'єкта та об'єктивної детермінації. – К., 1990; *Костюк О.Г.* Сприйняття мелодії. – К., 1998; *Сироежкіна Г.М.* К проблеме эстетического восприятия // Вестник СПб университета. Серия 6. – 1999. – Вип. 3. – С. 113-115.
3. *Цемко М.В.* Про методи вивчення сприйняття музики // Методологічні проблеми мистецтвознавства: Збірник наукових праць. – К., 1999. – С. 106-114.
4. *Цемко М.В.* Про методи вивчення сприйняття музики // Методологічні проблеми мистецтвознавства: Збірник наукових праць. – К., 1999. – С. 109-110. Також: *Сивокінь Г.М.* Література і читач. – К., 1996.
5. *Семашко Н.Н.* Художні потреби і їх розвиток у молоді. – К., 2001. – С. 110-111.
6. *Станішевський Ю.О.* Український радянський музичний театр. – К., 1970. – 290 с.
7. *Станішевський Ю.О.* Український радянський музичний театр. – К., 1970. – С. 269.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 12.10.2009 р.*

*Рекомендовано до друку докт. мистецтвозн., професором Крулем П.Ф.*

**LITERATURE AND MUSIC: CO-OPERATION, RECEPTION****G. V. Oleksiuk**

*Institute of Arts of PreCarpathian National University by V.Stefanic,  
Department of Performing Arts, Ivano-Frankivsk, ph. +380(344)52-34-29*

*There is the question in the article about synthesis of imaginative literature and musical images, about facilities of their perception in present sociocultural space, about actualization of methods of education of writing and music works. It is proved that reception of cultural wealth, except for artistic, comes forward the original constituent of the integral system of creation the image: co-operation of literature and music its art mastering,*

**Key words:** *poetry, song, dramatic art, musical play, typology of auditory perception.*

# Журналістика, книговидання

УДК 655.1 (09) (477.8)

ББК М8г (4Ук3)+4611.63 (29=Ук)-31

## СЛОВО В ЛЕЩАТАХ ТОТАЛІТАРИЗМУ: ДО ІСТОРІЇ ПРЕСИ І КНИГОВИДАННЯ В КОЛОМІЇ (КІНЕЦЬ 1930-х – КІНЕЦЬ 1980-х рр.)

**М. М. Васильчук**

*Коломийський інститут Прикарпатського національного  
університету, кафедра філології; м. Коломия, вул. Миколи Лисенка, 8;  
тел. 8 (03433) 5-59-08*

*У статті, матеріал якої охоплює період з кінця 1930-х – до кінця 1980-х рр., розглядаються особливості розвитку друкарства, газетярства та видавничої справи в м. Коломії Івано-Франківської обл. Акцентовано увагу на історико-пресознавчому аспекті проблеми, відтворено об'єктивну картину видавничого процесу як цілісного явища зі своїми особливостями, позитивними й негативними моментами; показано складний шлях пошуку національних орієнтирів в умовах тоталітарних політичних режимів.*

**Ключові слова:** *друкарня, видавнича справа, видавництво, редакція, часопис, книга, редакційний і видавничий процеси, цензурні утиски, інформаційний простір, аналіз.*

Німецько-радянський пакт про ненапад і нейтралітет підписано 23 серпня 1939 р.; у таємному протоколі Гітлер і Сталін домовилися про розподіл Європи на сфери впливу та окупації, Радянський Союз претендував на західноукраїнські землі [27]. 1 вересня 1939 р. Гітлер напав на Польщу; 17 вересня радянські війська вступили на територію тодішньої Східної Польщі – зайняли землі, заселені українцями і білорусами. Відбувся покvapливий відхід представників органів польської влади, евакуація установ, організацій. В умовах перехідного періоду, нестабільності призупинила вихід преса; згодом офіційна влада закрила видання (навіть прорадянські), які виходили в час польського правління. На територію Станіславського воєводства Червона армія увійшла 17–18 вересня 1939 р., до Коломії – 18 вересня [15]. 19 вересня в Коломії відбувся мітинг, у якому взяли участь танкісти передових частин Червоної армії. У місті було створено тимчасове управління, до складу якого ввійшли ко-

лишній член КПЗУ В. Баб'юк, учитель І. Михалевський [14]. З 22 вересня 1939 р. розпочалося активне створення нової газети, яким займався Микола Котенко. У магістраті, на другому поверсі, було відведено три кімнати під редакцію газети. До роботи в редакції було залучено Якова Куника [5, 99], який у Коломиї як уповноважений ЦК КПЗУ видавав газету «Наша праця» (1936), а також друкарку М. Бійовську. Газета мала виходити з 1 жовтня 1939 р. Я. Кунику було доручено вибрати друкарню, провести переговори з її власником про умови співпраці, наявність фахівців, забезпечення папером. На той час друкарні та склади з товарами (папером) ще не були націоналізовані, редакція все купувала за готівку. Було домовлено про друк газети в друкарні М. Бойчука. Газету складав один складач вручну, друкували на машині з ручним приводом (Червоний прапор. –1979. –30 верес.).

Органом тимчасового управління міста Коломиї стала газета «Червоний прапор», яка виходила з 1 жовтня 1939 р. Опубліковані тут матеріали мали на меті пояснити читачам причини входження Червоної армії на територію Галичини й Білорусії, підготувати громадську думку про узаконення цього акту, «...значне місце займали вітальні телеграми керівникам Радянського уряду, надіслані зборами трудящих Коломиї, присвяченими визволенню; в них висловлювалась вдячність за визволення та спільне бажання: «Просимо злучити нас з Радянською Україною та Радянським Союзом» (Червоний прапор. –1979. –30 верес.). Газета також активно висвітлювала підготовку до Народних Зборів Західної України 22 жовтня 1939 р., які демонстрували народне волевиявлення щодо входження до складу УРСР.

У листопаді-грудні на підставі декрету Верховної Ради СРСР було націоналізовано низку підприємств; створено державну друкарню поліграфтресту м. Коломиї [25]. У грудні 1939 р. редакцію газети було перенесено у приміщення на вул. Леніна, 43. У грудні 1939 р. почала діяти друкарня «Червоний прапор», розташована в одному з редакцією приміщенні. Було забезпечено високий поліграфічний рівень газети; сприяли цьому сучасна поліграфічна техніка з націоналізованих друкарень, запаси паперу. Однак уже з серпня 1940 р. газету друкували на товстому, низькоякісному папері. Постає проблема і з ремонтом поліграфічного обладнання: «В місцевій друкарні багато складних друкарських машин. Кожний механізм, кожна машина, попрацювавши деякий час, вимагають налагодження, очищення. Проте немає в нашому місті майстерні...» (Червоний прапор. –1940. –8 серп.).

1939 р. вийшло 69 номерів «Червоного прапора» як органу тимчасового управління міста Коломиї, останній в цьому році номер був уже органом Коломийського повітового комітету КП(б)У та повітвиконкому. Протягом 1940-1941 рр. вносились незначні зміни в підзаголовок газети, пов'язані зі змінами в назвах органів державного та партійного управління, які перебували в стадії формування. Однак вони не змінювали суті – газета представляла організацію КП(б)У на Коломийщині та органи радянської влади в Коломиї і районі. Так, 1941 р. газета

була органом Коломийського міськкому і райкому КП(б)У, міської і районної Рад депутатів трудящих (1941. –11 трав.). Газета перебувала під контролем цензури, про що свідчать помітки «Упов. Облліту НГ 89».

Газета 1939-1941 рр. здебільшого висвітлювала події в СРСР, подавала багато міжнародної інформації; місцевої інформації було порівняно мало. З весни 1940 р. почали друкувати фотознімки на місцеву тематику. «Червоний прапор» був щоденною газетою на двох сторінках, інколи часопис виходив на чотирьох сторінках, якщо треба було подати важливу політичну інформацію. З місцевих повідомлень – інформація про перший мітинг, присвячений справі скликання Українських Народних Зборів (1939. –8 жовт.), який відбувся 5 жовтня, урочисте засідання до річниці Жовтневої революції у Підгайчиках (1939. –11 листоп.), націоналізацію механічно-ливарного заводу братів Біскупських (1939. –2 груд.) та ін.

Газета була одним із елементів радянської пропагандистської системи, тому діяла за тими законами, за якими діяла преса СРСР. Одним з прикметних елементів була участь у масових агітаційних кампаніях. Крім виборів, помітною масовою акцією була внутрішня позика. Так 2 липня «Червоний прапор» вийшов з передовою статтею «Дамо соціалістичній державі нові кошти» (1940. –2 лип.). Газета діяла оперативно, повідомляючи, що «...вчора о 6 годині вечора по радіо передали указ уряду про випуск з 1 липня внутрішньої позики третьої П'ятирічки (випуск 3 року). З великою увагою й інтересом тисячі робітників слухали цю звістку. Узнавши про це трудящі доказують свою відданість ділом» (1940. –2 лип.). Крім передової статті, тут опубліковано низку офіційних матеріалів та відгуків читачів. У наступному номері газета розкручувала ідею позики, пишучи про мітинги, друкуючи нові відгуки читачів про потребу підтримати позику, створюючи ажіотаж, але при цьому не вносячи нічого нового в інформаційне насичення газети, бо, практично, повторюється одне і те ж. Нарешті, газета подає матеріал інформаційного агентства РАТАУ «Велокрос на честь позики» (1940. –4 лип.), цим самим показуючи, що в такій кампанійщині беруть участь не лише журналісти.

Багато уваги «Червоний прапор» приділяв політичним подіям. 1940 р. повторився сценарій подій, які нещодавно відбувалися в Галичині: Червона армія вступила на територію Бессарабії і Північної Буковини. Газета друкувала як офіційні матеріали інформагентств ТАРС та РАТАУ, так і місцевих авторів. Уже самі заголовки свідчать про спрямування публікацій: «Радісна зустріч визволителів» (1940. –2 лип.), «Перші радянські газети...» (1940. –3 лип.), «Парад незламної могутності» (військовий парад у Чернівцях) (1940. –4 лип.). Місцеві автори писали на ці ж теми: на нараді сільського активу у Коломийському райкомі партії прийняли резолюцію на підтримку приєднання Бессарабії і Північної Буковини (1940. –4 лип.), 29 червня 1940 р. з Коломиї на Радянську Буковину виїхав перший після приєднання український театр з



п'есою Л. Юхвіда «Весілля в Малинівці» (1940. –7 лип.). Газета надрукувала нариси з історії Буковини та про творчість Юрія Федьковича (1940. –11, 12 лип.). Уже з перших номерів новостворена газета набирала тих рис, які були притаманні радянській пресі. Пересічні читачі, виховані на традиціях преси попередніх років, не завжди розуміли суть нововведень, кампаній. Люди входили в світ інших реалій: примусового здириства на державні позики, відсутність нормальної системи торгівлі та обслуговування, виконання і перевиконання виробничих планів на підприємствах. І все це відображала газета, щоправда, під різними кутами зору (1940. –9, 23, 27 лип.; 5 серп.). Багато робилося, аби створити нову систему господарювання на селі (1940. –18 лип.), показувалося життя селян у колгоспах.

Прилучала газета читачів до радянських свят – Дня залізничника, роковин встановлення Радянської влади в краї, Жовтневої революції, Дня радянської преси тощо. Показовим є те, як у Коломиї з давніми видавничими традиціями запроваджувалася стінна преса. 5 травня 1941 р. газета повідомляла, що в Коломиї і районі створено 54 стінгазети, відзначалося кращі з них – газети залізничників «Вагонник» (редактор Жаров) та «За тяжеловесные поезда» (Семенкін), «Зірка свободи» (с. Тростянка, редактор – Калиняк), «Радянське село» (с. Турка, Яковенко) (Червоний прапор. –1941. –5 трав.). При редакції «Червоного прапора» було влаштовано курси робітників, проводилось навчання [9]. Серед авторів газети в той період були К. Копелова, Н. Денер, П. Шварко, Д. Жук, Я. Грунверг. Штатним працівником у редакції був Юрій Мельничук [5, 113–114], згодом знаний радянський публіцист, редактор журналу «Жовтень», депутат Верховної Ради СРСР. Він відзначився боротьбою з т.зв. українським буржуазним націоналізмом, створивши низку памфлетів. Однак у добу хрущовських перемін він опублікував серію статей про галицьких письменників, багатьох з яких (зокрема А. Чайковського) повернув з-під заборони.

З початком війни Німеччини проти СРСР газета «Червоний прапор» виходила нетривалий час. Червона армія залишила Коломию вночі проти 3 липня 1941 р. (Вісник Коломиї. –1996. –10 верес.), останній номер «Червоного прапора» вийшов з датою 2 липня 1941 р. (Червоний прапор. –1989. –1 жовт.).

30 червня 1941 р. на зборах представників українських партій та громадськості в приміщенні товариства «Просвіта» в перший день окупації Львова німецькими військами провід Організації українських націоналістів урочисто проголосив відродження незалежної української держави [1]. Звістку про це коломийський провід ОУН одержав того самого дня від зв'язкового. Впродовж ночі перестала існувати окупаційна влада; окружний провід ОУН узявся налагоджувати життя в місті. Керівником Окружної управи став Антон Княжинський. Друкарню очолив поліграфіст Осип Кічак [5, 79–80]. Масовим тиражем було видруковано звернення Проводу ОУН на матірних українських землях, у якому зазначалося: «Український народ! Знай: твоєю метою є Українська Само-

стійна Соборна Держава! Твоїм вождем є Степан Бандера!» (Воля нації.–1996. –24 лют.).

Чотири дні згодом після останнього номера «Червоного прапора», але вже за іншої влади, в Коломиї почала виходити газета «Воля Покуття» (1941. –6 лип.). Літературним редактором новоствореної газети став письменник і видавець Дмитро Николишин, відповідальним редактором – Ярослав Христюк [12]. Перше число органу повітового Українського революційного проводу й Організації українських націоналістів мало витиснений золотом колонтитул.

Часопис «Воля Покуття» спочатку був органом повітового Українського революційного проводу і ОУН, далі – Окружної управи і організації ОУН. Та вже з ч.10 газета змінила підзаголовок на нейтральний – «Орган української громадської думки = Organ der ukrainischen öffentlichen Meinung». А до української назви «Воля Покуття» було додано ще й німецький відповідник – «Pokutiens Wille». З 14 числа газета стала «Вісником Коломийської округи». Тут упродовж нетривалого періоду 1941 р. відобразилися метаморфози у ставленні окупаційної влади до українців та до ідеї української незалежності.

Уночі, з 2 на 3 липня 1941 р., коли відійшла Червона армія, на ратуші було піднято синьо-жовтий прапор. До Коломиї «...підійшли сотні молодих хлопців з сіл для оборони міста. Того ж дня була утворена Українська повітова управа» (Воля нації. –1996. –24 лют.). Коли до Коломиї підійшли угорські війська, відбулася збройна сутичка, угорців затримали. Після переговорів мадяри вступили до Коломиї з синьо-жовтим прапором, який розвівався над першим мотоциклістом. Угорські фронтові частини не втручалися в місцеву політику. Але німці, як і більшовики, мали свої плани щодо України, тож невдовзі Державне правління було розігнано, його голову Ярослава Стецька, Степана Бандеру та інших політичних діячів заарештовано. «Останнім святковим днем вільної Коломиї було врочисте відзначення Свята зброї 31 серпня 1941 р.» (Вісник Коломиї. –1996. –10 верес.), – констатував І. Кічак. У серпні-вересні угорці поступово владу передали німцям, із 1942 р. почалися арешти серед ОУН. Як згадував Д. Николишин, «...німці, що прийшли до Коломиї на місце мадярів у серпні того ж року, зразу ж наклали на часопис свою важку руку» (Літопис коломийський. –1991. –Ч.2). По суті, вільною, справді демократичною національною газетою «Воля Покуття» була впродовж місяця-півтора свого існування. Далі часопис став рупором офіційної німецької влади, друкуючи розпорядження і накази [12].

Часопис «Воля Покуття» 1941 р. на своїх сторінках багато уваги приділяв висвітленню наслідків перебування при владі більшовиків – показу методів терору, описам їхніх жертв. Окрему літературну сторінку часопис присвятив пам'яті письменника і журналіста Івана Зубенка (1941. –24 серп.), який покінчив життя самогубством, не витримавши «обробки» в НКВС. Газета тримала в полі зору формування і діяльність нової української влади, відновлення діяльності громадських організа-

цій і товариств, економіки, освітньої системи. Для показу життя поза Коломиєю була призначена рубрика «В селах». Звертала газета увагу на відновлення культурного життя в краї.

На відміну від «Червоного прапора», який лакував дійсність, не показував діяльності репресивної машини, «Воля Покуття» друкувала офіційні розпорядження угорсько-німецьких властей, вироки військових судів тощо. Характерними є оголошення і розпорядження щодо задачі населенням картоплі, молока та ін. продуктів харчування.

Газету друкували в Державній українській друкарні (липень – поч. серпня 1941 р.), яка в серпні–вересні 1941 р. була перейменована на друкарню видавництва «Воля Покуття». Саме тоді й була спроба реанімувати видавничу славу Коломиї, припинену у вересні 1939 р.: накладом «Волі Покуття» як ч.36 «Загальної книгозбірні» видано книги Д. Николишина «На становищі» та «Поминальна (листопадна) симфонія» [12]. Це були останні коломийські книги, оскільки в ході німецьких господарсько-управлінських реформ було передбачено централізацію видавничої справи, з центром у Кракові і філією у Львові. Вже з вересня 1941 р. друкарня стала друкарнею редакції «Волі Покуття», а з 1942 до 1944 р. – «Поліграф-Тресту»; очолював її оберлейтенант СС Віллі Зетцер [2, 77].

1943 р. редакцію «Волі Покуття» перебрали до Львова, газета отримала підзаголовок «Український популярний тижневик для Коломиїщини». Відірваність від місцевих справ, складне становище на фронтах стали причиною того, що газета втратила оригінальність і стала ще одним рупором німецької пропагандивної машини.

Нетривалий час у Коломиї виходили додатки до «Волі Покуття» – «Останні вісти» (1941. –17 верес.) та «Українська школа» (1942. –Ч.1). В «Останніх вістях» подавали найновіші відомості про події на фронтах, висвітлювались успіхи німецької зброї, робились огляди преси. Містилися тут і публікації, в яких висвітлювалися позиції націонал-соціалізму щодо держави і господарювання, нові організаційні форми життя в дистрикті Галичина. Помітна спроба сепарації тематики «Волі Покуття» й «Останніх вістей» на неофіційну та офіційну.

Інформацію про додаток до «Волі Покуття» «Українська школа» дослідники подають на основі каталогу ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України [25, 195], оскільки оригіналу єдиного числа цього видання не знайдено.

Щоденна червоноармійська газета «Армейская правда» наприкінці березня 1944 р. вийшла із шапкою над колонтитулом: «Наши войска овладели городом Коломыя» (1944. –30 марта). Однак, як свідчать очевидці, військо ввійшло в місто без бою, бо німці відступили звідси кількома днями раніше [28].

У перші повоєнні роки в Коломиї діяла друкарня №2 [4] (єдина в Коломиї, друга за порядком нумерації в Станіславській області).

З листопада 1944 р. відновили видання газети «Червоний прапор», яка, як і до війни, була органом Коломийського міськкому і райкому

КП(б)У, міської і районної рад депутатів трудящих. Поліграфічна якість видання була невисокою, інформаційна насиченість зорієнтована на показ центральних подій. Якість і оперативність довоєнних і повоєнних номерів газети дуже різняться: газета попередніх років, якщо не вдаватися в її ідеологічні особливості, була ліпшою, технічно й естетично досконалішою. До кінця 1940-х рр. газета залишалася на низькому рівні. І лише з часом «Червоний прапор» почав покращувати свою якість, більше уваги звертати на події місцеві, передовсім партійно-політичного характеру. Зумовлено це було складною суспільно-політичною ситуацією в країні: недавньою війною, сталінським терором. В Західній Україні ситуацію ускладнювали дії УПА.

У травні 1945 р. вийшов перший номер газети «Червоний промінь» (1945. –22 трав.), яка була органом Коломийського РК КП(б)У та районної ради депутатів трудящих Станіславської області. Газета виходила двічі (1945–1957) і тричі (1958–1959) на тиждень. Першим редактором її був Д. Поляниця. Газета була типовим представником радянської преси, створювала ілюзію кипучої діяльності, безкомпромісності. «Газета вчила доїти корів, стригти овець, косити зернові, в'язати снопи, вирощувати кролів, сапати буряки, пасинкувати кукурудзу... Ніби селянина спроваджено з іншої планети, він ніколи не газдував на своїй землі. Зайди навчали його, як жити, позбавляли права думати, самому щось вирішувати» [13, 63], – згадує академік Василь Лизанчук, який у редакції цієї газети починав свій шлях у журналістиці.

До 1940-х рр. у Галичині кожен, хто мав гроші, міг видати книгу, взятися за редагування журналу чи газети. Учні другого-третього класів гімназії замовляли собі візитні картки, різноманітні програмки і запрошення. У радянський час існувала повна монополія на слово, апробована на теренах Радянського Союзу в міжвоєнний період. Ситуація ускладнювалася ще й тим, що тривала боротьба між офіційною владою й українськими партизанами. Контроль за діяльністю друкарні був особливий. З липня 1946 р. на підприємстві було введено цілодобову охорону, запроваджено іменні перепустки. Без документа, підписаного директором, завіреного печаткою, ніхто не мав права переступати поріг приміщення [16]. Згодом запроваджено «Журнал реєстрації явки і покидання роботи», в якому кожен працівник розписувався.

У друкарні виготовляли бланки різноманітних бухгалтерських документів, газети. Через газети було запроваджено таку таємничість. Влада демонструвала недовіру до творчих працівників. Перед тим, як друкувати черговий номер, його прочитував цензор [17], йшлося передовсім про відображення подій і явищ у потрібному ідеологічному забарвленні.

В умовах польської окупації краю цензура читала здебільшого періодику вже після виходу номера, частина тиражу, розіслана ще до конфіскації, доходила до читачів. Часто редакції свідомо йшли на порушення, знаючи, що друкування антиурядових матеріалів спричинить до штрафу, але від цього зростає авторитет газети в очах громадськості. Од-

нак навіть тоді, коли цензура вилучала частини тексту і газета виходила у світ з білими плямами на місці вилучених рядків, це теж було свідченням позиції видання. Коли непокірне видання примусово закривали, видавці його знову відновлювали, змінивши, по суті, лише назву. У повоєнні роки ініціатива видання періодики могла йти лише від державних або підконтрольних державі структур.

Трудова дисципліна й збереження таємниць – одні з головних проблем у діяльності друкарні й газети наприкінці 1940-х – поч. 1950-х рр. У час, коли активно діяло українське підпілля, а органи радянської влади та безпеки проводили каральні операції, газета писала про мирне життя, жодним словом не прохоплюючись про реальні події. Таким чином давалося зрозуміти, що такого факту, як збройний опір новій владі, не існує взагалі. Тому історики, пишучи про діяльність УПА, змушені були передовсім доводити, що боротьба взагалі існувала. Однак підставою для цього були не публікації у тогочасній радянській пресі, а розсекречені циркуляри [10, 4, 5].

Ще в жовтні 1944 р., у період, коли бойові дії перейшли за межі Радянського Союзу, міністерство СРСР з охорони військових таємниць у пресі видало розпорядження про порядок друкування газет. Згідно з ним, відбиток зверстаної і виправленої коректором і редактором газети повинен був подаватися уповноваженому Головліту (цензоріві) для контролю. Друкарня мала право розмножувати газету тільки після підпису цензора. Після того, як газету було підписано, ніхто, навіть редактор, не мав права вносити якихось змін, виправляти помічені помилки, змінювати заголовки і кліше. На відбитку кожної зі сторінок газети мали бути штамп, підпис уповноваженого, номер дозволу. Аби вже віддрукована газета потрапила до читача, на це також потрібно було отримати дозвіл уповноваженого з написом: «Выпуск в свет разрешаю». Разом з тим, жорсткішим стало ставлення й до випуску іншої друкованої продукції: будь-яке замовлення друкарні дозволялося приймати лише після отримання дозволу місцевого органу Головліту. Після трьох місяців невикористаний дозвіл втрачав силу [18].

Поліграфісти, серед яких було багато фахівців з довоєнним стажем, сприймали такі заходи перестороги як щось далеке від реального поліграфічного процесу, при якому навіть наприкінці друкування тиражу виправляли помічену помилку, аби хоч частина примірників газети вийшла без похибок. Траплялося, що під час друкування газети високим способом друку від вібрації розламувалися кліше фотознімків чи малюнків. Тоді їх терміново замінювали, в кращому випадку на ідентичні, в гіршому – на близькі за темою. Інколи такі зміни вимагали і виправлень тексту. Іноді через необережність друкарів або недосконалість обладнання газетну сторінку розсипали. Бували спроби порушити цензурний тиск. Так, №37 «Червоного прапора» за 27 березня 1947 р. віддрукували й випустили в світ без візи міського літу (цензури). Всіх було попереджено: якщо хтось ще таке допустить, «...винні будуть передані слід-

чим органам» [19]. Фрази зі словами «саботаж», «важливі політичні заходи» тощо часто з'являлися у наказах.

З вересня 1947 р. коломийська друкарня №2 почала відсилати обов'язкові контрольні примірники, в т.ч. у Книжкову палату Української РСР. Такий же наказ на підставі Головліту було видано й у січні 1949 р.; газета відсилалася у Всесоюзну Книжкову палату [20]. Ці вказівки були чи не єдиними (в нашому розумінні) явищами, які були спрямовані на підтримку видавничої справи, а не на її руйнування. Контрольні примірники є добрим підґрунтям для вивчення історії поліграфії, періодики в умовах тоталітаризму.

1950 р. до діючих у Коломиї газет «Червоний промінь» і «Червоний прапор» додалася газета «Більшовик» (1950. –18 квіт.). Була вона органом політвідділу Коломийської МТС. Редагував газету Олександр Бартош. Редакція містилася в селі П'ядики Коломийського району. Газета виходила тричі на тиждень. Фіксований тираж (1000 примірн.) упродовж усього періоду її видання свідчить про те, що газета була на партійному утриманні і розповсюджувалася за рознарядкою. Переважна більшість матеріалів були присвячені питанням партійного життя, господарського будівництва в самій машинно-тракторній станції, колгоспах і радгоспах, які вона обслуговувала. На другому році видання газети було змінено назву: з грудня 1952 р. часопис виходив під назвою «Перемога» (1952. –2 груд.), однак це не вплинуло на стиль і тематику видання, яке після О. Бартоша редагував В. Бобух.

Зі смертю Сталіна почалася відлига, десталінізація. Було намічено кроки для реформ в економіці, сільському господарстві. В Україні було ініційовано відмовитися від МТС, які постійно входили в суперечки з колгоспами, а належну їм техніку продати колгоспам [27, 437]. Газета «Перемога» припинила виходити 1953 р.

Районна газета «Червоний промінь» і міська – «Червоний прапор» відображали загальний стан у суспільстві, причому не лише тим, що висвітлювали діяльність партії та уряду, органів місцевої влади. На сторінки преси почали повертатися імена тих, хто недавно вважався ворогами народу. До Коломиї після перебування у таборах за Полярним колом 1955 р. повернувся знаний письменник Юрій Шкрумеляк [5, 186–187]. На сторінках «Червоного прапора» після тривалого мовчання влітку 1956 р. з'явилися його вірші і кореспонденції – він повертався у літературний процес, а Коломия була ніби пересильним пунктом перед переїздом 1957 р. до Львова, виданням книжок після тривалої мовчанки. 1959 р. документальну книгу про Василя Стефаника «Володар дум селянських» [5, 90-91] написав і видав у Львові педагог з Коломиї Василь Костащук. Поступово наприкінці 1950-х рр. у Коломиї почало формуватися літературне середовище, поруйноване в ході Другої світової війни. Певною мірою цьому сприяло те, що 1950-х рр. з'явилося по декілька випусків альманахів літературних об'єднань Закарпатської, Чернівецької областей – «Радянське Закарпаття» і «Радянська Буковина». А в Станіславі 1954, 1956, 1957 рр. вийшли альманахи «Радянське Прика-

рпаття» [23, 24]. Зроблені в різних областях за одним стилем, в одному ключі добору матеріалів, ідеологічного трактування явищ і подій, вони все ж були певним кроком в активізації художньої творчості. У кожному зі станіславських збірників подано творчість авторів з Коломиї та Коломийщини.

У березні 1959 р. вийшов останній номер газети «Червоний промінь» (1959. –20 берез.). Видання було припинено, об'єднано з газетою «Червоний прапор». Читачі газети почали отримувати «Червоний прапор», який став міськрайонною газетою. Інформаційний простір у Коломиї, підконтрольний єдиній ідеології, було звужено до одного видання.

Книговидання в Коломиї було припинено ще 1941 р., у часи німецької окупації. Першого повоєнного десятиліття друкарня перебувала під посиленням контролем. Поліграфічних потужностей вистачало лише на друкування газет, бланкової продукції. Однак у другій половині 1950-х рр. Коломийська міська друкарня Станіславського управління культури почала виконувати замовлення на виготовлення книг і брошур. Це було викликано деяким послабленням ідеологічного тиску, вірою людей у можливість реформування суспільства: 1956 р. на XX з'їзді компартії Микита Хрущов виступив із критикою Сталіна та його злочинів, що стало сигналом для початку десталінізації.

У Коломиї друкували наукові записки Станіславського педагогічного та Львівського лісотехнічного інститутів (1957), Чернівецького державного університету (1959) та ін. Тут навіть друкували книги київського видавництва «Радянська школа» [21]. Нарешті, тут після тривалої перерви появилася брошура, на якій Коломию було зазначено не лише як місто, де її надруковано, а й де видано. Тобто, маємо факт книговидання. Йдеться про каталог «Виставка творів художника Ярослава Васильовича Пстрака» (1959) [6]. Це каталог першої радянської виставки цього художника, на нього покликаються в УРЕ.

У видавничій справі в Україні намітилася ціла низка змін. Ще 1955р. було видано наказ міністра культури УРСР, згідно з яким при обласних управліннях культури створювались Облвидави – обласні видавництва [7]. «В нашій країні все ширшого розмаху набуває робота на громадських засадах. У видавництвах створюються громадські редакції з числа науковців, партійних працівників, передовиків виробництва» [7, 4], – констатували упорядники спеціального довідника для працівників редакцій газет, місцевих видавництв і друкарень (1962); зібрані тут документи свідчать про те, що робились реальні кроки, аби відійти від тоталітаризму, позбутися непотрібних перешкод у сфері видавничій. Однак усе це робилось у межах компартійної ідеології, розмов про побудову комунізму.

На поч. 1960-х рр. відбувалася адміністративно-територіальна реформа. У Коломиї це виявилось в тому, що газету «Червоний прапор» було реорганізовано у міжрайонну газету Станіславського обкому компартії України і облвиконкому при Коломийському територіальному

виробничому колгоспно-радгоспному управлінні «Радянська Гуцульщина» (1962. –1 черв.). Вона почала виходити з 1 червня 1962 р. Газета була обласною, охоплювала Коломийський, Заболотівський, Косівський, Верховинський, Яблунівський райони, що зумовило зростання тиражу з 4.000-5.500 примірників – до 19.476 примірників. Проіснувала вона 1962-1963 рр. і припинила свій вихід 27 лютого 1963 р. Наступний номер газети вже називався «Червоний прапор» і розповсюджувався лише в межах Коломийського району.

1962-1966 р. діяла Коломийська міжрайонна друкарня Івано-Франківського обласного книжково-газетного видавництва. Якщо попередніх років у Коломії в друкарні працювали 15-18 людей, то в ці роки кількість працівників було збільшено вдвічі; оновлено й поповнено виробниче обладнання, в т.ч. за рахунок ліквідованих друкарень у смт Яблунів і Заболотів. Розширено кількість лінотипів, запроваджено електронно-гравірувальні верстати для нарізання кліше. Новим кроком у розширенні потужностей став запуск у березні 1964 р. ротативної друкарської машини для друкування зі стереотипів.

У Коломії перестали видавати обласну газету, однак місто вабило до себе літературні сили з Косівщини, Снятинщини, Івано-Франківська. Тут гуртувалися літератори Тарас Мельничук, Григорій Гришко та ін. «У 1962-1964 роках О. Г. Мілько був ініціатором літературно-мистецьких вечорів, творчих зустрічей, на які до Коломії приїжджали Ірина Вільде, Юрій Шкрумеляк, Тарас Мигаль, Петро Козланюк, Юрій Мельничук, Роман Іваничук, Роман Федорів, Ольга Стрілець, Микола Карпенко, Микола Кубик, Ярослав Дорошенко... У редакціях «Радянської Гуцульщини» і «Червоного прапора» гуртувалися літературно-мистецькі сили краю» [13, 52]. Процес творчого спілкування у Коломії був особливо інтенсивним упродовж 1960-х рр., доки тривала епоха хрущовських перемін і не почався процес «затягування гайок».

Відчутною політична реакція стала тоді, коли багато творчих людей змушені були жити з тавром неблагонадійних, а письменника і журналіста Тараса Мельничука за рукопис збірки «Чага» заарештували й ув'язнили [8].

Упродовж 1970-1980-х рр. газета «Червоний прапор» була заідеологізованою. Постійно писала про господарсько-економічні справи, висвітлювала хід чергових політичних та економічних кампаній. Друкували тут і твори місцевих літераторів. Однак відчувається, що їхня творчість була під неослабним ідеологічним контролем, щоб не повторити «помилку» попередніх років.

У 1970-х рр. було згорнуто книгодрукування в Коломії. Друкували тут лише брошури – рекомендації для колгоспів з рослинництва, автореферати дисертацій технічного профілю тощо. Якість поліграфічного виконання цих видань значно нижча, аніж наприкінці 1950-х – у середині 1960-х рр. Застійні явища, характерні для суспільства загалом, притаманні були і газеті «Червоний прапор», і діяльності друкарні.



У Коломиї діяла єдина друкарня – Коломийська міська друкарня Івано-Франківського обласного управління по пресі. Крім газет, друкували тут бланкову продукцію, документацію бухгалтерської звітності. Виходили буклети і брошури агітаційно-пропагандистського спрямування, замовниками яких виступав найчастіше Коломийський міськком компартії України, а видавцем – Облполіграфвидав. Агітаційна література часто була російськомовною.

Не маючи змоги відкрито випускати газети й книги, політичні противники існуючого тоді ладу взяли за самвидав. 1984–1989 рр. вийшли в Коломиї шість випусків підпільного історико-літературного альманаху «Карби гір» та два номери журналу «Досвітні вогні». Над їх виданням працювали Дмитро Гриньків, Тарас Мельничук, Ігор Кічак, Остап Качур [3, 4], – колишні політв'язні, репресовані. Кожен із випусків цих видань розмножували на друкарській машинці.

Ці видання передували або були наслідком тих змін, які відбувалися у суспільній свідомості. У другій половині 1980-х рр., коли генеральним секретарем ЦК КПРС обрали Михайла Горбачова, намітилися тенденції до змін, реформ, передовсім, у сфері економіки. Для їх досягнення було проголошено перебудову, новий стиль керівництва, гласність в державному управлінні, плюралізм думок у рамках соціалістичного вибору. У пресі, насамперед, московській, почали з'являтися матеріали, в яких викривались негаразди в економіці, критикувався стиль тоталітарного керівництва, зокрема сталінщини. Розкривалась правда про репресії в Радянському Союзі в 1930-і рр. тощо. В Україні внаслідок консервативності партійного керівництва такі зміни у пресі відчувалися слабше. Хоча з часом було відкрито донедавна заборонені теми – голодомору, визвольних змагань 1918-1920-х рр. Усіх тривожили наслідки катастрофи на Чорнобильській АЕС, що зіграло важливу роль у поширенні гласності в Україні.

Преса залишалася в партійних руках, як і друкарня. У Коломиї в другій половині 1980-х рр. виходили дві газети – орган коломийського міськкому КПУ, міської та районної рад народних депутатів «Червоний прапор» та орган парткому, профкому, комітету комсомолу та дирекції заводу «Коломиясільмаш» – «Робітниче слово» [3].

Виданням нового типу стала рекламно-інформаційна газета агрофірми «Прут» – «Агро» (1988). З неї в Коломиї розпочався відлік новітньої демократичної преси. Після виборів 1990 р. до Верховної Ради УРСР постали радівські газети «Вісник Коломиї» (1990) та «Вільний голос» (1991), газета осередку Української республіканської партії «На переломі» (1990).

Найпомітнішою рисою цього періоду розвитку видавничої справи в Коломиї є те, що з приходом Червоної армії у Галичину у вересні 1939р. сталася докорінна зміна видавничої ситуації. До цього часу в Коломиї існували приватні друкарні, газети, які репрезентували партії, громадські організації, творчі угруповання. Після вересня 1939 р. видавнича справа була винятково державною (компартійні видання, органи

правлячої партії, були водночас і виданнями органів місцевої влади). Вже з самого початку видавничу справу в регіоні, в т.ч. й у Коломиї, було поставлено в умови, у яких вона діяла на теренах Радянської України і Радянського Союзу загалом. Люди отримували одноманітну, проціджену через цензурне сито інформацію; було втрачено одну з основних функцій преси – доносити різнобічну інформацію до читача, оскільки єдина коломиїська газета «Червоний прапор» не допускала плюралізму думок. Друкарство було монополізоване державою. Натомість, громадськості, яка ще донедавна могла читати й аналізувати різноманітну періодику, було запропоновано стінну пресу, часто російськомовну, яка також не могла відображати реального стану життя.

Проголошене відновлення української держави 1941 р. не дало очікуваної свободи у видавничій справі. Газета «Воля Покуття» засвідчила прагнення українського народу мати власну державу, пресу. Газета реально відображала життя регіону впродовж першого місяця-півтора. Далі перетворилася на рупор, через який німецька влада у наказовому тоні розмовляла з читачами: повідомляла про каральні заходи, вимагала здавати продукти харчування тощо. 1943-1944 рр. газету для Коломиї видавали взагалі у Львові, поставивши на службу окупаційному режимі.

Не стала кращою видавнича ситуація і після того, як 1944 р. у Коломиї встановили Радянську владу. Як і німці, так і більшовицький режим винищували все національне, сутністю якого була незалежна держава. Фашисти і більшовики знищили навіть те, що було напрацьовано в часи польської окупації. Невисокий рівень поліграфії, вкрай заідеологізовані видання – компартійно-радянські газети «Червоний прапор» і «Червоний промінь», які у спотвореному світлі відображали життя в регіоні, країні, світі. Ці ж риси притаманні газеті «Більшовик» (згодом – «Перемога»), яка виходила на поч. 1950-х рр. Лише після смерті Сталіна, з послабленням ідеологічного тиску, в другій половині 1950-х – 1960-х рр. намітилися зміни до демократизації у сфері видавничій. Однак після завершення хрущовської відлиги з 1970-х рр. видавнича справа в Коломиї знову була поставлена в жорсткі ідеологічні й цензурні рамки. Хоча було істотно оновлено поліграфічну базу в Коломиї, однак це не вплинуло на зміст газети. Преса продовжувала виконувати функції колективного організатора і пропагандиста компартійної ідеології, борця з «українським буржуазним націоналізмом».

Коломиїській пресі періоду німецької окупації притаманні найчастіше інформаційні жанри, які часто зводили газету до рівня інформаційного бюлетеня. Натомість радянська преса чітко дотримувалася жанрової градації матеріалів. Однак за незначними винятками у цей період найчастіше преса була задля преси. Тобто, йшлося не про реальне відображення суспільного життя (чому й мали в ідеалі слугувати різноманітні жанри), а про творення газети, яка б не порушувала реальних проблем, а була здебільшого тільки агітаційним рупором. Тому й фейлетони того періоду – про завмага, який приховує товар (а треба б про ситу-

ацію загального дефіциту, яка до цього призводить) чи про голову колгоспу, який не вивіз вчасно гній у поле (а треба б писати про роль колгоспної системи у закріпаченні селян).

Періодика радянської доби оперувала низкою заялжених фраз та штампів, якими приховувалась неможливість писати про реальні проблеми. Своя лексика і фразеологія була для оспівування досягнень радянського ладу та для «викриття» націоналістів чи просто злодіїв, яких називали несунами. У лексиці помітне зросійщення, інколи газети друкували російськомовні тексти, зокрема вірші. У таких умовах не могла належним чином розвиватися й література. Слабші духовно митці підлягали «обтісуванню» політичною системою, а сильніші, як Тарас Мельничук, – ставали бунтарями.

### *Література*

1. Акт проголошення Української держави. 30 червня 1941 р. // Національні відносини в Україні у ХХ ст.: Зб. док. і мат. –К.: Наук. думка, 1994. –С.250.
2. *Андрусак М.* Вежі духу // Перевал: Всеукраїнський літературно-художній і громадсько-політичний журнал. –2003. – №2. – С.39-90.
3. *Васильчук М.* Видавнича Коломия: Періодичні та книжкові видання нової доби: Довідник. –Коломия: Вік, 1995. – 48 с.
4. *Васильчук М.* Видавнича справа в Коломійі наприкінці 40-х – у 50-х рр. ХХ ст. // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики. –Львів, 2000. –Вип.7. –С.140-144.
5. *Васильчук М.* Коломийський азбуковник: Друкарство, журналістика, література 1939–1999 рр.: Біобібліографічний словник. – Коломия: Вільний голос, 2000. –200 с. + 20 с. іл.
6. Виставка творів художника Ярослава Васильовича Пстрака: Каталог / Каталог склали *І. Матасяк, М. Сахро.* – Коломия, 1959. – 40с.
7. Довідник для працівників редакцій газет, місцевих видавництв і друкарень / Упоряд. *Х. Поляков, М. Голінський.* –К.: Державне вид-во технічної л-ри УРСР, 1962. –386 с.
8. *Дорошенко Я.* Князь поезії // *Мельничук Т.* Чага. – Коломия: Вік–Просвіта, 1994. –С.4.
9. Журнал обліку робсількорів. 1940. 67 с. – (Зберіг. у колекції документів і матеріалів М.М. Васильчука).
10. Історія УПА. –1990, [Б.м.]. –200 с.
11. *Качкан В.* Хай святиться ім'я твоє: Галицькі просвітницькі діячі, письменники, вчені – вихідці із священницьких родин. –Чернівці: Прут, 1994. –198 с.
12. Коломийська округа 1941–42 рр. на сторінках газети «Воля Покуття» / Авт.-упоряд. *І. Монолатій.* –Коломия, 1996. –18 с.

13. *Лизанчук В.* З-під іга ідолів: Роздуми про пережитте. – Львів, 1997. – 218 с.
14. *Мельничук Я., Сегал П.* Коломия // Історія міст і сіл Української РСР: Івано-Франківська область. – К: Гол. ред. УРЕ АН УРСР, 1971. – С.280-292.
15. *Потоцький Г.* Здійснення мрії // Назустріч мрії: Нариси з історії Прикарпаття. – Ужгород: Карпати, 1978. – С.106–107.
16. Приказ №4 / Городская типография №2: г. Коломия, 1946–48 гг. [Книги наказів]. – (Зберіг. в поточному архіві Коломийської районної друкарні).
17. Приказ №32 / Городская типография №2: г. Коломия, 1946–48 гг. [Книги наказів]. – (Зберіг. в поточному архіві Коломийської районної друкарні).
18. Приказ №751 от 2 октября 1944 г. Уполномоченного Министерства СССР по охране военных тайн в печати и начальника Главлита / Городская типография №2: г. Коломия, 1946–48 гг. [Книги наказів]. – (Зберіг. у поточному архіві Коломийської районної друкарні).
19. Приказ №17 / Городская типография №2: г. Коломия, 1946–48 гг. [Книги наказів]. – (Зберіг. у поточному архіві Коломийської районної друкарні). – (Зберіг. у поточному архіві Коломийської районної друкарні).
20. Приказ №2 / Городская типография №2: г. Коломия, 1946–48 гг. [Книги наказів]. – (Зберіг. у поточному архіві Коломийської районної друкарні).
21. Приказ №40. 1958. 12 апреля / Книга приказов, г. Коломия. Типография №2. – 78 арк. – (Зберіг. у поточному архіві Коломийської районної друкарні).
22. Про створення видавництва у м. Коломий: Ухвала президії Коломийської міської Ради народних депутатів від 14 листоп. 1990 р. – 2с. – (Зберіг. у колекція документів і матеріалів М.М. Васильчука).
23. Радянське Прикарпаття: Альманах Станіславського обласного літературного об'єднання. – Станіславське обласне видавництво, 1956. – 144 с.
24. Радянське Прикарпаття: Альманах Станіславського обласного літературного об'єднання. – Станіславське обласне видавництво, 1957. – 204 с.
25. *Романюк М. М., Галушко М. В.* Українські часописи Коломий (1865– 1994 рр): Історико-бібліографічне дослідження. – Львів, 1996. – 238 с.
26. *Руданський С.* Сьпівомовки / Зі вступом *Н.Н.* і з портретом автора. Передм. *Б. Лепкого.* – Коломия: Галицька накладня Якова Оренштайна, [Б.р.]. – 144 с.
27. *Субтельний О.* Україна: Історія. – К.: Либідь, 1991. – 369 с.

28. Стусік Є. Про перший радянський танк у Коломиї. Конспект оповіді. 3 с. – (Збір. у колекціях документів і матеріалів М.М. Васильчука).

*Стаття надійшла до редакційної колегії 17.10.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Лизанчуком В.В.*

**THE WOND IN THE CLUTCES OF TOTALITARISM: DEWOTED  
TO THE HISTORI OF PRESS AND PUBLISHING IN KOLOMYIA  
(LATE 1930S – LATE 1980S)**

**M. M. Vasylchuk**

*Kolomyia Institute of PreCarpathian National University by V. Stefanyk,  
Philology Department; Kolomyia, 8 Mykola Lysenko Street;  
t. 8(03433) 2-46-60*

*The peculiarities of printing development, newspaper and publishing businen in Kolomyia (Ivano-Frankivsk region) are considered in the text. It envolves the period of late 1930s till late 1980s. The attention ir paid to his-toric-printing knowledge aspect of the problem and the oblective picture of the publisching process as a complete phenomenon with its peculiarities, positive and negative moments are reconstructed, the complex way of searching of national orientation in the conditions of total political vegime is shown.*

**Key words:** *printing-house, publishing, publishing house, editorship, newspaper, book, editorial and publishing processes, censorship oppression, informatijn scope, analysis.*

УДК 821.161. 2.09

ББК 83.3 (4 укр) 1

## ТИЖНЕВИК «ТРИЗУБ» У ВІДОБРАЖЕННІ БУТТЯ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ ПЕРІОДУ МІЖВОЄННОГО ДЕСЯТИРІЧЧЯ ХХ СТ.

**В. Г. Дутчак**

*Інститут мистецтв Прикарпатського національного  
університету імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 64; тел. +380 (342) 55-34-88*

*Автор статті аналізує джерелознавчий характер тижневика «Тризуб» (Париж, Франція) з огляду на відображення подій та проблем культури і мистецтва українського зарубіжжя міжвоєнного періоду ХХ ст. в Європі. Визначено мистецьку вартість публікацій про кобзарство та їх роль для пропаганди бандурного мистецтва серед емігрантів.*

**Ключові слова:** *тижневик «Тризуб», С.Петлюра, українська еміграція, бандурне мистецтво діаспори, міжвоєнне десятиліття.*

Серед численних зразків преси української діаспори першої половини ХХ ст. важливе місце займає журнал «Тризуб» (Париж, Франція). На відміну від багатьох інших видань він проіснував тривалий часовий проміжок: більш ніж п'ятнадцять років із щотижневою періодичністю з 1925 по 1940 роки. Його передплатники забезпечували значну географію поширення часопису: країни майже всієї Західної Європи, Північної та Південної Америки, а також Австралії. Високий творчий потенціал співробітників і дописувачів журналу, до яких входили видатні українські політичні, державні діячі, вчені та письменники, забезпечив йому високий аналітичний рівень публікацій. За короткий час «Тризуб» завоював високий авторитет не лише серед читачів, а й працівників інших українськомовних та іншомовних періодичних видань: це підтверджують факти передруків публікацій «Тризуба» в інших періодичних часописах різних країн світу [17].

Тижневику «Тризуб» присвятили свої розвідки ряд українських дослідників, зокрема А. Тимошик, Д. Миронюк, Н. Миронюк, Н. Сидоренко та інші. Проте культурно-мистецький аспект тижневика не становив напрям їх вивчення. **Метою** автора статті постає аналіз музично-публіцистичних публікацій стосовно бандурного мистецтва в тижневику «Тризуб» упродовж усього періоду його функціонування. При цьому акцентуються такі **завдання**: простежити історію заснування та формування специфіки видання, визначити роль С.Петлюри у популяризації кобзарства серед українців-емігрантів, проаналізувати інформаційний потенціал та жанри публікацій стосовно бандурного мистецтва, джерелознавчий характер тижневика «Тризуб» у висвітленні реалій бандурно-

го мистецтва міжвоєнного десятиліття. Джерельним матеріалом для узагальнень автора статті послуговували видання «Тризуба», опрацьовані у фондах Слов'янської бібліотеки Державної книгозбірні Чеської республіки (м. Прага) та бібліотеки ім. О.Ольжича Інституту філософії НАН України (м. Київ).

Паризький журнал «Тризуб» відіграв специфічну роль не лише в історії української журналістики (зокрема, діаспорної). На противагу багатьом іншим виданням на його сторінках знаходилося місце і для відгуків-рефлексій, рецензій, анонсів і хронік подій, щільно пов'язаних з культурно-мистецькими здобутками українців-емігрантів. Досить часто такі публікації йшли в синхронному порівнянні з подібними подіями на материковій (Великій) Україні, українських землях Польщі (Галичини), Волині, Закарпатті. До сьогодні журнал «Тризуб» залишається важливим джерелознавчим підґрунтям для узагальнення мистецьких процесів, в т.ч. бандурних, в середовищі української діаспори міжвоєнного десятиріччя.

