



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

**PRECARPATHIAN BULLETIN
OF THE SHEVCHENKO
SCIENTIFIC SOCIETY**

Word

2(10) 2010

Ivano-Frankivsk
2010

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

**ПРИКАРПАТСЬКИЙ
ВІСНИК НТШ**

Слово

2(10) 2010

Івано-Франківськ
2010

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
2(10)-2010

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

ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВО

Б. С. Криса

Тарас Шевченко і тотожність
української літературної традиції9

Г. В. Карась

Шевченківські святкування української
еміграції у міжвоєнній Чехословаччині .13

«ПОКУТСЬКА ТРІЙЦЯ»:
ЯВИЩЕ, ПОСТАТІ

Р. В. Піхманець

Гротескові «ігри» Леся Мартовича24

Я. І. Розумний

Стефаніків портрет емігранта46

В. В. Варчук

Поезія у прозі В. Стефаника «Ользі
присвячую»: історія тексту54

Т. І. Виноградник

Тернопільщина в житті і творчості
Василя Стефаника66

МОВОЗНАВСТВО

І. Й. Фаріон

Маркіян Шашкевич – промовець і
проповідник75

Л. І. Пена

Словотвір у «Нарисах української мови»
Олекси Синявського88

У. І. Рис

Роль пізнавальної та експресивної
функції мови у реалізації категорії
інтенсивності97

І. В. Данилюк

Концепт «сміх» як складник
міжособистісної комунікації у
художньому тексті (на матеріалі
прози початку ХХІ ст.)107

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ

76025
м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 79
Івано-Франківський
осередок Наукового
товариства ім. Шевченка
тел. (380-3422) 4-21-23
e-mail: math@nung.edu.ua

Відповідальність за
достовірність наведених
у статтях даних несуть
автори публікацій

Передрук – тільки
з дозволу редакції

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

© Івано-Франківський
осередок НТШ, 2010

© Видавництво “Плай”
Прикарпатського націо-
нального університету
імені Василя Стефаника,
2010

Я. Б. Голодюк

Колаквіальні абрєвіатури в
Інтернет-комунікації: класифікація,
характер адаптації україномовним
дискурсом118

ФОЛЬКЛОРИСТИКА, МІФОЛОГІЯ

С. Г. Пушик

Буж і Довбуш: фольклорно-
міфологічний аспект126

Р. Ф. Кирчів

«Золотий вересень» 1939 року в
фольклорній трансформації157

О. В. Слоновьська

Міфологічна парадигматика
архетипної критики:
сучасні пошуки і підходи164

М. М. Васильчич

Гуцульський фольклорний дискурс
у художній інтерпретації
Богдана Лепкого173

Р. О. Ярошенко

Формування псалмів у контексті
історичного світогляду:
міфологічний зріз188

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Н. В. Мафтин

Своєрідність новелістичної
майстерності Валер'яна
Підмогильного196

М. Б. Хороб

«Химери зеленого літа» Валерія
Шевчука: техніка творення
художнього світу оповідань207

Є. М. Баран

Українська поезія 90-х рр. ХХ ст.:
контекст «Нової дегенерації»213

Г. І. Марчук

Функціональність символів
сатиричного тексту (на матеріалі
творів І.Франка, Леся Мартовича,
С.Коваліва)222

О. С. Деркачова	
Концепт смерті в українській немімесисній ліриці	230
Н. Й. Ребрик	
Лірична поема «Вересень» Івана Ірлявського: жанрово-стильові особливості	238
Т. А. Касьяненко	
Невідомий Іван Зубенко: штрихи до творчої біографії	248

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО, КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Р. Я. Пилипчук	
Український аматорський театр у Коломиї: 1848-1850 роки ...	263
С. І. Хороб	
Іван Франко і театр: художній феномен та естетичне явище ...	281
О. М. Солецький	
«Пам'ять» культури як чинник автокомунікації	291
Н. В. Кукуруза	
Інсценізація «за твором» і «за мотивами твору» (на матеріалі повісті «В неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської) ...	304