Невипадковим є те, що ідея заснування у Західній Європі періодичного друкованого органу належить українському військовому і політикові, головному отаманові українського війська УНР Симону Петлюрі. Саме у його працях підкреслювалося, що для українців найголовнішим повинен бути заповіт «Держава вище від партії, нація – вища над маси». Після поразки Української революції на початку 20-х років минулого століття, коли уряд Української Народної Республіки опинився на теренах Польщі, С.Петлюра (тоді Головний отаман військ УНР в екзилі) видає в друкарні табору українських інтернованих у Щипіорно під псевдонімом О. Ряст свою брошуру «Сучасна українська еміграція та її завдання». Її провідним рефреном стала необхідність повсюдного використання українцями на чужині друкованого слова «для пропаганди, обґрунтування і всестороннього з'ясування ваги української проблеми» [9, 251]. Йшлося не лише про використання для цієї мети «європейської преси і журналістики», а й створення власної друкованої періодики, «організацію власних виступів перед світом у справі наших державних змагань», збирання книжок, газет та інших друкованих матеріалів українознавчої тематики, організацію цілої мережі видання українських книжок [17].

Зауважимо, що досвід журналіста Симон Петлюра набув ще на початку століття, як співробітник редакцій ліберальних часописів Кубані, Галичини, центральної України. Його публіцистичні праці мали значний вплив на формування української національної свідомості ще в передреволюційні роки. До речі, він завжди проявляв досить значну зацікавленість кобзарями-бандуристами [20]. Ще працюючи з архівами Кубанського війська (з 1903 р. у Катеринодарі), допомагаючи відомому історику Ф. А. Щербині, Петлюра друкує у пресі дописи про збирання українських пісень на Кубані О. Кошицем і Г. Концевичем, а на засіданні «Общества любителей изучения Кубанской области» (ОЛИКО) виступає з повідомленням про «Малоросійських кобзарів». Засідання

відкрилось виступом кобзаря Михайла Кравченка, що виконав думи «Про трьох братів азовських», «Про дівку-бранку», «Про Морозенка» і «Про Киселя». Петлюра у доповіді розповів про походження народної поезії взагалі й в Україні, зокрема, про найголовніші мотиви українських дум, про походження кобзи і бандури, торкнувся біографії знаменитого гостя й інших сучасних кобзарів і лірників, познайомив присутніх з сучасними виданнями народної поезії й закликав до збирання на Кубані залишків поезії Запорожжя. Слід підкреслити також, що певний період часу (1919) його особистим ад'ютантом під час військових дій армії Української народної республіки (УНР) був відомий кубанський бандурист, старшина армії Михайло Теліга [19]. Така увага до кобзарства пізніше проявилася в особливому ставленні С.Петлюри до популяризації цього глибоко національного за духом напряму українського музичного мистецтва.

Прибувши у жовтні 1924 року до Женеви, де ще працювала дипломатична місія УНР, Симон Петлюра разом зі своїми соратниками Вячеславом Прокоповичем (колишнім Головою Ради міністрів уряду УНР) та Петром Чижевським докладно обговорюють конкретні плани щодо видання часопису, узгоджують його програму, назву, організацію роботи редакції та головні тематичні напрями. Зважаючи, що з середини 20-х років українська політична еміграція поступово перебиралася з Польщі і Чехії подальше від радянських кордонів, до Франції, куди незабаром мав намір переїхати з сім'єю і Симон Петлюра, то місцем роботи редакції вирішено було обрати Париж.

Журнал ставив метою духовне об'єднання усіх розпорошених по світу українців довкола ідеї відродження Української держави. А оскільки її символом-гербом був Тризуб, то новий часопис отримав саме таку назву. Тризуб як символ України був втілений у логотипі видання, що не змінювався впродовж усього періоду функціонування провідного часопису української еміграції (з першого номеру 15 жовтня 1925 року – до 1940 року). Обсяг кожного числа становив один аркуш. У вихідних даних першого числа зазначалася загальна характеристика видання: «Тижневик політики, культури, громадського життя та мистецтва. Виходить щонеділі в Парижі при участі видатних літературних сил під загальною редакцією В'ячеслава Прокоповича»\*.

Головне завдання часопису С.Петлюра сформулював у листі до Є. Чикаленка: «Метою нашого журналу буде, стоячи на засадах УНР, розгорнути конструктивну програму державного будівництва і перепроводити певну систематичну працю у напрямку створення української державної ідеології... Творчим шляхом, уникаючи непотрібної полеміки, ми хочемо ідейно організувати морально здорові елементи нашої еміграції кругом себе...» [6, 16].

Авторами статей тижневика виступали такі відомі особистості, як сам С. Петлюра, а також О. Саліковський, О. Лотоцький, Є. Чикаленко,

\* Редактором часопису він залишався до 1939 року.



В. Садовський, О. Шульгин, М. Левицький, В. Королів-Старий, які й стали постійними співробітниками редакції. Пізніше до них приєдналися С. Наріжний, О. Білоусенко, С. Сірополко, Д. Дорошенко, Ю. Горліс-Горський, Є. Онацький та ряд інших відомих у політиці, науці, літературі і журналістиці особистостей [17].

С. Петлюра писав на шпальтах «Тризуба» переважно про українські визвольні змагання, про становище України під більшовиками та завдання еміграції. Він передбачав значну роль української еміграції в боротьбі за незалежність і державність України. Хоча 25 травня 1926 р. постріли більшовицького агента С. Шварцбарда обірвали життя С.Петлюри, проте колектив редколегії продовжив започатковану ним справу – видання в еміграції об'єктивного українського часопису. Вже з нагоди п'ятиріччя тижневика у його передовій констатувалося: «Тризуб» на перше місце завжди ставив відповідальність за слова, ідеї, лозунги і повагу до свободи творчого слова...» [6, 27].

На початковому етапі діяльності колектив редакції «Тризуба» вирішив чимало організаційно-технічних проблем поряд з творчими для забезпечення функціонування часопису, зокрема – приміщення для редакції, українські шрифти для друку, мережу розповсюдження, пункти продажу журналу, пізніше його передплату у представництвах по всьому світі. З 1928 року «Тризубу» вдалося створити повноцінну мережу своїх представників практично в усіх країнах більшого розселення українців: Канада (Вінніпег), США (Нью-Йорк), Румунія (Бухарест), Польща (Варшава), Чехо-Словаччина (Прага, Подєбради). Вже у 1930 році редакція так оцінювала проведену організаційну роботу: «При все ж, порівнюючи, невеликому тиражі, можна сказати без перебільшення, що його читає не менше 25 тисяч українців» [2]. Збільшенню накладів «Тризуба» сприяв також передрук кращих його матеріалів на шпальтах інших українськомовних періодичних видань, а також видань іншими мовами в різних країнах світу.

Слід зауважити прихильність членів редколегії до аналітичного характеру друківаних матеріалів, що подавалася вченими різних галузей знань. Загалом характер публікацій відзначався академізмом викладу, розрахованим на підготовленого читача. Саме за цей академізм Симон Петлюра свого часу критикував редакцію журналу, закликаючи співробітників подавати більш популярно написані різноманітні матеріали про сучасне становище українців, в т.ч. культурно-мистецькі проблеми. Про це, зокрема, йдеться в листі С. Петлюри до співробітника «Тризуба» В. Садовського: «Коли й надалі він буде таким як досі, то тої ролі, про яку ти згадуєш, він в історії нашого дальшого руху не відіграє. Так само не стане він ні ферментом, революціонізуючим свідомість мас, ні трибуною, що біля неї організуються прихильники і фанатики ідеї української державности» [4].

Академічний тон публікацій, з яким у цілому не міг погодитися С. Петлюра, проте не передбачав з'ясування стосунків, сварок, конфліктів та критики на своїх сторінках (характерного для багатьох друкова-

них українських видань), що забезпечило йому достатню часову життєздатність порівняно з іншими часописами.

Уже з першого року видання тижневика поступово формувалися його основні рубрики, які завоювали прихильність читачів: «Хроніка» – «З Великої України», «З Криму», «З українських земель (Галичини, Закарпаття, Волині, Буковини, Підкарпатської Русі)»; «З життя української еміграції (Франція, Польща, Болгарія, Чехія, Румунія, Бельгія, Швейцарія, Німеччина, Сполучені Штати Північної Америки, Канада, Бразилія, Аргентина, Австралія, Югославія, Литва, Далекий Схід, Туреччина)»; «З життя й політики»; «Від уряду УНР»; «З мистецького життя»; «З міжнародного життя»; «З чужої преси»; «Листи до редакції»; «Бібліографія» (рецензії й огляди друкованих видань); «З широкого світу»; «З старих книжок»; «Газетні звістки» та ін. У тижневику публікувалися некрологи про видатних діячів української політики та культури, узагальнення про наукову, просвітницько-національну працю української еміграції, інформація про діяльність емігрантів в різних країнах («Листи з ...»). Саме листування з читачами визначало тематику матеріалів, активізувало дописувачів до підготовки нових публікацій.

Культурно-мистецьким питанням поряд з ідейно-політичними у тижневику надавалася значна вага. У «Тризубі» постійно друкувалися зразки різноманітних жанрів за змістовими та формальними параметрами (за Т.Куришевою [3]): короткі інформації, анонси, анотації, хроніки, репортажі, рецензії, огляди, замітки, нариси стосовно концертних виступів солістів (співаків та інструменталістів) і колективів (хорових, хореографічних, бандурних) української еміграції, урочистих імпрез, вшанувань пам'яті видатних постатей української історії та культури. Проблемі виступи у тижневику стосувалися переважно загальних питань розвитку української культури в еміграції, розширення асортименту способів культурної діяльності, протиставлення заходів еміграції декларативним та рекламним мистецьким проектам на Радянській Україні, зокрема підтримки в зарубіжжі українських шкіл, наукових і просвітніх товариств, книжкової продукції видавництв, бібліотечної справи. Окремі аналітичні публікації здійснювали порівняння культурної праці української та російської еміграції, об'єктивно оцінювали їх здобутків. Виступи таких колективів як хори Д.Котка, П.Щуровської-Россіневич, хореографічних шкіл В.Авраменка, солістів інструменталістів та співаків В.Ємця (бандура), М.Теліги (бандура), С.Вербицької (сопрано) та ін., постановок артистичних театральних труп високо оцінювалися в іншомовній пресі, а «Тризуб» неодмінно ці рецензії передруковував на своїх сторінках із редакційними коментарями.

Серед публікацій стосовно бандурного мистецтва слід відзначити увагу до географії основних осередків бандуристів: Чехія, Польща, Литва, Франція. Виступи у пресі не лише засвідчили формування таких осередків, а й активізували створення аналогічних гуртків та шкіл у всіх українських центрах Європи. Крім того, замітки дописувачів тижневика впродовж 20-30 років стали свідченням поступовості і спадкоємності

розвитку кобзарських традицій в еміграційному середовищі.

Важливо, що уповноважені редакції тижневика відповідали за хроніку місцевого українського життя, консолідуючи українство за кордоном. Серед них був і Модест Левицький (м. Подебради, Чехословаччина)\*.

Серед перших публікацій тижневика особливого значення набувають статті про Школу бандуристів при українському гімназійному інтернаті в Празі, розповідь про гурток бандуристів під керівництвом Костя Могили, їх виступи, кращих учнів – «Школа бандуристів при українському гімназійному інтернаті в Празі» [«Тризуб», 12 червня 1927 р., 29-30], «Український вечір» [«Тризуб», 18 квітня 1926 р., 41-42].

Надзвичайно важливою стала інформація та рецензія на нотне видання «Наша пісня» – «Збірник українських народних дум і пісень, з проводом бандури»<sup>†</sup>. Автор статті І.Косенко (адміністратор «Тризуба») акцентує увагу не тільки на збірнику як результаті діяльності Товариства «Кобзар», що функціонувало у Празі впродовж 1923–1926 рр., але й підкреслює його роль у популяризації інструмента серед української інтелігенції шляхом друкованого нотного видання: *«В червні 1923 року в Празі було засновано Т-во «Кобзар», яке поставило собі за меті дати українському громадянству напрям до національної музики, дати змогу її знати і чути, вчитися їй. Т-во протягом року утримувало курси гри на бандурі, допомогло 50 особам набутти бандури, нарешилі видало збірку пісень з наведеним вище заголовком. Збірку не можна сказати велику, чи вичерпуючу, чи розкішно видану. Та Т-во й само знає добре, що це лише початок його важких, але безконечно похвальних зусиль при умові емігрантської бідності, прози і матеріалізму. Але Т-во зрозуміло, що забути бандуру – значить забути думу нашого народу, його героїчну історію, забути нашу поезію, забути найвище піднесення естетичне духу нації. Отож в наш час відродження української нації є обов'язком у всіх і кожного і в галузі національної музики бути такими ж і ідейними, як в сфері політичній, боротьби за українську державу і самостійність. Московські балалайки, домри і катеринки, які принесли з собою московські пристави, мусять зникнути, натомість мусить буйно піднести голову національна музика, занедбана, заборонена напівзабута, але вічно своя. Вона одна має титанічну силу воскрешати мертвих; вона є не менша зброя в національній боротьбі, ніж гармати і армії, вона є втіленням українського героїзму.*

*Було б злочином з боку українського громадянства, особливо того, в боротьбі вийшло з України, не звернути пильної уваги на працю Т-ва «Кобзар», не віддати йому належного за безконечно цінне починання популяризації національної музики, за той скромний, але перший збірник*

\* Модест Левицький – лікар, бандурист, голова товариства «Кобзар» у Подебрадах упродовж 1925–1926 рр.

<sup>†</sup> Наша пісня – Збірник українських народних дум і пісень з проводом бандури – Збірник перший. Прага: Видання т-ва. «Кобзар», 1926. – 24с.

*пісень, який воно видало, і який, сподіваємося, не буде останнім*\* [«Тризуб», 9 травня 1926 р., 30-31].

Слід констатувати, що «Наша пісня» стала першим нотним збірником в історії бандурного мистецтва загалом, адже подібні видання в Україні вийшли лише після II світової війни. Збірник засвідчив високий технічний рівень бандуристів-емігрантів середини 20-х років, їх репертуар, що охоплював як народні пісні, так й авторські інструментальні композиції як перші яскраві зразки концертної літератури для бандури, стан інструментарію того часу та виконавські особливості гри.

Інформація про нотне видання на шпальтах «Тризуба» сприяла популяризації інструмента та його поширенню, утвердженню бандури в середовищі інтелігентів-емігрантів, що сприяло її новому академічному статусу.

На сторінках «Тризуба» також знайшли своє відображення відомості про концерти, вистави, ювілейні святкові вечори в Празі, Подебрадах, Варшаві, Парижі, містах Америки, де брали участь відомі бандуристи періоду міжвоєнного десятиліття, які внаслідок політичних обставин стали українськими емігрантами. Серед них – Михайло Теліга, Василь Ємець, Кость Могила, Григорій Омельченко, Модест Левицький, брати І. та М. Форостенки, Сергій Татаруля, Панас Заворицький, Іван Рябовол, Євген Власенко та ін. Більшість з них розпочинали свою діяльність у товаристві «Кобзар» у Празі, пізніше продовжили культурно-мистецьку працю у Польщі, Франції, Бельгії, Литві, США.

У «Тризубі» публікувалися не лише аналітичні статті, інформаційні-хронікальні повідомлення, але й анонси концертів, мистецька реклама. Так, зокрема, зустрічаємо анонс концертів відомого бандуриста Василя Ємця<sup>†</sup>. Саме у тижневику впродовж кількох номерів аналізуються як напрями гастрольних подорожей бандуриста (спершу по містах Європи, пізніше США і Канади), так і його репертуар, характер мистецьких імпрез, в т.ч. благодійних, у яких він брав участь [«Тризуб», 20 січня 1929 р.]. Багато таких заходів відбувалося не лише для українців, а й для іншомовних слухачів. Про концерти бандуриста перед чеською та французькою публікою очевидці констатували: «...Багато з публіки перший раз почуло справжнє глибоке українське мистецтво, з здивуванням констатувало, що ми українці маємо справді великих ідейних артистів, які можуть робити честь якому завгодно народові...» [І.Заташанський «Концерт-свято пам'яті І.Франка у Парижі» – «Тризуб», 24 жовтня 1926 р., 27-28]; «... У всіх мелодіях, які нам були заграни, п. Ємець дав доказ вражаючої віртуозності й глибокого музичного чуття, чим і можна пояснити його величезний успіх... До речі, він сам аранжував усі ці мелодії, і треба сказати, дуже добре...»; «...П. Василь Ємець, український віртуоз, видобував з бандури такі чарівні звуки, такі зворушуючі ритми, що, здавалося, ніби то були не вібруючі струни,

\* Правопис та орфографія оригіналу збережена.

<sup>†</sup> Василь Ємець – бандурист-віртуоз, педагог школи бандуристів в Подебрадах та Празі, керівник Капели бандуристів у Празі (1924 р.).

яких пальці так ніжно торкалися, лише сама душа України, що прилетіла до нас в ніжних, гармонійних передзвонах кришталевих дзвіночків» [«З життя української еміграції у Франції» – «Тризуб», 24 березня 1929 р., 27].

Окремі відомості знаходимо про відомого інженера і бандуриста Михайла Телігу – студента Української господарської академії у Подебрадах, учасника товариства «Кобзар» і капели бандуристів (Подебради, Прага), автора творів збірника «Наша пісня» (1926), пізніше активного виконавця-соліста на українських імпрезах у Польщі [«Тризуб» 1926-1932 рр.].

Окремою сторінкою рекламується у часописі «Тризуб» продаж інструментів (майстерня Григорія Довженка у Празі), виготовлення струн для кобзи-бандури (12 басів, 22 приструнки), що засвідчує інтерес до українського інструментарію з боку громадськості, активізує до поширення бандури серед українців-емігрантів [«Тризуб», 7 вересня 1930 р., 24].

Проведене дослідження зумовило ряд висновків. Тижневик «Тризуб» зайняв провідне місце не лише серед українських видань діаспори, а й загалом європейських часописів першої половини ХХ ст., відзначався високим рівнем об'єктивності життя української еміграції, що забезпечувалася не тільки хронікальним, але й аналітичним характером публікацій. У тижневику позиція засновника (Симона Петлюри) та членів редколегії визначалася як визнання мистецтва пріоритетним чинником гуртування української громади за кордоном, чому сприяла не лише інформативна, але й комунікативна насиченість часопису.

Стосовно бандурного мистецтва відзначимо прихильний характер публікацій у тижневику, уважне коментування пов'язаних з ним подій культурного життя. Загалом характер ставлення редколегії до бандури, бандурного виконавства знаходив підтримку як серед читачів, так і рецензентів та дописувачів. Автори узагальнень ставили гру на бандурі (на прикладі віртуозів В.Ємця, М.Теліги, П.Заворицького) на вищій мистецькій рівень, порівняно з іншими видами інструментального виконавства, визнавали її в єдиному річищі разом з хоровим, вокальним, театральним та хореографічним мистецтвом української еміграції у міжвоєнний період, що підтверджує високий академічний статус бандури в 20-30 роках в Європі, порівняно з Україною, де процеси академізації лише починають набирати обертів, більше розвивається ансамблеве, а не сольне виконавство.

Найважливішими слід відзначити такі позиції тижневіка, як культурологічну (висвітлення здобутків, поширення і пропагування результатів праці бандуристів) і просвітницьку (інформування читачів з метою збереження в еміграційних умовах етнічної самобутності громади на засадах не лише ідеологічних, а й мистецьких). Тижневик «Тризуб» відіграв значну роль як у конкретних віддзеркаленнях реалій розвитку бандурного мистецтва діаспори, так і загалом чинника єднання та збереження української етноспільноти в чужомовному середовищі, утвер-

дження її теперішнього і майбутнього.

### *Література*

1. *Данилевський К.* Петлюра в серцях і піснях свого народу / Кость Данилевський. – Регенсбург: Накладом Філії Товариства українських політ. в'язнів в Регенсбурзі, 1947. – 9с.
2. *Заташанський І.* П'ять років існування «Тризуба» / І.Заташанський // Тризуб. – 1930. – Ч. 39 (247). – С. 3.
3. *Курьшева Т. А.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика / Татьяна Курьшева. – М. : ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007. – 295 с.
4. Лист С. Петлюри до В. Садовського від 7 лютого 1925 року // Центральний державний архів громадських організацій України. – Ф. 269. – Оп. 2. – Спр. 102. – Арк. 27.
5. [Література про життя та діяльність С.Петлюри](http://www.nbuv.gov.ua/fpu/Exhib/petljura.htm#pro#pro) / Доступно за адресою: <http://www.nbuv.gov.ua/fpu/Exhib/petljura.htm#pro#pro>
6. *Миронюк Д.* Симон Петлюра – засновник «Тризуба» / Дмитро Миронюк, Наталя Миронюк. – Чернівці: Видавничий дім «Букрек», 2006. – 276 с.
7. *Наріжний С.* Українська еміграція: Культурна праця української еміграції. 1919–1939 / Симон Наріжний – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1999. – 272 с.
8. *Петлюра С.* Статті / Симон Петлюра // Упоряд. та авт. передм. О. Климчук. – К.: Дніпро, 1993. – 341 с.
9. *Петлюра С.* Статті, листи, документи / Симон Васильович Петлюра. – Цент. ком. вшанування пам'яті Симона Петлюри в Америці. – Нью-Йорк : Укр. Вільна АН у США, 1956. – 480 с.
10. *Петлюра С.* Біографія / Доступно за адресою: [http://www.ukemonde.com/petlyura/symon\\_petlyura\\_bio.html](http://www.ukemonde.com/petlyura/symon_petlyura_bio.html).
11. *Петлюра С.* Статті, листи, документи / Симон Васильович Петлюра. – Укр. вільна АН у США. Б-ка ім. С.Петлюри в Парижі. – Нью-Йорк, 1979. – Т.2. – 627 с.
12. *Петлюра С.В.* Вибрані твори та документи / Симон Васильович Петлюра. – Всеукраїнське товариство ім.Т.Шевченка / А.В. Голота (упор.). – К.: Фірма «Довіра», 1994. – 271с.
13. *Петлюра С.В.* Статті. Листи. Документи / Симон Васильович Петлюра. – Ін-т Досліджень Модерної Історії України в США, Фундація ім.Симона Петлюри в Канаді // В. Сергійчук (упор.). – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 1999. – Т.3. – 615с.
14. [Петлюра, якого ми все ще не зрозуміли](http://www.ukemonde.com/petlyura/petlura_ukr_day.html) / Доступно за адресою: [http://www.ukemonde.com/petlyura/petlura\\_ukr\\_day.html](http://www.ukemonde.com/petlyura/petlura_ukr_day.html)
15. *Сидоренко Н. М.* / Українська таборова преса першої половини ХХ століття: проблеми національно-духовного самоствердження: Дис... д-ра філол. наук: 10.01.08 / Сидоренко Наталія Миколаївна // Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2000. – 425 с.
16. *Петлюра Симон:* Погромник чи гуманіст? (Бі-Бі-Сі, Лондон) / До-

- ступно за адресою: [http://www.ukemonde.com/petlyura/spetliura\\_bbc\\_ukr.html](http://www.ukemonde.com/petlyura/spetliura_bbc_ukr.html).
17. Тимошик А. М. Паризький журнал «Тризуб» (1925–1940): організаційний аспект / А.М.Тимошик / Доступно за адресою: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1387>
  18. Трошинський В.П. Міжвоєнна українська еміграція в Європі як соціально-політичне явище / Володимир Трошинський – Київ: Інтел, 1994. – 260с.
  19. Чорний М. Михайло Теліга – кубанський козак бандурист / Микола Чорний // Бандура. – №57–58. – 1996. – С. 50–52.
  20. Щербина Ф.С. Симон Петлюра на Кубані /Федір Щербина // Збірник пам'яті Симона Петлюри (1879–1926). – Прага, 1939. – С.189–190.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 11.09.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. мистецтвозн., професором Крулем П.Ф.*

### **WEEKLY "TRYZUB" IN THE REFLECTION BEING BANDURA UKRAINIAN FOREIGN PERIOD OF INTERMILITARY DECADE XX OF ITEM**

**In. G. Douthac**

*Institute of Arts of PreCarpathian National University by V.Stefanic,  
64 Saharova Street, Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine,  
ph. +380(342) 55-34-88*

*The article author makes the analysis of the «TRYZUB» weekly source study character from the point of view of the culture events and problems reflection both with the XXth century between wars period Ukrainian diaspora bandura art reality one's in Europe. The art cost of the weekly publications about the cobsar art was estimated both with the one's role in the popularization of the bandura art in the emigrant groups.*

**Key words:** «TRYZUB» weekly, S.Petljura, Ukrainian emigration, diaspora bandura art, between wars period.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр)6

## ТВОРЧИСТЬ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ПЕРІОДИКИ 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

**Л. Т. Табачин**

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

*На матеріалі епістолярію та літературно-критичних публікацій 30-х років ХХ століття висвітлено ідейно-естетичні засади, літературознавчі стратегії й еволюційні етапи творчості Дарії Віконської, поширено уявлення про специфіку західноукраїнського літературного процесу означеного періоду.*

***Ключові слова:** Дарія Віконська, рецепція, епістолярій, літературна критика.*

Ім'я Дарії Віконської належить до тих самобутніх імен, які з відомих причин були вилучені із загальноукраїнського літературного процесу минулого століття. Різноманітний доробок всебічно обдарованої авторки – самобутнього прозаїка, добре знаного в міжвоєнний період у Галичині критика, ерудованого мистецтвознавця – тривалий час знаходився у бібліотечних та архівних спецфондах\*. І тільки здобуття Україною незалежності уможливило повернення в активний літературний фонд цієї вартісної спадщини та її цілісний аналіз.

Згадки про Дарію Віконську (літературний псевдонім Ліни Малицької, з дому Федоровичівни; часто послуговувалася псевдонімом Федоренко та подвійним прізвиськом Федорович-Малицька) в добу переоцінки старорежимних догм і доктрин обмежувалися скупими рядками в “Українській літературній енциклопедії” [17, 280]. Зміна акцентів помічається у передрукованих репринтних виданнях – у своєрідному літописі “Визначне жіноцтво України: Історичні життєписи” [8, 249] літературознавця з діаспори Ол. Лугового (псевдонім Олександра Овруцького-Швабе. – Л.Т.) та в “Енциклопедії українознавства” [4, 280]. Прикметно, що всі ці праці називають одне, типово галицьке, ім'я: Іванна Малицька (під цим ім'ям авторка друкувалася у 20-х роках, а рідкісне Ліна зафіксоване в архівних документах і пізніших спогадах).

Дарія Віконська народилася 17 лютого 1893 року в селі Шляхтинцях під Тернополем у родині землевласника Володислава Федоровича (у літературі виступав під псевдонімом Domino), члена Палати панів Австро-Угорської монархії, який володів кількома маєтками (скажімо,

\* Йдеться про спецфонди відділу україніки Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника Національної академії наук України, Центрального державного історичного архіву України у м. Львові та державного архіву Івано-Франківської області.



назва одного з них – Вікно – послужила для псевдоніму письменниці).

Батько і дід Віконської прославилися меценатством (“великими пожертвами на українські культурні цілі” (Ол. Луговий)) і філантропією. Дитячі роки авторки проходили в оточенні книг, гравюр, статуеток та ікон, які творили витончену естетичну атмосферу тогочасного життя, формували бездоганний художній смак.

Як аристократка, Ліна Малицька виховувалась в ортодоксальній Англії (Old England) у відокремленому замку. Там дівчинка отримала належну освіту, що включала середню школу і курси ведення домашнього господарства. Згодом навчалася у Німеччині, Франції, Італії, Єгипті. Власне, до 24 років вона не здогадувалась про існування української мови (до речі, можна простежити цікаву паралель, розглядаючи постаті Катрі Гриневичевої та Наталени Королеви, які лише в зрілому віці, блискуче вивчивши українську мову, сягнули найвищих вершин у прозі).

З початком Першої світової війни Ліна приїжджає до рідних Шляхтинців, згодом вирушає з батьком у Петербург, де він і помер 1915 року. Після революції Віконська повернулася до Шляхтинців знову, де одружилася 1917 року з “господарем з Божої ласки” професором Миколою Малицьким – сином останнього управителя маєтками Володислава Федоровича. (Саме цей шлюб із національно-свідомим галичанином, очевидно, і став тим євшан-зіллям, що на повернуло талановиту особистість до українства.) Завдяки йому родинне гніздо за півтори десятка літ було відреставроване. Здавалося б, сімейна ідилія Малицьких триватиме вічно. Але доля готувала їм важке випробування. Наближалася Друга світова війна. Дарія Віконська переконувала чоловіка емігрувати до Відня, де жили її родичі по матері, а він категорично заперечував таку можливість. Свідченням цього є спогади, які доніс до сучасників відомий дослідник, публіцист Євген Маланюк. За дивним збігом обставин за кілька днів до нападу гітлерівської Німеччини на Польщу він гостював у Шляхтинцях. Зокрема, у розмові з ним Микола Малицький пристрасно захищав своє право на батьківщину: “Немає сили, яка б мене відірвала від цього. Хай буду останнім форналем, останнім чабаном, – але буду тут, у цім господарстві, що адже ж це я його відродив, відтворив до останнього стебла. Тут же не про “мій маєток” ходить (йдеться. – Л.Т.): ходить про сенс життя, про творчість!” [9, 389].

Через кілька місяців Є.Маланюк, що перебував в окупованій Варшаві, отримав із Відня тривожного листа, в якому його подруга-однодумець ділилася своїми враженнями про перші тижні “советської окупації”. За словами Віконської, коли вона нарешті переконала чоловіка виїхати з Галичини до Відня, його було заарештовано тієї ж ночі, “бо такі, як Микола Малицький, не мають права жити навіть не на своїй землі” [9, 389]. Не можна оминати схвильованих і проникливих рядків про миттєву зустріч Є.Маланюка з Дарією Віконською на еміграції: “Ми стояли в холі приватного пансіонату у Відні і обмінювалися судорожно-короткими реченнями. Часу не було, ані обставин на спокійнішу

розмову. Пані Ліна була в чорному хутрі, яке якби підкреслювало нашу спільну й загальну жалобу. Її запалі очі все ж горіли заглибленим чорним жаром, а стягнуте, кольору слонової кості, обличчя могло б служити маляреві темою для ікони мучениці. Але в її словах була міцність і непохитність віри (“Микола, напевно, живий, він повернеться і ми ще зустрінємось, хоч би й не в Шляхтинцях”) [9, 391].

У 1945 році звідчаєна Ліна Малицька покінчила із даремними сподіваннями на диво, викинувшись із вікна кількоповерхового віденського будинку. Прикро, але нащадків не залишилося (тут можна припустити, що болісною драмою письменниці була саме відсутність дітей). Можливо, все-таки вдасться відшукати віденську рідню по матері й спростувати прикру фразу Є. Маланюка: “Словом: остання в роді!” [9, 391].

Як свідчать архівні матеріали, авторка дебютувала у дванадцятирічному віці, а 1919 року тернопільські “Українські Вісти” надрукували її перший український нарис – “Замітки про звання сестри-жалібниці” [10]. Відтоді ім’я Дарії Віконської не сходило зі шпальт таких галицьких періодичних видань, як “Літературно-науковий вісник”, “Діло” тощо. Впродовж 1925-1927 рр. в літературно-мистецькому щомісячнику “Нова Хата” з’являються її рецензії на твори українських та зарубіжних митців (“Нова історична повість Б. Лепкого”, “Новий тип жінки (з нагоди нових книжок Victora Marquerille)”, “La Gargonne”, “Жінка в творчості великого французького письменника”), публіцистичні статті про економічну незалежність жінок, літературні нариси про визначних культурно-громадських діячок [18]. Приміром, до річниці смерті дружини відомого художника Олекси Новаківського (характерно, що Дарія Віконська завжди цікавилася творчістю цього “маляра настроїв” (Р.Шульова). Так, відвідавши третю виставку його полотен (у газеті “Діло” за 15.V.1922 р. вона блискуче інтерпретувала картину “Визволення”), письменниця публікує нарис “В незабутню пам’ять Нусі Новаківської”. Майстерні силуетки присвятила вона й іншим талановитим жінкам (“Українська артистка в концертній салі” (в центрі уваги – піаністка світової слави, дочка професора Львівського університету Олександра Колесси Любка Колесса. – **Л.Т.**), “Наталя Королева – сьогорічна літературна лявратка”). Втім, подібних есеїв-портретів, у яких вдало відтворено творчо-психологічне обличчя митців, у письменниці немало.

Поважним дебютом Дарії Віконської у літературі є невеличка збірка нарисів “Райська яблінка” (1931), яка була написана впродовж 1927-1929 років. Про її цінність, оскільки збірку не знайдено, можна судити із епістолярної спадщини. Власне, десять років (1929-1939) Ліна і Микола Малицькі листувалися із напрочуд шляхетним священником Йосафатом Скрутенем, який підписувався – Іван Стефанів. (У систематичному покажчику змісту літературно-наукового часопису католицького спрямування “Дзвони” є лаконічне повідомлення про VII Міжнародний Конгрес істориків, що відбувся 21-28 серпня 1933 року в Варшаві. Серед інших учасників у ньому офіційно брав участь і о. Йосафат Скрутень [6]. Крім того, відомо, що Й.Скрутень друкувався в “Записках чина св.

Василія Великого” [15]). Зі змісту єдиного листа-рецензії вченого від 28 жовтня 1931 року, знайденого нами у Центральному державному історичному архіві м. Львова, неважко здогадатись про його приязнь до дебютантки, прагнення підтримати цю “скромну, безпретензійну статтю”, “апостолку західної культури”.

Аналіз цього важливого документа допоміг не лише віднайти значні факти, дотичні до життєпису і творчості Дарії Віконської, а й чіткіше уявити літературне оточення першої третини двадцятого століття. Так, уже із перших рядків розлогого листа Й. Скрутеня дізнаємося про дискусії та полеміки, що точилися у Львові та за його межами довкола “Райської яблінки”: “Ця книжка на устах усіх у Львові, ба навіть на глухій провінції. З хвилею її появи стали зводити за нею справжній бій світські і духовні, філософи і літерати, – на сторінках нашої преси, у фахових журналах, у листах приватних” [10, 1]. Очевидно, це справді була небуденна подія. Однак, незважаючи на оригінальність мистецьких нарисів, які передають глибокі та інтимні переживання чутливої душі, критика в особах Дмитра Донцова, Гавриїла Костельника та Петра Коструби деякою мірою тенденційно оцінювала їх. Автор листа вдало простежує мотиви, якими керувалися опоненти – Г. Костельник, “зневірений у європейську культуру”, що вбачав у “Райській яблінці” “заслабу духову поживу” [11], та Criticus (П. Коструба) “у своїй дуже різкій і, очевидно, не по-філософійному написаній оцінці” [10, 13].

Симптоматично, що Й. Скрутень здивований позицією Донцова, “котрий, на наш погляд, якраз повинен був тішитись з такої книжки, бо вона назагал написана в його дусі” [10, 13]. (Власне, йдеться про приналежність Дарії Віконської до націоналістичної течії української літератури міжвоєнного двадцятиліття [5]. Зважаючи на це, стає зрозумілою співпраця письменниці з літературно-мистецькими і науковими журналами “Вісник” (перейменованій у 1933 році з “Літературно-наукового вісника”), “Дажбог” (1932-1935), “Обрії” (1936-1937) та “Напередодні” (1937-1938), що утверджували державотворчі ідеї і через які реалізувалися літературно-критичні концепції.

На протигагу вищезазначеним критикам авторитетні літературознавці неупереджено й об’єктивно оцінювали цей твір: “Мало що не самітний остав М. Рудницький з висновком, як слід позитивним, про “рідний дебют”, про “книжку з подихом Європи”, “книжку з великою культурою” [10, 1]. Доречно, мабуть, відзначити, що виразником національної ідеї у літературі цей літературний критик не був, віртуозно боровся проти ідеологізації мистецтва і відстоював право творчої індивідуальності на пошук нових мистецьких форм, на свободу творчої думки, на європейськість. Зрештою, він завжди відгукувався на появу оригінальних творів і високо поціновував тих митців, що виявилися у складній модерній літературі і критиці, у підґрунті якої були психоаналітичні концепції З.Фрейда та К.Юнга, філософія Ф.Ніцше тощо [14].

За словами Скрутеня, саме світоглядні орієнтири Дарії Віконської – її “гранітна аристотелівсько-схоластична філософія” (з цим визна-

ченням вона погодилася, зазначивши про своє зацікавлення Паскалем та Кеплером), що ґрунтувалася на працях Платона, св. Августина, Фоми Аквінського, її студії в оригіналі Вундта, Канта, Ніцше, Фройда, Шопенгауера, Юнга та ін. – спричинили недовір'я вищезгаданих критиків. І далі автор листа припускає: “Отся оригінальна особистість і отсе багате, хоч притім безрозкішне, тверде і жертвенне життя, виросле на западному, європейському і, скажім отверто, на католицькому ґрунті та культурі, стає, на мою думку, причиною дивного і невластивого, бо негативного, становища (ставлення. – Л.Т.) критики до її “Райської яблінки” [10, 3]. У цьому аспекті пригадуються суголосні численні упереджені рецензії на творчість Наталени Королеви.

Зрештою, ще одна побіжна заувага адресата, що “чужа культура, перенесена на чужий ґрунт, мимоволі викликає недовір'я”, зумовлює пристрасну помітку Дарії Віконської на полях листа: “Я не є “чужа” раса, бо то ½ українка – по батькови” [10, 10]. У наступних рядках священник торкається проблеми співвідношення біографії письменниці із певними мотивами твору, специфіки психології творчості, адже у літературній критиці нерідко простежується ототожнення позицій письменника та персонажа: “Можливо, слід пізнати авторку і її життя, щоб могли як слід зрозуміти її писання?” [10, 10]. Він відзначає невимушену посмішку, привітність, ввічливість, легкість вислову, досконале володіння іноземними мовами (“знаменито знає і з пам'яті наводить довгі цитати Данте, Шекспіра”), всебічну начитаність у галузі поезії, музики, архітектури та малярства, небуденний інтелект, справжню аристократичну культуру, велику релігійність, незвичайну любов до природи Дарії Віконської і вкотре наголошує: “Її становище до життя – це змагання, щоб досконалити себе” [10, 7].

Ці вмотивовані ліричні відступи логічно переплітаються із спробою з'ясувати й інші причини гострої критики на адресу “Райської яблінки”. Однією з них є еротика у письменниці чи “радше її погляд та оцінка секспитання”, яка шокувала багатьох критиків. Хоча з побіжного огляду на темарій нарисів – утвердження місії жінки в інтимній сфері (“Райське яблуко”), викриття розпусти (“Шал”), проповідування чистого й ідеального кохання (“Загроза кохання”), захоплення красою жіночого тіла (“Дві амфори”) – видається надмірною і цнотливо показною тривога літературних грандів.

Відтак автор рецензії висловлює власне розуміння ситуації, вважаючи, що критики звернули увагу на другорядні речі: “Райська яблінка” віддає глибокі й інтимні переживання душі, душі змінної, блукаючої, шукаючої... “Присвята” – Неназванному, Всевідучому і т.д. дуже влучно розпочинає міркування” [10, 15]. І далі: “Авторка робить присвяту Богові. Адже чому вільно пропагувати грішне, сороміцьке і зчиняти водночас шум при проповідуванні доброго, правдивого. Чому поруч, а може, красше на місці (...) настирливо спокусливої Венери не поставити чистої Мадонни” [10, 16]. Й. Скрутень уважно аналізує усі хиби нарисів, зокрема відзначаючи у деяких з них (“Поет”) безвихідні, нереа-

льні ситуації, містичність, надто гіперболічні, тривіальні діалоги. Але загалом він виділяє актуальність проблематики, граціозність вислову, новаторство нарисів “Візія”, “Модерне малярство”, “Три образи. Мона Lisa”, багатий досвід та глибоку духовність Дарії Віконської. Кінець листа-рецензії підсумовує сказане: “Маємо надію, що ця реабілітація наступить...” [10, 17].

Чимало вагомих фрагментів із літературного життя маємо у листах Ліни і Миколи Малицьких. 31 жовтня 1931 року Ліна Малицька у листі до Скрутеня з неприхованою вдячністю слушно зазначає: “... це моя перша книжка. Книжка людини, що шукає себе, хоча в дечім вона себе найшла. Але все ж таки це дебют – і дебютантці не вільно сипати похваль, а треба лише заохочувати до дальшої творчості. Правда, Донцов і деякі інші мене просто відстрашили своїм негативним осудом – і велика дяка Вам за цю спробу реабілітації” [7, 14]. Письменниця молиться за священика, який щиро і безкорисливо захопився і зайнявся її книжкою. Відтак авторку бентежить неминуче розкриття її псевдоніму, який надійно захищав вразливість та делікатність душі: “Більш за все – маю надію – повинно Вас переконати моє особисте, глибоке бажання: Не торкатись (наразі) того, що є, так сказати б, тайною одноразової, незбагненної індивідуальності. Подібно як улюблена моя Леся Українка і я волію, щоб моє приватне життя, як життя римської матрони, було “світлові” невідоме” [7, 14]. (Гадаємо, ця незахищеність, притаманна творчим натурам, і підштовхнула Дарію Віконську до фатального кроку – самогубства.)

Цікавими штрихами до життєпису Дарії Віконської є її побіжні зауваги про спартанський режим дня, прагнення до вдосконалення (загартовування), захоплення грою на фортепіано та неабияку працездатність.

Важливі факти зберегли скупі рядки листа Миколи Малицького від 1 листопада 1931 року. Він висловлює вдячність священику за його прихильність до дружини і за прочитані ними зауваги “Довкола одної книжки”. Адресат пропонує помістити згадану статтю в “Ділі” “якнайбільш читаним і таким, що помістило добру і прихильну рецензію Д-ра Рудницького”. А проте наступні рядки викликають певне здивування: “Рецензію добре було би помістити в якомусь журналі (чи Д-р.Донцов, як ваш знайомий, не зм’якне і не помістить в ЛНВ. – мабуть, ні. – Правда?): а як ні – то остаточно в “Меті” [7, 17]. Йдеться про іншу рецензію Й. Скрутеня. Останні рядки проливають світло на досі маловідомі стосунки Дарії Віконської із колегами по перу: “Ясно, що львівське жіноцтво, передусім се згуртоване довкруги журналу “Нова Хата”, не буде прихильно дивитися на авторку “Райської яблінки”. Особисті розрахунки” [7, 18]. Принагідно зауважимо, що саме ця ситуація змусила пізніше письменницю друкуватися тільки в альманасі “Жіноча Доля” (її листи до редакції часто з’являлися у рубриці “Голоси визначних жінок про “Жіночу Долю”).

У постскрипті до листа чоловіка Дарія Віконська із занепокоєнням і вочевидь небезпідставно додає, що її знайомство з М. Рудницьким

і з Й. Скрутеном викличе “хвилю пліток” про їх допомогу.

Того ж дня, 1 листопада 1931 року, Ліна Малицька відправляє власного листа Й. Скрутеню, в якому вкотре рішуче наполягає на небажаності порушення таємниці приватної кореспонденції. Письменниця також переконливо стверджує, що її “Райська яблінка” – “це чисто літературний твір, твір без найменшої претензії до якої-небудь, хоча б і католицької тенденції” [7, 21]. І перелічує образливі цитати із рецензії Д. Донцова, який закидав дебютантці “звихнений інстинкт життя”, “нездорову еротику, що упивається витворами власної фантазії, уникаючи “грубого” контакту з дійсністю”. Водночас Дарія Віконська, попередньо прочитавши листа чоловіка, звісно, не могла не помітити певного компромісу у його просьбі помістити схвальну рецензію саме у “Літературно-науковому віснику”, зважаючи на близьке знайомство Д. Донцова із священиком.

З листа (17 листопада 1931 р.) Ліни Малицької до Скрутеня (якого вона вітає з іменинами 23 листопада) бачимо, що письменниця болісно переживає розкриття свого псевдоніму, адже стаття повинна з’явитися у “Ділі”. Дарія Віконська молиться за видужання митрополита Андрія Шептицького, згадує про листування з Наталеною Королевою, яку приязно називає “українським Сфінксом”, мережить рядки про багатство інтимних переживань, що вилилися у чудову поезію в прозі “*Vegonia Rex*”. Про глибоку повагу авторки до священика переконливо свідчить форма звертання: “Високопреподобний і Дорогий Отче!”

Лист від 22 січня 1932 року розкриває нам емоційний стан жінки, що відверто пише про свою “відтятість від світу, передової думки”.

Як бачимо, завісу таємничості над Дарією Віконською привідкриває саме цікавий та інформативний епістолярій, який викличе ще значний інтерес у дослідників. Письменниця була оригінальною у листуванні, дотримувалась старих традицій в епістолярії.

Критична рецепція творчості Дарії Віконської 30-х років ХХ століття вирізняється також численними рецензіями на її надзвичайно цікаву студію про ірландського письменника Джеймса Джойса, з ім'ям якого пов'язаний новий розвиток європейського роману. Симптоматично, що Віконська, знавець тогочасної англомовної літератури, визнаючи магічний вплив Джойсового „Улісса” на українського читача, передовсім завдяки „ритмічності, поезії та красі” твору, в якому „кожне слово має особливу гідність”, адже „артист важив його на вазі золота” [1, 95], фіксуючи багатство його формально-змістових прикмет, водночас назвала книгу „довгою скаргою на нікчемність світу” [1, 96] і зазначала про її шкідливість для певної категорії читачів: „Треба широкого літературного знання і виробленого естетичного смаку, щоб зрозуміти інтенції артиста і зайняти відповідне становище до зображених там сцен і зачіплених проблем” [1, 97].

Цікаво, що окремі рецензенти „Дзвонів” та „Вісника” після появи дослідження Віконської дошкульно критикували насамперед самого Джойса, який, на переконання М.Гнатишака, є „нерозгадана загадка для

мас, незрозуміла оригінальність для снобів – і глибокий денервуючий знак запиту для духовної еліти” [12, 496]. Погодившись із Віконською щодо згубного впливу Улісса, геніальність якого „в ніякому разі не виправдовує моральної гнилі” [12, 498] (у цьому критик убачав вартісність її дослідження), він виснував про марність потуг дослідниці розгадати таїну мистецького обличчя Джойса вочевидь через відсутність „ясної, позитивної ідеї”, „строкої конструкції й клясичної пропорції” й „замріяної ляконічності, яка є суттю цілої поезії” [12, 497]. А рецензія Л.Гранички (Луки Луціва. – Л.Т.), котрий безапеляційно зазначав, що „українській нації не треба таких творів, як „Уліссес” , визнаючи наявність у світовій літературі творів „з більшим гартom духа” [13, 854], демонструє прагнення довести передовсім корисність студії Віконської.

Зрештою, вихід у світ монументального тому есеїв “За державну бронзу” – “плоду багаторічних роздумів уже дозрілого і досвідченого інтелекту” [2, 390], який побачив світ 1938 року у Львові, також викликав появу різноформатних рецензій. Коли уважно простудіювати цю книгу, можна впевнено говорити про виважену аргументацію, глибокий аналіз та логічне розв’язання проблеми життя і обов’язку нації. Авторка блискуче оперує фактологічним матеріалом, почерпнутим із праць відомих філософів, учених. Свою книгу Дарія Віконська присвятила українській молоді, передовсім сільським дітям, на яких вона поклала великі надії. Адже селянин є “Богом і природою вибраним представником справжньої України, бо правда української землі є його правдою... Він є вічною традицією державотворчого чинника народу” [2, 140].

Заповіді українському суспільству Дарія Віконська дала у дев’ятьох “скрижалях” – розділах, кожен з яких має конкретну назву: 1) Культ труду; 2) Апольогія душі; 3) За відродження людини; 4) Степ; 5) Психіка ресентименту; 6) Європа і ми; 7) За доцільність; 8) Провідник; 9) Зачудування. За словами письменниці, стрижнем цих нарисів є людина – “як морально розвинена суспільна одиниця”. Із тез Віконської випливає, що треба викувати “новий тип українця, гідного бути членом висококультурної національної спільноти” [2, 2]. Остаточним заповітом письменниці є боротьба-змагання, починаючи від свого “я”, від шкідливих традицій і рабської психіки – до шляхетної боротьби за краще майбутнє, та безнастанна праця над собою.

Прихильно відгукуючись на цей твір, критик М.Демкович-Добрянський слушно зауважив, що саме “тривога за наше майбутнє, тривога, що випливає з великого патріотизму, велить Дарії Віконській писати свої нариси, щоб вказати українцям на їх історичну неминучість” [3, 540]. Адже, як стверджує сама авторка, Україна “має стати чинником, що внесе у круг культурних держав такі цінності, яких не в силі внести там ніхто інший, тільки й виключно вона” [2, 11]. Майже всі, хто писав про особливості стилю Віконської, підкреслювали схильність її до неординарних композиційних ходів.

Отже, панорама літературно-критичної думки означеного періоду виразнює висновок, що діапазон різнорідних чи радше амбівалентних

оцінок творчого доробку Дарії Віконської варіює від схвального сприйняття до назагал гострих і безапеляційних публікацій, які не завжди могли подолати інерцію літературно-критичного мислення, однак сприяли кристалізації естетичної свідомості. Зрештою, вони стали надійним підмурівком ширше закроєних досліджень, що допоможуть повною мірою збагнути феномен Дарії Віконської і належно оцінити її внесок в український літературний процес. Актуальність творчості Віконської є симптоматичною в українському культурному контексті й обіцяє подальшу її рецепцію, зокрема осмислення своєрідності сприйняття в критичному дискурсі її новелістики, багатой за своєю жанрово-стильовою палітрою, проблемно-тематичним наповненням, оригінальної за естетико-культурним, психологічним, філософським та національним світовідчуттям.

### Література

1. Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя. / Д. Віконська. – Львів, 1934.
2. *Віконська Дарія*. За силу і перемогу: Нариси / Д. Віконська. – Кн. 1.: За державну бронзу. – Львів: Накл. Л. Малицької, 1938. – 285 с.
3. *Демкович-Добрянський М.* За героїчну духовність: Дорога до сили й перемоги / М. Демкович-Добрянський // Дзвони. – 1938. – Ч. 12. – С. 539-545.
4. Енциклопедія українознавства / за ред. В. Кубійовича. – Львів, 1993. – Т. 1. – С. 280.
5. *Ільницький М.* Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ ст. / М. Ільницький. – Львів: Місіонер, 1999. – 212 с.
6. *Комариця М.* Журнал “Дзвони” (1931-1939): Систематичний покажчик змісту / М. Комариця. – Львів: ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, 1997. – 217 с.
7. *Листи Малицьких Ліни і Миколи до Скрутеня Й.* – ЦДІА у Львові, ф. 376, оп. 1, спр. 101, арк. 1-166. 1.
8. *Луговий Ол.* Визначне жіноцтво України: Історичні життєписи. – Торонто, 1942. – Перевидання в Україні. – К.: Дніпро, 1994. – 335 с.
9. *Маланюк Є.* Дарія Віконська // Є. Маланюк. Книга спостережень: Проза. – У 2т. – Торонто, Онтаріо, Канада: Гомін України, 1966. – Т. 2. – С. 387-391.
10. *Рец. Й.* Скрутеня на твір Малицької Ліни “Райська яблінка”. – ЦДІА у Львові, ф. 376, оп. 1, спр. 3, арк. 1-16.
11. *Рец. на кн.: Віконська Дарія. Райська яблінка.* – Львів, 1931. – Підп.: Срітис і Г. Костельник // Дзвони. – 1931. – Ч. 6. – С. 418-419.
12. *Рец. на кн.: Віконська Дарія. Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя.* – Львів, 1934. – Підп. М. Г. // Дзвони 1934. – Ч. 10-11. – С. 496-498.
13. *Рец. на кн.: Віконська Дарія. Джеймс Джойс: Тайна його мисте-*



- цького обличчя – Львів, 1934. – Підп. Л.Граничка // Вісник. – 1934. – Кн.ІІ. – С.853-854.
14. Рудницький М. Між ідеєю і формою. – Львів, 1932; Його ж: Від Мирного до Хвильового / М.Рудницький. – Львів, 1936.
15. Скрутень Й. Синопис пліснесько-підгорецького монастиря // Записки чина св. Василя Великого. – Жовква, 1924. – Т.1; 1930. – Т.3.
16. “Сокровенне”: антологія західноукраїнської малої прози 20-30-х років ХХ століття / Упоряд. Лариси Табачин. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 245.
17. Українська літературна енциклопедія. – К., 1988. – Т.1. – С. 297.
18. Див., скажімо: Федорович-Малицька І. La Gargonne // Нова Хата. – 1925. – Ч.4. – С.3; Жінка в творчості великого французького письменника // Нова Хата. – 1926. – Ч.4. – С.3; Новий тип жінки (3 нагоди нових книжок Victora Marqueritte) // Нова Хата. – 1926. – Ч.11. – С.2-3; Нова історична повість Б. Лепкого // Нова Хата. – 1927. – Ч.12. – С.4; Економічна незалежність жінки // Нова Хата. – 1926. – Ч.11. – С.4; Ч.12. – С.4. В незабутню пам'ять Нусі Новаківської (В річницю смерті 12.IV.1925) // Нова Хата. – 1926. – Ч.4. – С.2-3; Українська артистка в концертній залі // Нова Хата. – 1927. – Ч.4. та ін.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 14.10.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Кривою Б.С.*

## CREATION OF DARIA VIKONSKA IN LITERATURE-CRITICAL RECEPTION OF PERIODICALS OF 30-H YEARS OF XX-th AGE

**L. T. Tabachin**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,  
Ivano-Francivsk, 57, Shevchenko; tel. +380 (342) 59-60-74,  
e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*On material of epistolary and literature critical publications of 30th years XX of age aesthetically ideological-beautiful bases, study strategies of literature and evolucional stages of creation of Daria Vikonska are reflected, the picture is widespread of specific of west Ukrainian literary process of the noted period.*

**Key words:** *Daria Vikonska, reception, epistolary, literary criticism.*

УДК 821.161.2-1/

ББК 83.3 (Укр)

**ПУБЛІКАЦІЇ В ПЕРІОДИЦІ УКРАЇНСЬКОГО  
ПІДКАРПАТТЯ ПОЕЗІЇ ЗОРЕСЛАВА (СТЕПАНА САБОЛА)****Н. Й. Ребрик**

*Закарпатський інституту післядипломної педагогічної освіти,  
кафедра методики викладання суспільно-гуманітарних дисциплін,  
м. Ужгород, вул. Університетська, 6*

*Проаналізовано літературний доробок Зореслава (Степана Сабола) міжвоєнних років, що явив читачеві потужну почуттєву та естетичну наснагу в органічній цінності релігійно-християнського духу.*

*Ключові слова: лірика, сонет верлібр, філософське світосприйняття, закарпатська українська література, релігійна поезія.*

Уродженець Пряшева, а ширше – Пряшівщини, того краю, де руський дух і в минулі віки, і в міжвоєнні роки та й нині, перебував і перебуває під цілеспрямованим, ініційованим, а часто й закономірним наступом національного нівелювання наймодернішими шляхами, як то зараз маємо в ідеї русинства-не-українства, уродженець прекрасного престольного карпатського краю є, без найменшого перебільшення, феноменом нашого національно-культурного життя.

*Не знаю й сам, чому я покохав  
Тебе, о Україно розіп'ята,  
Тебе, в кайданах, в невольницьких шатах,  
Оганьблену тавром усіх неслав.  
Я щастя, слави величі бажав,  
Коли ішов у світ, а Ти в Пилата  
Конала в муці під рукою ката,  
Та голос Твій молитвою дрижав.  
І вперш, тоді я духом пробудився,  
І вперш, тоді любов'ю розгорівся  
І серцем покохав Тебе безмірно.  
А нині тисячі таких зо мною  
На кожний поклик Твій т ідуть до бою,  
Хоч би й на певну смерть - одважно й вірно! [1,67].*

Пряшівчанин – отець Сабол, пряшівчанин – поет Зореслав став духовником ісповідником, провідником і оборонцем занедбаного, розтерзаного, розпорошеного по світах, застрашеного й... жертвовного, зниділого й... самовідданого українства. Йому, як і молодому Тичині з Чернігівщини, однаково рідна й близька Україна. Чи не тому, що обидва вони – великі патріоти – наслідують вперто й незворушно Шевченкове: «Свою Україну любіть...» "Пізнаймо свою прав-

ду, – писав Любомир Сенік у газетній статті 2002 року, – не прикрашену "красивими" фразами, а оголену в своїй суті... Пізнати свою правду - значить докорінно змінити життя..." [2, 416]. Зореслав своїм життям і творчістю прагнув пізнати "неприкрашену правду" і розповісти її світові, щоб "докорінно змінити" українське життя. Зореслав - священник і поет – служив Господу й Україні, служив як їхній слуга і син до останнього свого подиху.

Благословенна земля, що дала Україні такого сина! Вклоняємося їй із щирою любов'ю та приязню, з почуттям глибокої вдячності та гордості за неї.

*Між горами, у зелені і квітах,  
Немов на дні завітчаної чаші -  
Закоханий у голубих блакитах  
Стоїть осяяний, надхненний і Пряшів.  
Усміхнений, простер шляхів долоні,  
І пригорщами музику п'є буднів,  
Цвітуть над ним в огненному фляконі  
Краса ночей і соняшність полуднів.  
Високо знявся готикою храмів.  
Широко розпростер свої рамена,  
Пливе життя співучими струмками  
Усміхнене, окрилене, надхненне.  
У парку пестоці розквітлих весен,  
Криштальне королівство Посейдона,  
Відбилась соняшно у люстрі плеса  
Висока голубінь, дзвінка, бездонна.  
Алеями каштанів срібно ллються  
Окрилені пташині хороводи,  
І спомини усміхнені снуються  
По стежечках розкішних рай-городів.  
До неба простяглись квітчасті руки,  
Молитвою землі ростуть тополі...  
Над Пряшевом горять огненні луки,  
А сам він – мов у чаші на престолі [ 1, 62].*

Здається, Улас Самчук найкраще, кількома фразами, відтворив дух часу та генерації, якій випало в ньому жити і його творити. До автобіографічної повісті "На білому коні" він узяв за епіграф Зореславові рядки, "з модного, – як зауважує Самчук, – вірша молоді тридцятих років":

*І в'їде князь лицар яскравий  
У Київ на білім коні... [3, 3].*

"Ми, – пише Улас Самчук, – були поколінням Крут, Базару, Листопада, Четвертого Універсалу, України Мілітанс. Ми готувалися до великого зриву, жили духом героїчного минулого – історичного козацтва, античної Греції, клясичного Риму, Європи Окциденту... Виховані на ударах, ми були ними загартовані.

У нас не було приватних інтересів, нейтральних розваг, побутових проблем... Ми перебували мов би на вокзалі і чекали, коли проб'є наша година і заграє сурма, щоб рушити в похід і перемогти..." [3, 13].

Так, вони жили великими ідеями. Ними рухала могутня, всеперемагаюча сила служіння і творення.

Бог і Україна... У всі віки були, є і будуть для кожного порядного українця ці два поняття нерозривними й святими. Невипадкові й особливі вони і для Зореслава. Дві великі ідеї – Бог і Україна – стали смыслом його життя: духовного, творчого, мирського... "Бог і Україна!" - було написано на кожному з семи зшитків щоденникових записів вражень, переживань, спостережень з Рима, Венеції, Неаполя, Флоренції,.. Ужгорода, Хуста, на сімох зошитах, що згоріли у вирі великого лихоліття. Бої й Україна плекали його сили, коли лише виходив на життєві крутозлами, і надихали до останнього подиху, коли стільки пережитого і здобутого:

*В великий день Завіту з серцем у руках  
Тебе шукав я, Ягве, на верхах Синаю,  
Твоє обличчя бачив в ярих блискавках,  
І голос дужий Твій, мов з криці ллятий, чув я:  
- ЗДІЙМИ СВОЄ ОБУВ'Я!..*

*І я здійняв... А голос Твій озвався знов:  
- Я - ТОЙ, ЩО Є, болючу скаргу маю:  
Народи справедливість топчуть і любов,  
Права ламають Божі і людські в гордині,  
І ставлять лжі святині. Я-ТОЙ, ЩО Є...  
Той, перед ким весь світ тремтить,  
Тебе – ніщо – до мого посилаю люду...  
Іди, скажи народам, що мій гнів і громи  
Й світів звалють хороми!..*

*Я ниць упав...*

*Відчув я весь тягар тих слів...*

*Тремчу і, піднімаючись з земного пилу,*

*Іду... Готов я говорить до гір, лісів...*

*Але, чи хтось мене почує з люду Твого,*

*Мене... мене – німого?.. [1, 48-49]*

Поріг ХХ століття руська мистецька громадськість Підкарпаття переступила надто скромно. Певно, в єдиному живописі були ми представлені помітними полотнами та авторами. Але й тут домінував дух чужинецтва, а нам у кращому випадку перепадала функція натури, типаж, екзота.

За яких пару десятків років ситуація, однак, змінилася якщо й не докорінно, то очевидно на нашу користь. Оживає театр. З ужгородської сцени промовляють герої світової та української класики, і то на високих регістрах професіоналізму. Образотворче мистецтво, проникаючи

далі в національний колорит, змагається на рівних за місце під сонцем європейського модерну.

Літературне слово набуває природного народнорозмовного звучання, а завдяки припливу молодих сил перестає бути лектурою, освоює не дуже знайомі до цього часу можливості мистецької вивершеності та навіть й вишуканості.

В. Гренджа-Донський активно й наполегливо спонукає загал до усвідомлення українського слова як нормального, реального, гнучкого й багатогранного засобу літературної творчості. З приходом Зореслава можна впевнено пов'язувати набуток карпатоукраїнською літературою якісно вищого рівня. Його поезії явили читачеві потужну почуттєву та естетичну насагу в органічній цілості. По суті, доробок Зореслава міжвоєнних років в історико-літературознавчих вимірах своєю значимістю ми прирівняли б до класичних латиномовних поезій Василя Довговича, філософа й письменника, під знаком якого сприймається нами Закарпаття ХІХ ст.

Звучання поезії Зореслава – чисте і горде. Слово – добірне, образ-виразний і місткий. Вражає артистичне відчуття мови, ритму, гармонія мислі, настрою, мелодики. Захоплює органічний, ненав'язливий, невідп'ячуваний звукопис. Це – мистецтво. До нього вело Зореслава Боже провидіння. Він мав щасливу нагоду прилучитися до нього в Римі, Венеції, Неаполі, Трієсті...

*Кавалькади розтяли потужно  
Мовчазливу суворість пустелі.  
Мікель-Анджело в захваті мужньо  
Розіп'яв свого духа на стелі...  
Виростає людина в безкрає,  
Дух і тіло аж Богоподібні.  
Суд Господній надхненно карає  
Маловірів людські ворохобні.  
І схиливши чоло на поруччя,  
Відчуваєш: пилина в атомі, —  
Ти в дочасності - вічність квітуча,  
Божа пісня в космічній хоромі.  
Так віками стоять непорушне  
Тихі фрески й німі капітелі...  
Мікель-Анджело в захваті мужньо  
Розіп'яв свого духа на стелі [1, 70].*

Поезія Зореслава переважно лірична. В нечастих випадках натрапляємо описовість. Лірика Зореслава синтезує авторський інтелект, філософське світосприймання, мовне багатство в об'ємні, панорамні імпресіоністичні полотна.

Характеристичною для постаті Зореслава рисою є вимогливість. Вона дуже виразно проступає у всьому, до чого він причетний. Очевидно, вимогливість як принцип найперше впадає у вічі з тої простої причини, що ми в собі до неї не надто звикли. Для Зореслава – це річ еле-

ментарна, сама собою зрозуміла, зумовлена, мабуть, передовсім його з юних літ перебуванням у монастирі, його монашим та священницьким покликанням і життям.

Він тверезо дивиться на світ, сприймає реалії такими, якими вони є, не ідеалізує їх, але й не драматизує. Зореслав – оптиміст, але оптиміст і діяльний, і творчий. Людська душа відкрита перед ним. Його ж душа є медіум – посередник між людиною і Богом. Гріховність людська - ця непорушна тайна сповіді, полишила в його серці не одну краплю печалі. Може, тому часом відчуваєш у його пристрасному слові прихований докір. Власне, це не є докором як таким. Докоряють слабі. Це та ж вимогливість, яка є ознакою цивілізованості і без якої всяка віра веде в нікуди. Вимогливість як принцип. Найперше до себе, до свого слова, до свого діла. Як мало хто в середовищі громадсько-політичних, церковних, культурно-просвітницьких та інших діячів нашої краю міжвоєнного періоду вболівав Зореслав за долю свого народу. Небагато знайдеться тих, що в ті часи так гостро відчував наближення трагічних подій, хто б так виразно усвідомлював небезпеку для українського народу як зі Сходу, так і з Заходу.

Особливо турбувало посилення в краї проросійських, прокомуністичних настроїв. Редагований Зореславом "Благовісник" систематично подавав матеріали про життя в безбожному "Червоному раї". Зустрічаємо тут, зокрема, й інформацію про долю церковних достойників на Радянській Україні, а то ось яку: Київський митрополит був нелюдським способом замордований, митрополита Венямина прив'язали на вітряк: так його замучили, заживо закопали архієпископа Андроника, єпископа Платона при найбільшій морозі обливали водою, доки з нього не зробили льодяний стовп, а коли замерз, то вояки пробивали його багнетами, єпископа Амвонія прив'язали коневі до хвоста і доти його волокли, доки не випустив духа. Отець Степан Сабол з цього приводу пише: "...Ми лише хотіли б запитати кожного нашого підкарпатського комуніста: брате, чи знаєш тії це все, і чи це розумне – так нищити, палити, убивати, чи це розумне, коли чоловік стає кровожадною звірюкою і втіленим дияволом?"

Роздумай це, русине, своїм простим, але здоровим розумом, і відповиш собі на ті питання!" [1,18].

*Не питаєм, ідем, мов суворі і грізні титани,  
(Угинається шлях під ногами хоробрих борців...)  
Уступіться з дороги, вступіться живі мертвеці!  
Ми є огні й громовиці, ми бурі й гарматні пеани.  
Б'є зигзатами гнів наш крізь хмари важкі і червоні,  
Наливаються громами нерви затиснених рук,  
Невмолимо суворо напнувся до Сходу наш лук –  
У шоломах залізних когорт - смертоносні циклони.  
Сталеним стуком стій прокладаєм і міримо далі –  
Не далеко! Зійдуться Карпати, Кавказ і Кубань...  
Обіймемо друг друга в танку розхватному повстань*

*Розісм'яні, дужі, незламні, вогнисті, зухвали [1, 68].*

І поряд з такими натхненно-патріотичними – такі зрозумілі і світлі слова:

*І серце відчинить, мов келихи лілей,  
І пийте ранній чар юнацькими уста ми,  
Кохайте янгольським коханням до нестями  
І ранок, і весну, і квіти, і людей [1, 60].*

Слова, що звучать як кодекс людяності, як високий гуманістичний ідеал, як вимога гармонії в цьому нерідко жорстокому світі.

Крім того, тим мостиком, що з'єднує глибоко індивідуальний, самобутній світ людини з універсальним світом Всесвіту, з Космосом, є, звичайно, віра в Бога. Кожний приходить до Бога своєю дорогою. Зореслав у цій вірі впевнений:

*У люте врем'я, в бурі люті  
Пророків, Боже, зволь нам дати,  
Пророків, що на праві путі  
Зірвали би мільйони скуті  
Від гір Кавказьких по Карпати. \*  
В них запали вогні вулканів,  
Вогні живі і животворні,  
їм силу дай борців-титанів.  
Щоб серед бур і гураганів  
Стояли мужні, непоборні [1, 55].*

Нове покоління, що поставало в ореолі споконвічних стремлінь, свідоме високого покликання служити Україні, яка "конала в муці під рукою ката", мало свого трибуна, невичерпну енергію мистецтва якого, силу його поетичного слова було взято на прапор цілою плеядою наступних поколінь.

Творчість Зореслава має ті вершинні реєстри звучання, які дають підставу говорити про неї як про явище цілісне й унікальне в національній культурі, а витoki його (цього явища) слід шукати у багатовіковій історії, у неперервності традицій, у стремлінні до духовного поступу. Зореслав – це епоха в закарпатській літературі. Його надривне: "Вставай, Європо, йде Червоний Смок!..", "На всі краї зрадливо налягли кєр-вєві тїні Кремля..." ще в 30-і роки звучало як пересторога, як дзвін на сполох, як відчайдушна спроба порятувати людство!

Ставши новатором у галузі форми поезії, він шукав нові шляхи вираження своїх почуттів і думок. Його класичні сонети й артистичні верлібри, почуттєві експресії й філософські етюди, врешті роздуми та переклади оригінальні за будовою, своєрідні й самобутні. Це поезія, як сказав би критик, "яскравої образності, рясної метафоричності" [4,166].

Є ще один момент, який аж ніяк не хотіли б вважати аргументом у викладеному вище контексті, але про який конче потрібно всім пам'ятати. Свого часу ми отримали листа від п. Маргарити Баботової з Пряшева, в якому вона подає інформацію про останній побут Зореслава: "Дійшов лист від Зореслава. Він був у лікарні, звідки перейшов до "дому

старців", мовляв, потребує кращої опіки ніж можна йому дати "вдома" [в монастирі ЧСВВ]. Робиться старання, щоб міг бути переведений до іншої установи, де будуть й українські лікарі. З листа: "Його стан здоров'я нелегкий. Зору вже немає. Ходить на день кілька кроків при допомозі "валкера"... Отцеві тяжко – без зору і в домі старців. Страшне!" [5, 3].

Степанові Саболу випало пережити тяжкі удари долі, які, однак, не похитнули його ні у вірі, ні в життєвих принципах. Найболючішою ранаю була і залишається трагедія Карпатської України. Страхіття мадярського терору лягло невігойним рубцем на серці. Роки, десятиліття вимушеної розлуки з рідним народом, а вже тим більше – усвідомлення, що твій народ залишається уярмленим, – якої більшої покари можна ще сподіватися?

А вдома про нього писали: "Глибоко антинародною, ворожою трудящим масам була творчість письменників українського буржуазно-націоналістичного табору. Одним з найреакційніших націоналістичних писак цього періоду був Зореслав. У 30-х рр. він видав дві збірки поезій - "Зі серцем у руках" (1933) та "Сонце і блакить" (1936), в яких відбиті думки контрреволюціонера, запеклого ворога Радянського Союзу і трудівників Закарпаття..." [6, 76].

Ні більше, ні менше...

Отже, на олтар національного й духовного відродження та державницького поступу України Степан Сабол поклав своє життя. "З гарячим серцем у долоні до тебе йду, народе мій..." – писав він юнаком, і цій щирій синівській відданості лишався вірним до останку.

### *Література*

1. *Ребрик Н. о.* Степан-Севастіян Сабол (Зореслав) – Ужгород, 1998. – Шкільна серія. – Випуск 3. – 87 с.
2. *Сеник Любомир.* Українці, відчуйте свою силу і правду! // Парадигма. Випуск 2: Ювілейний збірник на пошану Любомира Сеника / Упоряд. В. Горинь. – Львів, 2004. – С 411-418.
3. *Самчук Улас.* На білому коні (спомини). – Львів, 1999. – 234 с.
4. *Салига Т.* У дивосвіті метафори // Салига Т. Відлитий у строфи час. – Львів, 2001. – С 166-177.
5. Лист Ваботової М. у вид-цтво "Гражда" від 7 січня 2002 р. - 5 с.
6. *Микитась В.* 3 ночі пробивалися. – Ужгород: Карпати, 1977. – 160 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 04.05.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Сеником Л.Т.*



**PUBLICATIONS IN PERIODICALS OF UKRAINIAN  
TO PIDCARPATTYA POETRY OF THE ZOESLAV  
(STEPAN SABOL)**

**N. Y. Rebryk**

*TransCarpathian Institute of Postgraduate Education,  
Department of Methodology of Teaching Social-Humanitarian Disciplines,  
6, st. University, Uzhgorod*

*Literary reserve of the Zoeslav (Stepan Sabol) intersoldiery years is analyzed, that represented to the reader powerful perceptible and aesthetically beautiful animation in an organic value of the religious-christian spirit*

**Key words:** *lyric poetry, sonnet of verlibr, philosophical perception of the world, transcarpathians ukrainian literature, religious poetry*

УДК 37:070

ББК 74.03 (4Укр) 51-05

**ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМАТИКА В ОСВІТЯНСЬКІЙ ПРЕСІ  
ЛЬВОВА 20-30 Х РР. ХХ СТ.****Л. І. Сілевич**

*Івано-Франківський національний медичний університет,  
кафедра мовознавства; м. Івано-Франківськ, вул. Мазепи, 25;  
тел. +380(3422)4-71-08*

*У статті акцентовано увагу на українській фаховій пресі 20-30-х рр. як джерелі вивчення з історії педагогіки, історії журналістики, персонографічних досліджень. Доведено, що контент-наповнення цих видань містить багатий матеріал не лише для дослідження становлення і розвитку вітчизняної науки про виховання і навчання, а й для з'ясування розвитку національного шкільництва в Галичині, яке функціонувало в складних умовах колоніального режиму.*

**Ключові слова:** *фахова преса, національне шкільництво в Галичині, часописи педагогічного спрямування, дидактично-методичні публікації, історія педагогіки.*

Українська освітянська преса Львова 20-30-х рр. ХХ ст. концентрує у собі науковий потенціал громадських і педагогічних діячів того часу, які на її сторінках представляли на широкий огляд передові педагогічні ідеї та положення, намагалися творити систему національної освіти в умовах чужорідного соціокультурного простору. На сучасному етапі розвитку української держави є надзвичайно важливим звертатися до досвіду попередників, які жили у значно важчих політико-економічних умовах, однак активно працювали заради становлення національної педагогічної науки, задля виховання освіченого національно-свідомого покоління, а також переосмислювати їхні здобутки і йти далі.

Науковці сьогодення, досліджуючи діяльність окремих товариств, громадських інституцій, історію національної журналістики і шкільництва, часто звертаються до українських освітянських періодичних видань столиці Галицького краю 20-30-х рр. ХХ ст. Зокрема, становленню та розвитку української педагогічної преси другої половини ХІХ – першого тридцятиліття ХХ ст. присвячено розвідки С. Костя [1] та В. Передирій [2]. Висвітлення питань шкільної дидактики на сторінках західноукраїнських (в цілому) педагогічних журналів вивчала Т. Завгородня [3], а проблеми збереження національного шкільництва у відображенні станової преси Галичини загалом і на сторінках „Української школи” зокрема аналізувала Л. Середяк [4, 5]. В. Підгірна за публікаціями журналу „Рідна Школа” (1927-1939 рр.) досліджувала діяльність бібліотек однойменного товариства у селах та містечках Галичини [6]. На історії місячника „Рідна Школа” (1927-1939 рр.) та проблематиці друкованих на

його сторінках матеріалів акцентувала увагу у конференційній доповіді Н. Черниш [7]. Однак у жодній із зазначених наукових розвідок увага вчених не зосереджується на цих періодичних виданнях як цінному джерелі історії розвитку української педагогічної науки. Це й зумовило вибір нашого аспекту дослідження.

Упродовж досліджуваного періоду у місті виходило 11 пресових видань педагогічного спрямування. Серед них: „Учительське слово”, яке було створене ще в 1912 р. і протрималося до початку Другої світової війни, два додатки до нього „Життя і школа” (1923) та „Шлях навчання і виховання” (1927-1939), додаток до другого з них під назвою „Методика і шкільна практика” (1930-1938) і 7 окремих часописів: „Світло” (1921-1922), „Учитель” (1923-1924), „Учитель” (1925), „Учительська школа” (1925-1934, 1938-1939), „Рідна школа” (1925), „Рідна школа” (1932-1939) та „Шлях молоді” (1936-1939). Майже всі з досліджуваних журналів видавалися освітянськими громадськими організаціями: товариство „Учительська Громада” видало 2 журнали, товариство „Взаїмна Поміч Українського вчителства” – 5 видань і товариство „Рідна Школа” – 4 часописи.

За періодичністю ці видання поділяються таким чином: чотири з них – місячники („Світло”, „Життя і школа”, „Учитель” 1923-1924 рр. та „Рідна школа” 1925 р.), три – двотижневики („Методика і шкільна практика”, „Шлях молоді” і „Рідна школа” 1932-1939 рр.), у трьох довготривалих виданнях періодичність змінювалася („Учительське слово” спочатку виходило як місячник, а в останні роки існування – як двотижневик; „Українська школа” починалася як кварталник, а згодом стала місячником; „Шлях навчання і виховання” у перші роки існування – місячник, а згодом – кварталник) і ще один часопис, про періодичність якого редакція не повідомляла („Учитель” 1925 р.).

За читацьким призначенням ці видання можна об’єднати у дві групи:

1) журнали освітянського спрямування для широкого кола читачів. Сюди належать „Світло”, „Учительське Слово”, „Шлях молоді” „Рідна Школа” (1927) і „Рідна Школа” (1932-1939);

2) часописи орієнтовані на фахівців педагогічної галузі. Серед них: „Життя і Школа”, „Українська школа”, „Учитель” (1923-1924), „Учитель” (1925), „Шлях навчання і виховання”, „Методика і шкільна практика”.

У 1920 р. році як орган товариства „Взаїмна Поміч Українського вчителства” було відновлено видання заснованого 1912 р. журналу „Учительське слово”. З 1920 р. по 1939 р. – у другий період існування часопису – до роботи його редакції у різні роки були причетні: А. Зелений, Я. Кузьмів, І. Ліщинський, А. Мучій-Боднарівч, М. Мороз, І. Стронський, І. Юцишин.

У перші два роки редакція журналу акцентувала увагу на питаннях налагодження мирного життя у різних сферах суспільства, науки, культури, пропагуванню ідеї української державності та викритті польського шовінізму. Поряд з матеріалами про становище, права й обов’язки укра-

їнських освітян, про проблеми організаційні на сторінках видання публікувалися численні статті, автори яких піднімали питання про значення і завдання виховання, про напрями у ньому (виховання національне, моральне, соціальне й економічне) тощо. У ряді публікацій звучали мовно-правописні теми, подавалися огляди і критика педагогічної літератури та періодичних освітянських видань, обговорювалися проблеми фахової самоосвіти вчителів. Окрім того, багато місця на сторінках свого видання редакція відводила для публікації дидактичних та методичних матеріалів, статей з історії педагогіки.

У червні 1921 р. Товариство вчителів вищих шкіл у Львові „Учительська Громада” випустило у світ перше число журналу „Світло”. Часопис виходив під заголовком „Місячник посвячений справам національного й суспільного виховання”. За два роки (1921-1922 рр.) його функціонування світ побачило дев'ять чисел (перші чотири з них – під редакцією Михайла Галушинського, а наступні – під редакцією Омеляна Терлецького).

„Світло” виходило у роки активного українсько-польського протистояння, яке призвело до того, що в 1922 р. вийшло лише три об'єднаних числа (ч. 1/3, 4/6, 7/12). Також умови функціонування мали безпосередній вплив і тематику публікацій. Видавці журналу розраховували на широку аудиторію читачів, тому професійна тематика на його сторінках висвітлювалася у контексті проблем загальнонаціонального характеру. Передовиці та редакційні статті передусім акцентували увагу на плеканні ідей української державності і формуванні відповідної морально-духовної атмосфери у середовищі вчителів на їхніх вихованців.

Продуманою є структура видання. Усі публікації вузької освітньо-педагогічної проблематики подавалися у чотирьох розділах: „Дошкільне виховання”, „Шкільне виховання”, „Позашкільне виховання і народна освіта” та „Естетичне виховання”. На сторінках видання публікувалися наукові розвідки та публіцистичні статті авторитетних громадсько-політичних та культурних діячів: Л. Білецького, М. Возняка, М. Галушинського, К. Малицької, А. Животка, С. Людкевича, С. Русової, Є. Сельського, О. Тисовського, О. Терлецького, Є. Яворовського та ін.

У публікаціях цих авторів домінувала думка про те, що у розбудові системи національної освіти велике значення має насамперед ідеологія, від якої належать усі галузі як духовної (релігія, наука, мистецтво), так і матеріальної культури народу. Особливо актуальними й для сьогодення серед них є: „Національне виховання і наша історія” О. Терлецького (1921. – Ч. 2), „Кружки самоосвіти в школах” М. Паньчука (1921. – Ч. 2), „Про музичне виховання” С. Людкевича (1921. – Ч. 3), „Суспільно-національна опіка над дітьми” Є. Сельського (1922. – Ч. 1/3), „Пропедевтика філософії у середній школі” Є. Яворовського (1922. – Ч. 4/6).

Важливим джерелом для дослідження історії національної педагогіки є й друковані на сторінках видання життєписні нариси про знаних українських педагогів, громадських діячів, письменників, філософів. Серед них Л. Білецького „Софія Русова” (1922. – Ч. 1/3) і М. Возняка

„Грицько Сковорода як педагог” (1922. – Ч. 4/6). Рівноцінне джерелознавче значення у контексті нашого дослідження мають і студії про відомих педагогів зарубіжжя (Шах С. Професор д-р Франтішек Дртіка. – 1921. – Ч. 5; Животко А. Г. Пестальоці: До 175-річчя його народження (1746-1821). – 1922. – Ч. 1/3), оскільки вони свідчать про орієнтири українських освітян 20-30-х рр., переконання і діяльність яких формували засади української освітньої системи і педагогіки загалом.

З січня 1923 р. під назвою „**Життя і Школа**” у Львові почав виходити щомісячний педагогічно-науковий додаток до „Учительського слова”. За видавництво цього часопису взялася Педагогічно-наукова комісія товариства „Взаємної Помочі Українського Вчительства”. Журнал проіснував лише півроку. За цей час вийшло шість чисел, одне з яких здвоєне. До складу редакційного комітету часопису входили: М. Божинівський, А. Зелений, М. Зубей, Г. Коваль, І. Ліщинський, Г. Лобай, М. Матвійчук та М. Таранько.

За задумом редакції, на сторінках видання планувалося подавати статті вузького фахового характеру, які давали би змогу українським освітянам виробляти й обговорювати власну концепцію національної системи освіти, творити національну педагогічну науку загалом. Зокрема, це мали бути статті про науковий підхід до організації школи, про теорії морального, інтелектуального, естетичного, соціального та фізичного навчання і виховання українських дітей, присвячені історії, дидактиці та методиці навчання і виховання, експериментальній педагогіці і психології, шкільній і суспільній гігієні тощо. Однак через короткотривале існування цей масштабний задум видавцям журналу реалізувати не вдалося.

І все ж на шпальтах часопису опубліковано ряд матеріалів, на які слід звернути увагу дослідникам становлення національної науки про навчання і виховання. Серед них „Відозва педагогічно-наукової Комісії у справі шкільно-педагогічної літератури з особливим узглядненням книжок і засобів до науки читання, писання і рідної мови” і статті Т. Угринівського з методики навчального призначення прикладного мистецтва.

Окрім того, цінним джерелом для вивчення історії української педагогіки є друковані на сторінках видання повідомлення про новинки методичної літератури та хроніка шкільного і педагогічного життя в Україні.

На час перерви у виданні „Учительського Слова” у Львові виходив місячник „**Учитель**”. Від листопада 1923 р. по серпень 1924 р. вийшли друком десять чисел журналу, присвяченого „справам виховання, шкільництва й учительства”. Відповідальним за його редакцію був Андрій Зелений.

У програмній статті мета видання подавалася таким чином: „увести українське учительство в сферу нових ідей, врівню новітніх працівників на полі народнього виховання й навчання, висвітлювати усі про-

яви з області шкільництва взагалі, а українського зокрема, і обговорювати справи, що торкаються життя-буття учительства” (1923. – Ч. 1).

На сторінках „Учителя” домінували матеріали методичного характеру, зокрема, про новітні методи народної освіти (так званої етнопедагогіки) і статті, автори яких намагалися розробляти нові шляхи розвитку і завдання тогочасного українського шкільництва і педагогіки загалом. Серед них: публікації дидактично-методичного характеру „З педагогічних дослідів та пошукувань” (1923. – Ч. 2) і „Матеріали до анкети на тему: Що читає українська шкільна дітвора й молодь і що їй подобається?” (1924. – Ч. 8, 9) Є. Грицака та методичні розробки І. Климка „Методичне переведення лекції простого речення в другій класі народної школи” (1924. – Ч. 3), „Нарис лекцій граматики в II і III класі народної школи” (1924. – Ч. 7) і „Обчислення обводу і поверхні пояса в народній школі” (1924 – Ч. 8).

„Учитель” є також важливим джерелом для історії розвитку національного шкільництва і педагогічної науки. На його сторінках друкувалися статті на теми експериментальної психології, ролі і місця фізичного виховання у системі національної освіти, про розвиток фахової освіти в Україні, про морально-етичні засади виховання, а також статті загальнопедагогічного спрямування. Окрім того, на шпальтах місячника публікувалися шкільні закони і міністерські розпорядження, подавалися повідомлення і замітки, які є важливим джерелом для вивчення стану українського шкільництва під Польщею та в УРСР.

У 1925 р. львівське товариство українських учителів середніх і вищих шкіл „Учительська Громада” почало видавати науково-педагогічний кварталник, а з 1932 р. – місячник під назвою „**Українська Школа**”. Часопис виходив до 1939 р. з трирічною перервою у 1935-1937рр. За редакцію видання у різні роки відповідали Григорій Микетей, Юрій Рудницький, Павло Сиротюк, Михайло Струтинський.

У програмній статті „Наші завдання” (1925. – Зш. 1/3) редакція повідомляла, що основними завданнями журналу будуть такі: вирішувати національні справи, пов’язані з українським шкільництвом і шкільною реформою, захищати громадянські права українських педагогів, знайомити їх з новими досягненнями тогочасної міжнародної педагогічної науки, новітніми методичними розробками з окремих дисциплін.

Багато уваги на сторінках видання відводилося для висвітлення організаційних справ, які стосувалися загалу освітян, зокрема, подавалися докладні відомості про роботу „Учительської громади”. Окрім того, публікувалися проблемні статті, автори яких піднімали питання про захист українського середнього шкільництва і мови від руйнівних впливів асимілятивної політики уряду Польської держави, про умови існування, розвиток та потреби школи й учительства. В „Українській Школі” вміщено чимало матеріалу про заснування братських шкіл, гімназій, про справу українського університету у Львові і заснування вищих шкіл в Галичині і на Закарпатті.

Однак, на шпальтах журналу домінували наукові статті, автори яких розповідали про нові досягнення у світовій та українській педагогіці, про психологію та психіку молоді різних вікових категорій, про морально-етичне, релігійне, родинне, фізичне і статеве виховання дітей і юнацтва, про способи організації шкільництва і правовий захист учителів, піднімалися питання про реформування уроків української мови у навчальних закладах. Також у часописі друкувалися дидактичні матеріали та методичні розробки викладання окремих предметів (особливо української літератури). Для публікації останніх було відкрито спеціальний відділ „Дидактичні miscellanea”. З друківаних тут матеріалів вчителі могли отримати нову чи додаткову інформацію з історії України, рідної мови та літератури, про відомих (не лише українських) письменників, діячів культури і педагогів, отримати поради і зауваження щодо проведення уроків. Під цими публікаціями стояли прізвища таких уже на той час авторитетних українських громадських, культурних і наукових діячів, як М. Возняк, Д. Коренець, І. Крип’якевич, А. Крушельницький, Д. Лукіянович, С. Русова, В. Сімович, С. Смаль-Стоцький, Ю. Стефанович, Ю. Чайковський.

Цього ж року інше львівське товариство українських освітян – „Взаїмна Поміч Українського Вчителства” – видало два томи педагогічно-наукового збірника „Учитель”. Видання, що вийшло під редакцією М. Таранька, продовжувало традиції своїх попередників і стояло на засадах самоосвіти вчителів. На його сторінках опубліковано низку науково-популярних статей педагогічної тематики, нариси про розвиток шкільництва і просвітництва у Галичині та за її межами, літературознавчі розвідки. Автори ряду публікацій піднімали питання про шляхи подолання неграмотності в краї та про удосконалення фахової підготовки українських вчителів.

Серед авторів матеріалів, присвячених винятково методичним питанням, значились І. Климко, Д. Коренець, М. Божиківський і М. Полек. Окрім цього, на сторінках збірника опубліковано низку розробок уроків з того чи іншого предмета.

З січня 1927 р. товариство „Взаїмна Поміч Українського Вчителства” почало видавати черговий освітянський журнал „Шлях навчання і виховання”. До ч. 3 за 1930 р. він був додатком до „Учительського Слова”, а від ч. 4 за цей рік до 1939 р. виходив як самостійне видання. Ключовими особами у роботі редакції журналу були А. Зелений, Я. Кузьмів, А. Мучій-Боднарівич, І. Стронський, І. Ющишин.

На сторінках цього часопису редакція передовсім розглядала теоретичні питання виховання і навчання тогочасної молоді, публікувала дидактично-методичні розробки для усіх шкільних предметів і наукові статті з методики і практики тогочасного виховання у народних школах.

Окрім того, розроблена редакцією у 1930 р. докладна програма видання передбачала публікацію на його сторінках наукових розвідок з історії педагогіки, з теорії та філософії виховання і навчання, з експериментальної педагогіки, з педагогічного психології, психофізики та ін.,

статей про систему виховання і навчання у тогочасних закордонних країнах, про досягнення тогочасної міжнародної педагогічної науки, про основи мистецького виховання у народних школах.

Співробітниками журналу були Р. Білінський, О. Грицай, М. Возняк, А. Животко, Б. Заклинський, Я. Кузьмів, І. Огієнко, Є. Пеленський, С. Русова, В. Сімович, С. Сірополко, І. Филипчак, І. Чепига та інші. У зверненні „До наших читачів” (1931. – Ч. 10) редакція, підсумовуючи діяльність журналу за чотири роки, наголошувала на тому, що саме це видання започаткувало „традицію вироблення української педагогічної думки”.

Дидактично-методичні матеріали, практичні рекомендації для вчителів, статті з різних ділянок виховання і навчання були основою змісту журналу „**Методика і шкільна практика**” („**Методика**”), який упродовж 1930-1933 рр. виходив як щомісячний додаток до „Шляху навчання і виховання”, а у 1934-1938 рр. – як додаток до „Учительського Слова”. Відповідальними особами у редакційному колективі видання були І. Ющишин та А. Зелений.

Редакція журналу запрошувала читачів ділитися на своїх сторінках досвідом освітянської роботи з колегами. Таким чином на його шпальтах публікувалися плани та конспекти лекцій з різних дисциплін, додатковий науковий матеріал, зразки організації свят чи урочистостей до певних подій, дат, міжурочні відпочинкові вправи, ігри тощо. Відтоді, коли часопис почав виходити як додаток до „Учительського Слова”, його зміст було чітко структуровано у відділи: „Огляд педагогічно-методичного руху”, „Критика й бібліографія”, „Переписка Редакцій”.

З 1935 р. Мирослав Семчишин вів на сторінках журналу „Куток української літературної мови”. Матеріали, які тут друкувалися, були своєрідним курсом української літературної мови. Окрім того, у межах цього відділу публікувалися й статті, в яких розглядалися нормативні питання, зокрема щодо української граматики, лексики, орфоєпії, правопису.

Наприкінці 20-х рр. – у 30-х рр. ХХ ст. товариство „Рідна Школа” видавала у Львові два однойменних журнали. З червня до грудня 1927 р. під редакцією Івана Цурковського світ побачило лише шість чисел „**Рідної Школи**”, останнє з яких вийшло як подвійне.

Першочерговими завданнями цього видання було задекларовано докладне інформування широкої громадськості про роботу товариства, захист інтересів і прав українських учителів та національного шкільництва. Автори журналу намагалися висвітлювати відверті утиски польською владою українського освітянства, що й спричинило його нетривале існування.

З журналом активно співпрацювали відомі громадсько-політичні діячі краю. Зокрема, М. Галушинський, І. Герасимович, Д. Коренець, І. Крип'якевич, О. Макарушка, К. Малицька, С. Сірополко, О. Терлецький, І. Чмола та ін. У своїх численних публікаціях з педагогічних питань вони акцентували увагу передусім на національному, вільному від



урядових вимог, вихованні молодого покоління, оскільки вважали, що саме воно є основою формування повноцінної особистості.

З січня 1932 р. до вересня 1939 р. виходив двомісячник „Рідна школа” – у сумі за сім років було видано 184 числа журналу. Роботою редакції цього видання у різні роки керували Іван Герасимович, Михайло Струтинський та Маркіян Терлецький.

Журнал фактично був другою спробою товариства „Рідна Школа” видавати власний орган. Перед ним ставились ті ж завдання, із ним співпрацювали ті ж люди. Як і у попереднику, на його сторінках домінували публікації, автори яких намагалися вирішувати поточні проблеми національного шкільництва в умовах колоніального існування. Грунтовних розвідок з питань дидактики і методики викладання на його сторінках практично немає. У часописі вміщувалися статті про українське державне і приватне шкільництво у Польщі й відомості про шкільництво і виховання у різних народів. Подавалися поради батькам, як виховувати дітей, піднімалися проблеми національного дошкільного виховання і фахової освіти. Окрім того, докладно висвітлювалася діяльність товариства-видавця.

Третім часописом, яке товариство „Рідна Школа” видавало у Львові, став двотижневик „Шлях Молоді”. Перше число цього журналу, присвяченого проблемам позашкільного виховання, вийшло 1 квітня 1936 р. До вересневих подій 1939 р. світ побачило 66 чисел видання. Роботою редакційного колективу „Шляху молоді” у різні роки керували Михайло Струтинський, Роман Олесницький та Володимир Дячук.

У цьому часописі, як і у двох перших виданнях „Рідної Школи”, акцент робився на національному вихованні молоді. Редакція „Шляху Молоді” орієнтувалася передовсім на підліткову аудиторію. Тому на його сторінках порушувалися актуальні молодіжні проблеми, публікувалися різноманітні просвітницькі матеріали, які сприяли знайомству читацької аудиторії з надбаннями українського народу у різних сферах життя і діяльності. Це були популярні статті на теми історії України, інших народів світу, краєзнавства і літературознавства, матеріали про фахову освіту, короткі лекції позашкільної освіти про найголовніше з окремих галузей знань, життєписні нариси про відомих українських політиків, діячів культури і мистецтва, історичних осіб тощо.

Таким чином, здійснений нами аналіз тематико-змістового наповнення української освітянської преси Львова міжвоєнного періоду дає підстави твердити, що докладне вивчення публікацій цих періодичних видань сприяє заповненню так званих „білих плям” в історії вітчизняної педагогіки. Друковані на їхніх сторінках наукові розвідки, публіцистичні та популярні статті дають багатий матеріал не лише для дослідження становлення і розвитку вітчизняної науки про виховання і навчання, а й для вивчення розвитку національного шкільництва в Галичині, яке функціонувало в складних умовах колоніального режиму. Слід відзначити, що у всіх виданнях, за винятком тих, які видавало товариство „Рідна Школа”, домінували матеріали педагогічної, методологічної та дидак-

тичної тематики. Публікації з різних питань педагогіки засвідчують широкий спектр пошуків тогочасних фахівців і на сьогодні мають цінність джерел вивчення історії виховання та навчання школярів. При належному опрацюванні досвід освітян минулого сприятиме підвищенню ефективності підготовки майбутніх учителів до навчально-виховної роботи у сучасній школі.

### *Література*

1. *Кость С. А.* Педагогічна преса Східної Галичини у другій половині XIX – першій третині XX ст. // Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. – Львів, 2000. – Вип. 7/8. – С. 299-316.
2. *Передирій В.* Становлення львівської педагогічної преси (друга половина XIX – початок XX ст.) // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики. – Львів, 2001. – Вип. 9. – С. 3-23.
3. *Завгородня Т. К.* Педагогічна журналістика західноукраїнських земель і проблеми шкільної дидактики (1918-1939 рр.) // Українська періодика: історія і сучасність / Доп. та повід. другої Всеукр. наук.-теорет. конф. 21-22 грудня 1994 р.; Ред. кол.: М. М. Романюк (відп. ред.) та ін. – Львів; Житомир, 1994. – С. 88-90.
4. *Середяк Л.* Проблеми національного шкільництва на сторінках часопису „Українська школа” (1925 – 1939) // Українська періодика: Історія і сучасність / Доп. та повід. шостої Всеукр. наук.-теорет. конф. 11-13 травня 2000 р.; За ред. М. М. Романюка. – Львів, 2000. – С. 423-427.
5. *Середяк Л.* Проблема збереження української школи в Галичині у міжвоєнний період (за матеріалами преси) // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики. – Львів, 2002. – Вип. 10. – С. 410-421.
6. *Підгірна В.* Діяльність бібліотек товариства „Рідна Школа” (за матеріалами часопису „Рідна Школа” (1927 – 1939 рр.) // Українська періодика: історія і сучасність / Доп. та повідомл. Дев’ятої Всеукр. наук.-теорет. конф., Львів, 28-29 жовт. 2005 р. / За ред. М. М. Романюка. – Львів, 2005. – С. 313-319.
7. *Черниш Н. І.* Національно-освітній часопис „Рідна Школа” (1927 – 1939 рр.) // Українська періодика: історія і сучасність / Доп. та повід. третьої Всеукр. наук.-теорет. конф. 22-23 грудня 1995 р.; Ред. кол.: М. М. Романюк (відп. ред.) та ін. – Львів, 1995. – С. 98-102.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 22.03.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Сніцарчук Л.В.*

---

**PEDAGOGICAL PROBLEMATICA IN THE ELUCIDATIVE PRESS  
OF LVOV IN 20-30 XX ITEM****L. I. Silevich**

*Ivano-Francivs'k National Medical University, Department of Linguistics;  
Ivano-Frankivs'k, st. Mazepa, 25; tel. +380 (3422) 4-71-08*

*In the article the attention is accented on the Ukrainian professional press 20-30th as to the source of study from history of pedagogic, histories of journalism, person researches. It is led to, that filling of these editions contains rich material not only for research of becoming and development of domestic science about education and study but also for finding out of development of national schooling in Galichini, which functioned in the difficult terms of the colonial mode.*

**Key words:** *professional press, Galicia's national school, periodicals of pedagogical bent, didactic-methodical publications, pedagogics history.*

# Трибуна молодих

---

---

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)6

## ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВИЗВОЛЬНИХ ЗМАГАНЬ ПЕРІОДУ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В ОПОВІДАННІ О. М. ДЕРЛИЦІ «ВОЄННИЙ ДІДИЧ»

**М. І. Сулятицький**

*Івано-Франківський національний медичний університет,  
кафедра українознавства, м. Івано-Франківськ, вул. Галицька, 2*

*У статті аналізується оповідання, що є своєрідною літературною інтерпретацією національно-визвольного руху українців у часи Першої світової війни. Показана широка образна, художня палітра твору, площина літературного характеротворення.*

**Ключові слова:** *художні особливості, характер, образ, визвольний рух, патріотизм.*

Істинними творцями національного храму, утверджувачами нашого духовного простору в Галичині другої половини ХІХ-першої чверті ХХ століття зарекомендувало себе українське духовенство, яке з причин грімнобуремних військовобатальних завірюх поруч із своїми священниками обов'язками прикладалося й до культурно-просвітницького, літературного, а той національно-визвольного руху українства. Ратаї божественної ниви усвідомлювали також і свій патріотичний обов'язок перед народом, тому повсякчас перебували у фарватері націєтворчого поступу галичан на багатьох відтинках великого державницького чину.