ТРИБУНА МОЛОДИХ

О. В. Хомишин	
Збірка оповідань Федора Дудка «Заметіль»: ідейно-тематичний та жанрово-стильовий аспекти	312
О. М. Мельник-Курилів	
Письменники незалежної України – об'єкт прихованого насміху	319
Г. М. Волощук	
Формування творчого кредо на тлі суспільно-політичних подій у Галичині кінця ХІХ – початку ХХ століття	329
О. В. Пеленц	
Морально-етична проблематика малої прози Миколи Яновського	338

КРИТИКА, БІБЛІОГРАФІЯ

Л. І. Рудницький	
Літературно-художнє явище: трансдисциплінарне моделювання	347
М. І. Голянич, І. Ф. Бабій	
«Чарівний сад» поетичного мистецтва у лінгво-естетичному вимірі	350
Є. М. Баран	
«Завжди почував себе учителем»	356
М. М. Севрасевич	
Михайло Рудницький зблизька	360
М. М. Севрасевич	
«Невинні втіхи» Пантелеймона Куліша	369

О. Д. Ципердюк Глибинні пласти художнього тексту	376
--	-----

ДАТИ

Є. М. Баран Пані Уляна (Улянї Скальській на 80-річний ювілей)	383
---	-----

IN MEMORY

Є. М. Баран Русівський будитель (пам'яті Теофіла Виноградника)	386
Відомості про авторів	389

Шевченкознавство

УДК 821.161.2-92.09'18/19" Т.Шевченко
ББК 823.4 (Укр.)

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ТОТОЖНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

Б. С. Криса

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури. м. Львів, вул. Університетська, 1;
тел. +380(032)96 41 99*

У статті порушуються проблеми художньої реалізації традиційної для українського письменства християнської засади життя. Релігійність і людську моральність, що позначилися на творчості Тараса Шевченка, автор статті виводить із ідейно-естетичного світу поезії генія української нації.

Ключові слова: *образ, християнська пам'ять, Шевченкова релігійність, традиції.*

Апостольська місія Тараса Шевченка триває вже 195 років — від самого народження. І сенс цієї місії спрямований на єдність українського Слова у часі й у вічності, бо це „життєва єдність" геніяльного поета.

Легко помітити, що Шевченко, творець нової української літератури, виростає з духа і плоті старого українського письменства. Немов пшеничне зерно, це письменство завмирає й оживає в його поезії. Інакше кажучи, Шевченко виростає з християнської традиції, пробиваючись до Духа Істини через обладунки книжності, через шкільну лектуру: Граматку, Часослов, Псалтир, пісні з дяківського рукописного збірника — „Богом избранныя мати, Дѣво отроковице", „Ісусе мой прелюбезный", „Нескверная, неблазная", „О всепѣтая Мати", „О горе мнѣ, грѣшнику сущу". Якраз ці пісні, за спостереженням Івана Франка, стали джерелом тієї справді „чудової наївності і простоти", з якою Шевченко повсякчас звертається до Бога.

Сумна іронія в „Автобіографії" щодо „дьяків-спартанців", аналогія між долею поета, якому заборонено писати, і малим приниженим школярем, що „списує Сковороду" — „І довелось знов мені на старість з віршами ховатись" — свідчать, що знак школи, знак колишньої й теперішньої неволі, супроводжував Шевченка.

Та й переживання прочитаного чи почутого в ранньому віці не зникало з його пам'яті, ставало універсальною формулою особистого досвіду. Очевидно, зі „Житій святих" Димитрія Туптала приходила в

його “солдатське нежитіє” згадка про аскетичний подвиг розкаяного грішника, з яким у листі до М. Осипова порівнював свої зусилля виростити вербу в Новопетровській фортеці. Виразним інтертекстом стала для Шевченка його пізніша лектура, насамперед українська барокова історіографія. Сюжети й мотиви козацьких літописів, „Історії Русів” лягли в основу не одного твору.