Глибоко розуміючи потугу слова, богонатхненні душпастирі направляли його в художньо-естетичну, тобто краснописьменську площину, розповнившись багатожанровими літературними творами М. Устияновича, А. Могильницького, Ю. Кміта, О. Бобикевича, Й. Застирця, С. Лепкого та багатьох інших отців церкви.

З огляду на актуальну ідейно-тематичну площину, образно-достовірну сюжетну правдивість і зображальну авторську переконливість поважне місце посідає белетристична оповідь “Воєнний дідич”, написана під враженнями лихоліть Першої світової війни очевидцем тих подій о.М.Дерлицею, що вийшла накладом коломийського видавництва “Ока” у 1927 році.

Перед нами широка панорама тотальної руйнації, підступних провокацій і насильств із знущаннями, шибеницями і розстрілами. І “свої” і “чужі” – всі однаково немилосердно накладали тягар воєнного сліду на український народ, що був між молотом і ковадлом. Автор змальовує нелегку психологічну картину евакуаційного хаосу, замішаною на всякого роду чутках і жорстоких реаліях війни. М.Дерлиця займає конструктивні антиросійські позиції, однак вони ґрунтуються на етнополітичній обізнаності, розумінні психології московського імперіалізму, основаного на азійській заквасці ще з часів Батисєвих.

Вустами своїх героїв, зокрема галицьких священників, він викриває загарбницьку сутність Росії: “Гріх служити москалеві, бо як втечемо всі – москаль спровадить своїх людей, як він робить то на Кавказі, тоді одним махом пропала наша українська земля” [1; 42], – приходять до висновку українські душпастирі о.Горникевич і о.Вітвичанський, бачачи асиміляційну, шовіністичну сутність росіян, яку з часом галичанам довелося відчутти сповна за часів радянського так званого “визволення”. Тому опиратися варто лише на свої сили, об’єднувати українців, бо поміж москалями “є українці, наші брати”, із “постанням української державності кацапство щезне” [1; 43], – соборницьки робить висновок о.Вітвичанський.

Так само подибуємо в творі шкіци народної гіперболістичної уявної фантазмагорії стосовно головної причини зудару двох імперій, буцімто “москалі мають наказ взяти Галичину по “білу ріку”. ”Біла ріка”, то прецінь Свіча. Побожна цариця російська хоче мати монастир гошівської Матері Божої і за то – війна” [1; 46].

Автор “Воєнного дідича” в свою чергу викриває зрадництво австрійських генералів, несправедливу інформаційну кампанію супроти галицьких українців, іменованих зрадниками цісаря і всеможливими шпигунами. Так, головний герой повісті Змора, галицьку суспільність ділив на дві частини: українців без різниці стану, роду, віку він уважав зрадниками, інші національності – лояльними. М.Дерлиця у творі наводить прикрі випадки несправедливих гонінь на українців з боку австрійської влади, яка, терплячи військові поразки на фронтах, у всьому винних робила галичан. Показовим є момент, коли військо і жандарми спроводжували з околичних сіл арештованих селян, священників, часто німечиних, білих дідусів, «а міська товпа, – переважно жидівська, – супроводжувала арештованих диким ревом: ”Зрадник! Шпiон!”. Загальнознаних і шанованих всіма українських діячів обмазувано калом, обкидувано камінням, погрожувано шибеницею, лінчем. Так десятки тисяч людей, між ними люди з іменем, на становиськах, одним махом опинилися ізгоями, без даху, без засобів до життя, з клеймом: зрадник, шпiон, бо тільки таке пояснення залишилося в запалі населення” [1; 29], – з душевним болем резюмує письменник. І це в той час, коли галицька суспільність проявляла нечуваний патріотизм, за покликом крові вливалася в новостворені лави Українського січового стрілецтва, готова боронити цісаря і Україну, звідомляючи рідню коротко запальними паперовими

штафетками: “Найдорожчі! Судилось нам сповнити заповіт генія Неньки-України: Вставайте, кайдани порвіте! Я вже січовик. Благословіть, найдорожчі, щоб волю здобути” [1; 25]. І яким було розчарування галицької юні, коли, згідно з наказом з Відня почали розпускати українські формування, побоюючись молодечого запалу і жаги боротьби!

Автор повісті передає той пригнічений, болісний, безвихідний стан січовиків, палених докором незavidної національної долі – “Доборолась Україна до самого краю! – повторяли собі слова Шевченка січові добровольці без ясної думки, без пуття, задивлені в одні сині Карпати” [1; 29-30].

На добровільних началах посталене українське військо не відало примітивної рекрутської примусівщини, якою, як правило, були переповнені тодішні (особливо російська, а згодом і радянська) армії, – відділи УСС у складі цісарського війська тримали оборону у найвідповідальніших дільницях бойових дій, ціною тисяч жертв стримуючи московську навалу на Європу, про що сучасна Австрія геть забула, створюючи для молодой української держави чи не найбільші перешкоди в її євроінтеграційних прямуваннях.

Закроєне на свідомому патріотизмі, заприсяжене щирою любов'ю до України, січове стрілецтво виогранюється і як культурологічно-мистецька, наукова і просвітницька з'ява, бо ж під національні знамена станула найсвідоміша українська інтелектуальна еліта. Хіба це можна уявити, щоб у короткохвилевих відпочинкових віддушнинах між кровопролитним жахінням боїв, замість такого вже традиційного тютюново-алкогольного зняття стресу, у шанцях українського вояцтва творилася високохудожня поезія, музикувалася пісня, шкіцувалася проза, ескізувалося малярство, розправляла крила Мельпонена!... Січове стрілецтво витворювало не лише героїчну сторінку української зброї, а й постало неперебутнім культурологічним феноменом, рушійною силою національної ідеї. Тож, очевидно, який потужний патріотичний потенціал законсервований нашою державотворчою летаргічністю, бо майстерно художньо зафільмована, драматургічно виписана й театралью зрежисована стрілецька звияга щоякнайкраще може прилучитися до підняття духу нації!

У творі о.М.Дерлиці відображені трагічні сторінки гонінь українського духовенства, яке перебирало на себе у ті буремні часи обов'язки совісті нації і старалося стати на перешкоді безчинствам іноземних зайд, за що спивало до дна чашу терпінь від всякого роду і масті посіпак. Так, справедливе душпастирське обурення на кричущу несправедливість з боку австріяків, призводило до того, що о.Горникевича “якийсь офіцер збочив ід ньому і так стусанув ліктем його в бік, що він коміть головою полетів у придорожній рів”, а о.Березовського “австійський патріот” Змора за спробу оборонити від пограбування і розвінчання злодіянь “пана ритмайстра” сильним замахом чобота ударив у груди..., почав гатити лежачого обцасами, кричучи несамовито “Шпiон! Шпiон!..”, аж з отця Березовського зробилася на долівці одна купа м'яса” [1; 52-53]. А

“в Синевідську, – читаємо з оповідання, – той же полевий суд скарав старенького пароха враз із десятком найчільніших громадян, визначних українців” [1; 57].

Причину таких масових безчинств автор твору вбачає у цілеспрямованому чужоземному етноциді супроти українців як нації, “бо комусь не по нутру були Січові стрільці на фронті, Національна Рада в Відні, зновлена справа української державности на арені світової політики” [1; 58].

Єдиним захисником скривдженого українства було українське стрілецтво, яке власною кров’ю доводило, що галичани не були зрадниками чи шпигунами, а, як відзначає о.М.Дерлиця, – “знаменитою боевою силою”, – яку, однак, хоч і поважали австрійці за відчайдушність, але відзначали,” що їх треба боятися”[1;61], вбачаючи в них українську державотворчу потугу.

Белетристичне оповідання о.М.Дерлиці “Воєнний дідич” – це одна із перших літературних спроб опису українських національно-визвольних змагань періоду Першої світової війни. Навіть уже з майже столітньої відстані актуальною залишається сюжетно-тематична канва твору в плані самоствердження українців, формування їх національних пріоритетів. Цікавим так само постає момент художнього інтерпретаційного вирішення твору духовною особою, що позначилося, безумовно, і на характеротворенні героїв оповідання, етико-естетичних аспектах тексту, ідейній наповненості цього зразка нашого національного красного письменства.

### *Література*

1. *Дерлиця М.* Воєнний дідич. Образок зі світової війни. – Коломия: “Ока”, 1927. – 65с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 10.07.2009 р.*

*Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Качканом В.А.*

## **ARTISTIC INTERPRETATION OF LIBERATION COMPETITIONS OF PERIOD OF THE FIRST WORLD WAR IN STORY р. M.DERLITSYA «MILITARY DIDICH»**

**M. I. Suliatitsky**

*Ivano-Francivs'k National Medical University,*

*Department of Ukraine Linguistic, 2, st. Halitska, Ivano-Francivs'k*

*In the article introduce analysis of the story – the literary interpretation of national – liberation movement of Ukrainians during the First world war. Show the wide artist palette of the story, the area of literary character create.*

**Key words:** *artistic peculiarity, character, form, liberation movement, patriotism.*

УДК 821.161.2

ББК. 83.3(Укр)

## ПОВІСТЬ ВОЛОДИМИРА БІРЧАКА “ПРОТИ ЗАКОНУ”: ТРАГЕДІЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ РОЗДВОЄНОСТІ

**С. М. Новак**

*Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,  
кафедра теорії та історії української літератури,  
тел.: (032 2-44) 39339*

*Стаття присвячена аналізу однієї з історичних повістей Володимира Бірчака. У розвідці розглянуто художнє втілення письменником проблеми “володар і народ” на матеріалі твору “Проти закону”. Особливе місце тут займає тема пошуку соціально-етичної перспективи.*

*Ключові слова: проза, інтерпретація, поетика, національна спрямованість, характер.*

Володимир Бірчак (1881-1952) заявив про себе як один із фундаторів львівського модерністського літературного угруповання “Молода Муза”. Зрілістю таланту відзначилася його проза 20-40-х років ХХ століття. Спадщина прозаїка пройнята непереможним бажанням повернути українцям історичну пам’ять і національну свідомість. Саме написання історичних повістей сприяло цьому якнайбільшою мірою. Популярність принесли авторові твори про княжу добу в Галичині “Василько Ростиславич” (1923), “Володар Ростиславич” (1930, у виданні 1941 року – “Велика перемога”), “Проти закону” (1936).

Іноді В.Бірчак ускладнював собі завдання тим, що брав головним героєм книги історичну постать, яка не здобула прихильності літописців своєю поведінкою. Що спонукало митця писати про галицького князя-“ізгоя” Володимира, сина Ярослава Осмомисла, – нині сказати важко. Можливо, автор хотів запропонувати читачеві глянути на світ очима оскарженого, щоб зрозуміти, пояснити причини його провин, як це зробила Леся Українка у драматичному діалозі “На полі крові”, де засуджує філософію зрадництва. А може, В.Бірчак вважав, що нове покоління не повинно заплющувати очі на ті гріхи, які, свідомо чи мимохіть, робили наші предки. Не докором минулому, а застереженням майбутньому поколінню звучить у творі думка про те, що керівникові держави не прощаються людські слабкості, які проявлялися в його характері, що перша особа країни часто не має права на особисте щастя, зате завжди державний діяч повинен “бути чистий, жити по-божому, як Христос велів” [2, 112].

Події третьої, найменшої за обсягом історичної повісті В.Бірчака “Проти закону”, відбуваються в Галичині у ХІІ столітті. Головний герой твору – князь Володимир – останній із династії Ростиславичів, що впродовж століття володарювали на галицьких землях. Володимирові



Ярославичу та його “незаконному” коханню протистоять бояри на чолі з Костянтином Сірославичем. З одного боку, на шальки терезів у творі поставлено нехтування князем суспільною думкою, моральними устоями, а з іншого – протест бояр проти можновладця, який порушує біблійну заповідь “не пожадай жони ближнього свого”. Ця міжусобиця серед правлячої верхівки Галицького князівства врешті-решт породила справжню війну. Конфлікт між індивідуальним і громадським у повісті “Проти закону” В.Бірчак розв’язує на теренах Галичини, Волині, Київщини, Угорщини, Німеччини, Польщі. Зцементовуючим елементом у творі стає подорож. “Мотив дороги – один із найдавніших і наймісткіших... Витоки його знаходимо у фольклорі, а пізнішу трансформацію – у світовій літературі – “Кентерберійські оповідання” Чосера, “Гаргантюа і Пантагрюель” Рабле, “Дон Кіхот” Сервантеса, “Кандід” Вольтера, “Сентиментальна подорож” Стерна, “Мертві душі” Гоголя, “Повія” Панааса Мирного, “Дорогою ціною” Коцюбинського та інші” [4, 25], – зазначив М.Гуменний.

Проблема “володар і народ” у повісті розглядається Бірчаком в іншому аспекті, ніж це простежувалося у його попередніх творах. Письменник осмислює образ князя-вигнанця, вивчає причини і наслідки скоєного володарем, який через власні почуття змушений був покинути князівство на поталу ворогові. Автор роздумує над тим, що лишає після себе можновладна людина. Чи вартує уваги прозаїка той факт, що правитель знайшов собі полюбовницю? Спершу твір Бірчака мав назву “Княжа любка”. Але потім, підкреслюючи набагато глибшу ідею, автор перейменовує повість на “Проти закону”. Сила князевого кохання до попаді Марії протиставлена тут силі закону. Подібна суперечність людського життя нерідко знаходила і знаходить своє відображення в художній літературі. Так, у романі С.Скляренка “Святослав” це сюжетна лінія “Святослав – Малуша”. У творі того ж автора “Володимир” подібна проблема стосується лінії “Володимир – Юлія”. Різні епохи, різне вирішення конфлікту, але всюди ворожі коханню обставини виявилися непереборними. Відмінність лише у масштабах протистояння і кількості жертв.

У процесі написання повісті “Проти закону” В.Бірчак опирався на дійсні факти, подаючи їх у хронологічній послідовності, але творчо переосмисленими. Зокрема бунт, який вчинили бояри проти князя Володимира, пояснюється тією історичною обставиною, що період зростання економічної та політичної ваги Галицького князівства знаменувався ще й прагненням бояр здобути вплив на управління державою. Із цією метою, як зазначають історики, боярство “почувалося до обов’язку” втручатися навіть у подружні справи князів. Свідченням цього було спалення полюбовниці князя Ярослава Осмомисла, що, однак, не сприяло “підкоренню” князя боярській хартії. Художнє відтворення цих подій знаходимо в повісті О.Назарука “Осмомисл”.

Як і в першій історичній повісті “Василько Ростиславич” В.Бірчака, у творі “Проти закону” звучить тема покути. Усвідомлення

князем-вигнанцем трагічної згубності свого вчинку стосовно народу спричиняє прозріння душі винуватця. Страждання сягають апогею завдяки звістці про звірства угорського короля-зрадника, що в личині Володимирового приятеля прийшов у Галич, а тепер ув'язнював, карав на смерть непокірних “горожан”, заохочував донощиків. Угорський “друг” врешті ув'язнив і самого галицького князя, відправив його з попадею в Угорщину і забрав собі всі княжі скарби – за “допомогу”. Це було виконанням частини заповіту короля Коломана, який на смертному одрі “вимагав помсти від своїх наслідників на галицьких князях” [2, 66].

Душевний стан ув'язненого князя Володимирка переданий Бірчаком за допомогою архетипних образів ночі, бурі, прірви, труни. Архетип води присутній у спогадах князя Володимира у вигляді дощу, що лив “як з цебра” у грозову ніч. Неволя для галицького правителя асоціюється зі смертю. “Маленька кімнатка високої вежі, довга, як труна, з малим віконцем, через віконце видно долом сад королівського замку, а далі високі мури. Очі князя блукають по синьому небі, хоч його й не бачать” [2, 73], – такий опис нового пристановища Володимира знаходимо у творі. “Маленька кімнатка” символізує штучно обмежений життєвий простір невільника, недарма вона асоціюється з труною. Князь сподівається на визволення – “синє небо”, як символ волі, не завжди буде заслоненим перед його очима. Але поки що несприятливі зовнішні обставини утримують князя Володимира у стані найвищої емоційної напруги. Правитель відчуває абсурдність свого становища, абсурдність світу, в якому треба питати дозволу на кохання. Лейтмотивним нічним пейзажем В.Бірчак створює тло, що віщує гіркоту усвідомлення Володимиром безвиході ситуації, в якій він опинився. Автор застосовує прийом анамнезису, щоб показати процес самоаналізу титулованого в'язня.

Події повісті є своєрідною ілюстрацією до міркувань французької дослідниці Ж.Рюс, яка наводить вислів М.Конша про те, що все має свій початок, зростання, повноту і кінець. Істотним аспектом трагічного мистецтва життя є мистецтво вміння покласти край. Ніщо не має тривати довше за свою реальну значущість. “Трагічна людина безперервно відламує від себе напівзасохлі гілки, які на ній залишає життя, якщо й не переживаючи при цьому “одвічну радість становлення” (за висловом Ніцше), то, в усякому разі, не звертаючи уваги на біль, якщо вона його відчуває” [9, 540]. Казав колись Й.-В.Гете: “Добро втратити – небагато втратити! Честь втратити – втратити багато! Втратити мужність – втратити все! Тоді краще було б не родитися!” Князь-вигнанець втратив усе, крім мужності, розуму і ... бажання повернути оте втрачене.

В.Бірчакові вдалося створити цілісний, рельєфний образ Володимира Ярославича. З огляду на те, що емоційне життя літературного героя відіграє надзвичайно важливу роль у художньому творі, зображений письменником правитель виглядає більш “позитивним”, “живим”, ніж, наприклад, головний герой роману С.Скляренка “Святослав”. Почуття Святослава здаються дуже нетривкими, “незрілими”. Слова княгині Ольги про необхідність відіслати Малушу геть “з Гори” викликали у

Святослава якусь невиразну реакцію: правитель “жахнувся” і... погодився. Цілком інакше зображує С.Скляренко князя Володимира з однойменного роману. Спорідненість душ цього героя та його першої дружини Рогніди відчувається у творі навіть під час їхньої розлуки. Слід зазначити, що постать Рогніди осмислювалася прозаїками по-різному. Так, Ю.Опільський у повісті “Ідоли пануть” (1927) зображує дружину Володимира як змовницю проти нього, противницю його державної політики. Ще інакше тема “кохання і закон” звучить у поезії Л.Костенко “Горислава Рогніда”. Співчуваючи нещасливій особистій долі полоцької княгині, поетеса розглядає проблему співвідносності кохання Рогніди до вбивці її батька та братів з одвічними моральними цінностями. Твір закінчується рядками:

*Княгинечка, Рогніда, Горислава...*

*Ото не треба ворога любить! [7, 379].*

Тему вірності і зради письменник розробляє у повісті різнобічно. На батьківщині, в Галичині, серед княжого оточення були не лише бояри-ворохобники, а й ті, що казали: “У нас звичай бути вірним, кому раз вірність присягнули ми, й бити тих, що зламали вірність” [2, 33]. Бунтові вельмож проти законної влади протистоїть у повісті боярин Горобець. Він розуміє, що заміна влади перед навислою загрозою війни, створення хаосу в державі за таких обставин – це самогубство. Творячи образ Костянтина Сірославича, В.Бірчак вказує на ту обставину, що вельможа “не помічав” беззаконня, поки князь не забрав від нього право постачати калуську сіль. Таким чином боярин більше дбав про власну вигоду і гонор, ніж про “моральне обличчя” князя. Тим паче, що Костянтин Сірославич, виступаючи проти законного правителя, стає зрадником, бо шукає заміну князеві на свій смак.

У рецензії на повість “Проти закону” Л.Граничка (Л.Луців) зазначає, що автор твору нібито надто м’яко картає Костянтина Сірославича за спробу здійснити державний переворот. Насправді ж гострий осуд дій першого в князівстві боярина зустрічаємо в повісті дуже часто. Щодо поблажливого ставлення князя Володимира до боярина-бунтівника, то воно вмотивоване сюжетом твору. По-перше, князь сам порушив закон; по-друге, цар Барбароса, надаючи допомогу, вимагав не карати винних, бо кожна зі сторін-учасниць конфлікту по-своєму завинила; по-третє, галицькі бояри погодилися воювати з уграми і пробачити князеві провини, якщо і він не завдасть кривди нікому з галичан. За таких взаємних застережень персонажів автор твору не міг показати “жорсткішу” розв’язку конфлікту. Обидва герої обтяжені гріхами і обидва прагнуть прощення. Князь зрадив народ, потім порушив дану коханій клятву. Костянтин Сірославич зрадив народ, намагаючись зрадити князя. Польський філософ Л.Колаковський вважає, що політична зрада загалом двозначна, бо добро і зло в політиці переважно не мають чітко окресленої межі. Якщо люди зраджують погану справу, але роблять це заради власної користі, а не тому, що ця справа погана, то вони не заслуговують поваги. Але й ті, що служать поганій справі з ідеологічних, а не егоїсти-

чних мотивів, знаючи, що ця справа погана, теж вартують осуду [5, 86]. Отже, князь і його боярин спільно взялися виправляти скоєне ними.

Об'єктом любові князя і причиною конфлікту між ним і боярами постає в повісті “Проти закону” красуня-попада Марія. У цьому образі переплітаються чесноти і вади, привабливі та відразливі риси характеру. Нешасливе подружнє життя штовхнуло Марію в обійми князя. Опинившись поруч із закоханим князем, Марія “стала цікавитися державними ділами” і “домагатися княжих почестей”. Її вчинки були основним поштовхом до бунту бояр, що не хотіли підпорядковуватися попаді. В.Бірчак зображує Марію гордою і жорстокою жінкою. Її тішить те, що заради неї Володимир покинув престіл, аби з допомогою угорського короля упокорити ворогів їхнього щастя. Марія не розуміє зусиль князя, спрямованих на повернення ним своєї держави, влади. Незважаючи на це, князь говорить про неї з ніжністю, бо вона “під осінь прояснила його життя”. У повісті “Проти закону” виразно звучить тема пошуку соціально-етичної гармонії.

Історично зумовлена кількість претендентів на галицький престол сприяла авторському задумові показати боротьбу між індивідуальною вигодою і загальнодержавними інтересами в душі кожного з руських князів. Галичина манила до себе волинського князя Романа. Багато зусиль витратив він, але не зміг здобути жаданого престолу, як не зміг зволити Галич від угрів. Своєю відвагою, вірою в перемогу волинський князь спонукає до боротьби з ворогами, які несли ярмо, безчестя, неволю галичанам. Незважаючи на те, що Роман прийняв пропозицію галицьких бояр зайняти місце законного правителя, скориставшись його відсутністю, розум і звитяга зображеного В.Бірчаком волинського князя викликають у читача прихильність. Щирий патріотизм і вболівання за народ переважають над бажанням князя Романа підступно злучити волинське князівство з могутнім південним сусідом.

Іншим претендентом на галицький престол виступає у повісті Ростислав Берладничич, який служив “наємним князем” у Смоленську. Втративши надію бути володарем Галичини, Ростислав стає вище власницьких інтересів. Він прагне звільнити від ворога землю, яку вважав своєю батьківщиною, або полягти в боротьбі і запалити до бою упокорених галичан, – “з малої іскри велику пожежу викресати”. Патріотизм, жертвовність, безстрашність – ці риси завжди імпонували В.Бірчакові. Ними він наділяє князя Ростислава, котрий не шкодує життя в ім'я свободи хоч не своєї, але ж рідної йому землі. Описуючи героїчні вчинки Ростислава, що у згаданій ситуації не мають нічого спільного зі звичайним честолюбством чи розрахунком, В.Бірчак підносить патріотичні почуття читачів на найвищий рівень.

Антиподом звитяжця постає у творі тип зрадника Степана Безхребетного. Людина флюгерної вдачі, він нібито “в імені цілого Галича” вірнопіддано припрошує ворога володарювати в українському князівстві. Цей образ лакузи епізодичний, але без нього картина безладу в Гали-

чі була б неповною. Експресивна мовна партія Безхребетного сприяє створенню в уяві читача “довершеного” типу запроданця.

Характеризуючи повість В.Бірчака “Проти закону”, Л.Рудницький у статті “Образ Галича в українській еміграційній літературі” вказує на “деяку описовість зображуваних подій”, “поверховість у створенні характерів”, “дещо примітивний спосіб” вираження ідеї твору [8, 141]. Що ж, Бірчак не вважав свої твори шедевралями, проте в західноукраїнській історичній белетристиці 20 – 40-х років ХХ ст. вони заслужено посідають гідне місце.

Описів у повісті “Проти закону” небагато. З їх допомогою В.Бірчак лише окреслює тло розповіді. Найвиразніших, найяскравіших художніх засобів романіст вживає для зображення гірського пейзажу. У цьому фрагменті твору відчутна не лише творча майстерність автора, але і його любов до природи, до рідної землі: “А вночі? Яка краса на горах, на верхах! На небі місяць уповні й ні одної хмаринки, всі верхи видніють, як удень. А глянеш вділ – між деревами срібні довгі намиста. Це потоки, що в їх плесах відбився сріблом місяць. Довкруги тиша, все спить, а тільки цвіркуни цвіркочуть безнастанно десь у траві. Їх голос серед тиші гучний, дзвінкий” [2, 39]. Переїзд князя і Марії через Карпати – це одне з найромантичніших місць у повісті. Поетизація гірських пейзажів є характерною рисою творчості В.Бірчака. Він любив описувати мальовничі гірські краєвиди так, як О.Гончар любив оспівувати степові простори, а Ю.Яновський – морську стихію.

У січні 1928 року В.Бірчак зазначив у листі до видавця М. Галушинського: “Вірте мені, що я в повість вложив дуже багато праці. Коли її перечитаєте, побачите, який її зміст легкий, не замотаний, а це ж і є праця. Це не є повість про Стецька якогось, що гуляє в степу, й автор щохвилі впаковує його в нові пригоди, але це про історичні особи, де воля автора дуже мала, а завдання велике: давніх великих людей представити живими. Тут щохвилі історик готов під серце кольнути цитатом з якогось літопису.

Отже, я працюю дав... Здоровлю сердечно. Ваш Бірчак” [1, арк. 5].

Як і в інших історичних творах, письменник у повісті “Проти закону” використовує короткі притчі, приповідки і прислів'я, як-от: “Де є доріжка, там не ростуть дерева, там і видно небо. Воно не раз так і в житті, як загубиться чоловік в земних ділах, мусить глядіти догори” [2, 92]. Або: “Не завжди чоловік працює, коли працює. Часом чоловік найліпше працює, коли нічого не робить” [2, 93]. Іноді прозаїк майстерно стилізується під народного оповідача або й літописця. Але, як зазначає М.Гуменний, “авторська філософська позиція набагато ширша і глибша за ідейну позицію оповідача” [3, 15]. Своєю останньою історичною повістю В.Бірчак завершує змалювання образу княжої України та змушує читача усвідомити, що любов до Батьківщини – це найвище почуття, яким наділив людей Бог. Воно вимагає набагато більшої жертвності, самопосягати, ніж усі інші людські почуття. І особливо це мусить пам'ятати той, від кого залежить доля народу, хто має право карати і

милувати, розпоряджатися людським життям. Користуватися цим правом слід дуже виважено, бо від одного невдалого кроку, від однієї хвилини забуття може настати трагедія, кінець якої важко передбачити.

В.Бірчак одним із перших звернувся до теми княжого життя в Галичині. В історичних повістях він сформував позитивний образ правителя – чесного, мужнього, відважного і справедливого. Збірний образ володаря виглядає повнокровним завдяки не “ідеальності”, а вмінню позбуватися вад, здобувати перемогу над внутрішніми і зовнішніми ворогами, визнавати верховенство суспільного над особистісним у долі можновладця. Князь-“ізгой” Володимирко є учасником надзвичайно важливого процесу – процесу здобуття цілковитої влади над своїми людськими слабкостями, аби подолати міжусобиці, братовбивство, загарбників і виправити “дрібні” вчинки, що врешті-решт здатні порушити мир і спокій у державі.

Автор ускладнює собі завдання тим, що ретельно відтворює хід історичних подій, зображуючи при цьому головними персонажами реальних українських князів. Письменникові вдалося зробити всі акції у повісті цікавими, незважаючи на обмеження і “тиск” історичного фактажу. Звернення до таємниць підсвідомості надають творові новаторського звучання. Оповідь урізноманітнюють елементи інтриги. В.Бірчак реалістично описує характери давніх пристосованців, які нічим не відрізняються від сучасних. Твір суттєво відмінний від тогочасної белетристики, в якій історичні події виступали хіба тлом, тому в літературному процесі 20-40-х років ХХ століття посідає важливе місце.

Прозаїк умів вдало переосмислювати повчальні моменти з історії українського народу і втілювати з їхньою допомогою ідеї сучасного облаштування державного життя. У свій час Ю.Косач відмітив: “Існує завжди таємний, чудесно притягальний глузд історії – ним пройнята наша сучасність, замилувана в історизмі не менш, ніж це було в часи розвитку романтизму” [6]. Повість В.Бірчака про княжу добу в Галичині має неперехідне пізнавальне значення, підкріплене силою естетичного впливу. Вона сповнена історичного оптимізму, віри у гідне майбутнє України.

### *Література*

1. Бірчак В. Листування з Михайлом Галущинським про видання і рецензування у Львові повістей “Володар Ростиславич” і “Княжа любка” (1927-1933) // ЦДІА у Львові. – Ф. 348. – Оп. 1. – Од. зб. 6575. – Арк. 12,22.
2. Бірчак В. Проти закону: Історична повість із княжих часів. – Вінніпег, 1953. – 128 с.
3. Гуменний М. Проблема авторської позиції в романах Олеся Гончара // Дивослово. – 1994. – Ч. 1. – С. 12-15.
4. Гуменний М. Хронотоп у романах Олеся Гончара // Слово і час. – 1993. – Ч. 8. – С. 22-28.

5. *Колаковский Л.* Міні-лекції на максі-теми. – К.: Основи, 1999. – 133с.
6. *Косач Ю.* До проблеми історичної повісти // Назустріч. – 1938. – Ч.4.
7. *Костенко Л.* Горислава Рогніда // Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – С. 379.
8. *Рудницький Л.* Образ Галича в українській еміграційній літературі // Галич і галицька земля в українському державотворенні: Збірник наукових матеріалів, присвячений 1100-літтю заснування Галицько-Волинської держави. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С. 134-143.
9. *Рюс Ж.* Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки. – К.: Основи, 1998. – 669 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 23.08.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Рудницьким Л.І.*

### **THE HERO-EXILE AT VOLODYMYR BIRCHAK'S STORY “AGAINST THE LAW”: TRAGEDY OF PSYCHOLOGICAL BIFURCATION**

**S. M. Novak**

*Drogobych State Pedagogical University by I. Franco, Department of Theory  
and Histories of Ukrainian Literature, tel.: (032 2-44) 39339*

*The article is devoted the analysis of the one of Volodymyr Birchak's historical stories. In research the problem “the governor and the people” is considered on the material of the story "Against the law". The special place is occupied here with a theme of search of socially-ethical prospect.*

**Key words:** *prose, interpretation, a national orientation, poetics, character.*

УДК 821.161.2:

ББК 83.3(4 укр)6

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ МІСТА В УКРАЇНСЬКОМУ ПИСЬМЕННИЦТВІ 20-30-х РОКІВ

**Л. Я. Петренко**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, кафедра англійської філології, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380(342) 50-60-74*

*У статті досліджується інтерпретація образу міста в аспекті художньо-естетичних засад експресіонізму. На матеріалі творчості Є. Плужника, В. Сосюра, М. Бажана, Т. Осъмачки та інших письменників 20-30-х років ХХ століття спостерігається осмислення феномену міського мешканця, людини натовпу, самотньої, вразливої; протиставлення села місту; монументалізація міста з переходом в апокаліптичний план.*

***Ключові слова:** місто, експресіоністична поетика, трагедійне світовідчуття.*

В українській літературі урбанізм як художньо-естетичне явище утверджувався на початку 20-х років ХХ століття. На зміну патріархальному сільському ладу приходять технізований міський ритм життя, тому митці засвоюють і активно впроваджують „новітню духовно-психологічну „субстанцію” у свідомості української людини цього часу – Місто” [9, 61], її відкриття українством, часто з елементом ворожості, неприйняття. Водночас приваблює письменників і культурна традиція, що „закріплювала за Містом статус певного Універсуму, здатного вмістити не тільки локальний простір і час, а й основоположні засади людського буття у філософському просторі і часі” [16, 15].

У творчості письменників окресленого періоду спостерігаємо шпенглерівську концепцію „присмеркового” міста, що втрачає живий дух, стає опорою війни, жорстокості. Приміром: „...і місяць, звівши сині руки,/ немов пророк, став місто клясти./ За всі гріхи і всі провини,/ за малість, зрадність і підлоту,/ за злочини, що повне ними/ кубло презирства і голоти” (Б.-І. Антонич. „Кінець світу”), „Міста, міста! Жорстокістю бадьорі!/ Мільйонносилі людські двигуни!/ Це ваш тягар приплескав бігуни./ Це вам на паливо часи і зорі!” (Є. Плужник. „Канів”), „Місто в мальованих плакатах: людина людину коле”, „Стоїть сторозтерзаний Київ, і двісті розіп’ятий я” (П. Тичина. „Антистрофа”, „І Белий, і Блок...”), „В крові колеса трамваю,/ вагони і рейки в крові...” (В. Сосюра. „На розі”).

Зображення міста в „Сонячній машині” В. Винниченка має виразно експресіоністичний характер: місто – небезпека, руйнівна сила („Нетерплячка, гарячка, невтриманість... Зруйнувати всі фабрики, зірвати



всю землю, запалити всі міста”). Загроза з боку міста в романі „узагальнюється до рівня „людини взагалі”, а образ „сонячної машини” – до загрозливої перспективи з боку технічного й соціального прогресу (...). Ефект загрози з боку міста створюють постійно повторювані мотиви гуркоту, колотнечі, корчів, гримас. Образи руйнації, неспокою, самотіння (одне з улюблених і часто вживаних Винниченкових слів) визначають долі героїв за принципом асоціації” [13, 67-68].

„Яскрава експресія звуко-образного символічного наповнення”, „присутність чи не в кожному рядку ознак алітераційної „кривавості” [8, 80] – таким бачиться місто М. Йогансену в поемі „Комуна”:

*У дахів іржавім колосю  
Никає місяць кривавий,  
Удосвіта серп укосить  
Молоду зів'ялу отаву.*

І в поемі „Мандрівка до сонця” Юрія Клена „живе цілий світ вергарнівських образів (...), підсилений глибокою трагедійністю трактованої митцем теми (голодомор 1933 р.): „Вабить вогнями далекий дворець” – загадковий і таємничий дворець, як те далеке ще не пізнане вергарнівське місто, великі міста, куди прямують гнані голодом селяни...” [6, 270]:

*Скрізь: у степах  
І мочарах,  
В тундрах і тайгах, страшних, як кошмари,  
І по містах,  
Прошитий шпильями дзвіниць,  
Стиснутий ребрами кам'яниць,  
Закоцюб  
І догниває покинутий труп...*

У творчості Т. Осьмачки – це світ, „де все кривавиться, руйнується, кипить злобою, гине; світ, де своє люте торжество справляють абсурд, злочин і насилля; світ, який поет часто позначає, як Сальвадор Далі у його відомій картині „Передчуття громадянської війни”, – хрест, кістки і ріки крові...” [14, 22]. Цей світ народжується у самотній душі поета, який особливо гостро відчуває свою самотність у місті:

*Я знов самотній і проклятий, –  
схилився тяжко до вікна:  
на мурах, ніби на розп'яттях,  
ворони виють в небеса.*

*Їх чую крики ізнадвору  
у серці зраженім своїм...  
Куди, куди втечу від горя,  
від тих зловісних голосів?..*

Т. Осьмачка з болем спостерігає, як київськими вулицями ведуть арештантів – „свистять батоги,/ кліпає сонце/ і бризкає кров аж у стелю світів,/ і з крапель кривавих зростають зірки”. Йому вчувається „дия-

вольський регіт” землі у „шумі мільйонів планет в мільйонах віків”. Чи не нагадає це кінець світу? Міцний ґрунт утікає з-під ніг роботящої людини, яку звинувачують у всіх мислимих і немислимих провинах, тож „хочеться плюнути з одчаю/ тобі, земле, мамо,/ щоб випекти пляму, пустелю,/ на спині твоїй,/ як вічне тавро арештантське,/ і димом пропасти в безодні часу!”.

Урбаністичні ландшафти з їхнім хаосом, технічним прогресом пов’язані з відчуттям болю, страху, внутрішнім дискомфортом людини, яка нерідко сприймає місто як місто-пекло, що живе за власними законами. І тоді у важких похмурих символах постає апокаліптичний світ: „О пущо з каменю, коли тебе змете новий потоп?” (Б.-І. Антонич. „Сурми останнього дня”).

Образ міста завдяки своїй гротесково-символічній природі набуває узагальнюючого значення та експресивності, що підтверджує неминучість якоїсь трагедії. Приміром, у повісті В. Підмогильного „Остап Шаптала” воно постає як фантастичне уособлення ворожих сил: „Була ніч, і місто принишло. Блідими плямами маячили ліхтарі серед темряви, немов обриси неясних надій серед моря одчаю і суму. Незграбними скибами лежали далекі будинки, страшні, як чудо. Він ішов сам, кроки його дзвінко лунали в порожніх провулках. Здавалось, усе життя міста скупилось в нім, і він ніс на плечах його вагу”.

Письменники акцентують увагу не на конкретно-історичних атрибутах міста та його мешканців, а на їх загальнолюдській, онтологічній сутності. Внаслідок цього з’являється символічно-узагальнений образ людини, якій протистоїть місто: „Гергоче місто: – Пожру, нещасний!/ Панок сміється золотозубий./ А в небі місяць летить і гасне – сторч головою в холодні труби” (В. Сосюра. „Гергоче місто...”).

Семантична наповненість образу міста в митців-експресіоністів нерідко досягається завдяки гіперболізації і гротесковому поєднанню рис урбаністичного пейзажу і внутрішнього стану ліричного героя. Зразком можуть слугувати рядки із поезії В. Сосюри „Пролог до невідомої поеми”, в яких автор розкриває своє ставлення до „нової економічної політики” в країні: „А трамваї на стіни будинків, на панелі й на рейки кидають/ килими сині й прозорі.../ Це я ходжу по місту з одрізаною головою/ і на руках у мене б’ються і дзвенять одинокі жилки...”.

З великим містом пов’язуються страждання, почуття непевності, розчарування, незахищеності. Так, у поемі Є. Плужника „Галілей” – концентрація максимально оголених і загострених у своїй суті елементів: „Бачиш – гниє/ І досі/ На розі/ Каліка безногий?/ І це там, де усі дороги/ У прекрасну ведуть далечінь?...”. А ліричний герой поезії „Вчора над містом летіли гуси...” цього ж автора хотів би втекти із „камінного міста” туди, де можна почуватись впевнено і природньо: „Вчора над містом летіли гуси./ Над камінним містом, вночі.../ Стиснути серце мусив,/ Мовчи, безглузде, мовчи!”.

Ліричний герой експресіоністичної поеми В. Сосюри „Золотий ведмедик”, відчуваючи свою причетність до всесвітнього огрому – „і я ке-

рую часом,/ і рухом я керую...”, – також залишається самотнім у місті, де на розі кохання „пахне розстрілами даль”, де вечір дивиться глибоко-глибоко „одиноким ліхтарем”, „падають комети на голі коліна, і сльози біжать по щоках...”. Золотий ведмедик, що символізує кохання, щастя, надію під тиском жорстокого сьогочася – „І зупинились гнівні коні./ І падає/ на гній/ криваве/ молоко.../ Хто це ламає руки,/ руки ясні, в агонії.../ „Огонь!/ Огонь!/ Огонь!” – залишає уяву ліричного героя, руйнує тонкий шар захищеності: „Місяць доріжу стеле, ляжу на ній, засну.../ Тихо, без дум опускаюся, в темну,/ холодну туну”.

У вірші „Балада про блакитну смерть” Б.-І. Антонич розповідає про смерть закоханої пари в місті, де „смуток темних брам” і „цвілі млосний подих”. Душі-лілеї закоханих згорають „немов останні краплі спирту” – „тотальне божевілля й катастрофізм відчуття спалюють два життя в полум’ї екстази, що сприймається як психологічна втеча від своїх страхів і самотності, як відчайдушна спроба у фізичному єднанні віднайти ту надреальну близькість” [7, 93].

Незважаючи на активне, бурхливе життя міста, в експресіоністичній урбаністичній поезії обов’язково звучить мотив самотності: „В ліхтареві морі йдуть байдужі люди,/ і людина кожна – невідомий світ./ Я між них блукаю, все шукаю чуда,/ все чекаю щастя уже стільки літ...” (В. Сосюра. „В ліхтареві морі йдуть байдужі люди...”), „Аероплани й усе довершенство техніки – до чого це, коли люди одне другому в вічі не дивляться?” (П. Тичина. „Антистрофа”), „А пустеля людська лиш луною порожньою гука,/ Серце світу розмірено гупає в тілі машин; / І жадного згука./ Один” (Є. Маланюк. „Демон мистецтва”). Суб’єктивне сприйняття міста передає жах самотньої людини перед незрозумілим їй світом, у якому „мов зонд у рану,/ розпач грузне в наші душі” (Б.-І. Антонич. „Ротації”), „...здається, колеса трамваїв розчавлюють душу мою” (В. Сосюра. „На розі”). Кам’яне місто „змінює свідомість людей, пригноблює й відділяє стінами, саджає в кліті своїх самотніх болів; відбувається відчуження, оніміння душ. З-поміж високих мурів тяжко вирватися духові до небес блакиті...” [7, 92].

У збірці В. Сосюри „Місто” присутні „кілька типово модерністичних мотивів і настроїв, таких як самотність, страх невідомого й ненависть до нього. Жителі міста викликають у поета дикий стан агресії: „Я не знаю, хто кого морочить,/ але я б нагана знову взяв/ і стріляв би в кожні жирні очі,/ в кожну шляпку і манто стріляв”. У зв’язку із щойно процитованими рядками необхідно наголосити, що в літературному експресіонізмі виразно виявилися протестні тенденції: неприйняття сучасної митцям цивілізації, огидних сторін життя мешканців великих міст: „...в долинах забуття ростуть гіркі мигдалі сну./ На голови міщан злітають зорі, наче листя,/ у скорчах болю і багатства людський вир за-снув” (Б.-І. Антонич. „Концерт з Меркурія”), „Пруть до церкви, на смерть, в ресторани.../ Жруть, торгують собою, плюють/ В непроміті, неславлені рани, – / Живуть!” (Є. Плужник. „Галілей”).

У творчості Б.-І. Антонича зустрічаємо образ „міщанського бога” – „образ оригінальний не лише для нашої поезії, а й для світової літератури ХХ століття, охопленої (не завжди виправданою) ненавистю до міщанства. Асоціативні зв'язки між музичними інструментами жандармів і банками, де в один сейф зачиняють „зорі, душі і комети”, дають нашій уяві можливість зазирнути в тайники механізму споживацького суспільства, в якому єднаються монети і багнети в ім'я спільної мети владарування над світом” [11, 35].

Нерідко в експресіоністичних урбаністичних віршах з'являється постать повії, що є „витвором” доби, породженням непевного, жорсткого часу: „І дзвонять ліхтарі, і верески біргалок,/ І ще темніший, ще бридкіший льох,/ Де б'ється у руках жіночих тіл кавалок...” (М. Бажан. „Неясний звук”), „Мужчини в сивих пальтах із кишень виймають зорі/ і платять їх паннам за п'ять хвилин кохання” (Б.-І. Антонич. „Назавжди”), „Дні повій, галіфе й героїв... / Хто в сквері під цей газон/ Грунт угноїв” (Є. Плужник. „Розминувся зі мною сон”), „Я піду на вулиці, де прудко/ мчать авто і тане білий дим,/ де гуляють п'яні проститутки/ й закликають голосом хрипким” (В. Сосюра. „Я піду на вулиці...” та ін.

Захоплює митців експресіоністичний мотив великого міста з його денним гамором, хаосом та нічною відчуженістю: у М. Бажана – „І наді мною дім встає,/ Мов божевільний катафалок./ На нього мовчки і без руху/ Кладеться поверхів труна...” („Розмова сердець”), „Ніч, як труп на шибениці, терпне./ Рвучи пуповину з днем./ І промінь корявий на брукові вмер пнем,/ Жовтим, трухлявим пнем” („Нічний момент”), у Б.-І. Антонича – „Де, заламавши руки сині,/ рятунку кличе ніч намарне,/ колишуться п'яниці й тіні/ біля кульгавої ліхтарні” („Балада про вулкан”), „Примарні камениці і коші подвір'їв,/ мов нетрі мороку, вузькі і мокрі сходи,/ провалля ночі, що його ніхто не зміряв” („Балада про блакитну смерть”). Експресіоністична урбаністична лірика ґрунтується на зіставленнях: день-ніч, життя-смерть, природа-техніка: „Темні заплакані вулиці./ Іноді крикне авто./ Місяць над мурами щулилися.../ Дощ...” (В. Сосюра. „Темні заплакані вулиці...”), а урбаністичні пейзажі митці малюють контрастними, експресивними фарбами: „Сині вікна. Вечір зимовий./ Заметелився сніг угорі.../ Налилися вечірньою кров'ю/ Золоті уста зорі” (В. Сосюра. „Лист”).

У утопічній поемі „Комуна” Майк Йогансен пише про творіння нового світу – Комуна, яка „буде універсальним рівнем гармонії – станом примирення усіх опозицій” [8, 97]:

*Коли буде Комуна,  
То буде місто, як море, як гори,  
Таке біле й широке*

І як контраст – сучасне місто:

*Ні, не буде смердючого міста, не буде.  
Для кого ця цяця:  
Понабивані м'ясом казарми із двору до двору?...*

Ліричний герой Майка Йогансена, „усвідомлюючи власний „космічний” початок та власне призначення (...), відчуває свою приреченість:

*Я знаю: загину, високий,  
В повітрі чистім і синім  
– Мене над містом повісять:  
Зорі досвітній в око,  
В холодне око дивитись.*

Місто поглинає дощ, туман, мряка:

*О, як люто заздрить людині  
На небі мрець голомозий,  
В море мертво і синє  
Зануривсь у дикій тривозі.*

Вода-хаос несе в собі смерть, власне для експресіоністичної поезії характерним є використання для опису міста метафор, пов'язаних із водною стихією (море, шторм, береги, гребля тощо), бо вони передають сильну енергетику великих міст: „Греблі жовтих мурів, / денний вулиць гамір/ від берега по берег...” (Б.-І. Атонич. „Ротації”), „Мою ніжність, і серце, й слово/ Я кладу тобі, місто, до ніг.../ А воно ліхтаріє, нервове,/ Над брукованим морем доріг...” (В. Сосюра. „Лист”).

У романі В. Підмогильного „Місто” згубна сила міста також асоціюється з водним простором: „Тьмянний блиск ліхтарів, разки світючих вітрин, сяєво кіно – були йому блудними вогниками серед драговини. Вони манять, але гублять у темряві (...), що зливалася з небом і каменем, – там величезні водоймища отрути, оселі слимаків... І коли б його міць, він накликав би грім на це сіре важке болото, як казковий чарівник”.

Українські митці усвідомлюють пріоритетність урбаністичної культури, але водночас наголошують на вічних культурних цінностях буття людини (земля, дім, поле), віддаючи їм перевагу. Так, метонімічні ознаки села живуть в уяві головного героя роману В. Підмогильного Степана Радченка: „Родюча сила землі, що проймала його мозок, могутні вітри степів, що його породили, надавали пристрасної яскравості його маренню про блискучу прийдешність землі”. Мріючи підкорити місто, він водночас вважає за необхідне „підточувати гнилі підвалини міста”. В. Підмогильний дає опис міста, подібно до митців-експресіоністів, „через уявлення містичного урбанізму, а саме асоціювання міста з тією силою, що прагне знищити людину, поглинути її духовно. Цю змістову універсалию підтримують у романі оцінні метафори ненажерне місто, лещата міста, темна безодня міста, пастка вулиці, що проектується на внутрішній світ українського селянина, який боїться міста” [16, 15].

У збірці П. Тичини „Замість сонетів і октав” місто також холодне і вороже:

*Крапнув щось дощ – і всі асфальти у висипному  
тифі...*

*Молодий новеліст: – не хочу, не можу писати! Місто  
гнітить, життя нервує...*

–

*Якби отак, знаєте, на село. Скупатись, по росі  
походитьи...  
(„Хто скаже”).*

Зображення трагедії селянського роду, спричиненої агресією, що йде з міста, спостерігаємо в поезії Т. Осьмачки „Деспотам”. Ідея хаосу, смерті втілена саме в образі міста, який прочитується в контексті образів крові, ридання, крику клекоту, а втеча з міста до села – як повернення до духовних витоків, вияв моральної повноти особистості. На відміну від Є. Плужника, В. Сосюри, Д. Фальківського, в поезії яких місто як втілення зла опозиційне селу як гармонії, дійсність і в селі, і в місті у творчості Т. Осьмачки, як правило, трагічна. Про це свідчать художні конструкції типу „поламані сухі поля” („Лист”), „степи-домовини” („Пісня з півночі”), „ріллі трупами лежать” („Деспотам”) тощо.

Чітко протиставляється село місту як природне протиприродному і в поезії Б.-І. Антонича з промовистою назвою „Мурашник”, що символізує знедуховлене місто, в якому „пасма вулиць сплетені, мов нерви”, все „з рудого полотна й рябої мерви”. Цей шалений ритм міського життя руйнує людину, яка у гонитві за грішми, сумнівними втіхами морально деградує, втрачає відчуття краси світу й істинного сенсу буття.

У великому місті губиться ідентичність, саме тому зображення людей, які населяють його, характеризуються анонімністю: „Гей, ти, вулице! / **Потного м’яса**/ Безбережна, безкрая ріка!” (Є. Плужник. „Галілей”), „**Скільки лиць, одерж, очей і рухів!** / У очах мереживо цвіте... / **Хтось** здійняв до неба жовті руки / й проклинає місто золоте...” (В. Сосюра. „Я піду на вулиці...”), „...як віко скриню, ніч прикрила **муравлисько** міста” (Б.-І. Антонич. „Концерт з Меркурія”) та ін.

Цілком очевидно, що в українській літературі 20-30-х років ХХ століття спостерігається зацікавлення письменників урбаністичною тематикою, зокрема осмислення феномену міського мешканця, людини натовпу, самотньої, вразливої; протиставлення села місту; монументалізація міста з переходом в апокаліптичний план. Творчість митців відзначає чутливість „оголених нервів”: підвищена емоційність, вибуховість почуттів, гротескність образів, контрастність зображення. Інтерпретація образу міста українськими письменниками здійснюється в аспекті художньо-естетичних засад експресіонізму. Урбаністичні ландшафти з їхнім хаосом, технічним прогресом пов’язані з відчуттям болю, страху, внутрішнім дискомфортом людини.

### *Література*

1. Антонич Б.-І. Велика гармонія. – К.: Веселка, 2003. – 350с.
2. Бажан М. Політ крізь бурю: Вибрані твори. – К.: Криниця, 2002. – 608 с.
3. Винниченко В. Твори в двох томах: Т.2. – К.: Дніпро, 2000. – 624с.
4. Йогансен М. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2001. – 516с.
5. Клен Ю. Вибране. – К.: Дніпро, 1991. – 461с.

6. *Кравець Я.* „Мандрівка до сонця” Ю. Клена і „Похід” Е. Вергарна: наслідування, перегуки, поетична настроєвість // *Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського романтизму.* – Дрогобич: Відродження, 2004. – С. 263-277.
7. *Лисенко Т.* Поетична збірка Богдана-Ігоря Антонича „Ротації” // *Визвольний шлях.* – 2002. – № 4. – С. 90-96.
8. *Мельників Р.* Майк Йогансен: ландшафти трансформацій. – К.: Смолоскип, 2000. – 156 с.
9. *Мовчан Р.* Неоромантична проза Юрія Яновського („Майстер корабля”, „Чотири шаблі”) // *Дивослово.* – 2001. – № 7. – С. 59-65.
10. *Осьмачка Т.* Поезії. – К.: Рад. письменник, 1991. – 252с.
11. *Павличко Д.* Незгасаючий перстень життя // *Антонич Богдан-Ігор: Велика гармонія: (модерністична поезія ХХ століття).* – К.: Веселка, 2003. – С. 5-40.
12. *Підмогильний В.* Оповідання. Повість. Романи. – К.: Наукова думка, 1991. – 800 с.
13. *Сиваченко Г.* „Сонячна машина” В. Винниченка в магічному колі експресіонізму // *Слово і Час.* – 1998. – № 1. – С. 65-71.
14. *Слабошпицький М.* Поет із пекла. – К.: В-во „Ярославів вал”, 2003.– 368с.
15. *Сосюра В.* Вибрані твори: У 2-х т. – К.: Наукова думка, 2000. – Т.1.– 648с.
16. *Ставицька Л.* Мовно-образна структура роману В. Підмогильного „Місто” // *Дивослово.* – 1999. – № 4. – С. 15-17.
17. *Тичина П.* Твори. – К.: Молодь, 1990. – 288с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.09.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Хоробом С.І.*

## **THE INTERPRETATION OF THE TOWN IMAGE IN THE UKRAINIAN LITERATURE OF THE 20-30<sup>TH</sup> YEARS OF THE XX CENTURY**

**L. YA. Petrenko**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,, 57 Shevchenko Street,  
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342) 50-60-74*

*The article deals with the interpretation of the town image in the aspect of artistic principles of expressionism. On the material of creative work by Y. Pluzhnyk, M. Bazhan, T. Osmachka and other writers of the 20-40<sup>th</sup> years of the XX century it is analysed the phenomenon of a town inhabitant, a man of crowd, lonely and sensitive; a town contrasted to a village; the transition of a town into the apocalyptic plan.*

**Key words:** *town, expressionistic poetics, tragic sensation of the world.*

УДК 821.161.1-3.09

ББК 83.3 (Укр) 6

## СПЕЦИФІКА ТА СТРУКТУРА КОНФЛІКТУ У П'ЕСАХ Г.ІБСЕНА «БРАНД» ТА В.ВИННИЧЕНКА «ПРОРОК»

**Н. І. Паскевич**

*Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка, м. Тернопіль, вул. Максима Кривоноса, 2*

*У статті досліджується проблема міжлітературної рецепції, що розглядається на основі структури та специфіки конфлікту у п'єсах Г.Ібсена «Бранд» та В. Винниченка «Пророк»*

**Ключові слова:** *українська драма, західноєвропейська драма, проблема, ідея, конфлікт.*

Спільна мистецька установка на драму ідей, на художнє освоєння суперечностей часу зумовлювала спільне коло проблем, які зринали у драматургії Ібсена і Винниченка. Адже їх джерелом була суспільна свідомість другої половини ХІХ – початку ХХ століття, що демонструвала приблизно одні і ті ж внутрішні суперечності. Цю особливість можемо віднести до типологічних сходжень: тут і впливи філософських, природничих та соціально-економічних ідей часу – своєрідний культурний розчин; і певна літературна мода, у великій мірі Ібсеном і впроваджена. Але якраз те, що норвезького митця справедливо можемо вважати законодавцем нового змісту і нових форм драматургії, дозволяє говорити про генетичну закоріненість у його творчості художньої практики багатьох майстрів драматичної форми (на думку Г.Храповицької, драма Гауптмана, Шоу, Брехта, Дюренматта, Фріша при всій різноманітності варіантів коріниться в ібсенівському "Ляльковому домі" та "Привидах").

Не виняток і Винниченко, підтвердження чому знаходимо в його особистих записах і в текстах творів. Те, що ібсенівська розробка конфліктів вплинула на українського митця як творчий імпульс (бажання продовжити тему під власним кутом зору), не викликає сумніву. Про запозичення можемо говорити обережніше, бо, по-перше, не виключена можливість найрізноманітніших опосередкувань, а по-друге, ймовірні збіги, спричинені Винниченковим осмисленням ідей та форм, почерпнутих із філософської та ін. літератури (той же Ніцше). Прямих безперечних алюзій із творів Ібсена (які зустрічаються, наприклад, у Стріндберга) у Винниченкових п'єсах практично немає, за винятком вказаної у зіставному аналізі п'єси.

Оскільки констатація ідейно-змістових паралелей не вичерпує проблеми міжлітературної рецепції, то актуальним залишається дослідження поетики Винниченкової драматургії у зіставленні з поетикою п'єс Ібсена.



Гіпотетично про генетично-контактний зв'язок дозволяють говорити драми Винниченка «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Пригвождені», «Пророк» – відповідно Ібсенівським «Дика качка», «Коли ми, мертві, прокидаємось», «Маленький Ейолф», «Привиди», «Бранд», які були, безперечно, не єдиними джерелами, але одними з-поміж інших.

Прокоментуємо "пару" творів, на яку звертає увагу Степан Хороб, – «Бранд» Ібсена та «Пророк» Винниченка, що, як пише дослідник, «за проблематикою, характером відображення життя, зрештою, за тим, як соціальний світ «входить» у психологію героя», типологічно близькі [5, 101]. І далі: «...у першій половині нашого століття Ібсен був скрізь популярний, отже, український драматург брав його теми свідомо і навіть, сказати б, змагально-виклично» [5, 101]. Перша теза дослідника фактично стосується типологічних збігів; друга – вказує на наявність внутрішньо-контактного зв'язку. Степан Хороб розглядає дві проблеми, що споріднюють порівнювані ним п'єси: «вічно популярну серед людства ідею любові до ближнього і співіснування таких ідей з державним порядком, практичним життям, цивілізацією загалом» [5, 101].

Можна було б сказати ще й так: мотив пророцтва та місіонерства звучить в обох творах. Однак присутність спільного мотиву не заперечує абсолютної відмінності у перипетіях сюжетної лінії головного героя, особливо це стосується зворотнього розгортання цієї сюжетної лінії, а разом з тим і розкриття драматичного характеру. Практичне зіставлення «Бранда» і «Пророка» якнайкраще ілюструє думку С.Вольмана: «Багато авторів почали користуватися ними (термінами «типологія», «типологічний»), не звертаючи уваги на справжній характер досліджуваних літературних співпадінь і схожостей. У результаті типологія нерідко перетворюється з наукового поняття в магічну формулу іноді для захисту перед докором в «компаративізм» або ж просто в «естетику сучасності» [4,156].

Зайве навіть наголошувати на труднощах, з якими пов'язане зіставлення віршованої форми «Бранда» (фактично – драматичної поеми, якщо зважати на ліро-епічний характер драми) і написаного прозою «Пророка». І в найбільшій мірі тому, що строфи «Бранда» позначені наскрізною естетикою романтизму, причому зразка «бурі і натиску» (це все-таки була різко означена межа першого і другого періоду творчості Ібсена), – у «Пророкові» неорелістичне і дещо «технократичне» тло активно, вагомо – з точки зору художньої ідеї – контрастує із утопійними і смиренно-сентиментальними промовами Амара. І тут і там – риторика, вкладена в уста головного героя (вони ж бо обидва – пророки), але з абсолютно різним зарядом. Бранда з цього погляду радше можна оголосити месією, типологічно близьким героїні «Одержимої» Лесі Українки, частково – Франковому Мойсеєві. Всі троє таврують феномен юрби, яка, не переймаючись ідеєю Бога і Сина, використовує їх як громовідвід, як спокутників власних хиб, гріхів і мізерності, егоїстично корис-

таючи із Божої всеблагості і всепрощення. Саме тому Бранд виходить із настанови любові-ненависті:

*Тут ненависть повинна бути*

*Любові тут ненависть потрібна [3].*

Не випадково, що його порівнювали з образом Заратустри («...люди – не равны; что стало бы с моей любовью к сверхчеловеку, если бы я говорил иначе»). Бранд, як і Заратустра, ненавидить у натовпі духовну ницість, щит «маленької людини», яка цією «малістю» мотивує своє право деградувати чи, принаймні, не обтяжувати себе потребами духовного зросту.

Амарові проповіді – цілковите продовження теми «Непротивлення злу насильством». Його ідеї добра, любові, милосердя, братерства – загалом прекрасні, як усі утопійні соціальні прожекти, але такою ж мірою й абстрактні. Саме тому конфлікт у «Бранді» – і внутрішній, і зовнішній – з самого початку здобувається на об'єкт протистояння, у «Пророці» ж спротив раціонального Райта і йому подібних спершу не може зачепити блаженно-абстрактного світовідчуття Амара і спровокувати його на конфлікт. Аж коли розмитий натовп, потреби якого з однаковою добрністю і неперебірливістю задовольняє месія, здобувається на обличчя, серед яких особливо виділяється одне, з пристрасними очима люблячої жінки – Кейт – абстрактна любов поступається місцем конкретній, живій, чуттєвій.

Бранд починав не з аскези, а з сім'ї і пасторського місця, всім цим, аж до дитини і коханої дружини, пожертвувавши в ім'я екзальтовано трактованого обов'язку. Амар, довго живучи аскетично і не знаючи справжньої прив'язаності ні до кого, раптом зазнав щастя – і пожертвувати ним він уже не міг. І саме тому він втрачає силу велетня, керованого позитивними візіями і непохитною вірою, що у його внутрішній світ вдирається цілий клубок емоцій, і внутрішня, душевна боротьба гасить силу, проєктовану раніше назовні.

Зовнішній конфлікт у «Бранді» яскраво засвідчено, виказано у діалогах (з фогтом, пастором – як опонентами пророка, гіпнотизерами і псевдодрузями натовпу, та із самим поліфонічним утіленням юрби у творі); внутрішній – у монологіях та розмовах з Агнес, де потужний ліричний струмінь співіснує із драматичною напруженістю роздумів, сумнівів, душевних терзань.

У «Пророці» діалог між Райтом і Амаром каже нам лише про конфлікт між ерою раціоналізму з його цинізмом, доцільністю та утилітарністю й ідеалістичними прагненнями, які кінець-кінцем переплавляються у коліщатко у відлагодженому соціальному механізмі.

Про внутрішній конфлікт Амара (як і Кейт) сигналізують – і це частий прийом у Винниченка – лише ремарки. Амар ще повинен говорити те, що треба, але чуває він уже інакше.

На перебіг конфлікту й у «Бранді» і в «Пророкові» впливають цілком конкретні суспільні сили, для яких ідеться про владу над масами. Бранда побивають каміннями і він закінчує самотністю, близький до

божевілья, у товаристві божевільної ж Герд, що схилиється над його ранами, як перед ранами Христа.

Тому не можна не погодитися з А.Белим: «Бранд падає від сумнівів. Коли ж він залишився у льодниках сам, він сказав собі: «Що ж трапилося? Чому я – тут?» Тане в ньому політ і нема сміливості всупереч всьому подвоїти захоплення. І від цієї думки («чому я тут»), а не від вистрілу божевільна лавина зривається. І не «Він – Deus Caritatic» звучить у лавинному гулі, а звучить це в мозку вмираючого, сумніваючого Бранда... І сучасна драма символів приречена на Апокаліпсис без пришестя» [1, 163].

Тут можна додати аналогію, бо месіанство винниченкового Амара з тих же причин зазнає краху, з моменту, коли закладається сумнів у тому, що він поставлений вище смертних і покликаний нести їм слово істини, слово віри. З богообраного і вмиротвореного він перетворюється на подоланого пристрастями чоловіка. Дещо наївним та «технічним вирішенням», але дуже промовистим з точки зору художньої ідеї є фінал внутрішньої боротьби Амара – а таким може бути тепер тільки смерть; вона єдина покладе край нерозв'язному внутрішньому конфліктові. Підприємливий Райт і К<sup>о</sup> не може не додати, що «другий дубль» смерті та воскресіння месії (як і Христа) стане тим гіпнотичним чудом, завдяки якому послідовники амар'янства закладуть міцний фундамент свого панування над серцями і головами віруючих. Високо в небі гине від вибуху Пророк, і культ створено. Трагедія Амара в тому, що він не просто гине, він ще й стає маріонеткою, інструментом в шахрайстві тих, хто матиме зиск з амар'янства.

Ці дві п'єси і ці два месіанства об'єднує ще один нюанс, що суттєво впливає на крах Пророків у фіналі. Він стосується проблеми художнього простору – «розімкненого», масштабного простору, що надає значенню конфліктів глобального звучання. До певної міри проповіддю ідей відзначаються й інші герої Ібсена та Винниченка (чи не найяскравіша ілюстрація – Наталя Павлівна з «Брехні», але оскільки ситуації «камерніші», у цих одкровеннях більше шансів бути почутими і сприйнятими; простір замкнений – рух думки легше організувати. У «Бранді» ж та «Пророкові» простір розімкнено, слухачем стає – символічно – людство, і голос пророків губиться у вселенських масштабах, як і будь-яка соціально-утопійна програма.

### *Література*

1. *Белый А.* Символизм как миропонимание. – М., 1994.
2. *Винниченко В.* Пророк // Антологія модерної української драми. Ред., упорядк. і вступ. Стаття Л.Залеської-Онишкевич. – Київ-Едмонтон-Торонто, 1998.
3. *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4-х томах. – I.V – М., 1958.
4. Сравнительное изучение славянских литератур. – М., 1973.
5. *Хороб С.* Українська драматургія: Кризь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми). – Івано-Франківськ, 1999.

6. Храповицкая Г.Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени.– М., 1979.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.09.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Гром'яком Р.Т.*

**SPECIFIC AND STRUCTURE OF CONFLICT IN PLAYS IS  
G.IBSEN «BRAND» AND V.VINNICHENCO «PROPHET»**

**N. I. Pascevich**

*Ternopil National Pedagogical University by V. Gnatyoca, Ternopil,  
st. Maxim Krivonis, 2*

*The problem of interliterature reception is explored in the article, that is examined on the basis of structure and specific of conflict in plays G.Ibsen «Brand» and V. Vynnychenko «Prorok».*

**Key words:** *Ukrainian drama, WesternEuropean drama, problem, idea, conflict.*

УДК 821.161.2: 82-193.3

ББК 83.3(4 Укр)6

## Ранній український сонет: від змісту до форми

**О. М. Лисенко**

*Інститут туризму Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57*

*У статті висвітлено окремі аспекти еволюції раннього українського сонета, а також його формотворення XIX початку XX століття на межі із сонетами неокласиків. Доведено, що українському сонетові притаманний нерівномірний розвиток. Від запозичення поетами початку XIX століття лише формальних ознак сонет досяг вершин в українській поезії завдяки творчості Івана Франка, Уляни Кравченко, а також Лесі Українки, а наприкінці XIX – початку XX століття відбувся занепад цього ліричного жанру, відродження якого ми завдячуємо плеяді українських неокласиків, зокрема Миколі Зерову.*

**Ключові слова:** сонетний жанр, новаторство Івана Франка, філософія сонета, ліризм, психологізм, неокласик.

Розглядаючи ранній український сонет, не можемо не звернути уваги на його широке використання передовсім як філософського жанру, а вже згодом і любовного. І це не дивно, адже форми лірики генетично закладені ще за часів Горація, Персія, Ювенала, коли філософський фрагмент у ній був обов'язковим. Для розвитку українського художнього слова особливо важливим був період становлення нової української літератури, що охоплює майже ціле сторіччя – від середини XVIII до 40-х років XIX століття. Давнє українське письменство розвивалося не врізнобій зі світовим літературним процесом, а в тісних взаємозв'язках з художнім словом, культурою сусідніх народів. Однак, як слушно зауважує М. Наєнко, тієї висоти, якої сягнуло Відродження у Західній Європі, східнослов'янське мистецтво у XIV – XVII століттях не досягло [9, 58]. І сталося це, очевидно, внаслідок певних суспільно-політичних, а не естетичних причин. Також уся українська література часів Ренесансу (XVI ст.), як підкреслює Д. Чижевський, мала в собі малопомітні елементи ренесансу та реформації [18, 321], причому вони були в цілому незначні, хоча в окремих зразках з'являються елементи чутливості, “еротична” тематика та ін.

З огляду на вивчення українського сонета важливим для нас є бароковий напрям. Відомо, що впродовж тривалого часу для цього стилю не знаходилось у художньому процесі належного місця, можливо, тому, що бароко вважали певною “примхою, чудернацтвом”, а, може, внаслідок повернення до середньовічних уявлень про творчість, до концентрації уваги на божественному, а не на людському началі.

Підтвердженням цього слугує творчість М. Смотрицького. Саме в контексті барокової літератури виникли його полемічні твори. Наприклад, “Тренос” є найкращим витвором поетового літературного хисту, водночас вершиною усієї полеміки православних, уніатів і католиків. Літературний бік цього твору, зауважує М. Возняк, визначає низка глибоких поетичних ліричних впливів із причин гіркого становища православної церкви [3, 490]. У “Треносі” 1610 року М.Смотрицький переклав сонет Ф. Петрарки латинською і польською мовами, започаткувавши таким чином добу сонета в українській літературі.

Після перекладу М. Смотрицького минуло більше двох століть, перш ніж сонет “заговорив” українською мовою. Розвиток жанру сонета збігається із зародженням романтизму в українській літературі (кінець 20-х років XIX століття). Російський літературознавець М. Бахтін цілком слушно звернув увагу на те, як універсальність охоплення дійсності і творча свобода, висунуті романтиками, створили жанрову різноманітність і вільну розробку кожного жанру [1, 152]. Особливий внесок романтизму вбачаємо саме у розвиток лірики. Відкриття нових зразків народної поезії, звернення до її форм, до кращих взірців поезії Ренесансу породило багатство поетичних моделей. Романтизм висунув великих національних поетів – Д. Байрона, Г. Гайне, В. Гюго, М. Лермонтова, А. Міцкевича, О. Пушкіна, Ю. Словацького, Т. Шевченка та ін.

Саме у романтичній ліриці вперше з’являється україномовний сонет – вірш-монолог “Тільки тебе вбачила, мій милий, коханий...” і вірш-роздум “Знаєш, Саню-серденько!”, надруковані у травневому – червневому номері журналу “Вестник Европы” 1830 року. Ці вірші були підписані криптонімом “Ш”, що дало підстави вважати їхнім автором одного з представників харківської школи романтиків – О. Шпигоцького.

Про сонети О. Шпигоцького в літературознавстві існують полярні думки. Одні дослідники (В. Чапленко) стверджують, що це було наслідування оди античної поетеси Сапфо [17, 103], інші (А. Добрянський) вважають їх переспівами сонета А. Міцкевича “До Лаури” [4, 231]. Більшість учених схиляються до думки, що сонетні спроби О. Шпигоцького недосконалі за формою і несамостійні за змістом [5, 231]. Водночас аргументація такої точки зору здебільшого відсутня, хоча зрозуміло, про що йдеться – про запозичення теми у польського автора. Попри це, все ж відзначаємо певні відмінності у змісті порівнюваних сонетів.

Насамперед увагу привертає різна стать ліричних героїв: у О. Шпигоцького поетичне звернення героїні до героя, а в А. Міцкевича, навпаки, героя до героїні. “Тільки тебе вбачила, мій милий, коханий...” – це фактично дослівний переклад першого рядка сонета “Do Laury” – “Ledwiem siebie zobaczył, jużem się zapłonił...”. Звернення до коханої людини, опис почуттів у мінорному настрої – все це постійно нагадує читачеві дух Міцкевичевого вірша “Do Laury”.

Прикметно, що О. Шпигоцький одним із перших авторів в українській поезії опановує складну форму сонета. Обидва твори цієї форми (“Тільки тебе вбачила, мій милий, коханий!”, “Знаєш, Саню-

серденько!”), розкриваючи бентежний світ закоханих, продовжують давню сонетну традицію, яка йде ще від Данте і Петрарки. Водночас погоджуємось, що ці вірші є вільними варіаціями сонетів А. Міцкевича “До Лаури”. Можемо стверджувати, що такого типу поезії стали в українському романтизмі чи не першими взірцями інтимно-особистісної лірики. Великою заслугою О. Шпигоцького вважаємо те, що він звернувся до жанру сонета, хоча й не оригінальним твором, а переспівом сонета польського автора. У цьому випадку для нас важливо відзначити співзвучність творчості О. Шпигоцького й А. Міцкевича як поетів-романтиків.

До авторів сонета належить і А. Метлинський – український поет-романтик. Його внесок у розвиток українського романтизму є досить помітним. Також одностайною в українському літературознавстві є думка про особливе місце у цьому процесі М. Шашкевича, зокрема про його вплив на становлення українського сонетярства. І. Франко із цього приводу писав: “Він був свого роду новатором, вніс у галицько-руську літературу нові елементи, котрих у ній досі не було... Новим був дух Шашкевичевої поезії – свіжий, оригінальний... се засновник справді народної школи літературної [15, 58]”. Чільний ідеолог “Руської трійці”, М. Шашкевич у літературній діяльності черпав натхнення для поетичної творчості, з одного боку, в українській народній поезії, а з іншого – автоматично підпадав під могутній вплив відроджених європейських літератур, особливо польської.

Цікаво, що ми не знаходимо у М. Шашкевича любовних віршів у цьому жанрі. Поділяємо думки вчених щодо сонетів поета, які вважаються ще одним етапом, котрий долає українська література на шляху трансформації розуміння сонета – філософського, громадянського жанру. Аналізуючи сонети Ю. Федьковича, наголосимо, що форма сонета в українській романтичній ліриці 20 – 60-х років XIX століття найчастіше притаманна посланням, що логічно можна пов’язати з італійською поетичною традицією (творчість Ф. Петрарки). Здебільшого сонети українського поета – це традиційні для тодішнього українського сонетярства вірші-звернення (“До руського боянства”, “До батька нашого Могильницького”, “До неї”, до брата у вірші “На дорогу”, до самого себе у вірші “Мій образ”).

Зауважимо, що Ю. Федькович послуговується жанром сонета і в його звичному призначенні, тобто у функції любовного вірша. Цікавим з цього погляду є сонет Ю. Федьковича “До неї”, в якому поет сумує з приводу нерозділеного кохання:

*Ти плачеш, моя душко? Чей же, не на мене?*

*Вшак знаєш, красавице, що люба – не воля.*

*Як я не винен тому, так і твоя доля*

*Не винна, що у мені серце ти студене... [14, 50].*

Попри незначну кількість сонетів у поетичному доробку Ю. Федькович збагатив тематику сонета власне українськими образами-символами, розширив його ритмічну та метричну структуру.

Сонетний внесок І. Франка у національну філософсько-поетичну традицію ще малодосліджений. Попри пояснення, до яких вдаються вчені, Е. Соловей вважає не лише визнати це як факт, а й зауважує, що спорадичні наближення дослідників до цієї теми мали надто частковий, до того ж описовий характер, а в більш загальних джерелах такі аспекти досліджень були позначені ідеологічно-кон'юнктурними акцентами та й просто недостатньою освоєністю великої і складної спадщини письменника [11, 101]. Погоджуємось, що І. Франка як поета-філософа вирізняють схильність до аналітичного та узагальнювального мислення, широка освіченість, багатий життєвий досвід і здатність до “позасуб’єктного, надособового поетичного мислення” [11, 101]. Органічно опанувавши вироблену віками строгу класичну форму сонета, І. Франко виступив у цьому жанрі сміливим новатором.

До сонетної форми його попередники вдавалися спонтанно. Такі нечисленні формотворчі зразки українських поетів 20–60-х років XIX століття можемо сьогодні розглядати як передумови утвердження доби справжнього українського сонета. Її започаткував І. Франко раннім дебютним твором – сонетом “Котляревський”. Франкового типу твори не є простим пристосуванням запозиченої форми до нового змісту. Це принципово нове явище, оскільки в справжньому сонеті форма існує лише як форма змісту, а змістом є закон розвитку життя, який завжди постає у конкретних проявах.

Групування віршів у ліричні цикли – єдності, скомпоновані за законами ліричного твору, є характерним явищем і для поезії І. Франка. До циклізації як конструктивного принципу організації поетичного матеріалу поет уперше вдався у своїй другій книжці – першому виданні збірки “З вершин і низин” (1887). Він включив до неї кілька виділених заголовком тематичних добірок, які можемо розглядати як ліричні цикли. Від другого видання збірки “З вершин і низин” (1893) групування віршів за циклами у творчості поета набуває всеохопного характеру. Зауважимо, що в означеній збірці вміщено також два жмутки – “Вольні сонети” і “Тюремні сонети”. Найправдоподібніше “вольні” тому, що за ними підуть “Тюремні”.

У поезії І. Франка подано обидві форми ліричної циклізації – книжка віршів та власне ліричний цикл. У ньому поет об’єднав різні за мотивами, строфічною будовою, жанрами твори, відчуваючи їх надтекстову вартість і внутрішню єдність. Розгляд змістових і структурних зв’язків усередині Франкових циклів увиразнює їхню високу організованість та ідейно-художню довершеність. Лірична циклізація ґрунтується на змістово-тематичній єдності творів, якою замінено традиційне жанрове групування. В організації поетичного циклу переважає авторська суб’єктивність проти тематичної єдності та позамежовості окремих творів. Послідовність віршів у Франкових ліричних циклах продиктована прагненням поета знайти найоптимальніший варіант відтворення руху переживання героя, повніше розкрити його ставлення до зображуваного факту, явища, висловленої думки.



На прикладі одного із сонетів збірки “Зів’яле листя” хочемо увиразнити Франкову майстерність в опануванні сонетом. Власне цю збірку розглядаємо перехідною жанровою формою між тематичною добіркою віршів і ліричною поемою. Зрештою, за авторським визначенням, жанр “Зів’ялого листя” – лірична драма. Проте, як вважає В. Корнійчук, вдається вловити ще один жанровий атрибут “Зів’ялого листя” – це також і ліричний щоденник. Органічно до збірки увійшли і два сонети: “IV. За що, красавице, я так тебе люблю...” та “VI. Так, ти одна моя правдивая любов...”.

I. Франко виступив перед нами в новій ролі – співця кохання. Сонет він використав за його прямим призначенням:

*За що, красавице, я так тебе люблю,  
Що серце тріпає в грудях несамовито,  
Коли походиш ти повз мене гордовито?  
За що я тужу так, і мучусь, і терплю?* [16, 124].

Відповідно сонет “За що, красавице, я так тебе люблю...” вважаємо своєрідним психологічним виявом, передчуттям, подекуди навіть само-спостереженням і самодослідженням. Простежуємо у ньому розгортання риторичного запитання. Його вбачаємо вже у назві сонета, тобто у першому його рядку. Надалі знаходимо і відповідь на нього, точніше усвідомлення причин нерозділеного кохання:

*Чи за той гордий хід, за ту красу твою,  
За те таємне щось, що тліє полускрито  
В очах твоїх і шепче: “Тут сповито  
Живую душу в пелену тісну”?* [16, 124].

Однак причиною нерозділеного кохання виступає нікому незрозуміла таємничість. Таємниця трагедії полягає у невідповідності почуттів та відчуттів героїв. Зауважимо, що частина дослідників (А. Каспрук, М. Мороз, Л. Сенік, Я. Ярема та ін.) визначили образ коханої в уяві героя як неоднозначний та суперечливий. А зовнішню красу і внутрішню поверховість – в об’єкті кохання героя. Тому його особистість, на думку А. Білої, прагне “влитися” в об’єкт і наповнити його ймовірним відчуттям світу [13, 123]:

*... Та в ту ж мить  
з очей твоїх мигне злий насміх, гордість, глум,  
і відвертаюсь я, і біль в душі щемить...* [15, 123].

Важливо, вважаємо, звернути увагу і на вживання в сонеті словаформи “душа”. Вона повторюється чотири рази й виражає внутрішній стан особистості. Джерела цього образу слід шукати у міфології і християнській світоглядній традиції. В українській романтичній ліриці такий образ функціонує як символ внутрішнього світу людини, всього комплексу її переживань та почуттів. У Франка образ душі вирізняється акцентуванням саме на емоційному сенсі. Вона – вмістилище почуттів і, звичайно, елемент поетичних метафор, наприклад, “біль в душі щемить”.

Першочергово новаторство І. Франка вбачаємо у тому, що саме він став творцем українського національного сонета, який під його впливом увібрав народнопоетичну творчість з її глибинним ліризмом, українську класику й спадщину світового сонетярства. Схильність до аналітичного та узагальнюючого мислення, широка освіченість, багатий життєвий досвід дали змогу І. Франкові виступити не лише сміливим новатором у цьому жанрі, а й окреслити сутність теорії сонета, використавши при цьому власне сонет.

У кінці ХІХ століття поглиблюються зміни не лише в ідейно-тематичному змісті творів, а й у художніх принципах відтворення дійсності. Акцент переміщується з соціального аналізу суспільства на духовний світ яскравої особистості у її ставленні до держави. Внаслідок цього, на думку Н. Калениченко, маємо не конкретно-історичне і предметно-аналітичне зображення, а глибокий аналіз психологічного стану персонажів [7, 145]. Таким чином, не лише підтримується попередня тенденція щодо насичення творів ліризмом, а простежується сприяння його більшому проникненню в емоційне тло поезії. Підтвердженням цього є поетична, зокрема сонетна, творчість Уляни Кравченко.

Звернення до моральної, етичної проблематики, безумовно, поглиблювало філософське звучання сонетів цієї поетеси. Це переважно твори, в яких сконцентровані, відлиті майже всі її головні думки та пристрасті. Письменниця не обмежувалася певним, визначеним для сонета колом тем та мотивів, емоцій і почуттів. Її поетичний світ надзвичайно яскравий і багатогранний, водночас – складний, як і час, у якому вона формувалась. Його відбиток знаходимо і в сонетах, зокрема в образно-емоційному його вираженні. Зауважимо, що І. Франкові Уляна Кравченко теж присвятила кілька циклів сонетів, зокрема під назвами “Титани” і “Миронові”. Йдучи за прикладом свого вчителя вона найчастіше використовує тематичний спосіб групування сонетів.

Скажімо, проаналізуємо один із сонетів Уляни Кравченко із циклу “Молодим”. У цей своєрідний блок віршів громадянської лірики органічно вписуються два сонети, які, без сумніву, є присвятою “сильним особистостям” того часу. Ми не знаходимо жодної ідеалізації тодішнього суспільства. Натомість, ліричний герой тяжко потерпає від несправедливості, яка його оточує:

*Коли приймив ти, що дала судьба,  
Те горе, що терном тебе сповило, –  
Самій же смерти в вічі глянув сміло,  
Приймив утрату рідних і майна [8, 110].*

Доцільно було б додати сюди й перший рядок наступного катрена, оскільки він є логічним продовженням і закінченням думки першої строфи: «*Коли журбі не піддалась душа...*» [8, 110] (курсив наш. – О.Л.)

Авторка майстерно послуговується принципом контрасту, що формується з допомогою використання анафори. Остання виконує важливу композиційну функцію акцентуації всієї уваги на сказаному з допомогою того, що кожен наступний рядок сонета починається заперечною

часткою “ні”. Вона максимально підсилює зміст, розкриваючи в концентрованому вигляді переважну більшість вад не лише тогочасного суспільства, а й сьогодення:

*Ні серце в грудях не закаменіло,  
Ні впав ти п'яний у безпутне діло,  
Ні думка не понизилась твоя.*

Знову варто сюди віднести наступний рядок – початок першої терцини: «Ні світові не кинув рукавиці...» [8, 110] (курсив наш. – О.Л.)

Закінчення сонета – це репрезентація особливого типу людини, “генія”, адже на відміну від звичайних людей, які дбають лише про свої потреби, видатні особистості діють по-іншому, зважаючи на вчинок заради інших. Вони діють у супереччю пануючим стереотипам, своїй людській природі. Їхні вчинки вважаються подвигом, навіть чудом:

*Щоб стати в бій з ним, не прокляв судьби,  
А тільки духом линеш до зірниць,*

*По силу й світло з блисків висоти  
І труд несеш для рідної землиці... –*

Значимо, що й перший рядок терцини є продовженням думки останніх трьох рядків другого катрена.

Такий підхід створює невластиве сонетові цільне звучання, адже функцію кульмінаційного закінчення твору, яку традиційно виконує останній терцет, у цьому випадку несе виключно останній рядок, що надзвичайно посилює його семантичне навантаження: «Тоді єси великий справді ти» [8, 110] (курсив наш. – О.Л.).

В одному часовому проміжку з Уляною Кравченко жанром сонета послуговувались й інші українські поети, зокрема Т. Бордуляк, О. Козловський, О. Маковей, Олена Пчілка, В. Самійленко, В. Щурат. Погоджуємось із твердженням М. Ткачука стосовно української поезії останньої третини ХІХ – початку ХХ століття у тому, що цей літературний період – унікальне явище в духовній культурі українського народу. Адже йому також властиве поєднання “суб’єктивності переживання й об’єктивної предметності”, “емоційного і раціонального начала” [13, 3]. Відзначимо і визначальні риси творів названих поетів – змалювання світлого і піднесеного в душі людини, ідейні та моральні пошуки, розчарування і нові сподівання, а також відчуження, відчай, песимізм й оптимізм. Це новий етап у художньому осягненні національного, духовного й соціального буття, розкриття способу їх мислення, психології, духовного світу, почуттів народу загалом і людини зокрема.

Однак показовою є думка стосовно подальшої долі сонета В. Чапленка. Він вважав, що інтереси нації вимагали насамперед ідей у письменстві, тому “поезія цього часу занедбує форму якнайдужче” [17, 34]. Дослідник доходить до таких висновків: разом з іншими формами занепадає й сонет, хоча низка поетів звертається до такої форми, але тільки дехто з них розуміється на ній [17, 34]. Тобто використовуючи чотирнадцять рядків, властивих сонетові, поети часто забувають про його пси-

хологічний настрій, філософську заглибленість та основну особливість тези – антитези – узагальнення.

В українській літературі означеного періоду ми лише подекуди знаходимо сонети, скажімо у В. Самійленка. Яскравий і самобутній поет на рубежі століть створив вісім сонетів і об'єднав їх із іншими віршами в циклі “Весна”. Доволі категорично щодо них відгукнувся В. Чапленко. Він назвав їх “сухуватими” і нудними через одноманітність теми. Окрім того, літературознавець критикував й римування Самійленкових сонетів, суцільно жіноче, що не властиво ні канонам світового сонета, ні українському римуванню, яке вимагає чергування рим обох родів [17, 33].

Кілька сонетів знаходимо в доробку Олени Пчілки, що свідчить про знайомство поетеси з цим жанром, однак великого поширення в її ліриці він не набув. Лише побіжно у своїй спадщині вдавались до використання сонета О. Козловський, Т. Бордуляк та В. Щурат. Вони теж істотно не вплинули на розвиток цього жанру в українській літературі кінця XIX – початку XX століття, хоча тематично сонети обох поетів органічно вписуються не лише в цей період, а й загалом в українську традицію цього жанру.

Свідоме прагнення ввести національну літературу у європейський та світовий контекст слідом за І. Франком продовжила Леся Українка. С. Єфремов назвав поетесу людиною надзвичайно тонкої організації, інтелігентною, чулої душі, яка однаково відгукується як на громадянські мотиви, так і на інтимні почування душі сумовитого інтелігента-сучасника, що перетворюються під її рукою в тонке мереживо лірики [6, 524]. С. Єфремов вважав творчість поетеси суголосною із спадщиною попереднього гурту письменників. І хоча у них голосніше бринить громадянська струна, все ж вона сама започатковує поезію, власне, на неоромантичній основі [6, 524].

Зауважимо, що в усьому творчому доробку Лесі Українки сонетів було порівняно мало. Однак їх наявність дала змогу І. Качуровському висловити таке бачення їхнього розвитку в українській літературі: “...Насамперед нагадаю, що український сонет – на відміну від багатьох літературних явищ, виник не під російським впливом, а під польським (А. Міцкевич) і розвивався у творчості таких ерудитів, як Франко, Леся, Зеров і неокласики, які мали спроможність орієнтуватися на світове письменство...”

Леся Українка вдалась до жанру сонета у ранній період своєї поетичної творчості. Оскільки всі сонети припадають на час її учнівства і становлення таланту, вони подекуди є недосконалими за ритмом і римуванням. У першій збірці “На крилах пісень” (початок 1893 р.), знаходимо такі сонети: у циклі “Сім струн” – “ґа (сонет)” (1891), “Сонет” (4-20. 11. 1890), “Остання пісня Марії Стюарт”(1888); у циклі “Кримські спогади” – “9. Бахчисарай”, ”10. Бахчисарайський Дворець”, “11. Бахчисарайська гробниця”; поза збірками надруковано твір ”ґа (сонет)”

(1890) (це інша редакція однойменного сонета (із збірки “На крилах пісень”).

Дослідження еволюції жанру сонета (від форми до змісту) у контексті розвитку української лірики XIX – початку XX століть дає підстави стверджувати, що цей процес відбувався нерівно, оскільки поодинокі зразки означеного віршового жанру у творчості українських ліриків не дозволяють стверджувати про його рівномірний і безперервний поступ. Сонет XIX – початку XX століття започаткував лише розквіт цього жанру в українській літературі. Своєю появою та своєрідним розвитком він означив певні тенденції: подальшу ліризацію поетичного мислення, використання органічно українських тем, послуговування літературними прийомами, властивими саме українській ліриці.

### *Література*

1. *Бахтин М. М.* Естетика словесного творчества. / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 423с.
2. *Чапля В.* Сонет в українській поезії: Історично-теоретичний нарис / В. Чапля. – Х., 1930. – 80 с.
3. *Біла А.* Образ автора в ліриці І. Франка / А. Біла. – Донецьк: Дон НУ, 2002. – 192 с.
4. *Возняк М. С.* Історія української літератури: у 2 кн. – Львів: Світ, 1992. – Кн. 1. – 1992. – 696 с.
5. *Добрянський А.* Живі, грізні, огромні сонети / А. Добрянський // Український сонет. – К.: Радянський письменник, 1976. – 250 с.
6. *Дюришин Диониз.* Теория сравнительного изучения литературы / Диониз Дюришин. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
7. *Єфремов С.* Історія українського письменства / С. Єфремов. – К.: Феміна, 1995. – 688с.
8. *Калениченко Н. Л.* Українська література кінця XIX – поч. XX ст.: Напрями, течії / Н. Л. Калениченко. – К.: Наук. думка, 1983. – 255 с.
9. *Кравченко Уляна.* Твори: повне видання / Уляна Кравченко. – Торонто, 1975. – 796 с.
10. *Наєнко М. К.* Українське літературознавство: школи, напрями, тенденції / М. К. Наєнко. – К.: Академія. – 1997. – 318 с.
11. *Содомора А.* У теплі дні збирання винограду / А. Содомора // Зарубіжна література. – 1998. – № 42. – С. 1 – 2.
12. *Соловей Е.* Українська філософська лірика: навч. посіб. із спецкурсу / Е. Соловей. – К.: Юніверс, 1998. – 368 с.
13. *Ткаченко А. О.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підруч. для гуманітаріїв / А. О. Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
14. *Ткачук М. П.* Українська поезія останньої третини XIX ст.: Основні тенденції розвитку й естетична стратегія / М. П. Ткачук. – Тернопіль, 1998. – 79 с.
15. *Федькович Ю.* Поезії. Поєми / Ю. Федькович. – К., 1990. – 368 с.

16. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Збір. творів: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976–1986 – Т. 2. – 1976. – 443 с.
17. Франко І. Я. Вірші та поеми / І. Я. Франко // Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976–1986 – Т. 31. – 1981. – С. 45 – 119.
18. Чапля В. Сонет в українській поезії: Історично-теоретичний нарис / В. Чапля. – Х., 1930. – 80 с.
19. Чижевський Д. І. Історія української літератури. / Д. І. Чижевський. – Тернопіль; 1994. – 480с.
20. Шпигоцький О. Поезії / О. Шпигоцький. – К., 1987. – 255 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.09.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Ковалівим Ю.І.*

## EARLY UKRAINIAN SONNET: FROM MAINTENANCE TO FORM

**O. M. Lisenco**

*Institute of Tourism of PreCarpathian National University by V.Stefanic,  
57 Shevchenko street, Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine*

*In the article the separate aspects of evolution of the early Ukrainian sonnet, and also his form creation XIX beginning of XX centuries are reflected on a border with the sonnets of neoclassicisms. It is led to, that to the Ukrainian sonnet inherent uneven development. From borrowing by the poets of beginning of XIX age of only formal signs a sonnet attained tops in the Ukrainian poetry due to creation of Ivan Franco, Uliana Cravchenko, and also Lesia Ukrainka, and at the end of XIX - to beginning of XX age happened the decline of this lyric genre, by the revival of which we thank to the pleads of Ukrainian neoclassicisms, personal Nick Zerov, took place.*

**Key words:** *sonnet, sonnet philosophy, innovation of Franko, lyricist, psychologist.*

## Критика, бібліографія

УДК 01.73: 321.161.2-06

ББК 803.44 (Укр)

### ГЛОБАЛІЗАЦІЯ – КАТЕГОРІЯ ДОСТУПНА

**В. Клінг, Д. Штогрин**

*У статті йдеться про книгу «На перехресті культур: Збірник наукових праць на честь Леоніда Рудницького з нагоди його 70-річчя / Упорядн. Альберт Кіна та Олег Купчинський». – Львів, Філадельфія: Наукове товариство імені Шевченка, Львівський національний університет імені Івана Франка, Український Вільний університет, Київський національний лінгвістичний університет. – 2008. – 750 с. Рецензію на неї перекладено українською мовою Оксаною Семак за виданням The Ukrainian Quarterly. – Volume LXV, Numbers 1-2, Spring-Summer, 2009. – P.134-146. У передмові до статті Леонід Рудницький пише: “Як головний редактор «Українського Щоквартальника», я був змушений включити до оглядових статей і цю, яка очевидячки і не приховуючи надто персоніфікує мене. Проте ця оглядова стаття великою мірою сфокусована на матеріалі, зібраному у збірнику, тому похвали, призначені мені, зараховую на конта збірника. І на додаток, ця стаття виписана на багатьох рівнях, тому було б несправедливо оминати її, посилаючись на власну скромність. Щоб віддати належне її змісту, слід сказати, що, на думку заступника редактора «Українського Щоквартальника», вона є доступною та зрозумілою”.*

**Ключові слова:** науковий пошук, узагальнення, висновки, синтез, просвітництво, романтизм, церква, культура.

*“Між пляжами Сан-Домінго та Бангкоком  
немає перешкоди.  
Вони не відчують відрази  
до сонцезахисного крему та булькання  
кока-коли...”*

Слова пісні Ноеля Коварда з його мюзиклу “Пливемо далеко” протоколюють радше факт сьогодення, аніж передбачають майбутнє. Ковард зазнав би невдачі як провісник речей прийдешніх, оскільки будь-який пророк без особливого дару передбачення сказав би ще в 1960 році, що грядуть часи трансатлантичних лайнерів. Не було також новиною

те, що кока-кола стане домінуючим товаром від полюса до полюса. Вже одноманітність та всюдисущність назв відомих брендів, триумф споживачтва як третя хвиля тоталітаризму, як джерело всіх видів капіталізму надали словам Коварда характеру передбачення жажливої глобалізації у той момент, коли перші веселкові літери реклам засяяли на горизонті, коли сам термін “глобалізація” був ще неясною абстракцією.

Куди б Ковард подався сьогодні? Мегамільярди бургерів продано і вогні реклам стали ще більш знайомими та поширеними, аніж знаки кока-коли п’ятдесят років тому. У Будапешті, наприклад, кількість закладів Мак-Дональд та Бургер-Кінг зросла до 60 за менше ніж три роки. Відень зараз має 20 кавових магазинів компанії Старбак, коли в 2001 році не мав жодного. Гомогенність культур виявляється також у мові. Австрійці, що колись висміювали вітання “Tschuss”, зараз вживають його постійно, хоча й інколи із несміливою соромливістю, старше покоління впадає у відчай чуючи, як молодь говорить “lecker”, називаючи їжу чи вживаючи діалект слова “дивитися” замість літературного відповідника. Якщо кожна епоха вірила, що заключні слова твору Олександра По “І світова темрява поглинула все” актуальні саме в їхні дні, тоді велике “заціпеніння” нашого власного століття зросло, досягаючи критичного рівня одноманітності у споживачській глобалізації та домінуванні засобів інформації.

І все ж ця капітуляція перед поглядом про одноманітну тотожність є надто поспішною. Так, кока є кока у Паукіпсі та Оберпулендорфі, і поверхові голосіння про втрачену індивідуальність затьмарюють резонуючі та збагачуючі відмінності, що все ще існують у місцевому та регіональному як особливі та специфічні. Якщо б американські читачі сприйняли давній девіз “Хай живе відмінність” як розпізнавальний культурний вказівник, а не банальне гасло “несхожість”, вони б достойно поцінували природу та виміри видання, що містить погляди шанованих науковців та громадської інтелігенції. Незвичайний космополітизм Леоніда Рудницького, що виявляється в його особистій діяльності та внесках, впливає лише із розуміння закоріненості у специфіку часу, місця та культури. Означення цих трьох диференціюючих чинників дозволяє нам говорити про деякі нюанси праці “На перехресті культур: Огляд на честь Леоніда Рудницького до його 70-річчя”.

### **Професорська величина: Європа та Америка**

Уже перша річ, яка говорить про існуючі розбіжності між європейською та американською точками зору, знаходиться у назві цієї публікації. Запитайте будь-кого, про що ця книжка, і відповідь буде: “Ювілейний збірник, звичайно”. Американські академіки гордяться, як і європейці, схожими збірниками, виданими на їхню честь до якихось подій, але чому ми називаємо їх німецьким словом Festschrift (ювілейний збірник)? Це слово як і система перебування на посаді, як поділ на відділи, як призначення цих відділів є європейською, початково німецькою інституцією. Американські університети завжди брали за зразок європейські моделі. Важливі риси американської вищої освіти прийшли з



Англії – наставники, письмові конференції, особиста взаємодія – ці аспекти часто прирівнюють до лекційного формату та адміністративних методів, які беруть початок із континенту. Навіть коли місце публікації Філадельфія, навіть коли чверть авторів подачі – американці, книга головним чином є справою європейською: немає жодного внеску, щоб не був закорінений у європейську культуру (Сполучені Штати згадуються ледве). Макет та формат, особливо обкладинка, пунктуація заголовків, розміщення змісту на останній сторінці є виразно європейськими. Із п'яти заголовків чотири переконують у тому, що їх автори закорінені в українську культуру.

Більшість есе свідчить про те, що вони не з'явилися б на пошанування американського академіка. Матеріал про Леоніда Рудницького та його роботу – це біографічний огляд чи життєпис, запропонований Олегом Купчинським (ст. 5-34) чи матеріали, що стосуються бібліографії його публікацій (ст. 35-59), складені сином лауреата, Миколою Рудницьким, належали б за своєю природою будь-якому ювілейному виданню, як і “чудове чуттєво написане есе про погляди Рудницького на українську літературу, автором яких є український видатний поет Дмитро Павличко” (ст. 63-68), але альбом фотографій (ст. 48-49) чи деталізовані “генеалогічні студії історика Людмили Качмар про родинне дерево Рудницького” (ст. 69-82) були б запропоновані американському читачеві у вигляді окремого видання біографії. Проте це якраз той випадок, коли американські читачі мали б вчитися європейської практики.

Другою відмінністю є те, що європейський професор все ще залишається центром суспільної поваги та значення, що не є притаманним для США. Навіть під час отримання знань через Інтернет, зменшення кількості читачів книг та зацікавлення людей технічними науками, професор у Європі все ще займає місце арбітра та творця політики як громадський інтелектуал, чиї слова старанно обмірковуються. І він несе престиж за допомогою університетського призначення сам, а не з допомогою засобів медіа, як коментатор телебачення чи ведучий. Професора германських мов, який, на жаль, нещодавно помер, у Відні зазвичай кликали на засідання національного законодавчого органу як консультанта та свідка-експерта щодо освітнього планування. Єдиний шлях для американського професора здобути широку повагу, звичну для європейського академіка, з одного боку, залишити “вежу” академії для “справжнього світу”, як це зробили Вілсон та Обама. Генрі Кісінгер здобув вплив тільки після свого відходу із академії. Адже зроблені ним дослідження були відомі тільки невеликому колу людей і тільки після призначення держслужбовцем його пошуки були визнані.

Така знаменитість є причиною, щоб дослідити згадані відмінності, третя з яких впливає з другої. Професори в Європі мають прямий вплив на громадські справи, про який американці можуть тільки мріяти. Участь віденського германіста в уряді мала практичний результат у запобіганні жахливим бюджетним скороченням у сфері науки, а також скороченню штату університетів, тоді як схожі приклади безпосеред-

нього позначення було б нелегко знайти у США. Навпаки, більшість професорів десятиліттями створюють кризу довіри, нав'язуючи людям думку, що вони борються за ту чи іншу соціальну справу. Ці “ображені”, як їх називає Гарольд Блум, відкидають саму основу їхньої гуманістичної місії. З химерною надією, що їхні твори перетворять явища маргіналізації в позитивну принаду для людей, вони створюють скляну ого-рожу довкола.

Їхня діяльність є марною та неплодною, тому що ні один американський професор ніколи не змушений був боротися за саме існування та приналежність до своєї країни чи релігії. Америка є достатньо міцною, щоб надавати своїм академікам свободу багатослів'я в громадських справах. Для неї майже ніколи немає значення, що сказав той чи інший професор. В Європі, і можливо, ще більше в Україні, якій постійно погрозували зі Сходу та Заходу, професор чи поет завжди був на передньому краї соціальної чи політичної акції, стаючи рупором ідеї. Тому не без причини тоталітарні режими в першу чергу очищали від них університети та інші навчальні заклади.

Якщо б не резонансна участь у церковних справах таких науковців, як Рудницький, церква в Україні цілком могла б зникнути чи злитися із державою, перетворившись на гвинтик у політичній машині. Націю постійно зараховували б до якоїсь іншої поглинаючої народності, так, як Тибет поглинається Китаєм, якщо б Леонід Рудницький та інші такі, як він, не окреслювали та прославляли специфічно українські риси української культури. Хіба справжня гуманістична наука, свобода вільного мистецтва могла б сприяти якійсь великій брехні, ніби служачи соціальному поліпшенню, але насправді зміцненню влади. І тому, що історія пишеться переможцями, вся українська історія – література, політика, дипломатія, лінгвістика – могла б бути стерта чи не залишила б внеску для історії іншої країни, якби не такі науковці, як Леонід Рудницький.

Найважливішою місією культури з 1945 року стало завдання постійно нагадувати світу про Україну, що й невтомно робив серед декількох інших Рудницький. Тому стає легше зрозуміти, чому він заслуговує того рівня уваги та гучного вітання, трохи незвичного, як для американського академіка. Це видання є найкращою формою подяки Леонідові Рудницькому заради продовження його діяльності, постійних наукових пошуків, поміркованих і проникливих узагальнень, безкомпромісності, синтезу висновків з особливих подій, відважності, яка не шукала згоди з політикою та модою. Тетяна Дідушок і Юрій Сачаров із Львівського університету імені Івана Франка закінчують своє есе про Доктора Фауста Томаса Манна (с.156) твердженням, що “тема цього твору безпосередньо межує з науковим полем діяльності нашого шанованого ювіляра”. Це ж положення могло б бути вжите стосовно кожної статті у цьому збірнику, навіть якщо б вона не торкалася теми наукових інтересів Леоніда Рудницького, вона зробила б це у змаганні з його по-

вними нюансів, скрупульозними науковими дослідженнями та ясним витонченим письмом.

### Величезна ерудиція

Маючи високу якість, ця збірка є те, що німецькою прийнято називати “чтиво”, том страхаючої величини (скільки збірників мають 750 сторінок?), вона запрошує читачів розчинити себе у різноманітності змісту, коли одне есе веде непереможно до іншого через структурну дисципліну; видавці пропонують п’ять розділів: про Рудницького та його сім’ю, про літературу, про лінгвістику, про релігію та церкву, про історію з її різними гілками. Ці розділи присвячені Леонідові Рудницькому як славісту, як германісту у сфері літературної критики та лінгвістики, як історика, як університетському керівнику, як послу і як громадській фігурі, як організатору міжнародних конференцій і як (старий термін вимагає згадки) захиснику віри під час і після “буремних років в українському патріархальному рухові” в 1960-их та 70-их. Кількість його робіт більша, ніж товщина видання, про це говорить також огляд його змісту. Знаково, що статті презентовано на п’яти мовах – українській, німецькій, англійській, польській, іспанській і ще більше мов цитуються у джерелах (латинська, французька, італійська, російська, староанглійська і опосередковано – грецька та вірменська). Яке інше схоже видання містить матеріали про (серед усього іншого!) східнонімецькі ковбойські рухи, церковні документи 16-17 століття, пункти секретного радянського та польського нагляду за Папою Іваном Павлом II, умови Старого Заповіту як дзеркала королівської чесноти давньоанглійською мовою, функціонування історії музики у “Докторі Фаусті” Манна, історію українського дипломатичного корпусу на початку 20-их, джерела українського літературного експресіонізму, концептуальний огляд німецького просвітництва та романтизму, вивчення іспанських, італійських та французьких джерел Дона Жуана та його версія в українській літературі. Більшість праць у цьому виданні написані на дуже скрупульозному науковому рівні, збір усіх частин робить дуже читабельною книгу з усією різноманітністю зарисовок.

Розмаїття змісту і мови, їх глибина та багатство могли б пройти понад межами майже всіх оглядачів і саме тут автор повинен висловити власні застереження і свою вдячність за допомогу у подоланні деяких труднощів. Цей оглядач у себе вдома, коли пише німецькою, і коли англійською, може впоратися із давньоанглійською, майже не має проблем із романськими мовами, репрезентованими тут, але він не має навіть елементарної компетенції в будь-якій слов’янській мові, тому логічно, але неохоче схиляється за допомогою при огляді наукових публікацій, більшість із яких написані українською. І хоча сам Леонід Рудницький жартівливо радив оглядачу десятиліття тому не дозволяти ліквідувати незнання предмета шляхом викладання його іншим – і кожен, хто знає його, впізнає цю жартівливу пораду як сяючу коштовну річ “рудницькізму” – не намагатися зробити огляд книги, якої оглядач прочитати не може; адже нічия уява та нерви не можуть збагатити такий огляд. Пояс-

нення приходять через усвідомлений, деталізований і особливо збагачений набір приміток від професора Дмитра Штогрин з Іллінойського університету в Урбана-Шампейм. Вони є дуже потрібні. Куди б не спрямовані були цитування, що з'явилися у цьому огляді, як у прикладі, наведеному вище, зауваження Дмитра Штогрин є частиною критики та нашого короткого огляду. Тому він великою мірою є співавтором цієї статті.

### **Зміст та значення**

Багато видань містять короткий зміст видання на західноєвропейських мовах, особливо англійській, і Дмитро Штогрин повторює переконання автора цього огляду, що видання “На перехрестях культур” могло б здобути популярність завдяки таким коротким резюме. Іншим невеликим недоліком, на думку Дмитра Штогрин, є брак уточнення власних імен людей та місць. Але їхня відсутність – це наслідок європейського стилю видання, адже у багатьох наукових книгах, надрукованих на континенті, часто не конкретизуються власні назви. Такий недолік був би просто неможливим в англо-американських публікаціях. Ще дві невеличкі вади: слід пам'ятати про технічні огріхи, яких насправді дуже й дуже мало (чудове досягнення нашої ери швидкого друкування) і, як вказує Дмитро Штогрин, редакторам слід було б умістити порівняльні студії Ярослава Дашкевича про вірменські та українські церковні об'єднання (ст. 606-639) не у частині про історію, а у попередньому розділі про історію церкви та релігії.

Приймаємо ці незначні зауваження, і наш огляд може свідчити про повну згоду із застереженнями Штогрин, які цитуємо. “Зважаючи на багатство мов та складність предметів розгляду, редактори Альберт Кіпа та Олег Купчинський заслуговують на похвалу за їхню визначну видавничу справу. Збірка ... добре скомпонована. ...” “На перехрестях культур” є значним внеском до сучасної науки і прекрасним пам'ятником для людини, яка присвятила своє життя навчання та науці”. Багато що про постать цього чоловіка вже сказано і наш огляд буде близьким до цих відгуків, але наукова цінність видання заслуговує на те, щоб віддати належне п'яти статтям, які автор огляду вважає своїм обов'язком згадати, всі з них із розділу про літературу. Особливої похвали заслуговує їхня критична проникливість у джерело цитування, розмах вивчення історії питання, ясність тез, вишуканість концептуальної обробки та елегантність аргументів. Нарис Франса Біргеля “Зв'язки Карла Мея із Східною Німеччиною” (ст. 85-104) – це чутливий, естетичний аналіз, поданий крізь призму соціальної інженерії, що створює образ корінного американця, який підпорядкований цінностям та уподобанням соціалістичного класу. Багато схожих есе, ґрунтуються на “культуральних стадіях”, щоб приховати брак специфіки та оволодіння підґрунтям. На відміну від них, роботи Біргеля опираються на соціальні історії Східної та Західної Німеччини, ревізійні студії “індіанської” історії Ді Брауна, скуппульозний аналіз фільмів Віннету, документи про фінансування та продукування каталогів, автобіографії Гойко

Мітік, зірок фільмів, різноманітні відгуки Заходу та Сходу на повісті Карла Мея, і навіть – журнал Плейбой. Це провокативне есе написане з величезною ясністю та зосередженістю.

Коротке есе Річарда Дж.Брунера (ст.105-111) про добу просвітництва та романтизму обов'язково буде передруковане в історії німецької літератури завдяки чудовому підходу до стандартного погляду на користь продовження та поширення освіченості, яку пропонує романтизм. Це есе є добрим для збірника, оскільки чітко продовжує попередні, але дуже розвинуті і навіть – дуже провокативні дослідження теми через аналіз початкових джерел, особливо через показ того, як твори Д'Алемберта ведуть із неочікуваною прямолінійністю до Клеменс вон Бретано і Джін Пол. Романтизм як апофеоз Просвітительства, а не його антитеза переходить у високо витончений аргумент у цій ясній частині, у цій моделі “неофіційного” есе й обіцяє його подальший розвиток.

Знавець іспанської літератури та компаративіст Луїс Гомес пропонує історичний огляд легенди про Дон Жуана, що ґрунтується на відносно малознаному українському варіанті Лесі Українки. Автор інтегрує цю версію з повним набором інших традицій у глибшому контексті цієї вічноповторюваної історії. Гомесове есе презентує нічого більше, як авторитетний огляд європейської літературної традиції протягом появи та утвердження історії Дон Жуана. Цей вибраний підхід обмежує його до чіткого дослідження трактування теми впродовж 18 століття, яке він викладає з нюансами та незалежністю, але було б чудово дізнатися про його погляди на пізніші трактування, такі як “Дон Жуан у пеклі” Шоу, “Дон Жуан повертається з війни” Говарта. Як видно, Гомес забезпечує інше вивчення, яке містить тезу про поширення цієї теми та збагачення літературної історії.

Огляд Альберта Кіпи – пов'язаний із Лесею Українкою – відмічає варіант транслітерації – “Спорідненість творчості Лесі Українки та Гете” (ст.188-195). Праця є зразком справжнього мультикультуралізму, автор простежує зв'язок резонуючої традиції лицарського роману та німецької традиції, праці цього автора все ще головним чином невідомого на Заході (Кіпа, ст.195) свідчать про жадібну, неформальну участь України в руслі європейської літератури.

Хоча та участь є очевидною у наукових внесках не більше, ніж “Функції музики у творі Томаса Манна “Доктор Фауст” Дідушок та Сачарова. Цей короткий огляд про функції музики у “Докторі Фаусті” – знаменитий аналіз на найвищому рівні, що подає всесторонній огляд роману на базі найважливіших естетичних елементів. Читач приголомшений, який великий обсяг роману Дідушок і Сачаров охопили у своїй короткій праці (ст. 144-156) і як ясно вони організовують свою дискусію відповідними заголовками: “Функції музики”, “Розмовно-технічна функція”, “Узагальнюючо-мистецька функція”, “Дидактична функція”, “Функція критики часу та суспільства”, “Функція спокуси”, “Метафорична функція”. Небагато праць про цей відомий роман є такими ж ам-

біційними, як і простими, як цей огляд, що є правдивим зразком організованості та простоти.

І на кінець, есе Катерини Рудницької-Шрай – “Прочитання старого заповіту королів у “Пасторалі” Великого Альфреда” (ст. 269-287) – поєднує історію, лінгвістику, герменевтику та літературний аналіз в майстерному, синтезованому огляді елементів, притаманних трьом епізодам *Cura Pastoralis*, включаючи Короля Давида. Будь-який знавець Середньовіччя, який себе поважає, повинен володіти латинською, староанглійською мовами, текстуальною критикою і широкими науковими знаннями, які є передумовою до компетентної роботи.

Але хороший знавець Середньовіччя також знає, як вибрати і розрізнити серед її джерел, щоб довести її до розсудливого висновку, як це зробила Рудницька-Шрай. Не блукаючи навмання цілим збірником, без відбору та різниці, як робили інші науковці, це есе містить чітку тезу у самому заголовку і використовує різні дисципліни, щоб обґрунтувати погляд, що Альфред був зацікавлений ідеями королівського сану у всіх відношеннях. Беручи до уваги дослівно цитату Рудницької-Шрай: “Можливо в цьому місці знаходиться суть звертання Альфреда до сучасних читачів – його царська слава, вдосконалена легкою побожністю та освячена людською вразливістю”. Таке формулювання є нічим іншим як промовистим заповітом гуманістичних цінностей, що їх сформуливали західна свідомість за тисячоліття, цінностей, які закорінені в юдейсько-християнську традицію. По суті, це наочна ілюстрація методів, за допомогою яких “чиста” наука може стверджувати й укріпляти життєві ідеали, які включають особливі предмети зображення.

Обговорення цих п’яти схожих чудових есе спрямоване на те, щоб дати конкретну ілюстрацію ряду та рівню робіт, які достойні лауреата, і сучасний оглядач жалкує, що не вміє читати українською, яка б дала змогу оцінити більшість есе у виданні. Ще дві чудові речі щодо збірника. Перша – авторитетний короткий виклад у коротких нотатках Дмитра Штогрини, створених, щоб дати читачам уявлення про зміст збірника.

Першого розділу про Леоніда Рудницького та його сім’ю ми вже торкалися, але все ж повинні відмітити критику Дмитра Штогрини, який стверджує, що з біографічного нарису Олега Купчинського, навіть незважаючи на справді успішне зображення огляду життя та роботи, все ж “...випало щось коротке, по справедливості перших років перебування у США”. Згадаємо також визначення Дмитра Штогрини, що бібліографія праць Леоніда Рудницького – це попередній, а не остаточний варіант.

Цей оглядач уже аналізував деякі з нарисів у другому розділі, але слід згадати про “чудову роботу Ярослава Грицков’яна про ідею української держави у драмах Василя Пачовського” (ст. 112-123). Тут також “Роксолана Зорівчак аналізує сприйняття Тараса Шевченка у Великій Британії (ст. 157-176), тоді як Микола Ільницький (ст.177-187) оглядає українську еміграційну літературу після Другої світової війни. Стефан Козак (Варшавський університет) вніс один із своїх трьох нарисів про українську поетесу Лесю Українку (ст.196-204), видатний український

науковець Віктор Коптілов (ст. 205-216) і поет Роман Лубківський (ст. 238-248) обговорюють у своїх статтях значення Івана Котляревського та Тараса Шеченка для сучасної України”.

Рухаючись від найраннішого періоду до ХХ ст., збірник включає два нариси, один – Миколи Корпанюка та інший – Миколи Сулими “присвячений літературі та драмі періоду Берестейської унії (1596), Ростислав Радишевський аналізує драматичний фрагмент, написаний польською мовою на честь сім’ї Вишневецького, який був поставлений в Києві у 1648 (ст. 248-268), Степан Хороб глибоко досліджує джерела українського експресіонізму (ст. 344-377), тоді як Людмила Гарнашинська сперечається з концепцією “діаспори” як її розуміють в сучасній українській літературній критиці”.

Третій розділ з лінгвістики містить статті про вплив політики на українську мову: “...перша – ректора Київського Лінгвістичного університету Галіка Артемчука (ст. 399-404) й інша – Анатолія Погрібного – проникливий нарис про вплив “Помаранчевої революції” на політику в Україні. Три інші статті цілком іншої природи завершують цей розділ: студії Василя Грещука про творчий потенціал похідних слів, аналіз Олега Купчинського деяких церковних документів XVI-XVII століть та чудове вивчення естетичних стереотипів на лінгвістичній карті слов’ян Людмили Попович (Белградський університет, Сербія) (ст. 464-490)”.

Найкоротший розділ у збірці, четвертий, присвячений церкві та культурі, містить три статті. “Василь Марчук пропонує історіографічну точку зору на роль, яку зіграла українська греко-католицька церква у громадському житті українського народу, тоді як інші дві (Ф. Марка та М. Морозовіча і Марка Томаса відповідно) присвячені Папі Івану Павлу II”.

Дмитро Штогрин доводить, що ця частина мала б містити порівняльні студії вірменського та українського церковних об’єднань. Окрім цього внеску, “остання присвячена історії та спорідненим дисциплінам. Вона містить нарис польського дипломата Рафаїла Вольського про україно-польські стосунки з часів незалежності України..., проникливий аналіз поглядів французьких дипломатів на Україну 1917-1918 років Володимира Косика (ст. 640-659), прекрасний науковий трактат про втрачені скарби Києва X-XIII століть (ст. 681-694), вивчення геополітичних аспектів в історії української архітектури Андрія Рудницького (ст. 695-701) і останній огляд Володимира Трембіцького на український дипломатичний корпус у 1917-1924 р. (ст. 702-741)”.

#### **Внесок оглядача**

Тільки після подачі до друку збірника виникла ідея, що теперішній оглядач повинен був написати статтю для цього збірника також. Нині, як би там не було, “цей оглядач” має нагоду висловити особисті спостереження, і я справді радий запропонувати моє власне пошанування Леоніда Рудницького. Без зобов’язання писати цей огляд я б втратив радість здобути знання, читаючи чудові есе у цьому виданні і зараз я повертаюсь до моєї точки зору, що ці есе належним чином вітають чоловіка, на

чию честь вони скомпоновані. Справді, дякуючи різноманітним оглядам із цієї збірки, я дуже багато дізнався, більшість із них прямо торкаються інтересів та діяльності лауреата. Моє давнє знайомство з Леонідом Рудницьким пов'язане тільки з декількома з його багатьох сфер діяльності, але спілкування з ним надзвичайно збагатило мене, прихильність до поради Рудницького, його наставництво, і сам він як чудовий вчитель та науковець цілком і буквально змінили моє життя.

Рудницький лише на декілька років старший, ніж я, але величезний досвід та досвідченість відділяли тоді професора-германіста від студента-початківця у коледжі La Salle в середині 60-их. Його блискуча присутність в аудиторії перетворювала “рутинне” мовне заняття завдяки мудрості, ерудиції, чуттю та запалу на співпрацю із студентами – Леонід Рудницький використовував відмінки іменника та закінчення дієслів, яким він навчав вміло, щоб ширити свято культури через ідіосинкретичні, але ефективні навчальні методи. До однієї події він попросив нас зосереджено вивчати антологію німецьких романів англійською мовою і підготувати доповідь про один, який приверне нашу увагу. До цього випадку я навіть не думав про те, щоб обрати студії з германістики головним полем діяльності, проте почав читати твори Генріха Кляйста, Людвіга Тека, Анети Дрост, Конрада Фердінанда Меєра та інших. Якось “Чорний павук” Готелфа захопив мене і мій ентузіазм був зміцнений цікавістю Леоніда Рудницького до моєї доповіді. Його реакція була такою, ніби він ніколи не чув нічого подібного.

Пізніше Леонід Рудницький приносив до класу численні давні видання “Часу” і давав нам завдання вибрати будь-яку статтю з будь-якого видання і перекласти її англійською мовою. Прихильність до музики у мені трепетала, шукаючи захисту звучання Дмитра Шостаковича, і я перекладав думки композитора – друковані німецькою та, можливо, написані російською, як я згадую, – у задовільну англійську мову, ще до того, як я дізнався, за яку важку роботу я взявся. Моя зацікавленість темою несла мене, але цей інтерес не міг би пробудитися без позитивної педагогіки Леоніда Рудницького.

Існує спокуса продовжувати цитувати анекдоти, афоризми, перлини проникливості та поради, але найкращим підсумком є показ того, що весь мій інтерес та ентузіазм не зміг би піти далі, якби Рудницький не був такий практичний та переконливий, і це поклато стежку для мене, щоб я невідступно продовжував свої студії у майбутньому. Дякуючи його наполегливості я звернувся до фулбрайтського товариства після закінчення, зміг зареєструватися у Гьотенберзі, закінчити навчальний заклад і працювати з деякими видатними професорами у Пенсільванії. Після річного курсу мені сказали, що мене ніколи б не прийняли, якби не висока рекомендація самого Леоніда Рудницького, оскільки моя студентська робота була англійською мовою, допусковий комітет не був упевнений у моїх знаннях німецької.

Я ніколи не перестану бути вдячним Андре вон Гроніцька, Гейнцу Моенкемейеру і Отто Спрінгеру за їхні видатні лекції і семінари, за



життєвий шанс вчитися у великого науковця, який багато значив для Рудницького, пізніше втраченого Адольфа Клармана. І тільки тепер (що роблять вік та досвід!) я можу повністю оцінити особисті аспекти Леоніда Рудницького, що легко вів мене під своїм керівництвом спадщиною світової літератури, виявленою в австрійській культурі, який навчив мене шукати правду у красі та красу у правді. Я ніколи не перестану дякувати Леонідові Рудницькому за його наставництво тоді і тепер, за головні практичні результати моєї улюбленої роботи як перекладача.

Закінчуючи тему “Рудницькізму”, скажу так: він відновлює сили у святкуванні свого дня народження і у виданні багатогранного огляду. “Bei mir ware Bescheidenheit fehl am Platz” (Якщо я не вхоплю фрази словами, то точно осягну її дух: “Скромність у моєму випадку була б лицемірством”). Це саме твердження доводить скромність, якої він комічно відрікається. Визнаючи його заслуги у багатьох галузях, радо сприймаємо як належне те, що Леонід Рудницький продовжує йти своїм шляхом з енергією, оптимізмом, дисципліною, сміливістю, відданістю, які могли б надихнути молодших людей. Він є той, хто він є, і він робить те, що робить, ніколи не вимагаючи аплодисментів чи похвали. Він є величною постаттю у багатьох сферах, він поєднує голову, серце і руки, щоб здійснювати правдиву освіту – веде інших з їхніх обмежень до ширших вимірів – не рахує нічого, крім добра, яке він може зробити. Навіть знаючи про свій вплив на інших, Леонід Рудницький все ж не може уявити свою силу, і я вдячний за шанс подякувати йому зараз.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 11.12.2009 р.*

*Рекомендовано до друку докт. філософ. наук, професором Карасем А.Ф.*

## GLOBALIZATION IS CATEGORY ACCESSIBLE

**V. Kling, D. Shtogrin**

*In the article the question is book: «On crossing of cultures: Collection of scientific labors in honor Leonid Roudnitsky on occasion of his 70-anniversary / Organizers: Albert Kipa and Oleg Kupchinsky». – Lviv, Philadelphia: Scientific society of the name of Shevchenko, Lvov national university of the name of Ivan Franca, Ukrainian Free university, Kiev national linguistic university. – 2008. – 750 s. She is translated by Ukrainian by Oksana Semac after edition Ukrainian Quarterly. – Volume LXV, Numbers 1-2, Spring-Summer, 2009. – P.134-146. In a preface to the article the Leonid Roudnitsciy writes: "How the editor-in-chief of «Ukrainian Quarterly» I was forced to plug in the survey articles and this which obviously not hiding too personification of me. However much this survey article in a large measure based on the material collected in collection, therefore the praises appointed to me, and put on collection. And in addition, this article is written out at many level, it was therefore unfair to go round her, referring to the own*

*modesty. To do justice to its maintenance, it is necessary to say that, in opinion of deputy of editor of «Ukrainian Quarterly», she is accessible and clear”.*

**Key words:** *scientific search, generalization, conclusions, synthesis, education, romanticism, church, culture.*

УДК 81'282  
ББК 811.161.2

## МОВОЗНАВЧА УНІВЕРСАЛІЯ

**Р. О. Бачкур**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника  
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57*

*Рецензія на книгу Грещука В. В. “Студії з українського мовознавства: Вибрані праці” / Василь Грещук. – Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2009. – 520 с.*

**Ключові слова:** *теоретичні проблеми словотвору, основоцентрична дериватологія, літературна мова, територіальні діалекти, мовна ситуація.*

Основу нової книги знаного вченого-мовознавця професора Василя Васильовича Грещука становлять праці, в яких розв'язано різні проблеми структурно-системної організації української мови, особливостей її історичного розвитку й функціонування. Як зазначає сам автор, вони написані в різний час, починаючи з 70-х рр. ХХ ст., і опубліковані в різних зазвичай малотиражних, виданнях як в Україні, так і за кордоном. Багато з них стали малодоступними або практично недоступними для науковців, аспірантів, студентів та вчителів української мови, кому вони були адресовані. Тому й виник задум зібрати їх в одному виданні. Наукові студії об'єднані у вісім тематичних розділів: “Теоретичні питання словотвору”, “Основоцентричні дослідження лексичної деривації”, “Семантико-словотвірна структура абстрактних деад'єктивів та девербативів”, “Художнє слово”, “Українська літературна мова у взаємодії з діалектами”, “Українська мова і сучасне суспільство”, “Галичина ХІХ ст.: мовна ситуація та формування літературної мови і граматичної думки”, “Оборонці й дослідники української мови”.

Василь Васильович Грещук відомий передусім як дериватолог, основоположник нового напрямку у дослідженні словотвору – основоцентричного, започаткованого ще його докторською дисертацією. Тому й не дивно, що перші три розділи рецензованого збірника присвячені різноманітним аспектам дослідження словотвірної системи мови.

Перший із них знайомить читача із теоретичними питаннями дериватології. Серед проблем, висвітлених тут, зв'язок вчення про словотвір із іншими галузями лінгвістики, словотвірна семантика, словотвірна категорія, лексикалізація елементарних словотвірних одиниць, функціональний аспект дослідження словотвору. Василь Васильович глибоко аналізує різноманітні теоретичні проблеми сучасного словотвору, розкриває різноманітні перспективи його розвитку в контексті сучасних наукових знань, у зв'язку з чим переконливо підсумовує: “словотвір на сучасному, якісно вищому витку розвитку в загальній парадигмі науко-

вих знань утверджується як об'єкт інтердисциплінарного дослідження, результати вивчення якого однаковою мірою важливі як для власне лінгвістики, так і суміжних з нею наукових галузей знань, пов'язаних з людиною – психології, логіки, гносеології, культурології, герменевтики” (с.28).

Логічним продовженням першого розділу є другий, у якому подано найважливіші теоретичні напрацювання автора в ділянці основоцентричної дериватології: твірна основа як типологізувальний чинник у словотворі, дериваційно релевантні параметри твірних слів, словотвірна парадигма як комплексна одиниця класифікації у словотворі, словотворча спроможність твірного. Ці та інші праці автора започаткували новий напрям у дослідженні словотвору – основоцентричний. Саме Василь Васильович Грещук слідом за своїм учителем Іваном Івановичем Коваликом переконливо довів необхідність врахування бінарності й рівноважності компонентів структури похідного слова, визначив параметри дослідження ролі твірної основи в процесах деривації, обґрунтував і чітко окреслив термін словотвірної парадигми як комплексної одиниці, яка найбільш ефективно виявляє словотворчу спроможність твірних слів, тощо. Переконливості його теоріям додає не тільки залучення значного матеріалу та широкої науково-теоретичної бази попередників та сучасників, а й компаративні дослідження основоцентричних аспектів словотвору в українській та польській мовах, а також в історичному розвитку мови. Автор рецензованої книги вбачає перспективність та наукову новизну в таких дослідженнях: “предметом порівняльного вивчення словотвору, поряд із формантоорієнтованими дериваційними одиницями й категоріями, повинні стати й основоцентричні комплексні системооформлювальні одиниці, які дають змогу дослідити ті проблеми словотвору, що залишаються поза увагою сучасної компаративістики, зокрема словотворча спроможність різних за формально-семантичними й граматичними ознаками класів твірних слів” (с.160).

Третій розділ – “Семантико-словотвірна структура абстрактних деад'єктивів та девербативів” – репрезентує дещо інший аспект дослідження словотвору й вкотре переконує нас у скрупульозності автора, який простежує розвиток і становлення абстрактних деад'єктивів та девербативів в українській мові ще від праслов'янської мови, описує їх у порівнянні з аналогічними дериватами російської мови, аналізує їх семантичні зв'язки з твірними тощо. Таким чином, автор подає вірєць комплексного словотвірного аналізу окремої групи лексики у її взаємозв'язках та взаємозумовленостях. У перспективі саме такі дослідження повинні сформулювати парадигму знань сучасної української дериватології.

Інші розділи книги присвячені аналізу художнього слова Івана Франка, Василя Стефаника, Марка Черемшини, Степана Пушика, Богдана-Ігоря Антонича, дослідженню взаємодії української літературної мови з місцевими діалектами, вивченню мовної ситуації в Галичині кін. XVIII ст. – XIX ст. та становленню літературної мови і граматичної ду-

мки на західноукраїнських землях. Окремий розділ присвячено мовній ситуації в сучасній Україні, мові як засобу національної консолідації і самоідентифікації та збереження культурної самобутності.

Прикметно, що Василь Васильович Грещук у будь-якій галузі лінгвістичних знань намагається узагальнити здобутки попередників й окреслити перспективи подальших студій. Не стали винятком і лінгвістичні дослідження художнього слова, зокрема лінгвістичне стефаникознавство, щодо якого автор рецензованої книги фахово підсумовує: “матеріали, висновки й узагальнення, які нагромаджені лінгвістичним стефаникознавством, наблизили його впритул до створення синтетичної комплексної праці про мову і стиль В. Стефаніка, і це завдання на найближчу перспективу” (с.304).

Новаторством та ґрунтовністю відзначаються статті, об’єднані в розділі “Українська літературна мова у взаємодії з діалектами”: вчений пропонує власну типологію зв’язків художньої мови та територіальних діалектів, виділяючи чотири типи взаємовідносин місцевих говірок і мови художніх творів: “вкраплення окремих діалектизмів у мову твору, інкрустація стилізованого під певну говірку мовлення персонажів у канву літературного твору, залучення діалектного мовлення в максимально повному обсязі для індивідуалізації героїв і створення відповідного колориту та використання гуцульського говору в ролі літературної мови” (с.359). Що більше, автор рецензованої книги обґрунтовує концепцію та наукові засади створення словника нового типу, якому поки немає аналогів у європейській лінгвістиці, – “Гуцульська діалектна лексика в українській художній мові”. Робота над створенням картотеки цього словника вже розпочата в очолюваному Василем Васильовичем Грещуком Інституті українознавства при Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаніка.

Статті, вміщені в розділі “Українська мова і сучасне суспільство”, показують нам автора рецензованого збірника не тільки як лінгвіста-фахівця високого рівня, а й як щирого українця, якому не байдуже доля рідної мови, як вправного політика, який переконливо доводить, що саме українська мова є засобом національної консолідації, самоідентифікації і культурної самобутності українців у всьому світі. Саме тому автор закликає піднімати престиж рідної мови, на його переконання, вкрай важливо, “щоб українською мовою спілкувалися не тільки чільні державні й політичні діячі, керівники на всіх щаблях влади, а й улюблені артисти, зірки естради, спортсмени” (с.407).

Вагомий внесок автора книги й у дослідження мовної ситуації в Галичині XVIII – поч. XX ст., чому присвячено окремий розділ рецензованого збірника. У статтях, уміщених в цьому розділі, Василь Грещук переконливо доводить, що “Галичина в другій половині XIX – на початку XX століть зробила свій помітний внесок у розвиток як української, так і польської літературних мов, хоч у цих процесах поряд із спільними тенденціями є чимало своєрідного, специфічного для тієї чи іншої мови” (с.452).

Останній розділ збірника “Студії з українського мовознавства” об’єднує лінгвобіографічні дослідження Василя Грещука, присвячені постатям українських і європейських мовознавців. Хочемо відзначити передусім статтю “Внесок Івана Ковалика в українське і слов’янське мовознавство”, в якій учений аналізує лінгвістичну концепцію свого вчителя й аргументовано підсумовує: “науково-лінгвістичний доробок І. Ковалика в різних галузях українського й слов’янського мовознавства досить вагомий. Для його лінгвістичної спадщини характерна передовсім теоретична спрямованість, екстраполяція теоретичних побудов на лінгвальну конкретику, широта мовного контексту досліджуваних явищ, одиниць, категорій, окреслення завдань на майбутнє, розбудова науково-поняттєвого і термінового апарату науки про мову. Учений легко сприймав новітні конструктивні ідеї ... у багатьох питаннях був справжнім новатором. Праці І. Ковалика мали помітний вплив на розвиток українського і слов’янського мовознавства, вони зберігають актуальність і сьогодні, не втратять її і надалі...” (с.515). Ці слова без жодного перебільшення можна сказати й про науково-лінгвістичний доробок Василя Васильовича Грещука, невелика частина якого потрапила до рецензованого нами збірника. Але навіть вона засвідчує непересічного й різнобічного вченого, який плідно працює на ниві рідного слова й є потужним поштовхом подальшого розвитку лінгвістичної україністики.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.10.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Кононенком В.І.*

## REVIEW OF BOOK BY V. GRESHCHUK

**R. O. Bachkur**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,  
Ivano-Francivsc, 57, st. Shevchenko*

*Review of book of Greshchuk V. “Studio from Ukrainian linguistics: Chosen labors” / V.Greshchuk. – Ivano-Frankivsk: Misto-NV, 2009. – 520 s.*

**Key words:** *theoretical problems of word-building, osnovotsentrychna derivatology, literary language, territorial dialects, language situation.*

УДК 821.161.2.02/04

ББК 823(2) (Укр)

## ХУДОЖНІЙ СВІТ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ

**Г. Д. Ключек**

*Кіровоградський державний педагогічний університет  
імені Володимира Винниченка; м. Кіровоград, вул. Винниченка, 15*

*Рецензія на монографію Тетяни Тебешевської-Качак «Художні особливості жіночої прози 80-90-х років ХХ ст. Монографія.» – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. – 192с.*

**Ключові слова:** літературний процес, мистецько-світоглядні тенденції, феміністичні тенденції, жіночі образи, художні засоби, принципи характеротворення, композиційна структура

Активний розвиток нового типу літератури вимагає свого дослідника, який би поставив перед собою завдання проаналізувати особливості онтології художньої картини жіночого світу та дав інтерпретацію літературних засобів, що використовуються з метою їх вираження. Хоч останнім часом з'явилося багато праць, які обрали об'єктом аналізу саме жіночу літературу, проте до цих пір в українському літературознавстві не було ґрунтового дослідження, яке б по свіжих слідах окреслило та проаналізувало в загальних характеристичних рисах принципові засади української художньої прози 80-90-х років ХХ ст. Власне в цьому контексті стає зрозумілою актуальність монографії Тетяни Тебешевської-Качак, яка є серйозною спробою осмислити тенденції в українській жіночій прозі 80-90-х років ХХ ст. Авторка зуміла висвітлити та узагальнити художні особливості жіночої прози 80-90-х років ХХ ст. як літературного феномена, визначити головні риси та тенденції її розвитку в контексті сучасного літературного процесу.

Від попередніх досліджень на подібну тему (О. Карабльової, Н. Мельник, І.Старовойт, С.Філоненко та ін.) робота Т. Тебешевської-Качак відрізняється спробою максимально можливої систематизації матеріалу й узагальнюючим характером. Авторка намагається охопити жіночу прозу як певне явище останніх десятиліть ХХ ст. і виявити його найбільш суттєві ознаки, класифікувати за жанрами, темами, проблемами, стилями. У монографії представлено чималий і достатньо репрезентативний ряд творів та авторів, запропоновано переконливий аналіз багатьох текстів, зроблено цікаві висновки.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній вперше зроблена спроба узагальнення художніх особливостей жіночої прози 80-90-х років ХХ ст., з'ясування співвідношення традиції і новаторства у творчості письменниць, з урахуванням наукових поглядів, оцінок та висновків літературознавців. Аналіз відображення жіночого сприйняття, специфі-

ки „жіночого письма” проведено в контексті розгляду жіночої літературної традиції та виокремлення провідних тенденцій текстотворення письменниць. При дослідженні жанрових структур жіночої прози 80-90-х років ХХ ст. доведено експериментальність художніх творів Галини Пагутяк, окреслено жанрову специфіку романів Оксани Забужко, Софії Майданської, Галини Тарасюк та ін., розроблено типологію жіночих образів, визначено своєрідність художніх засобів і прийомів, принципів характеротворення, що ілюструють специфіку жіночої творчості.

З огляду на поставлені завдання авторка використала адекватні методи і прийоми дослідження. Однак, зважаючи на те, що базовим є системний підхід до об’єкта вивчення, більше уваги варто було б приділити визначенню компонентів, з яких складається об’єкт, з наступним виявленням закономірно діючих зв’язків між ними, – зв’язків, що породжують сутнісні якості об’єкта.

Про ґрунтовну теоретичну базу дослідження свідчать концептуально значимі для сучасної науки праці феміністичної критики (Сімони де Бовуар, Ю.Крістєвої, К.Мілет), гендерних досліджень (В. Агеєвої, Н. Гапон, Т. Гундорової, С. Павличко та ін.).

Т. Тебешевська-Качак запропонувала власну концепцію аналізу жіночої прози, яка базується на виокремленні трьох тенденцій творення художніх текстів (традиційного, „синтетичного”, феміністичного спрямування) й артикуляції „жіночого письма”.

Монографія має чітку композиційну структуру. У ній подано широкий науковий апарат, що засвідчує велику науково-пошукову роботу та професіоналізм літературознавця. Авторка йде від широкого огляду аналізованого матеріалу в контексті літературного процесу 80-90-х років ХХ ст. до мікроаналізу конкретних текстів у другому, а надто в третьому розділах.

Перший розділ “Проза українських письменниць у контексті літературного процесу 80-90-х років ХХ ст.” присвячено розгляду особливостей літературного процесу означеного періоду, виразником мистецько-світоглядних, художніх тенденцій якого виступає і жіноча проза, та аналізу феномену жіночої творчості. У монографії проводиться думка, що тексти письменниць кінця ХХ ст. є репрезентаторами не тільки прозового літературного досвіду авторок, а й української жіночої традиції, еволюція якої частково пов’язана з розвитком феміністичного дискурсу. Поняття “фемінізму”, “феміністичної критики” (гінокритики), “літературного фемінізму” стають актуальними в процесі простеження історії і розвитку українських літературних феміністичних тенденцій.

У монографії визначаються смислові аспекти понять “жіноча література”, “жіноча традиція”, “жіноче письмо”, “жіноча творчість”, “жіночий” і “феміністичний” текст, “художній світ жінки” тощо.

Форма викладу наукового матеріалу та результатів дослідження свідчить про те, що Т. Тебешевська-Качак володіє структурно-логічним способом мислення, оперує матеріалом на належному науково-методичному рівні, здатна інтерпретувати його не шляхом спорадичних



суджень, а аргументовано й послідовно. У цьому плані варто відзначити другий розділ монографії – “Своєрідність художніх ознак жіночої прози 80-90-х років ХХ ст.”, який складається не тільки з підрозділів, а й параграфів і насичений літературознавчим аналізом художніх текстів. Особистим здобутком авторки варто вважати аналіз та інтерпретацію тематики і проблематики прози письменниць кінця минулого століття. Виклад матеріалу вона здійснює не традиційним шляхом переказу сюжету відповідних творів, що досить часто роблять молоді дослідники, але відразу пропонує типологію відповідних проблем, які переважно стосуються особливостей онтології внутрішнього світу жінки в контексті сучасної екзистенційної парадигми. Авторка, зіставляючи тексти, подаючи цілком аргументовані приклади з прозових творів, порівнюючи їх художні шукання і моделі світу, зазначає, що специфіка мислення, поведінки, психології, мови, творчості, тексту жінки-письменниці й чоловіка-письменника очевидна.

У розділі також відзначено внесок письменниць у розвиток жанрів української малої прози, ґрунтовно розкрито проблему жанрової експериментальності прози Г. Пагутяк. Літературознавець подає своє бачення та інтерпретацію творів на чорнобильську тематику С. Йовенко, романів О. Забужко, С. Майданської, Г. Тарасюк, Є. Кононенко та ін. письменниць 80-90-х років ХХ ст.

Третій розділ “Система художніх образів в українській жіночій прозі 80-90-х років ХХ ст.” містить аналіз образної системи художніх творів письменниць, розроблену авторкою типологію жіночих образів та розгляд тенденції автобіографізму як особливої риси “жіночого письма” (в основному на прикладі прози Оксани Забужко). Можливо, варто було б дещо більше уваги приділити аналізу автобіографічного конструкту як принципу характеротворення та нарації й у прозі інших письменниць (Г. Тарасюк, С.Йовенко).

Імпонує розроблена дисертанткою модель героя, з урахуванням особливостей характеротворення в українській прозі 80-90-х років ХХ ст.

Т. Тебешевська-Качак, вибудовуючи власну типологію жіночих образів, використовує “збірний критерій”, який включає структуру образу, поведінку героїв, що залежать від тематичного центру твору і сповідуваної письменницями тенденції творення художніх текстів і артикуляції “жіночого письма” (традиційного, “синтетичного”, феміністичного спрямування). Розроблена типологія жіночих образів у творчості письменниць 80- 90-х років ХХ ст. засвідчує наявність трьох груп моделей: героїні, які відповідають традиційним патріархальним уявленням про роль і місце жінки в сім’ї і суспільстві; жінки, в характерах яких синтезовано заперечення патріархальних поглядів і апологетику традиційних норм; образи жінок, які відстоюють феміністичні тенденції з претензіями на „власний простір” (таким чином авторки трансформують модерну феміністичну традицію української літератури попереднього fin de sie-

cle та регенерують особливості сучасної постмодерної епохи, морально-етичних цінностей суспільства).

Монографія містить примітки і додатки: „Хронологічну таблицю видання творів жіночої прози 80-90-х років ХХ ст..” та „Показчик імен”, які збагачують її зміст.

Відзначаючи наукові досягнення авторки монографії, зауважимо, що оцінки творів сучасної літератури часом авансові, перебільшені. Це, очевидно, зумовлено тим, що багато текстів ще не апробовані достатньою мірою, аби потрапити у виважену ієрархію художніх цінностей. Варто було б чіткіше окреслити критерії добору авторів, звернути більше уваги на прозу Т. Зарівної та М. Матіос. Зусебічного обґрунтування потребують і висновки щодо новаторства у жіночій прозі. Не зайвим було б доповнити існуючі у монографії зіставлення текстів, написаних чоловіками-письменниками і жінками-письменницями крізь призму гендерного аналізу, інтерпретацією творів Ю. Загребельного, В. Шевчука та ін.

Відзначені зауваження та побажання не применшують цінності монографії, яка є завершеним оригінальним дослідженням, що має історико-теоретичне значення. Звичайно, монографію не можна назвати всеохопною, бо завжди з'являються нові проблеми, які потребують нового вирішення, але робота Т. Тебешевської-Качак суттєво збагачує наукове уявлення про сучасний літературний процес і є вагомим внеском у вивчення української жіночої літературної традиції, природи жіночої творчості, її характерні риси (у змістовому, жанрово-стильовому, образному та наративному аспектах).

*Стаття надійшла до редакційної колегії 30.09.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Матвійшиним В.Г.*

## ARTISTIC WORLD OF WOMANISH PROSE

**G. D. Klochec**

*Kirovograd State Pedagogical University  
by V. Vinnychenco; Kirovograd*

*The review of book of Tetyana Tebeshevska-Kachak «Artistic features of womanish prose of 80-90th years XX of item Monograph.» - Ternopil: An educational book – Bogdan, 2009. – 192c.*

**Key words:** *literary process, world artistic-view tendencies, feministic tendencies, womanish appearances, artistic facilities, principles of character, composition structure.*

УДК 81'282: 811.161.2

ББК 81.2 (Укр)5

## КОВАЛІВСЬКИЙ АПОЛОГЕТ

Є. М. Баран

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

*Рецензія на книгу Миколи Лесюка «Мовний світ сучасного галицького села (Ковалівка Коломийського району)». – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2008. – 328 с.*

*Ключові слова: українська мова, говірка, синтаксичні відмінності, лексичні особливості.*

Ніколи не думав, що можна читати мовознавчі книги як захоплюючий детектив. Все мав оскому на них. Мовознавці – люди знаючі, але й нудні до неможливості. виправлюся, здебільшого нудні. Та й за великим рахунком великих мовознавців уже давно немає. Олександр Потебня в ХІХ столітті, Леонід Булаховський, Михайло Жовтобрюх, Іван Ковалик у ХХ-му, а все решта (майже все), сумлінні й не завжди описувачі.

Але книга, про яку я говорю, мене переконує, що всі мої снобістські міркування про мовознавців є не більше як упередження і тенденційність обмеженого літератора. Микола Лесюк, мовознавець з Івано-Франківська, є покликаним популяризувати українську мову, писати про неї доступно, просто, цікаво, публіцистично й науково водночас. Його попередня книга “Доля моєї мови” (2005) ствердила за ним реноме українського вченого-громадянина, який не просто вболіває за долю рідної мови, але й пропонує варіанти її повноцінного буття в такому розмежованому мовно, етично, політично, культурно, психологічно etc. суспільстві. Та книга мала би бути в усіх вузівських і шкільних бібліотеках, наскільки важливими, актуальними і значимими є проблеми, які піднімає науковець у своїй книзі. “Мала би бути”...

“Мовний світ сучасного галицького села” – написана з великою любов'ю і науковою сумлінністю. Микола Лесюк сам є уродженцем цього села, і він зробив те, що належиться зробити ученому-мовознавцю – описав говірку (систему ковалівського вокалізму; систему ковалівського консонантизму; звукові зміни в мовному потоці; морфологічно-граматичні особливості ковалівської говірки; синтаксичні відмінності; лексичні особливості), ковалівський лексикон; ковалівський антропонімікон, офіційні та неофіційні назви осіб; ковалівський топонімікон; фразеологізми, прислів'я, приказки, жартівливі вирази та афоризми; ко-

валівські придибашки; тексти, спогади, листи, колядки і батярські співанки (всі записи в транскрипції).

Це один із найкращих культурних пам'ятників, який може залишити по собі спільнота, особливо, якщо серед її представників є такі патріоти як Микола Лесюк. Мені видається, що така робота цілком заслуговує наукового поцінування і пошанування, а її автор є справжнім науковцем, втіленням тієї одержимості, знань, поваги і любови до своєї справи, якої так нині бракує вітчизняній гуманітаристиці.

Ця книга – є втіленням мовної “гурманіки”, вмінням чути мову, її переливи і передзвони. Це насправду – музична симфонія від Миколи Лесюка.

Я гадаю, що така праця повинна бути відзначена також і на регіональному рівні, як взірць людського досвіду, помноженого на талант і знання.

Хочу привітати Миколу Лесюка з таким цінним набутком і побажати в його ювілейні дні (**25 лютого** Миколі Петровичу виповнилося **70**) переконаності, що його педагогічна і наукова праця не просто потрібна, а архіважлива для повноцінного буття українського мовного простору, який є самодостатньою складовою європейської гуманітарної цивілізації.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 30.12.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Грценком П.Ю.*

#### APOLOGIST OF KOVALIVKA

**Ye. M. Baran**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk, 57 Shevchenko Street,  
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342) 50-60-74;  
e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*The review of book of Nick Lesiuk is the «Linguistic world of modern Galich village (Kovalivka Kolomyia district)». – Ivano-Francovsk: Nova Zorya, 2008. – 328 s.*

**Key words:** *Ukrainian, talkative, syntactic differences, lexical features.*

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр)6

**САМООКРЕСЛЕННЯ КЛЮЧОВИХ ВЕКТОРІВ НАУКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У НАЙНОВІШІЙ КНИЗІ СТЕПАНА ХОРОБА****С. М. Луцак**

*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](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*Рецензія на книгу Степана Хороба «Літературно-мистецькі знаки життя: Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика». – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2009. – 390 с.<sup>1</sup>*

*Ключові слова: драматургія, літературознавство, театрознавство, публіцистика, методологічні орієнтири.*

Кожного разу, коли береш до рук нову книгу відомого науковця, мимохіть задаєш собі такі запитання: 1) Які враження й роздуми спонукали вченого до того, щоби знову взятися за перо й означити суть осягненого в науковому дискурсі?; 2) Якою мірою розкриває нове дослідження цілісний «проект буття» автора, тобто чим воно перегукується з попередніми книгами і як розвиває ключові методологічні орієнтири науковця?

Напевно, подібні роздуми – наслідок усвідомлення справедливості ідеї Г. Сковороди про «споріднену працю». Адже кожна людина протягом тривалого часу може займатися лише цікавою для себе справою. А речі другорядні, випадкові, неістотні для особистості завжди самі по собі легко і майже непомітно кануть у Лету.

Справедливість наведених суджень дещо по-іншому – з акцентом на ментальній складовій людської істоти – ословлював відомий творець фізіолого-філософського концепту домінанти О. Ухтомський. Скажімо, у записниках і щоденниках щойно згаданий учений писав так: «Що таке домінанта? Це зв'язний у собі тип мислення, у якому хід подальших висновків і навіть інтуїції наперед визначений»; він допомагає людині синтетично «будувати проект дійсності»<sup>2</sup>. Аналізуючи з цього погляду стрижневий у творчості Ф. Достоевського образ двійника, О. Ухтомський у підсумку зауважив: «Для мене з цієї домінанти відкрилося, що людина підходить до світу і людей завжди через посередництво своїх домінант, своєї діяльності»; «наші домінанти, наша поведінка стоять між нами і світом, між нашими думками і дійсністю»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> При посиланні в тексті на це видання вказуватимемо в дужках лише сторінку.

<sup>2</sup> Ухтомський А.А. От двойника к собеседнику (1927-1929): [Из дневников, записных книжек и писем разных лет] // Ухтомский А.А. Доминанта / Гл. ред. Е. Строганова. – Санкт-Петербург: Питер, 2002. – С. 373-374.

<sup>3</sup> Там само. – С. 352.

Отже, який із ракурсів ми б не обрали для пошуку відповіді на питання про феноменологію ключових зацікавлень творчої особистості – онтологічний, гносеологічний, екзистенційний, когнітивний чи будь-який інший, істина все одно залишиться однією: справжнє самовираження завжди узалежене від тих уподобань, які становлять собою суть самого індивіда, або, як мудро висловився наш народ, «від себе ніколи не втечеш».

Не можемо стверджувати однозначно, однак спробуємо в означеному контексті висловити таке припущення: титульна назва рецензованої найновішої книги професора Степана Хороба («Літературно-мистецькі знаки життя») безапеляційно спонукає саме до таких роздумів. Адже зрозуміло: структурний розподіл автором літературознавчих і театрознавчих статей, досліджень і публіцистики, що друкувалися нещодавно в багатьох періодичних виданнях України та зарубіжжя, є одночасно узагальненням тих стрижневих проблем, до яких щоразу свідомо або й просто, як-то кажуть, із відчуття певної «внутрішньої необхідності» поверталася думка науковця впродовж тривалого часу.

Інакше мовлячи, означена діалектика когнітивного розподілу / об'єднання професором праць у відповідній структурі книги є нічим іншим, як динамічним самоокресленням у науковому дискурсі ключових для себе методологічних орієнтирів. Судячи з назв розділів, вони є такими: 1) драматургічні овиди художньої та наукової спадщини Івана Франка; 2) проблеми поезики драматичного твору в контексті українського літературного процесу кінця XIX – початку XX століття; 3) релігійно-християнська традиція української драматургії; 4) творчі постаті в західноукраїнській словесності зламу передостанніх сторіч і, зокрема, художньо-естетичні набутки представників т.зв. «Покутської трійці»; 5) теоретико-драматургічні рефлексії українських науковців і майстрів художнього слова, презентовані у формі різноманітних досліджень, роздумів, рецензій, інтерв'ю і под.

Таким чином, цілком очевидним стає факт динамічного структурування наукової думки професора Степана Хороба у силовому полі двох домінант: драми як такої та ментальних традицій драмопису в українській літературі й критиці межі XIX – XX століть. Сформульований висновок підтверджують назви численних попередніх наукових праць ученого<sup>1</sup>, з-поміж яких для увиразнення сказаного виділимо зосібна лише ті, які стали свого часу підґрунтям його докторського дослідження: «Українська драматургія: Крізь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми)» (1999), «Українська релігійна драма кінця XIX – початку XX століття: Проблематика, жанрово-стильова своєрід-

---

<sup>1</sup> За браком місця, ми, звичайно, не будимо наводити їх перелік. Цікавих просто скеруємо до бібліографічного покажчика праць професора: Хороб Степан Іванович: покажчик публікацій (до 60-річчя від дня народження) / Упоряд. О.Б. Гуцуляк, Г.І. Марчук. Відп. ред. М.В. Бігусяк. – Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009. – 95 с. – (Серія «Вчені Прикарпатського національного університету»).

ність» (2001), «Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)» (2002). Тепер зупинимось на характеристиці вказаних векторів більш докладно, безпосередньо аналізуючи ідеї останньої книги Степана Хороба.

У її першому розділі – **«Із Франкознавчих студій»** – здійснено аналіз літературної драматичної спадщини митця, а також подано характеристику наукових розвідок письменника, присвячених теоретичним та історико-літературним концепціям драми. Професор простежує моделі оніричного простору в системі художнього мислення Івана Франка-драматурга, специфіку сценічних форм і модифікацій драматичного конфлікту в п'єсі «Украдене щастя» Івана Франка, а також виокремлює судження літературознавця й письменника щодо українського і польського драматургічно-сценічного модернізму.

Степан Хороб акцентує на розмежуванні самим письменником таких понять, як «тенденційність» та «ідейність» (С. 7), виокремлює «кілька його (Івана Франка. – С. Л.) важливих синтезованих міркувань щодо вузлових категорій драми і їх функціонального спрямування», а саме «Франкове розуміння драматизму як одного із потужних та всезагальних елементів структури драматургічних жанрів, конфлікту як головного рушія, домінуючого імпульсатора розвитку драматургічної дії та організуючого (впорядковуючого) начала сюжетної події» (С. 10). Саме з таких позицій Іван Франко, – на думку вченого, – «критикував драматичну поему Юрія Федьковича “Довбуш”, Осипа Барвінського “Павло Полуботок”, окремі, за його визначенням, “драмища” Корнила Устиновича» та ін. (С. 14). Степан Хороб також «із поодиноких суджень Івана Франка і передовсім його драматургічної практики» вибудовує «його концепцію просторово-часових орієнтирів та їх ролі у загальній структурі п'єси» (С. 22).

Цікавість для дослідника становлять також «трансформації Іваном Франком у своїх драматичних творах інваріантних моделей оніричного простору» (С. 26). Вони, за словами професора, зустрічаються не в усіх драматичних творах автора, «однак там, де це спостерігається, вони сприймаються як органічні в загальній структурі п'єси, сприяючи вдосконаленню не лише майстерності драматурга в сюжетобудуванні та komponуванні всіх складових драми, а й художнього мислення в цілому» (С. 27).

Науковець також, очевидно, має на меті з'ясувати, «як від зміни чи видозміни сценічного жанру цього твору Івана Франка (“Украдене щастя”. – С.Л.) оновлюється не просто структура й спрямування конфлікту спектаклю, а передовсім встановлюється механізм такої взаємодії та взаємозумовленості цих присутніх категорій літератури й театру» (С. 34). Степан Хороб ґрунтовно аналізує постановку п'єси «Украдене щастя» Костем Підвисоцьким у Театрі товариства «Руська бесіда», зіставляючи її з відомою постановкою цього твору трупю Панаса Саксаганського та Миколи Садовського. Дослідник також скрупульозно простежує «оновлення сценічних форм і модифікацій драматичного конфлікту» (С. 40)

«Украденого щастя» у постановках Леся Курбаса; Івана Кулика та Івана Микитенка (в дусі традицій панівної ідеології); Гната Юри (на сцені Київського театру ім. Івана Франка); Сергія Данченка (головну роль Миколи у спектаклі виконує Богдан Ступка), Олександра Заболотного тощо.

Аналізуючи український і польський драматургічно-сценічний модернізм в інтерпретації Івана Франка, автор рецензованої книги зауважує, що письменник «часто використовував метод зіставлення як аналогічних, так і контрастних творів із метою створення для них національного і світового тла» (С. 53). Дослідник розглядає критичні оцінки Іваном Франком творів Яна Каспровича та полеміку з цього приводу зі Станіславом Пшибишевським, з яким літературознавець не завжди погоджувався, однак визнавав Станіслава Пшибишевського «кумиром не лише галицької, а й наддніпрянської молоді» (С. 59). Степан Хороб також простежує відгуки Івана Франка щодо творчості Василя Пачовського та Станіслава Виспянського тощо.

У розділі «**Драматургічно-театральний процес: явища, постаті**» професор ґрунтовно аналізує українську одноактну драму крізь призму модерністського тексту, генезу, художні особливості української «стрілецької драматургії», драматургічно-театральний символізм у контексті вибору між Сходом і Заходом, а також молоду українську драматургію на порозі ХХІ століття.

Дослідник слушно зазначає, що «головним критерієм тексту одноактівки літературознавці вважають його невеликий розмір – зосередженість драматургічної дії навколо одного епізоду й розвитку його без будь-яких сценічних змін» (С. 74). У цьому контексті науковець аналізує драми Лесі Українки, Олександра Олеса, Єлисея Карпенка, Спиридона Черкасенка, Василя Пачовського, порівнюючи й зіставляючи основні тексти їхніх одноактних жанрових форм.

Учений звертається і до такої малодослідженої теми, як «п'єси «усусусів»» (С. 101), що були розпорошені по різних виданнях України та зарубіжжя. Зосібна, професор акцентує на творах Романа Купчинського («Великий день», 1921), Юрія Шкрумеляка («Сон Галича», 1922), Миколи Матіїва-Мельника («На ріках вавилонських», 1923), Олеса Бабія («Гуцульський курінь», 1930) тощо.

Степан Хороб, характеризуючи український драматургічний символізм, із властивим для себе національним наставленням зазначає, що «однією із засадничих ознак є його онтологічна вписуваність до тодішньої культурно-історичної епохи національної літератури і мистецтва, його невід'ємна постульованість символістського світовідчуження і світовідтворення в духовній орбіті українського народу» (С. 112). З часом, за словами професора, драматургічно-театральний символізм «еволюціонував до окремого й цілковито самодостатнього стильового виміру в перших десятиліттях ХХ століття» (С. 118). Спробу теоретичного обґрунтування цього літературного напрямку здійснено, на думку автора книги, в розвідці Миколи Вороного «Драма живих символів». Степан



Хороб принагідно тут зазначає, що модифікація характеру символістської драми також пов'язана якнайтісніше із реформаторськими новаціями українського сценічного мистецтва, зокрема, експериментаторським психологічним театром «Березіль» Леся Курбаса.

Серед «молодих» українських драматургів автор рецензованої книги виокремлює творчість Яр. Верещака, Яр. Стельмаха, В. Босовича, Марії Віргінської, О. Лишеги, Я. Яроша тощо.

Розділ **«Українська релігійно-християнська драма: традиції, стиль, поетика»** представляє окремішнє дослідження вченим джерел і тенденцій розвитку української християнської драматургії, а також поетику сюжету й композиції, стильових особливостей релігійної драми.

Автор рецензованої книги слушно зауважує, що «вплив християнськості як своєрідного вияву стилю та її драматургічно-театральна реалізація значною мірою залежали від тієї ролі, яку виконувала релігія в суспільному співжитті того чи іншого часу» (С. 135). Дослідник розглядає при цьому «літературно-художнє підложжя Святого Письма» (С. 146) і проблему рецепції Біблії новими творцями словесного мистецтва.

Професор акцентує також на виникненні жанру релігійної драми та явищі гри, що є «джерелом театрального дійства» (С. 150), покликаючись на розвідки Й. Хейзінги. Серед представників релігійно-християнської літератури Степан Хороб виокремлює поетів «Руської Трійці» та угруповання «Логос» (зокрема, творчість Григора Лужницького, Василя Мельника-Лімниченка тощо). Зрештою, вчений постулює: «Аналізуючи релігійно-християнські драматургічні твори цього періоду (кінця ХІХ – початку ХХ століття. – С. Л.), що спричинилися Біблією, літургійним дійством, можна об'єднати їх у дві групи. До першої слід зараховувати жанри, генеза яких має тривкі, загальнорелігійні традиції, християнські тенденції певних епох (скажімо, містерії та міраклі <...>); до другої – жанри, що відповідають історичним, соціальним і національним специфікам (приміром, французька мораліте, польська канонічна драма, шкільна п'єса тощо)» (С. 186). У цьому контексті автор аналізує творчість Лесі Українки, Григора Лужницького, Спиридона Черкасенка, Остапа Грицяя, Богдана Курилася, Василя Лімниченка та ін.

У розділі **«“Покутська трійця”: штрихи до колективного портрета»** Степан Хороб характеризує «драму в новелі» Василя Стефаника крізь призму власне драматургічних категорій (конфлікту, драматизму, сценічності), а також прозу Марка Черемшини, акцентуючи на таких літературознавчих експлікаціях, як текст, контекст і метатекст.

Дослідник, скажімо, виокремлює такий тип художнього конфлікту новел Василя Стефаника, згідно з яким «людина, з її ускладненим внутрішнім світом стає супроти неприйнятних реалій життя, причому конфлікт реалізується не так через епічну розповідь, як через свідомість героїв, вимагаючи ліричного способу побудови» (С. 242). Науковець також підкреслює, що «домінуючим у художній палітрі прози Василя Стефаника є трагізм і трагедійне, драматизм і драматичне як категорії

всеохопні» (С. 249). «Гострота конфлікту, напруженість колізій між протиборствующими сторонами» яскраво виявляється, за його словами, у таких новелах Василя Стефаника, як «Палій», «Злодій», «Суд», «Лесева фамілія», «Побожна» тощо, засвідчуючи приклад драматизму творчості автора (С. 250). Однак учений зауважує, що «попри очевидну драматургічно-сценічну особливість новел Василя Стефаника <...>, все ж вони – приналежність епічного роду літератури» (С. 250).

Степан Хороб частково аналізує й інсценізації новел Василя Стефаника Львівським драматичним театром ім. Марії Заньковецької та Івано-Франківським музично-драматичним театром ім. Івана Франка, наголошуючи на вмінні режисерів-постановників урахувувати своєрідність творчої манери знаного покутського новеліста (С. 263).

Стосовно творчості Марка Черемшини професор передовсім зауважує, що основною сферою реалізації його новелістичного мислення став «хронотоп, що завжди сприяв появі відповідного контексту, необхідного для осягнення й розуміння подієвого ряду сюжету, внутрішнього світу персонажів» (С. 272). У підсумку вчений стверджує: «через логічно зредукований ряд – “текст”, “контекст” і “метатекст” можна простежити не лише генезу і творче побутування тих чи інших складових компонентів поетики <...>, а й засади художнього мислення Марка Черемшини, вичленувати особливості авторської ідейно-естетичної свідомості» (С. 279).

У книзі Степана Хороба презентовано також і **літературно-критичні етюди**, присвячені теоретико-драматургічним концепціям Івана Кочерги, аналізу буття літературно-художнього твору – крізь призму літературознавчих концепцій Володимира Державина, діяльності невідомого теоретика драми Михайла Роздольського, виокремленню естетичного кредо Миколи Євшана та творчості Романа Федоріва.

Рецензована книга представляє окремішньо **публіцистику** автора, а саме інтерв'ю Степана Хороба з Романом Іваничуком, роздуми професора про виставу «Маруся Чурай», підготовлену Львівським драматичним театром ім. Марії Заньковецької (постановник Федір Стригун). Дослідник також аналізує спектаклі «Майстер і Маргарита» та «Собаче серце» Михайла Булгакова і виставу «Тев'є Тевель» Шолома Алейхема, представлені Київським театром ім. Івана Франка.

Розглянуті щойно приклади наукового осягнення професором Степаном Хоробом ключової специфіки драматургічного дискурсу в українській літературі й критиці межі ХІХ – ХХ століть промовисто увиразнюють справедливність сформульованого нами вище припущення. Адже всі рефлексії вченого, незважаючи на обраний у конкретному випадку образно-тематичний, поетикально-структурний, діахронний чи типологічний ракурс студіювання, все-таки, кажучи метафорично, нанизуються на стрижневе в авторському «проекті буття» осердя – ментальні традиції класичної української драми. Впевнені, що вказаний методологічний орієнтир ще неодноразово спонукатиме професора до ословлення істотного в науковому дискурсі – у нових розвідках, дослідженнях і,

звичайно, книгах.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 10.10.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Матвійшиним В.Г.*

**SELFDESCRIBE OF KEY VECTORS OF SCIENTIFIC ACTIVITY  
IN THE NEWEST BOOK OF STEPAN HOROB**

**S. M. Lutsak**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,, 57 Shevchenko Street,  
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342) 50-60-74;  
e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*The review of book of Stepan Horob is the «Literature art signs of life:  
Study and theatre sciences articles of literature, research and publicist». –  
Ivano-Frankivs'k: Nova Zorya, 2009. – 390 s.*

**Key words:** *dramaturgy, literary criticism, theatre science, publish,  
methodological reference points.*

УДК 821.161.2: 811.162.2

ББК 83.3 (4Укр)6

**ТОЧНІ КВАДРАТИ СЛІВ<sup>1</sup>****М. М. Севрасевич**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
Івано-Франківська обласна організація НСПУ,  
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57*

*Рецензія на збірки віршів Василя Мойсишина “Тірас” – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – 92с; “Бескид” – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006. – 94с.*

*Ключові слова: персоніфікована історія, вияв громадської позиції, інтимна лірика, культура самоідентифікації.*

Назву до розмови про поетичні збірки іванофранківця Василя Мойсишина я перефразував із його ж циклу "Точні квадрати літ". Спочатку була спокуса назвати рядком із вірша цього ж автора "Житній колос" (цикл "З вічевого майдану") (обидва цикли із збірки "Тірас"): "Вісь моєї землі – житній колос!". Однак ця назва звужувала б уявлення про тематичний, світоглядний, естетичний принципи творчості. Зводила б їх до рустикальної традиції, такої чомусь не модної на тлі сучасних "андрогінних" словоблудів (чомусь відразу згадався Максим Рильський з його афористичною фразою: "Куди приходить мода, там умирає муза"). До того ж, назви збірок "Тірас" і "Бескид" без жанрового означника радше нагадують якісь природознавчі дослідження, що теж виглядає далеким від селянського дискурсу. Хоча, коли вже у першому вірші збірки "Тірас" ("Вождь Одонацер") подається авторська примітка, що "Тірас" – це не черговий ешкілевський монстр із станіславських підворітень, а давня назва річки Дністер, тому цілком об'єктивно поетичний доробок Василя Мойсишина можна зарахувати до української віршової традиції з її домінуванням культурологічних образів і мотивів.

---

<sup>1</sup> **Мойсишин Василь Михайлович** – доктор технічних наук (1996), професор (2002), завідувач кафедри вищої математики Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу (ІФНТУНГ), голова Івано-Франківського осередку Наукового товариства ім. Шевченка (з 2007р.), Дійсний член НТШ (2009).

Академік Української нафтогазової академії (1999) та Академії гірничих наук України (2007), член секції гірничої справи Комітету з Державних премій України в галузі науки і техніки (2006). Входить до складу двох спеціалізованих рад із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) технічних наук, редколегій науково-технічних журналів "Прикарпатський вісник НТШ" (головний редактор), "Розвідка та розробка нафтових і газових родовищ" (відповідальний секретар), "Нафтогазова енергетика", "Науковий вісник ІФНТУНГ".

Автор збірок поезій "Тірас" (2000), "Бескид" (2006) та кількох добірок віршів, опублікованих у періодиці, зокрема в журналі "Перевал". Тут подаємо рецензії на його ліричний доробок, щиро вітаючи його з недавнім полуднем віку.

Скажу відразу, що спочатку мене насторожив той факт, що доктор технічних наук і професор, завідувач кафедри вищої математики Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, – себто так виходить, що людина цілком сформована і зреалізована, – прагне себе зреалізувати у поетичній творчості. Відверто кажучи, я боявся графоманії, одягненої в шати галицької наукової інтелігенції. Але коли я почав читати збірки і мої сумніви поволи розсіювалися, то натрапивши на одну поетичну фразу ("бо в розлуці вірш печальний // підірвавшись на мовчанні, // затремтів") з вірша "Як вишиванки на стінах..." (збірка "Тірас"), я зрозумів, що переді мною добротний пласт добротної віршованої традиції, опертої на фольклорному і культурологічному (у своїй основі глибоко національному) дискурсі.

Василь Мойсишин напевне може спокійно "жонглювати" фразою, яку колись Петро Карманський сказав про свого приятеля-молодомузівця Остапа Луцького: "Найкращий економіст серед поетів, і найкращий поет серед економістів", замінивши слово "економіст" словом "математик". І немає у такому порівнянні завуження чи применшення поетичного доробку Василя Мойсишина. Є легке зачудування різносторонністю обдарування цього автора, повага до авторського уміння математику підняти до рівня поезії (цикл "Точні квадрати літ" із збірки "Тірас"; цикли "Матерії" і "Нотатки про Михайла Остроградського" у збірці "Бескид").

Тематичні пласти у збірках Василя Мойсишина чітко окреслені: персоніфікована історія (цикл "Постаті" із збірки "Тірас" та "Із зошитів літа" у збірці "Бескид"), вияв громадянської позиції (цикл "З вічевого майдану" із збірки "Тірас"), інтимна лірика (цикли "В звук зарошена прапечаль", "Із юнацьких зошитів" – обидва із збірки "Тірас"), карпатський ландшафт у його географічному і міфічному виявах (цикл "Легенди верхів Чорногірських" із збірки "Бескид"), яскраво виражений патріотичний патос, виявлений через кольористичну гаму (цикл "Кольорові олівці" із збірки "Бескид"). Слово поета конкретне, точне, позбавлене двозначності і розмитості. Навіть окремий буквализм – естетичний і світоглядний – не сприймаєш за недолік, а за авторську позицію.

Поява поетичних збірок Василя Мойсишина дозволяє мені говорити про ще один забутий феномен на галицькому ґрунті, а саме про відродження родів галицької інтелігенції, які не замикаються в якомусь одному професійному руслі, а стараються охопити цілий пласт культури в її різноманітних виявах. Пов'язати ланки обірваної традиції, цим самим витворюючи уявлення про сучасну українську людину як "цільного чоловіка" (за Іваном Франком). У такому плані поетичний доробок Василя Мойсишина сприймається не як черговий літературний факт, а як культурологічний феномен, особливо у часи, коли будь-які прояви національної культурної самоідентифікації на українському ґрунті нівелюються на тлі чергової "вавилонізації" європейської цивілізації.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 12.10.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Ковалівим Ю.І.*

## EXACT SQUARES OF WORDS

**M. M. Sevrasevich**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,, 57 Shevchenko Street,  
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine*

*A review on collections of poems of Vasyl Moysyshyn. Tiras. – Ivano-Frankivs'k: Lileya-NV, 2000. – 92c; Vasyl Moysyshyn. Beskyd. – Ivano-Frankivs'k: Lileya-NV, 2006. – 94c.*

**Key words:** *person history, display of public position, intimate lyric poetry, culture of self-identification.*

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр)6

**«ЦЯ БОЛЮЧА І НІКОМУ НЕ ПОТРІБНА ПРАВДА...»****Т. В. Гросевич**

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

*Рецензія на книгу Євгена Барана «У полоні стереотипів та інші есеї». – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2009. – 256 с.*

*Ключові слова: есеїстика, критика, публіцистика, літературно-критична манера, інтерпретація текстів.*

Нова книга есеїстики (попередні «Порнографічна сутність правди» і «Наодинці з літературою») «У полоні стереотипів та інші есеї», яка вийшла друком в івано-франківському видавництві «Тіповіт» (серія «Інша есеїстика») відомого українського критика Євгена Барана вже встигла коронуватися Міжнародною премією імені Григорія Сковороди «Сад божественних пісень» та здобути на дві аналітичні рецензії: «Читач книг і сьогодні» [2] Тетяни Качак-Тебешевської та «Звільнитися в есеї» [3] Олександра Клименка. Обидві опубліковані на сторінках інтернет-видань «Буквоїд» та «Літакцент» відповідно. Перша рецензентка подала ідейно-тематичний зріз книги, в загальному перебігши фактично через усю структурну дистанцію книги, другий інтерпретатор намагався розставити певні смислові акценти, звернувши при цьому свою увагу, зокрема, й на порівняльну характеристику есеїв та мемуаристики Євгена Барана.

Якщо ж вести мову про зіставлення критичних статей літературознавця і його есеїстики то, як на мене, у збірці «У полоні стереотипів та інші есеї» Євген Баран не надто відійшов од своєї літературно-критичної манери, наприклад, тих же «Зоїлових тренів», чи то пак «Навздогін дев'яностим». Тут мається на увазі саме стилістично-оповідний та жанровий аспект. Більше того, в окремих статтях нової книжки Євгена Барана присутній, на мій погляд, явний фейлетонно-публіцистичний елемент як невід'ємний складовий газетного статейного варіанту. Звідси й мобільність короткого жанру, який супроводжує як і критичну рецензію, «вишколену» критиком ще в 90-х, так і газетну статтю. І саме цю жанротворчу близькість критики й публіцистики Євген Баран поєднує у своїх есеях. Інтерпретація текстів виробила в літературознавцеві публіцистичний лаконізм, стислість і фактографічність, безкомпромісність і категоричність, точність і скрупульозність, а тому «...образна та ідейна зрозумілість у книзі здебільшого превалює над об'єктивністю художньою» [3]. Навіть подекуди дивуєшся умінню автора у

такому мініформаті сконцентрувати глибоку і всеохопну думку. У плані інших літературознавчих крайностей цілком можна погодитися із думкою Олександра Клименка, що *«...в своїх критичних рецензіях, літературних есеях та щоденникових нотатках Є. Баран завжди різний: впевнений і компетентний – у критиці, стомлений і спустошений – у щоденнику, ідеалістичний і безкомпромісний – в есеях...»*, однак з іншого боку *«...між критичними статтями та літературними есеями вбачається певна настроєва ідентичність»* [3].

Літературознавець з Івано-Франківська Тетяна Качак-Тебешевська дала таку характеристику збірці есеїв Є. Барана: *«У полоні стереотипів» – це мозаїка, фрагменти авторського світобачення і світовідчуття, життєвого досвіду і реакції на реалії буття індивідуального, суспільного і літературного плану»*[2]. До цього твердження можна додати, що критика письменника сучасних суспільних та культурних процесів виходить із контексту пережитого ним в минулому і його непохитної віри в переконливі зміни в майбутньому. Озброївшись, як правило, колишнім досвідом радянського життя, есеїст подає панораму (як і панораму літературного процесу) суспільних, політичних, культурних, родинних та інших перетворень національного буття. І на цьому «вістрі ножа» перебуває український національний тип з його вічними хворобами, нещастями, злиднями і надіями. І чи не кожний другий есеї Євгена Барана просякнутий бодай маленькою часточкою цієї проблеми, більше того, *«кожну розмову Є. Баран починає від власного «Я», відштовхуючись від особистого життєвого досвіду, реалізуючи таким чином власну потребу висловити свої міркування»* [2]. Примітно, що в цьому коловороті суспільно-політичних маргіналій письменник не губиться, а завжди *«...вміє знаходити альтернативу, використовуючи асоціативні зв'язки, зіставляючи та протиставляючи, переплітаючи спогади, осмислену сучасність та припущення майбутнього»* [2]. Адже для таких патріотично налаштованих постатей як Євген Баран неможливо збайдужіти до нашого сьогодення, просякненого споконвічним «сізифовим українством».

*«У полоні стереотипів та інші есеї» – книга чітко структурована відповідно до авторського замислу. Вісім розділів, на які «розбита» ця літературна річ, демонструють чітку парадигму авторського світогляду та сприймання найрізноманітніших культурних сфер людської життєдіяльності, починаючи зі сфери політики («Україна тінейджерська», «Московсько-українська війна», «Рятуйся, хто може!» та інші), спорту (знаючи Є. Барана, ніколи б не подумав, що він цікавиться спортом, та ще й у дитинстві грав у футбол) («Футбольний уїк-енд», «Коли Зевс спить...»), і закінчуючи родинними спогадами («Вуйко Яремко», «Остап Михайлович», «Мій Чортків») чи цариною літератури («Повертаючись до Франка...», «Гвалт над Шевченком», «Історія літератури як фікція» та інші). Євген Баран сміливо виголошує давно й усім відомі, але глибокі істини, однак його позитив полягає якраз у тому, що він *«...намагається говорити про те, що відоме кожному, але ніхто не на-**



*важується сказати так відверто і голосно» [2]. Як і формат критичного відгуку допускає сказати правду про письменника та його книги, так і форма есею дає можливість автору виговоритися, висловити гірку істину («...я і далі говорив правду тоді, коли її найменше хотіли чути» [1; 3]), витримуючи при цьому певні рамки людськості. І в цій площині жанр есе для Євгена Барана є «...своєрідним варіантом звільнення» [3], насамперед від себе самого і компромісом із власною совістю. Говорячи про особисте й наболіле, неодноразово «перекидає місток» на колективне й загальносуспільне, даючи зрозуміти, що власна кара й мука є проблемою не тільки конкретної особистості, а й народу, нації, спільноти. І навпаки – питання суспільні є питанням індивідуальним.*

Не хотів би робити певні узагальнення та вдаватися до невдячних зіставлень, але щирість та відвертість, які автор виливає у свої прозові рядки, зближують манеру письма Євгена Барана, як це не дивно, із духовними одкровеннями свого земляка із Тернопільщини і чи не найпродуктивнішого сучасного мемуариста Петра Сороки, який мало не щороку видає по книзі щоденникових «мораліте». А якщо порівняти есеїстику та мемуаристику («Наодинці з літературою», приміром) самого Є. Барана, то, як влучно зазначає О. Клименко, «...збірка «У полоні стереотипів» не знаходиться на перехресті критичних текстів та щоденникових записів письменника, але утворює разом із ними – на перший погляд, децю суперечливу, а насправді органічну – єдність, розуміння якої допомагає цілісному сприйняттю творчості Є. Барана»[3].

Стиль критика й есеїста з Івано-Франківська відразу не означає, позаяк притаманні йому і філософські роздуми, і прояви легкої іронічно-саркастичної експресії, і виражено чітка позиція відносно реалій життя, і морально-дидактичні риси, і деякий «ескейпізм» (в дитинство зокрема), і навіть, зважаючи на деяке несприйняття Євгеном Бараном постмодерну, риси цього найновітнішого сучасного методу, а саме «...літературні, історичні, культурологічні, мистецькі ремінісценції» [2], ознаки яких можна спостерегти зокрема в «Повісті про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем».

Думаю, не варто багато говорити про збірку есеїстики «У полоні стереотипів та інші есеї», тим паче, що будь-яка інтерпретація чужого тексту є справою не завжди вдячною і вкрай суб'єктивною, оскільки найкращим способом переконання у доцільності вищевисловлених тез є прочитання книги, в якій кожен потенційний читач обов'язково знайде для себе свою правду. Головне – не «втратимо» цю книгу, бо, як зауважив Євген Баран у заключному есеї «Читання як кара», «...якщо вже щось втрачати у цьому світі, то тільки не здатність зачаровуватися Художнім Словом і Людьми, які до цього слова проростають»[1, 251].

### *Література*

1. Баран Є. М. У полоні стереотипів та інші есеї. – Івано-Франківськ: Видавництво «Тіповіт», 2009. – 256 с.

2. Качак-Тебешевська Т. Читач книг і сьогодні // <http://www.bukvoid.com.ua/reviews/books/2009/10/21/140536.html>
3. Клименко О. Звільнитися в есеї // <http://litakcent.com/2009/12/01/zvilnytysja-v-eseji.html>

*Стаття надійшла до редакційної колегії 21.12.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Качканом В.А.*

**«THIS PAINFUL AND NOBODY NECESSARY TRUE...»**

**T. V. Grosevich**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk, 57 Shevchenko Street,  
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342) 50-60-74;  
e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

*Review of book of Ye. Baran «In a captivity stereotypes et al essays». –  
Ivano-Frankivs'k: Tipovit, 2009. – 256 s.*

**Key words:** *essayist, criticism, publicists, literary critical manner, interpretation of texts.*

## Дати

УДК 821.161.2  
ББК 83.3 (4Укр)6

### ТВОРЧИСТЬ МАРКА БОЄСЛАВА У КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРИ УКРАЇНСЬКОГО РЕЗИСТАНСУ (ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

**Г. О. Зелінська**

*ЗОШ №21 міста Бровари Київської області*

*У статті розглядається творчість Марка Боєслава (Михайла Дяченка) – поета-воїна УПА на тлі ідейно-естетичних пошуків письменників української літератури резистансу (спротиву).*

**Ключові слова:** поет-воїн, УПА, резистанс, контекст.



Постать Марка Боєслава одна з найяскравіших у літературі українського резистансу, що супроводжувала національно-визвольну боротьбу українського народу в 40-50-х роках ХХ століття. Як відомо, термін „резистанс” походить від латинського *resisto*, що в перекладі означає „протестую”, „чиню опір”. Цілком природно, що дослідники творчості воїнів УПА як в Україні, так і за її межами послуговуються терміном „література українського резистансу” щодо її

означення, бо ця назва була закономірним породженням того часу. Скажімо, Ю.Русов, пишучи про поетів ОУН-УПА, зазначає: „Наша поезія між двома війнами...є, так би мовити, підготовкою поезії УПА, яку я зву поезією українського резистансу (так звали французи своїх повстанців проти німців в часи минулої війни, і що означає „спротив”). А на думку Ф.Погребенника, вся українська література є літературою опору: "Література українська не може не бути літературою опору. Оскільки вона була (в творчості своїх найвидатніших письменників) літературою поневоленого народу..."

Саме прагнення "поневоленого народу" до національного визволення і зродило таке унікальне явище, як мистецтво резистансу, безпосереднім виявом якого є упівська поезія.

У лавах УПА змагалося багато письменників. Більшість із них залишилась безіменною, поклавши на вітар незалежності України своє життя. Сьогодні їхні твори повертаються до нас як документальні свідчення того буремного часу. Прикладом цього є творчість Михайла Дяченка, відомого в діаспорі як Марко Боєслав. Член Української Головної Визвольної Ради, крайовий провідник пропаганди Крайового проводу ОУН, кавалер Срібного Хреста Заслуги, редактор підпільного журналу "Чорний ліс" (1947-1950), він залишив по собі цікаву творчу спадщину, що чекає на глибоке вивчення.

У 50-х роках ХХ століття з початком дослідження упівської спадщини в українській діаспорі Західної Європи, США та Канади (про подібні спроби в літературознавстві тогочасної України не могло бути й мови) з'являються перші критичні оцінки творчості Марка Боєслава. Так, наприклад, у №6 журналу "Шлях перемоги" за 1953 рік було вміщено статтю П.Слобожанського "Героїчна поезія Марка Боєслава", в якій автор висловлює жаль з приводу того, що збірка поета "Непокірні слова" (1951) "...мала дуже малий відгук в українській еміграційній критиці". Разом з тим він переконаний, що твори Марка Боєслава мають надзвичайну цінність і "...поза всякою волею будь-кого ввійдуть до духовної скарбниці українського народу як великий дорогоцінний вклад". Інший дослідник Юрій Русов у своїй книзі "Поезія визвольних змагань" (Торонто, 1954), послуговуючись словами Євгена Маланюка, називає творчість Марка Боєслава "несамовитим криком крові...". 1968 року в Торонто побачила світ антологія української поезії "Слово і зброя", упорядник якої Леонід Полтава не тільки помістив твори поетів-воїнів, а й глибокі біографічні коментарі до кожної персоналії. Роком пізніше у Філадельфії з'явилася розвідка Б. Романенчука "Азбуковник Енциклопедія української літератури". У статті про Марка Боєслава дослідник уперше в літературознавстві вдається до аналізу віршової форми творів поета. Автор полемізує з Марком Боєславом, який скромно називав свої вірші поезією "утертих рим".

Дослідницько-пошукову роботу вчених української діаспори продовжили літературознавці України: Іван Гушак, Петро Драгомирецький, Микола Дубас, Тарас Салига, Роман Качурівський, Володимира Сенік, Любомир Сенік, Ірина Яремчук та ін. Відомі численні публікації Івана Гушака про Марка Боєслава, який, спираючись на спогади його сучасників, творить образ поета як сурмача доби. Багато цікавих доповнень до біографії та творчості Марка Боєслава подає П. Драгомирецький у статті "Михайло Дяченко – поет і борець". Увага автора зосереджена на становленні світогляду та естетичних смаків поета. Любомир Сенік у передмові "Подвиг нескореного духу" до антології "Повстанська ліра" (Львів, 1992) підкреслює думку про те, що лірика Марка Боєслава "...насичена багатьма деталями реальності, драматичним психологізмом, що добре розкриває складність, душевну повноту і трагізм особистості у нерівній боротьбі з ворогом...".

Неодноразово до теми поезії резистансу 40-50-х років ХХ століття у своїх працях звертався Тарас Салига. З 1994 року розпочато серію публікацій "Нескорена Муза". Предметом дослідження стають мотиви повстанських творів, світогляд їх авторів, традиції і новаторство упівського вірша. Торкаючись творчої спадщини Марка Боєслава, вчений уперше наголошує на християнській моралі як засадничій основі віршів поета: "Коли все сплюндровано, знищено, коли варварському свавіллю немає меж, коли, здається, усьому настає кінець, за Боєславом, усе ж є порятунком: треба воскреснути духом, проїнятися вірою у поміч Святої Марії".

Серед останніх публікацій на особливу увагу заслуговує монографія Ірини Яремчук "Під знаком вогню: Генетичний контекст та естетична природа поезії УПА" (Львів, 2006). Фактично це перша спроба в нашому літературознавстві осмислити українську поезію резистансу 40-50-х років ХХ століття як унікальне явище не тільки українського, а й європейського літературного процесу в цілому. Розмірковуючи про творчість Марка Боєслава, авторка слушно зауважує, що поет "...у своїх діях, словах, почуттях, думках виходив з того, що він – воїн, боєць-повстанець, і намагався своїм життям утвердити ідеал лицаря УПА. З такої позиції він підходив і до поетичної творчості, яка була для нього... втіленням громадянського обов'язку". Отже, можна зробити висновок, що за останні десятиліття зроблено чимало спроб повернути творчість Марка Боєслава в історію літератури ХХ століття. Але попри все його ім'я ще й сьогодні мало відоме в Україні, а творчість потребує ґрунтовного дослідження. Зважаючи на це, вважаємо за необхідне ширше розглянути й уточнити факти біографії поета.

Михайло Васильович Дяченко (Марко Боєслав) народився 25 березня 1910 року в с.Боднаріві Калуського району на Івано-Франківщині. У десятирічному віці залишився круглим сиротою. Батьків хлопцеві змінив старший брат Микола – високоосвічена, інтелігентна людина. Завдяки йому Михайло Дяченко вступив до української гімназії у місті Станіславі. Микола Дяченко постійно дбав про духовне зростання молодшого брата. Ще в дитинстві помітив у ньому поетичне обдаровання. Став першим слухачем і пошанувачем його гімназійних віршів, привозив книжки із Львова та Подєбрад, де навчався в Українській сільсько-господарській академії. Усе своє життя Марко Боєслав із вдячністю згадував брата, присвятив йому вірш "Спомин", що увійшов до поетичної збірки "В хоробру путь" (1947). Це від нього він уперше почув слово "борись", що "стало сталлю" в поетовім серці.

По закінченні Станіславської гімназії 1930 року Михайло Дяченко вступає на правничий факультет Львівського університету і поринає у вир громадського та політичного життя, стає членом ОУН. Цей час позначений плідною творчою працею. Одна за одною виходять поетичні збірки: "Іскри" (1936), "Юні дні" (1938), "Село" (1939). П. Драгомирецький у статті "Михайло Дяченко-поет і борець" повідомляє, що дебют молодого поета відразу привернув до себе увагу критиків, які були неоднозначні у своїх оцінках. Серед прихильників таланту поета-

початківця автор називає Б.Жарського і цитує його слова: "Так, Косач, Гординський, Маланюк, Антонович - кілометрові стовбці на дорозі все-світу; Отаманець, Дяченко - метрові тільки, а все-таки стовбці, що показують рух уперед..." Однак доля зовсім не залишила Михайлу Дяченку часу для творчої самореалізації. Він був обраний для іншої, значно вищої мети: боротися за незалежність багатостраждальної України.

Просвітницька та громадська діяльність Михайла Дяченка не давали спокою польській поліції. 17 червня 1937 року його заарештовано і відправлено до Станіславської тюрми, в якій він перебував півроку. Навесні 1939 року опального поета вдруге заарештували. Перед вступом радянських військ до Станіслава 18 вересня 1939 року Михайло Дяченко втік із залишеної поляками в'язниці. Пізнього вечора втікач завітав у рідне село, аби попрощатися із братом, і вже за кілька годин виїхав на Холмщину, рятуючись від нових переслідувань.

Період еміграції на Холмщині тривав із вересня 1939 по листопад 1941 року і був позначений активною громадською та творчою діяльністю. Емігрант з Галичини навчав місцевих дітей рідної мови та історії України, заснував драматичний гурток. Під час вистави "Невольник" у селі Волосковоля познайомився із Марією Савчук, з якою одружився 23 листопада 1941 року. Через багато років Марія Савчук-Дяченко писала у своїх спогадах: "Його інтелігентність, освіченість і гарне виховання притягали до себе сільську молодь, а особливо нас, дівчат. Михайло мав добру душу і веселу вдачу". Не залишав Михайло Дяченко і літературної діяльності. Часто їздив до Кракова, що був на початку 40-х років минулого століття своєрідним центром української еміграції. Тоді тут працювало "Українське видавництво", що видавало два молодіжні журнали „Дорога" і „Молоді друзі", в яких друкувалися твори Михайла Дяченка. З цими журналами співпрацювали Олена Шовгенів-Теліга та Олег Ольжич, провідні діячі ОУН. Цілком ймовірно, що поет з Галичини міг бути знайомий із ними.

На Холмщині була створена збірка поезій „За волю", що вийшла друком 1941 року у видавництві "Пробоем" у Празі. Під час німецької окупації (листопад 1941 - вересень 1944) поет перебував у рідному селі Боднаріві, куди переїхав із сім'єю після одруження. Невеличкою збірочкою поезій "За волю" (1945) розпочинається підпільна творчість Михайла Дяченка, який більше відомий у 1945-1952 роки під псевдонімом Марко Боєслав. П. Драгомирецький пише: "Ця книжечка-зшиток в 24 сторінки машинопису зовсім невідома сьогодні, її не згадують дослідники творчості поетів УПА в діаспорі Л.Полтава та Я.Славутич" [5, 9]. Але саме вона, на думку автора, стала своєрідною точкою відліку творчого зростання поета.

Підпілля для Михайла Дяченка почалося з осені 1944 року після невдалої спроби емігрувати. На такий відчайдушний і досить запізнаний крок поет відважився тільки заради збереження сім'ї – дружини та дворічного сина Святослава. З іншого боку, через складні обставини на Батьківщині він не відбувся сповна як поет. Якби доля була прихильнішою

до Михайла Дяченка, сьогодні його ім'я стояло б поруч з іменами таких майстрів художнього слова, як: Є.Маланюк, Т.Осьмачка, В.Барка, Я.Славутич та ін. Проте життя розпорядилося по-своєму. На довгих сім років Михайло Дяченко став речником підпільної боротьби ОУН-УПА. На початку 1945 року поет працював в обласному відділі пропаганди ОУН. Одночасно редагував підпільний часопис "Шлях Перемоги", що почав виходити з 1 травня 1945 року. Саме в цій газеті вперше з'явилися його вірші під псевдонімом Марко Боєслав, що уособлював дух та героїку тих буремних років.

У 1946-1949 роках з-під пера Марка Боєслава вийшло чимало віршів повстанської тематики, що склали такі збірки, як "Непокірні слова", "Вітчизна кличе", "Протест", "В хоробру путь", "Із днів боротьби", "Хай слава луна". У цих книжках простежуються етапи духовного і морального зростання поета. Під відкритим небом Чорного лісу художник слова творив вірші для підтримання бойового духу повстанців:

*Не зломши нас, жорстокий кате,  
У наступ, друзі! На пробій!  
Хай шлях прочистять вам гармати!  
Вперед! Вперед! В завзятий бій!*

Він ніби був покликаний Богом будити інших від рабського сну, надихати на подвиг. У надзвичайно ліричному вірші "Я ще маленький був..." автор розповідає про те, як йому, немовляті "у пеленках", явився "янгол Божий" і подарував сурму, наказуючи при цьому:

*Як виростеш, іди між свій народ  
І грай йому, буди, хай рве кайдани!*

І він будив. Складав "пісні калені", співав "пеан хороброму металу", вкладав у кожне слово грізний "динаміт". Його сприйняття дійсності чітко окреслене поняттями життя і смерть, любов і ненависть, вірність і зрада. Поетова душа живе любов'ю до України, і цю любов він прагне перелити у душі борців-побратимів, надихнути їх на подвиг, на смерть. З особливим душевним щемом говорить Марко Боєслав про знедолену ворогом Батьківщину:

*Україно моя, Україно,  
Ти у наймах проплакуєш весни.  
Розкошують кати Твоїм віном  
У сльозах тонуть очі небесні.*

Його Україна – це "прокльони, стогін, плач і кров". Вона "розтерзана", "розп'ята". І разом з тим це – "Храм", з якого треба "вимести сміття". Страждання Матері-Вітчизни наснажують поетове слово незламною силою духу, і він кричить-промовляє, кличе до бою, проповідує лицарську посвяту Батьківщині:

*До зброї кожний, кожна хато!  
У наступ, чоти! Смерть катам!  
З щитами жде нас горда мати!  
У наступ! Слава! Воля нам!*

Цілком природно, що твори митця сповнені глибокої віри у перемогу, тим паче, що ця віра освячена силою духу. Поет повсякчас підкреслює вічність духу. Уважне прочитання його віршів наводить на думку про те, що тема Великого Духу була однією із ключових у творчому доробку Марка Боеслава. Автор неодноразово наголошує на його силі над реаліями життя: "Вбивайте тіло! Дух мій-криця Пiде крiзь бурi i вогнi...", "Хай серце завзяттям смiється i стука – Ми духом зломилi ворожi штики!", "Хай знає ворог озвiрiлий, що у боях рiшає Дух – не тiло". Звичайно, образ нескореного духу запозичений автором у Каменяра. Не можна не погодитися з цього приводу із думкою I.Яремчук: "Образ Великого Духа у поезiї Марка Боеслава вказує на зв'язок поета iз тiєю традицiєю, що її започаткував "Вiчний революцiонер" Iвана Франка...". З позицiї незнищеностi духу поет-воїн творить свiй iдеал справжнього героя, який долає будь-якi життєвi перешкоди i стає прикладом для наслiдування, носiєм iдеалу для тисяч i мiльйонiв.

Без компромiсiв i згладжень, з притаманною йому несамовитiстю поет таврує ворога своєї Батькiвщини, яким для нього був Кремль. За Боеславом, не можна бути слабодухим, бо "меч i скиптр всiм видре Кремльський змiй!", i лишень цвинтарi, брехня й тюрма свiтитимуть кривавою зорею!" Країну Рад він називає "червоним гадом", "кривавим змiєм" i "сатаною". Це – "терор" i "облуда", що несуть iз собою "плач i кров". I це порiддя зла має бути знищене. Як пересторога звучать поетовi слова тим, хто ще й досi не збагнув пiдступностi ворога:

*Кудою йдеш, облудний людський свiте?  
Ковзькi твої забрiханi стежки.  
Ви потоптали мудрi заповiти  
Своїх пророкiв!*

У багатьох творах ("Чого ж ви мовчите...", "Зрадникам в альбом...", "Пересторога", "Прислужникам Кремля", "Щоб згадали ви...") автор за-суджує рабську покору своїх сучасникiв, їхнє плазування перед Москвою, нещадно таврує тих, що ходять "в ланцюгах нiмi, мов мули", хоча, на переконання митця, "рабам ярмо пасує". Як гнiвна iнвектива звучать поетовi слова:

*О, будьте ви , сини проклятi,  
Коли вам сниться рабський мир.*

Поет-борець не сприймає зраду у будь-яких її проявах. Він сповiдує дiєву, жертовну любов до Батькiвщини, доля якої стає суттю його буття. Тому так категорично письменник вiдкидає будь-якi шляхи примирення з ворогом, заперечує тим чiльникам нацiї, що дотримуються пасивної любовi до України, стратегiї очiкування кращих часiв для вибудови своєї держави. Для Марка Боеслава така позицiя – зрада:

*Ви кажете, що дiти ми неумнi-  
З мотикою слiпi на сонце прем.*

.....  
*Ми-дiти, та на собi сором чуєм  
За пута!...*



Поет прагне розбути „німих рабів" від сну, відродити у їхніх душах почуття власної гідності:

*О, якби вам у серце перелляти  
Мою снагу, мою любов і мої терпіння,  
Я вірю-марево кайдан прокляте  
На динаміт стопило вам сумління.*

Сам художник слова цілком у дусі часу зробив свій екзистенціальний вибір. Він – борець, а, значить, має вмерти, якщо цього потребуватиме Вітчизна. І така жертва цілком виправдана, адже не тільки їх, воїнів УПА, „за правду-вішали, стріляли", за неї свого часу самого „Бога розп'яли". Такий провідний мотив вірша „За правду". Закономірно, що життєвий вибір поета-бійця зумовив і мистецький вибір, що пролягав між „стилетом" (зброя) і „стилосом" (творчість). На його думку, справжнє мистецтво мусить єднатися з боротьбою за щастя рідного народу. Цілком логічно, що його Муза „повстанська", „бойова", „партизанська". Водночас вона – вірна спутниця поета, така ж рішуча і безкомпромісна, як і він сам. У надзвичайно ліричному вірші „Милому синові Святославові" автор зізнається, що його "горді і крилаті" рядки народжені нею. Це вона закликала письменника співати. І він „співав хоробрим дням". Поетова Муза злітала „не пташкою – громом", "горіла „мільйоном скарг", дзвеніла сталлю. У хвилини найбільшого емоційного напруження слово поета перетворювалося у крик болю, гніву і надій. Його „стилос" трансформувався у „стилет"-меч, динаміт, атом. Письменник мав за честь викривати ворога. Мовчання – це гріх:

*Мовчати? Як? - У мене ж серце, люди!  
Отруту п'ють, коли душа жива?  
З Отчизни - глум! У почестях облуда,  
Безславить Київ мій святий Москва,  
А я скувати б мав гнівні слова  
Й, мов раб німий, покійно ждати чуда?.*

Подібні думки висловлює Марко Боеслав у вірші-відповіді „Критикам". Спростовуючи звинувачення щодо простих форм і „збитих" тем своїх „пісень", поет укотре зазначає:

*Я не співаю, лиш кричу:  
Вкраїну розп'яли! Рятуйте, діти!*

Таким чином, перебуваючи у світі болю і фізичних випробувань, художник слова відчуває себе внутрішньо вільним, він осмислює свій шлях, але ніяких змін не потребує. Письменник сприймає життя як безперервну боротьбу, що у контексті доби діяльність його набуває політичного забарвлення, а творчість – громадянського пафосу.

І все ж таки у багатьох творах Марко Боеслав постає як тонкий лірик. „В травневу ніч", „Осінь", „Захід сонця", „Над рікою", „Вечір" – усе це яскраві пейзажі-етюди, сповнені неповторними фарбами навколишнього світу і нездоланими бажаннями жити:

*Останній келих райського вина  
В уста мої схилило сонце liebe.*

*Я серцем радісно його обняв  
І, мов дитя, голубив і голубив.*

Природа допомагає ліричному герою віднайти спокій, який тамує внутрішній біль. У моменти єднання з нею він відчуває себе сильнішим і довершенішим. Тому автор персоніфікує природу, звертається до неї безпосередньо: „Ти – наче храм у Страсний вечір”, „туга-осінь, пробач прости...”, „О, сонце ясне, ...не кидай мене”, „О, ви, мої розспівані гаї”, „О, ти, моє пахуче, щедре поле”. Поет безмежно любить рідну природу і готовий віддати за неї життя, у чому зізнається сам: „За вас скував я болем дні свої”, „За вас на гострі вістря кинув долю”.

Міноним настроєм проїнятий вірш „На спомин”. Це тихий смукток і невимовна журба. Простими і в той же час проникливими словами живописує поет осінь:

*Ти зустрінеш там осінь-шептуху,  
Мов бабусю стареньку, сумну,  
І листочки в болоті без руху,  
Тихий шепіт дерев, бур'яну.*

Осіній краєвид змінюється роздумами над долею повстанця, що живе, мов дикий олень, „гнаний катом удень і вночі”, а на кожному кроці на нього чатує смерть. Тому „його друзі – гранати, пістоля”. Але кожний порух його душі, кожний удар серця належать Україні.

Надзвичайно особистісними є вірші „Яка іронія”, „Своє у мене”, „Щасливий я”, „Особисте”, „І довелось”, у яких ліричний герой передусім людина, зі своїми болями, жалями, думками-скаргами. Так, наприклад, роздумам над парадоксами життя присвячена поезія „Яка іронія”. Герою видається неприродним той стан речей, коли:

*Я все віддав Тобі, Вкраїно:  
Родину люблю, рідний дім  
І все, що дав мені у віно  
Великий Бог...  
А кат зове мене бандитом –  
Врагом народу!..*

Ніжним почуттям любові проїнятий вірш "О зіронько любя", присвячений дружині Марії. Автор лагідно називає кохану „зіронькою” і зізнається, що нудні без неї „довгі дні”, а поетова душа хоче співати „про радісну святу любов”.

У багатогранній творчій спадщині Марка Боеслава особливе місце посідає духовна поезія, що є цілком закономірно. Вихований на народних традиціях, викоханий серед чарівної української природи, митець знав безліч колядок, щедрівок, народних пісень. А спогади про Великдень, Різдво, Зелені Свята болем озивалися у його серці. На Святвечір ліричний герой вірша „Повстанський Свят-вечір” лине думками у рідне село, де лунають колядки і віншування: „Христос ся рождає!” Герою „почувся голос: Сину”, а „біль замкнув уста”. Письменник глибоко розкриває душевні муки людини, яка позбавлена найменших людських радостей: бути на свято у колі родини. Цілком умотивовані у творах Марка

Боеслава і звертання до Бога та Богородиці. В них він шукає захисту та духовної підтримки: „О, Боже, месьт пішли на ката“, „Боже наш – Правда і Сило“, „Допоможи нам здобути державу, Ісусе! Ісусе!“, „О, Боже, вкинь атом в мої гнівні слова“.

У хвилини найвищої душевної муки поет витає в подумках у далеке дитинство, де йому було добре і затишно під покровом Богородиці, а найбільшою цінністю у житті стали Вітчизна і Мати:

*О рожі Божі, Ви – життя моє,  
Я віддихаю Вашим ароматом –  
Вітчизно й Мати!*

Отже, свої сили Марко Боеслав черпав у вірі в Господа і в слові, щедро дарованому йому.

Прикметно, що творчість поета спрямована у майбутнє. Його твори адресовані прийдешнім поколінням, які мають знати правду про нього та його побратимів. Художник слова вірить, що на них чекає краще майбутнє:

*Не вам ярмо, не вам кайдани,  
Не вам, не вам душа німа!  
Не вам нікчемна ласка пана,  
Не вам у пугах вік дрімать!*

Письменник-воїн заповідає нащадкам:

*Чи могилу зустрінете в чистому полі,  
Чи десь кості біляві у лісі, в яру,  
Чи заржавілу кров на поляночці голій,  
Чи поламані сосни в старому бору, –  
Знайте-ваша в боях там кувалася доля.*

Творчість Марка Боеслава співзвучна із творами багатьох інших воїнів УПА, зокрема, Петра Гетьманця, Мирослава Кушніра, Марти Гай, Івана Хміля, що зумовлено передовсім спільністю долі та життєвого вибору митців. Їх об'єднувала жертовна любов до Матері-Вітчизни, усвідомлення високого синівського обов'язку перед нею, прагнення кувати перемогу над ворогом не тільки зброєю, а й словом. Звідси спорідненість тем (понівеченої України, знедоленого народу, Москви як лютого ворога Батьківщини, рабської покори і прислужництва співвітчизників, екзистенціального вибору, ствердження праведної боротьби), жанрів поезії (вірші-протести, заклики, пісні-марші, гімни, поеми), ідеологічних переконань як засадничої основи творчості (самодостатність української нації, ідея створення Української Соборної Держави, утвердження поняття воїна-поета як данини часу).

На нашу думку, серед великої кількості поетів-упівців найближчим до Марка Боеслава і за силою таланту, і за яскравістю художнього слова є Петро Гетьманець (справжнє прізвище Волош-Василенко). Виходець з Полтавщини, він зі зброєю у руках відстоював незалежність України у лавах УПА, був редактором підпільного журналу „Лісовик“, створив збірку віршів „Мої повстанські марші“, загинув 21 травня 1946 року у

нерівному бою з більшовиками. Поетичне слово Петра Гетьманця отак само, як і Марка Боєслава, кликало до дії, до боротьби:

*Встань, Україно! Навіки усім і за все  
Віддай помсти страхаючі дані,  
Ще раз усміхом Гонти проміряй свій степ,  
Оповийсь торжествами Богдана!*

Спільним для обох поетів було категоричне заперечення „рабського сну". Подібно до Марка Боєслава Петро Гетьманець оскаржує повільне помирання в неволі:

*Досить в тиші холодній нам тугою скніти,  
Досить нам у пільмі мовчазливо вмирати!  
О, годі, досить! Гріх і сором  
Рабами скутими стоять! [2, 22]*

Простежується паралель і в зображенні перемоги над ворогом. Для Марка Боєслава це – вознесення хреста над зіркою Кремля, для Петра Гетьманця – „згар Кремля". Звичайно, художній образ Марка Боєслава значно глибший за своєю філософською суттю. Прикметно, що ліричний герой обох поетів долає будь-які життєві перешкоди і залишається внутрішньо непереможним, стверджуючи таким чином нескореність людського духу. Отже, твори Марка Боєслава та Петра Гетьманця сповнені глибоким патріотизмом, ненавистю до ворога, вірою у досягнення своєї мети.

Відомо, що Марко Боєслав писав і прозою. Його новели, оповідання, публіцистичні твори друкувалися у підпільних газетах та журналах „Шлях перемоги", "За Україну!", "На чатах", "Чорний ліс". За літературно-журналістську та пропагандистську діяльність поет був нагороджений у серпні 1948 року Срібним Хрестом Заслуги.

У числах 4-5 журналу „Чорний ліс" за 1948 рік було вміщено нарис Марка Боєслава „Підполковник Медвідь". 8 червня 1945 року підполковник Медвідь, переслідуваний ворогами, обірвав своє життя пострілом у голову. Але для письменника він живий, бо герої „живуть вічно!" Час від часу автор звертається до нього, називає по-дружньому „Міську", „друзе", сповідає йому свої болі й жалі. Художнику слова здається, що душа загиблого товариша прилинула до нього на розмову. Із авторського монологу дізнаємося, що з підполковником Медведем їх пов'язувала багаторічна щира дружба і спільна діяльність в ОУН. Життя тоді було наповнене красою: „Весна співала, і ...серця співали гімн майбутньому України!". Товариш постає в уяві письменника нескореним, вольовим воїном. Німецько-більшовицька війна розлучила їх. Лишень поодинокі звісточки про воєнну звитягу друга отримували письменник. А далі найстрашніше – побратим загинув. Поетове серце не може прийняти таку несправедливість: „Ні, ні! Ти не вмер! Ти живеш, живеш!.. Вмерти за Україну – це жити вічно!". Повторенням слів „ні", „живеш" автор підкреслює біль втрати. Твір вражає глибиною почуттів та щирістю розповіді. І читач розуміє, що автор-воїн і йому неодноразово доводилося вбивати, але він не втратив своєї людської сутності.

На нашу думку, не менш цікавою є праця Марка Боеслава „За соборний моноліт”, яку надрукував Степан Пушик у газеті „Галичина” від 16 серпня 2001 року. У передмові до публікацій вчений зазначає, що відшукав цей матеріал в архівах повстанця Богдана (Миколи Марусяка). Стаття Марка Боеслава вражає актуальністю піднятих у ній проблем. Зокрема, він розмірковує про соборність України, яку за багато років так і не вдалося здобути. Автор вказує на історичні та морально-психологічні чинники, які стали перешкодою на шляху до здійснення цієї мети, зокрема, „брак єдності і любови в українському народі”. А це вже, на думку Марка Боеслава, „національний злочин”. Ще більшою трагедією українського народу є „духовні кордони”. Через непорозуміння визвольні змагання 1917-1921 років закінчилися поразкою. Звичайно, причина прихована у багатовіковому колоніальному становищі нашого народу. І все-таки українці мають докласти „всіх зусиль, щоб знову віднайти себе – відродити душу предків”. Письменник глибоко переконаний, що наш порятунок – „в нас самих”. Марко Боеслав запитує, чи не соромно українцям, які мають велику героїчну історію, бути „молодшим братом” і „погноєм для чужих імперіялізмів”. Чи не „соромно пухнути з голоду на найкращому в світі чорноземі”. „В ім'я пролітої крові мільйонів борців... в ім'я славного минулого України” Марко Боеслав закликає словами українського пророка Тараса Шевченка „Єднайтеся, братайтеся!”

Марко Боеслав безмежно любив життя, свого сина-первістка і благав дружину зберегти його. Він жертовно любив Україну і їй віддав своє життя. Востаннє його бачили у жовтні 1951 року. Письменник повідомив племінниці, що разом із загоном вирушає до Чехословаччини. Порівняно недавно стало відомо про загибель героя 23 лютого 1952 року в селі Дзвиняч на Івано-Франківщині.

Роком раніше у Лондоні була надрукована поетова книжка „Непокірні слова”, що вмістила всі відомі підпільні збірки. П. Драгомирецький повідомляє про те, що 1960 року в Туріні в перекладі італійською мовою вийшла книжка підпільних поезій Марка Боеслава „Сором за боягузливе покоління”. Вірші переклав Сильвестер Татух, а передмову написав літературознавець Армандо Капрі.

Підсумовуючи вище сказане, слід зауважити, що постать Марка Боеслава надзвичайно колоритна в українській літературі ХХ століття. Поет нерозривно пов'язував свою долю з долею народу та України в цілому. Трагедію нації сприймав як свою особисту. Тому твори його сповнені громадсько-політичного пафосу. Письменник принципово відстоював національні права українського народу, гасла рівності і свободи, закликав до громадянської активності. У час, коли нищилися будь-які ідеали, поет-воїн трансформував на себе одвічні запитання про сенс буття, прагнув творчо осмислити свій власний шлях, утвердитися в повноті духу, бути гідним обраної долі. У створених ним художніх образах знайшли своє відображення моральні цінності митця, його естетичні переконання та гуманістичні ідеали. Його творчий доробок завжди викликав

інтерес дослідників. І не випадково. За влучним висловом П. Слобожанського, цінність творів Марка Боєслава полягає в тому, „що висловлені в них почуття, думки і погляди є виявом почуттів, думок і поглядів не самого автора, а всього українського пригнобленого народу...". Таким чином, творчість Марка Боєслава стала своєрідним літописом доби національно-визвольних змагань нашого народу, що була позначена нескореністю духу і винятковою жертовністю.

### *Література*

1. *Боєслав М.* Непокірні слова. Поезія. Передрук підпільних видань. – 1951. – 151с.
2. *Гетьманець П.* Мої повстанські марші. – Київ - Львів, 1946.
3. *Гуцак І.* Марко Боєслав – сурмач УПА. – Львів: Світ, 2002. – 88с.
4. *Державність.* – 1991, – №1. – С.46-47, 58-59
5. *Драгомирецький П.* Михайло Дяченко – поет і борець // Літературний Львів. – жовтень 1994. – С.14
6. *Пилипів І.* Марко Боєслав і Марія // Поклик сумління. – 1992. – №8. – С.9
7. Повстанська ліра / передм. Л.Сеника. – Львів: Меморіал, 1992. – 160с.
8. *Погребенник Ф.* Олег Ольжич і поезія українського резистансу // Визвольний шлях. – 1995. – Кн 6 (567). – С. 726-730
9. *Пушик С.* Марко Боєслав за соборний моноліт // Галичина. – 2001. – 16 серпня. – С.10
10. *Романенчук Б.* Марко Боєслав // Енциклопедія української літератури: У 3-х т. – Т.1. – Філадельфія: Київ, 1969. – С 392-394
11. *Русов Ю.* Поезія визвольних змагань. – Торонто: в-во „На варті „КК СУМ в Канаді, 1954. – 107с.
12. *Салига Т.* Нескорена Муза ( Штрихи до поезії УПА) // Шлях перемоги. – 1994. – 15 жовт. – С.7
13. *Слобожанський П.* Героїчна поезія Марка Боєслава // Визвольна шлях. – 1953. – Ч. 6 (69) – С.39-40.
14. Слово і зброя. Антологія української поезії. – Торонто: Видання кол. Вояків УПА ім., ген. – хор. Романа Шухевича – Т. Чупринки в США, Т-ва кол. Вояків УПА в Канаді, Братства кол. Вояків УПА ім. Св. Юрія Переможця в Європі, 1968. – 396 с.
15. Чорний ліс- Рік II (1948). – Ч. 1-2 (4-5).
16. *Яремчук І.* Під знаком вогню: Генетичний контекст та естетична природа поезії УПА : Монографія. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2006. – 212 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 05.06.2009 р.*

*Рекомендовано до друку канд. філол. наук, професором Пушиком С.Г.*

---

**CREATION OF MARK BOESLAV IN CONTEXT  
OF LITERATURE OF UKRAINIAN RESISTANCE  
(TO 100-ANNIVERSARY FROM THE DAY OF BIRTH)**

**G. O. Zelinsca**

*General education school № 21 of Brovary (Kyiv region)*

*Creation of Mark Boeslav (Mihaylo Dyachenco) – poet-warrior UPA on a background the aesthetically ideological-beautiful searches of writers of Ukrainian literature of resistance is examined in the article (resistance).*

**Key words:** *poet-warrior, UPA, resistance, context.*

УДК 94(477): 930

ББК 63.3 (4Укр)-8

**ДРУГИЙ ГОЛОВА ВІДНОВЛЕНОГО  
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМ. ШЕВЧЕНКА  
(ДО 75-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ОЛЕГА КУПЧИНСЬКОГО)**

**І. Б. Гирич**

*Інституту археології та джерелознавства  
імені Михайла Грушевського НАН України (м. Львів)*



В історії суб'єктивний чинник для особистості часто стає визначальним. Звичайно, на життєвому небокраї будь-якої визначної постаті він ніби зумовлюється об'єктивними зацікавленнями та потребами. І все ж, якби не вроджені здібності та наставлення, самовіддана праця, виняткова одержимість особи, чимало наукових, а тим більше науково-організаційних проблем у науці й суспільно-громадській роботі залишилися б не розв'язаними. Саме у цей життєвий контекст вписується Олег Купчинський.

Народився Олег Антонович Купчинський 18 травня 1934 р. у священничій родині в с. Сороцько (нині Тербовлянського р-ну Тернопільської обл.) на Поділлі. 1952 р. закінчив середню школу робітничої молоді в містечку Скалаті, 1958 р. – філологічний факультет Львівського державного університету. Після закінчення ЛДУ працює у Львівській науковій бібліотеці АН УРСР (сьогодні Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника), з 1960 р. – у Центральному державному історичному архіві УРСР у Львові, з 1978 р. – Інституті суспільних наук АН України (нині Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України), а з 1989 по 1996 р. паралельно з інститутом – у відновленому Науковому товаристві ім. Шевченка у Львові. Протягом вказаного часу обіймає різні посади і не завжди такі та там, де хотілося. Так склалися обставини... На початках навіть працював підручним художником у „малярці" Оперного театру у Львові, укладав сезонні угоди з міським так званим Ізокомбінатом (любов до кольору і малярства плекалися в родині віддавна).

З 1961 р. став одним з учасників і співорганізаторів відомого Семінару з питань джерелознавства та спеціальних історичних дисциплін при ЦДІА у Львові. Учень І. Крип'якевича та Л. Гумецької, він 1974 р. захистив в Одеському університеті канд. дис. „Українські географічні назви на -ичі XIV– XX століть". У другій пол. 1980-х рр. належав до ініціативної групи львівських учених з відновлення матірнього Наукового товариства ім. Шевченка у Львові, став співавтором Статуту НТШ. Від 21 жов-



тня 1989 р. – науковий секретар НТШ, голова Комісії спеціальних історичних дисциплін Товариства (до 2006 р.), з 28 березня 1992 р.– д. чл. Товариства. Від 1990 р. – відп. ред. „Записок НТШ”, з 17 грудня 2005р. – голова НТШ. 2006 р. захистив докторську дисертацію на тему „Акти та документи Галицько-Волинського князівства XIII – першої половини XIV ст.” Є відповідальним редактором і членом редколегій багатьох видань, членом Української Вільної Академії наук, низки наукових товариств в Україні та за кордоном. За сумісництвом упродовж багатьох років викладав спеціальні курси у Львівському національному університеті („Галицько-Волинський літопис”) і в Українському католицькому університеті у Львові („Вступ до церковнослов'янської мови”).

Коло наукових зацікавлень О. Купчинського – історія (зокрема, середньовічна історія України), філологія (історія української мови, ойконімія, літературознавство), етнологія, архівознавство і спеціальні історичні дисципліни тощо. У його науковому доробку нині понад 500 наукових, науково-популярних і редакційних праць. „Мене питають, чому Ви не тримались однієї галузі наук, а писали про все? Так тоді писалось... і це було характерне для багатьох. Якщо не вдавалось одне, спрацьовувало інше. Хоч у всі часи завжди близькими для мене були історія і філологія” (з інтерв'ю О. Купчинського для газ. „Поступ”). Репрезентує Купчинський різні типи публікацій – статті, огляди, рецензії, розділи у колективних дослідженнях, збірники документів, монографії, не хуте він і простими інформаціями про події, які стосуються наукових явищ. Свої тексти спрямовує у різні наукові збірники (модними для радянських часів були тези) і періодичні видання: „Вопросы географі”, „Історичні джерела та їх використання”, „Жовтень”, „Літературна газета”, „Науково-інформаційний бюлетень Архівного управління УРСР” (пізніше „Архіви України”), „Советские архивы”, „Український історичний архів” тощо.

Нині у діяльності О. Купчинського можна виділити чотири основні напрями: науковий, науково-організаційний, редакційно-видавничий та суспільно-громадський.

До найважливіших праць з *історії мови* належать: „Українська церква і питання української (руської) народно-розмовної мови у другій половині XVI–XVII століть” (1997); „Мова „Казання” Мелетія Смотрицького на похороні отця Леонтія Карповича 2 листопада 1620 р.” (2003); „Лексичний склад актів і документів Святоюрської юридики у Львові 70-х років XVI– XVII століть” (2008); з *ойконімії*: „Изменения словообразовательной структуры украинской микропонимии” (1966); „Статистика та географія двочленних відприсвійних географічних назв України на \*-jb” (1969); „Питання генезису географічних назв на -ичі” (1973); „Древнейшие славянские топонимические типы и некоторые вопросы расселения восточных славян” (1980), „Найдавніші слов'янські топоніми України як джерело історико-географічних досліджень” (1981), „Географіческие названия Полесья” (1988) та ін. У названих і незгаданих дослідженнях автор висвітлює, крім мовних явищ, проблеми історичної гео-

графії заселення України і суміжних країн; *філологічне джерелознавство* представлене оглядами архівних документів і матеріалів про Т. Шевченка (1965), І. Франка (1972), В. Стефаніка (1971), Марка Черемшину (1974), І. Труша (1969), І. Вагилевича (1980-1996), В. Гнатюка (1992), Г. Лужницького (1994) та ін.

Проблематика праць О. Купчинського, які стосуються *історичних наук*, насамперед поширюється на давню історію України та Галицько-Волинське князівство – „Пергаментні рукописи XI–XVI століть” (1977); „Дослідження і публікація грамот Галицько-Волинського князівства у XVIII – першій половині XIX ст.” (1982); „Втрачені пергаментні грамоти міст і сіл Галичини XIV – першої половини XIX ст.” (1982); „3 документів-фальсифікатів Галицько-Волинського князівства XIII – першої половини XIV століть” (2005) і т.д. Названі праці ґрунтуються на аналізі прямих і опосередкованих історичних джерел і таким чином репрезентують ще одну галузь історичної науки – *історичне джерелознавство*. До цього ряду можна віднести: „Забуті та невідомі староукраїнські грамоти XIV ст.” (1997), „Давньоруські грамоти у складі Подільського списку літопису XVII ст.” (1987), „Дипломатичне листування Чернігівського князівського двору XII ст.” (1988), „Забута грамота Костянтина Василя Острозького для карпатського села Мала Тухля” (1995) та ін. певним підсумком стало монографічне дослідження „Акти та документи Галицько-Волинського князівства XIII – першої половини XIV століть. Дослідження. Тексти” (2004). Досліджуючи середньовічні документи, О. Купчинський висвітлював проблеми *дипломатики*: „До питання про характеристику формуляра рукописних документів середньовіччя” (1974), „Розвиток галицько-волинського документа в контексті міжслов'янських зв'язків XIII–XIV ст.” (1983); *хронології*: „О некоторых вопросах датировки средне-вековых документов на основе содержания” (1976), „Перші датування документів за григоріанським календарем у державних установах України XVI ст.” (1991); *історії та функціонування установ*: „Із спостережень за розвитком документа та діяльністю князівської канцелярії Галицько-Волинських земель XIII – першої половини XIV століть” (1996), „Акти земські та городські” (2003).

Окремо виділяються глибокофахові дослідження О. Купчинського з *архівознавства*: „Каталог пергаментних документів Центрального державного історичного архіву УРСР у Львові. 1233– 1799 рр.” у співавт. з Е. Ружицьким (1972), „Земські та городські судово-адміністративні документальні фонди Львова” (1998), а з *прикладної архівістики*: „Про описання і каталогізацію картографічних творів” (1971), „Методика наукового описання давніх документів” (1972), „До історії створення науково-довідкового апарату до фондів судово-адміністративних установ України XV– XVIII ст.” (1976), „Розшифрування раних фотодокументів та їх описування в архівах і бібліотеках” (1978) тощо.

Велику увагу приділяє О. Купчинський *палеографії, археографії*. Він є автором праць з *історії картографії*: „Україна в картографічних творах Колекції Центрального державного історичного архіву УРСР у

Львові” (1971), „Рукописні карти України XVIII ст. Ермітажної збірки Державної публічної бібліотеки ім. М. Є. Салтикова-Щедріна в Ленінграді” (1973), „Причинки до історії української картографії 30-40-х років XX століття” (1996).

Крім проблем загальної історії і спеціальних історичних дисциплін, О. Купчинський приділяє увагу історичному минулому Церкви в Україні та її теперішнім проблемам: „Унійний симпозиум у Варшаві” (1997), „Ієрархія Київської церкви 861–1996” (1997), „Йосип Сліпий про Берестейську унію та її роль в історії української церкви і народу” (2000), *історичному краєзнавству*. Йому належать численні біобібліографічні нариси про відомі і малознані постаті української науки і культури XVIII–XX ст.: М. Гриневецький, М. Гарасевич, В. Компаневич, М. Грушевський, І. Вагилевич, В. Федорович, В. Гнатюк, К. Беднарський, М. Кордуба, А. Кримський, Я. Янів, Р. Лукань, Й. Сліпий, М. Кулицький, Я. Падох та ін.

Окрема сторінка в науковій біографії О. Купчинського *редакторська і видавнича діяльність*. Вона почалась у 1960-ті рр. (тривалий час в архіві очолював публікарський відділ) з підготовки збірників документів і матеріалів, присвячених різним особам і подіям, у яких О. Купчинський укладач і співупорядник, в окремих також автор коментарів: „Іван Франко. Документи і матеріали” (1966), „Гайдамацький рух на Україні в XVIII ст.” (1970), „Леся Українка. Документи і матеріали” (1971), „Акти села Одрехови: XVI–XVII ст.” (1970), „Історія Львова в документах і матеріалах” (1986) і т. д. З його участю підготовлено 15 збірників. Пряма редакторська праця лягає на О. Купчинського з відновленням НТШ у Львові і організації „Записок НТШ”. Він розуміє, що НТШ в сучасних умовах – це передовсім видавнича діяльність, у якій важливу роль відіграють „Записки НТШ”. Так визначає завдання Статут Товариства, трактує, починаючи з 1890-х рр. М. Грушевський, а у міжвоєнний період – К. Студинський, І. Крип'якевич та ін. Але коли в часи М. Грушевського українська гуманітаристика робила лише перші кроки, а тому існувала можливість увесь спектр суспільно-гуманістичних наук обмежувати історією, філологією, зрідка етнологією і вміщати в одній книзі, то перед О. Купчинським постала проблема тематичного виокремлення різного за напрямками знань матеріялу. Тепер томи „Записок НТШ” присвячуються історії, філології, окремо спеціальним (допоміжним) історичним дисциплінам, етнографії і фольклору, археології, архітектурі та містобудуванню, музикознавству, образотворчому й ужитковому мистецтву, театрознавству тощо. Тому й довелося О. Купчинському переробляти структуру видання, виходячи з умов сучасного рівня функціонування науки. На сьогодні під керівництвом О. Купчинського вийшло друком уже 36 томів „Записок НТШ” (т. 221–256, загальний обсяг тому 650-750 арк.). Поки існує таке видання, ми спокійно і без сорому можемо дивитись в очі представників світової науки.

Редагування „Записок НТШ” – не єдина справа у видавничій діяльності О. Купчинського у Товаристві. Вона становить хіба менше поло-

вини всіх книжкових проєктів – він курує „Праці НТШ”, які належать природничо-математичним наукам, веде низку видавничих серій НТШ, зокрема „Збірники Секцій і Комісій НТШ”, „Українську наукову бібліотеку”, „Історичні джерела”, „Визначні діячі НТШ”, „Архіви” („Архівні джерела”), „Словники” та багато позасерійних видань, відповідальний редактор „Вісника НТШ” – органу Світової ради Товариства (з 2006 р.). Нині під його керівництвом продовжується підготовка багаторічного проєкту Енциклопедії „Наукове товариство імені Шевченка”, підтримуються контакти із видавничими групами осередків НТШ по Україні.

Звичайно, неможливо у короткому повідомленні перелічити всіх наук, дисциплін і редакторської праці, у яких зробив свій вагомий внесок О. Купчинський. Поза увагою залишається суспільно-громадська діяльність, яка може становити окремий предмет обговорення. Нам залишається лише побажати ювілярові міцного здоров'я і подальшої такої ж плідної праці на користь національної науки.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 05.06.2009 р.*

*Рекомендовано до друку докт. техн. наук, професором Мойсишиним В.М..*

**SECOND CHAIRMAN OF PICKED UP THREAD  
SCIENTIFIC SOCIETY THE NAME OF SHEVCHENKO  
(TO 75-ANNIVERSARY FROM THE DAY OF BIRTH  
OF OLEG KUPCHINSKY)**

**I. B. Gyrych**

*Institute of Archeology and Source named M. Hrushevsky  
National Academy of Sciences of Ukraine (Lviv)*

УДК 81-11  
ББК 81.2 Ук

## СПОДВИЖНИК НАУКИ Й ОСВІТИ (ДО 70-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИКОЛИ ЛЕСЮКА)

**С. І. Хороб**

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



25 лютого 2010 року виповнилося 70 років одному з ветеранів Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника професору Миколі Лесюку. Це – завідувач кафедри слов'янських мов, багаторічний декан філологічного факультету, а згодом – директор Інституту філології, мовознавець і перекладач, Заслужений працівник освіти України, активіст громадсько-політичного життя краю, багаторічний (від квітня 1989 і до грудня 2009 року) заступник, перший заступник голови обласного правління Товариства української мови "Просвіта", кількарічний член

Івано-Франківської Крайової ради Народного Руху України, член НТШ.

Народився Микола Лесюк у селі Ковалівці Коломийського району Івано-Франківської області 25 лютого 1940 року в багатодітній шахтарській родині, яка зчаста відчувала матеріальну скруту. Хоч батько працював у шахті, зарплата була мізерна, тому після закінчення сьомого класу Ковалівської середньої школи хлопець поступив до Калуського ремісничого училища № 4, де провчився два роки. У 1956 році закінчив училище за спеціальністю "Електрослюсар промислового обладнання", після чого працював на вугільних шахтах Донбасу (шахта № 2 „Північна" тресту "Краснодонуголь"), Заполяр'я (шахта "Хальмерю" комбінату "Воркутауголь"), а також у Ковалівці Коломийського шахтоуправління слюсарем, вибійником, машиністом електровоза. Працюючи в Донбасі, навчався у вечірній школі і, як згадує, по три місяці підряд змушений був трудитися у нічну зміну, щоб мати можливість ввечері піти до школи. Працював на дільниці розкрученого на той час Героя соцпраці Миколи Мамає, обслуговував як слюсар його бригаду. Уже тоді побачив і відчув фальш радянської пропаганди. Мамає був звичайним молодим чоловіком, нічим особливим не відзначався, ніякі там норми втричі не перевиконував, але треба було зробити ідола для вибійників інших шахт, на якого, нібито, вони мали рівнятися.

Уже тоді друкував невеликі матеріали в краснодонській районній газеті, пізніше у воркутинській пресі. Тому навіть мав намір поступати на журналістику, але у 1961 році подався на навчання до Івано-Франківського педагогічного інституту, який закінчив у 1966 році, одержавши спеціальність українського філолога. Від 1967 року за сумісництвом, а від серпня 1975 року – на штатній посаді працював на кафедрі української мови місцевого педінституту – асистентом, старшим викладачем, доцентом. У квітні 1982 року захистив кандидатську дисертацію на тему "Словотвірні гнізда коренів на позначення руху в сучасній українській мові". У травні 1983 року був обраний на посаду завідувача цієї кафедри, яку займав після професора Івана Ковалика майже дев'ять років (до січня 1992 року). За цей період під його керівництвом фактично була завершена праця над укладанням Словника мови художніх творів Василя Стефаника, яку розпочав свого часу ще професор І. Ковалик.

У кінці 80-их – на початку 90-их років кафедра української мови тодішнього педінституту відіграла визначну роль в утвердженні престижу української мови. Майже всі викладачі кафедри, у тому числі М. Лесюк, провадили курси української мови, які після надання у жовтні 1989 року українській мові державного статусу були організовані на багатьох промислових підприємствах, в установах та організаціях міста Івано-Франківська. Від серпня 1975 і до травня 1983 року М. Лесюк був заступником декана філологічного факультету, а з квітня 1989 і до вересня 2004 року – деканом. У вересні 2004 року в Прикарпатському університеті був утворений Інститут філології, який об'єднав усі філологічні спеціальності (українська, англійська, польська, німецька, французька, російська, китайська мови). Директором Інституту був призначений М. Лесюк, який перебував на цій посаді до вересня 2006 року. У червні 1996 року він був обраний на посаду завідувача кафедри слов'янських мов, яку обіймає і досі.

З ініціативи М.Лесюка 1993 року в університеті була відкрита нова філологічна спеціальність – "Польська мова і література", яка тепер має неабиякий попит серед абітурієнтів університету. За роки існування спеціальності кафедра слов'янських мов під керівництвом М. Лесюка встановила творчі, наукові та ділові зв'язки з багатьма, навчальними закладами Польщі – Варшавським, Ягеллонським, Гданським, Жешівським, Люблінським, Вармінсько-Мазурським (Ольштин) університетами, а також з Варшавським університетом ім. кардинала С. Вишинського, з університетами у Гожові Великопольському та Ополю. Крім того, кафедра має угоду про співпрацю з Вейгеровським об'єднанням кашубів, з лицеем м. Глубчиці. Студенти-полоністи щорічно проходять мовну практику в багатьох із перелічених навчальних закладах.

Останнім часом завдяки особистим зв'язкам завідувача кафедри укладена угода про співпрацю також із Інститутом слов'янознавства Російської академії наук.

Від самого початку роботи в педінституті (пізніше університет) М Лесюк викладає цикл історичних мовознавчих дисциплін. Ще за дору-

ченням і рекомендацією професора Івана Ковалика розробив курс лекцій зі старослов'янської мови, пізніше – з історичної граматики української мови, порівняльної граматики слов'янських мов, спецкурс "Міжслов'янські мовні паралелі". У перші роки існування спеціальності "Польська мова і література" читав лекційний курс "Польська мова", а, оскільки тоді не було ще підручників з цього предмету, використовував технічні засоби навчання, які давали можливість студентам копіювати ті чи інші дидактичні матеріали. Треба відзначити, що Микола Лесюк бездоганно володіє матеріалом, лекції "читає" не з паперу, що дає йому можливість вести діалог зі студентами, бачити кожного студента під час викладу матеріалу. Лекції М. Лесюка дуже добре сприймаються, викликають зацікавлення і проходять завжди при повній аудиторії студентів.

Від 1980 року і до цього часу М. Лесюк займається активною науковою діяльністю. У його науковому доробку – понад 260 наукових праць. Дуже часто він виступає у пресі та інших засобах масової інформації з науково-популярними публікаціями і дослідженнями, присвяченими утвердженню престижу та збереженню чистоти української мови. У 1993 році у видавництві "Вища школа" видав спільно із Ярославом Вакалюк навчальний посібник з української мови для університетів, у 2004 році – книжку "Доля моєї мови", у якій зібрані статті, що висвітлюють нелегку долю української мови – її розвиток і функціонування в умовах тривалої експансії і перманентних заборон у російській та радянській імперіях. У 2004 році видав посібник "Українська мова. На допомогу вступникам". Цього ж 2004 року здійснив переклад з польської на українську мову монографії професора Варшавського університету Стефана Козака "Ukrainscy spiskowcy i mesianisci. Bractwo Cyryla i Metodego" під українською назвою "Українська змова і месіанізм. Кирило-Мефодіївське братство". У 2005 році видав підручник-самовчитель української мови для поляків "Chescie nauczyć się ukraińskiego", який має великий попит у Польщі (рецензія на нього опублікована в науковому віснику Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича). Цей підручник включений у план видавництва Міністерства освіти і науки України на 2010р. і буде виданий масовим тиражем. У 2008 р. М Лесюк видав монографію "Мовний світ сучасного галицького села", в якій охарактеризована говірка рідного села Ковалівки, зібрані фразеологізми та паремії, записані від матері та інших мешканців села, подані зразки місцевого мовлення тощо Микола Лесюк – співавтор колективних монографій "Василь Стефаник – художник слова" (1996), Євген Желехівський у національно-культурному відродженні України" (1999), "Мій рідний край Прикарпаття" (2000), "Етнос. Соціум. Культура: регіональний аспект" (2006). Цілий ряд статей М. Лесюка опублікований у зарубіжних виданнях (Польща, Чехія, Білорусія, Росія). Тепер працює над дослідженням історії становлення української літературної мови в Галичині, над мовними особливостями українського пісенного фольклору.

Миколу Лесюка як мовознавця цікавлять різноманітні питання життя і функціонування української мови. Це і праці зі словотвору української мови, і з її граматики, і з історії розвитку та становлення української літературної мови, і мова письменників (Т. Шевченко, І. Франко, В. Стефаник М. Коцюбинський, М. Черемшина, О. Кобилянська, Леся Українка, Ю. Федькович, Б. Лепкий), і багато інших аспектів. Про нього як науковця, викладача, громадського діяча неодноразово писала обласна преса ("Прикарпатська правда", "Галичина" "Західний кур'єр", "Тижневик Галичини", "Нова Зоря", "Новий час", "Галицька Просвіта", „Освітнянське слово", "Анонс-Контракт", "Прикарпаття. Салон+", "Гуцульський край", "Вікна", "Слово народу", бюлетень обласного правління „Просвіти" тощо), зчаста виділяла свої площі для публікацій і писала про М. Лесюка (29 квітня 2004 р.) газета "Літературна Україна". Цілий друкований аркуш відвела для інтерв'ю з М. Лесюком Всеамериканська україномовна газета "Віче" з міста Чикаго (США) від 7 квітня 2006 р. (с.16, 23), інтерв'ю з ним публікували або писали про нього польські газети "Dziennik baltycki", "Nasze miasto", "Kurier Wejherowski" (м. Вейгеро), бюлетень "Wspolnota polska" (листопад-грудень 2000 р.), часопис Варшавського університету "Univversytet Warszawski" (грудень 2005 р., грудень 2006 р.), чеський часопис Zurnal (м. Оломоуц) від 17 вересня 2004 року тощо. Неодноразово Микола Лесюк виступав на обласному радіо, на обласному телебаченні "Галичина", на радіо „Вежа" тощо. У 1989-90 рр. М. Лесюк здійснив цикл передач на обласному радіо про українську мову, про видатних українських мовознавців, культуру мовлення тощо. На його праці є чимало покликань українських мовознавців, а книга „Доля моєї мови" викликала значний резонанс в Україні, про що свідчать численні відгуки та рецензії на неї в листах, часописах і пресі.

Микола Лесюк бере активну участь у різноманітних наукових форумах в Україні та за її рубежами. Так, він учасник наукових форумів та конференцій у Любліні (1995, 1997, 1999, 2000 рр.), Кракові (1998). Білостоці (1998), Кошаліні (1999), Варшаві (2002, 2003, 2004, 2005, 2006), Оломоуці (Чехія, 2004, 2008 рр.), Гомелі (Білорусія, 2008 р.), у різних університетах України (Київ, Львів, Полтава, Донецьк, Харків, Житомир, Луцьк, Ужгород, Дрогобич, Одеса, Сімферополь, Херсон, Вінниця, Черкаси, Умань тощо).

Завідувач кафедри Микола Лесюк залучає до наукових досліджень студентів. Під його науковим керівництвом студенти-філологи неодноразово займали призові місця на різноманітних конкурсах студентських наукових робіт, виступали на Міжнародних наукових конференціях (Б'ялисток – Романа Кудла, Кошалін – Інґа Філя), публікували свої праці в престижних наукових виданнях, збірниках студентських наукових праць. Він керує бакалаврськими, дипломними, магістерськими роботами студентів, кандидатськими дисертаціями аспірантів.

У 2007 році під його керівництвом захищена кандидатська праця Світлани Григораш "Лексика і фраземіка інтимної лірики (на матеріалі українського фольклору)", у 2009 – "Порівняння в текстах українських



перекладів Святого Письма" (Ірина Судук), завершена і рекомендована до захисту дисертація "Категорія інтенсивності в сучасній польській мові: семантико-когнітивний аспект" (Уляна Рис), виконуються теми "Неофіційні назви осіб на Прикарпатті: семантика і структура" (Галина Ліщинська), "Структура та генезис лексики традиційних гуцульських ремесел" (Віка Копильчук), "Засоби мовної експресії в літературі українського резистансу" (Наталія Дорогович)

Микола Лесюк був активним організатором обласного Товариства української мови імені Тараса Шевченка. Він - автор першого Статуту обласної організації Товариства української мови імені Тараса Шевченка, прийнятого і затвердженого на установчій конференції Товариства 15 квітня 1989 року. На початку 90-их років активно виступав з лекціями серед населення, в різноманітних колективах, організаціях, установах про нелегку долю української мови і необхідність утвердження її в усіх сферах суспільного життя, залучав студентів до активної участі в проведенні просвітницької роботи серед населення, в низових організаціях Товариства української мови імені Тараса Шевченка, в Івано-Франківську. За наукову та культурно-громадську діяльність, утвердження престижу української мови у березні 1996 року став лауреатом премії Марійки Підгірянки, що встановлена обласним Товариством української мови ім. Тараса Шевченка "Просвіта", у 2004 році за книжку „Доля моєї мови" був удостоєний премії Івана Франка, встановленої мерією міста Івано-Франківська.

Був депутатом обласної ради першого і третього демократичних скликань, обидва рази був головою комісії з питань освіти, науки, культури, членом Президії обласної ради. Микола Лесюк завжди і всюди займав активну життєву позицію, був учасником і делегатом Установчої конференції Товариства української мови ім. Тараса Шевченка в Києві і 11 лютого 1989 року, активно працював як член Народного Руху України, був членом хорової чоловічої капели „Червона калина", брав участь у її гастрольних східними областями України, виступав з політичними промовами під час її концертів, брав участь в організації та проведенні виборів до Верховної Ради на виборчих дільницях області. В грудні 2004 року брав участь у помаранчевій революції в Києві та в Івано-Франківську.

У 2000 році Миколі Лесюку присвоєно звання Заслуженого працівника освіти України, він нагороджений медаллю „Будівничий України", багатьма Почесними грамотами Міністерства освіти і науки України, Центрального правління товариства „Просвіта", обласної державної адміністрації та обласної ради, Івано-Франківської єпархії греко-католицької церкви, інших різноманітних організацій. На початку 2009 року за вагомий внесок у справу українського відродження, багаторічну сумлінну працю одержав Подяку Прем'єр-міністра України.

Микола Лесюк користується глибокою повагою серед викладачів університету, інтелігенції краю, учителів загальноосвітніх шкіл та особливо серед студентів. За роки його деканства філологічний факультет

був одним з провідних фахових підрозділів університету, мав потужну художню самодіяльність, особливо великий мішаний хор, який незмінно завойовував на оглядах перші або призові місця. Демократичний за характером, М. Лесьюк завжди серед студентів, ставиться до них із глибокою повагою, є для них як батько, старший друг і порадник, що дуже цінять студенти, тому завжди ставляться до нього з великою шанною і любов'ю. Колектив Інституту філології щиросердечно вітає свого широкого приятеля й колегу Миколу Петровича Леська з Ювілеєм. З роси і води Вам!

*Стаття надійшла до редакційної колегії 12.12.2009 р.  
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Голодом Р.Б.*

**ASSOCIATE OF SCIENCE AND EDUCATION  
(TO 70-ANNIVERSARY FROM THE DAY OF BIRTH OF M. LESIUK)**

**S. I. Horob**

*PreCarpathian University by V.Stefanic, 57 Shevchenko Street,  
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342) 50-60-74;  
tel. +380(342)59-60-74; e-mail: [kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:kf@pu.ukr.lit.ua)*

---

---

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Баран Євген Михайлович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, голова Івано-Франківської обласної організації НСПУ.

**Бачкур Роман Омелянович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вчений секретар Інституту українознавства.

**Васильчук Микола Михайлович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології Коломийського інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, член НСПУ.

**Гирич Ігор Борисович** – кандидат історичних наук, завідувач відділу Інституту археографії і джерелознавства імені Михайла Грушевського НАН України (м. Львів).

**Голод Роман Богданович** – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури, заступник директора Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Гросевич Тарас Володимирович** – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Деркачова Ольга Сергіївна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Дідик Ольга Петрівна** – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України (Львів).

**Дутчак Віолетта Григорівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант, завідувач кафедри Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

**Зелінська Галина Олександрівна** – кандидат педагогічних наук, учитель ЗОШ №21 міста Бровари Київської області.

**Карась Ганна Василівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри хорového диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, докторант Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

**Качкан Володимир Атаназійович** – доктор філологічних наук, професор, академік АН Вищої школи України, завідувач кафедри українознавства Івано-Франківського національного медичного університету, член НСПУ.

**Кикоть Валерій Михайлович** – поет, перекладач, відповідальний секретар Черкаської обласної організації Національної спілки письменників України.

**Клінг Вінсент** – доктор філософії, професор Іллінойського університету (США).

**Клочек Григорій Дмитрович** – доктор філологічних наук, професор, академік АН Вищої школи України, ректор Кіровоградського національного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**Котенко Тетяна Іванівна** – аспірантка Національної бібліотеки імені В. Вернадського НАН України (м. Київ).

**Крайчинська Галина Вацлавівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри лінгвістики Національного університету “Острозька академія” (м. Острог, Рівненська обл.).

**Лазарович Ольга Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов’янських мов, заступник директора Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Лащик Надія Михайлівна** – викладач кафедри іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Лисенко Олександра Миколаївна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов Інституту туризму Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Літовка Тетяна Олександрівна** – доцент кафедри англійської мови Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

**Луцак Світлана Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Марчук Ганна Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Матвійшин Володимир Григорович** – доктор філологічних наук, професор, академік АН Вищої школи України, завідувач кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Мафтин Наталія Василівна** – доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Мельник Марта Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Львівського університету внутрішніх справ МВС України.

**Новак Сніжана Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

**Олексюк Галина Василівна** – старший викладач кафедри театрального мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Паскевич Наталя Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Петренко Леся Ярославівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Піхманець Роман Володимирович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури, заступник директора Інституту українознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Полюга Лев Михайлович** – доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України (м. Львів).

**Пушик Степан Григорович** – поет, прозаїк, фольклорист, літературознавець, культурно-громадський діяч; професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, кандидат філологічних наук, лауреат Національної премії ім. Т.Шевченка, член НСПУ.

**Ребрик Наталя Йосипівна** – кандидат філологічних наук, викладач Закарпатського інституту післядипломної освіти вчителів (м. Ужгород).

**Салига Тарас Юрійович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури імені академіка М. Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Севрасевич Мар'ян** – див. Баран Євген Михайлович.

**Сілевич Лілія Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

**Слоньовська Ольга Володимирівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, член НСПУ.

**Сулятицький Микола Іванович** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри українознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

**Табачин Лариса Тарасівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Хороб Марта Богданівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Хороб Степан Іванович** – доктор філологічних наук, доктор філології габілітований, професор, завідувач кафедри української літератури, директор Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Цівкач Ольга Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Чобанюк Вікторія Ярославівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Шендеровський Василь Андрійович** – доктор фізикоматематичних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту фізики НАН України (Київ).

**Штогрин Дмитро** – доктор філології габілітований, професор Іллінойського університету (США).

## 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, повна 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 ь "обычный", гарнітура Times New Roman (Сур), кегль 12, абзацний відступ – 0,75 мм, міжстроковий інтервал – "одинарний".
  - 2.2. Порядок набору:
 

УДК (Times New Roman (Сур), кегль 12, без абзацного відступу, вирівнювання – зліва).

Назва **статті** (Times New Roman (Сур), кегль 12, bold, прописом, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру, відбивки зверху і знизу – 9 пт).

**Ініціали, прізвище автора (співавторів)** (Arial (Сур), кегль 12, bold, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру).

**Назва організації, її повна поштова адреса, адреса електронної пошти** (Times New Roman (Сур), 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. **Стили:** **Text** - Times New Roman (Сур), **Function** – Times New Roman (Сур), italic, **Variable** – Times New Roman (Сур), italic, **L.C.Greek** – Symbol, italic, **Symbol** – Symbol, italic, **Matrix/Vector** – Times New Roman (Сур), **Number** – Times New Roman (Сур). **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 (Сур), 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 (Сур), кегль 11-12, bold, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру.  
**Написи на ілюстраціях** виконуються гарнітурою Arial.