„Книжність” Шевченка – багатогранне явище. Прив'язаність до Святого Письма особливо вражає у тих поезіях, які визначили верхнє світло його самоусвідомлення. Шевченків “Заповіт” розпочинається, скажімо, подібно до заповіту праведного Товита: “Як умру, то поховайте мене належно”. Треба наголосити, що якраз Товит і його син Товія належать до етичних постулатів давнього українського тексту. А попри те, за внутрішніми незбагненними законами (чи благодаттю) поетового мислення “Заповіт” Шевченка складається з 24 рядків, нагадуючи поширені в бароковій поезії «Часи», де 24 години земної доби відповідали сповненню записаного в книгах Біблії.

Шевченкове призначення до традиції проявилось в жанровій палітрі його поезії – посланіє, містерія, акафіст, псалми, і жанрова природа поетових “снів” так само бере свій початок з барокового світовідчуття.

Шевченкова муза оживлює риторичну практику Кирила Транквіліона Ставровецького і Григорія Сковороди, що проявляється в триєдності тем Божественного імені, Царства Небесного і гріха. “Світе ясний! Світе тихий!” – ця канонічна формула прикликання Ісуса Христа набуває в Шевченка безмежної глибини, як і весь ряд Божественних імен, які трапляються у Кобзарі. На диво канонічні, ці імена в текстах Шевченка стають провідниками особливої енергії, що має своїм джерелом апостольський дар вимовності невимовного. Згадаймо, як Шевченко звертається до Пречистої Богородиці: “Благословенная в женах”, “Великая в женах”, “Всеблагая”, “Всесвятая”, “Пренепорочна, пре праведна”, “Скорбящих радосте”. Пов'язані з образним ладом Богородичних акафістів, ці звертання під пером Шевченка посилюють передовсім протиставлення до “убогих духом”, що потребують порятунку:

*Нетвердії, душе убогі,
Катам на муку не дались,
Сховались, потім розійшлись.
І ти їх мусила збирати,
І ти, великая в женах,
І ти униніє і страх
Розвіяла, мов ту полову,
Своїм святим огненным словом.*

Т. Шевченко. Поема “Марія”

Як поетові традиції, Богородична тема відкрилася Шевченкові в “Марії” незнаними, несподіваними мотивами цієї традиції, зіткані з текстів Святого Письма, з апокрифічних видінь, з усного народного слова.

Якраз Божественне ім'я стає у віршах Шевченка своєрідною словесною іконою, що утримує світопорядок. Його ж поетичні візії Царства Небесного – то подвиг віднайдення свідоцтв Божого творіння серед руїн і стихій, мінливий калейдоскоп картин земного раю і земного пекла, що служить підтвердженню найголовнішого: „Нема на світі України, немає другого Дніпра”. Згідно з логікою Сковороди, який тлумачить цю тему, починаючи зі слів „Немає тут. Воскрес”, і наголошує, що воскреслого Бога треба шукати в собі, Україну Шевченка треба шукати так само. І слово, „Божеє кадило”, „кадило Істини”, яке розтоплює людське серце, повертає любов і надію, освячує цей пошук.

Зауважмо, не мовиться про працю над словом, як це часто було в попередників Шевченка і Сковороди, наприклад, в Івана Величковського, а про слово-одкровення, великий Божий Дар і, зрештою, Божу кару.

В особливих Шевченкових вимірах постає тема гріха і нерозривно пов'язаної з ним відплати та, правду кажучи, бунтарського сумніву у їх співмірності щодо України та старозавітньої непоступливості щодо „царей неситих”. Синергійна дія любови і справедливості з усвідомленою потребою оновлення справедливості, над якою впродовж століть роздумували європейські мислителі, зосібна Поль Рікер у II пол. XX ст., – наріжна проблема Шевченкової історіософії. Досвіди бароко й романтизму особливо тісно переплітаються в Шевченковому образі руїни – розритих могил і України-домовини. І тут він дуже близький до Григорія Сковороди, який каже, що дух – це могила, що піднімається понад потопними водами. У Кобзарі, що на переконання багатьох є не лише літературою, Шевченко збирає українську традицію і підносить її понад непам'яттю, знеславлення, чужими зазіханнями. Водночас найзначніші міти цієї традиції допомагають глибше зрозуміти Шевченка, побачити його неповторну творчу поставу.

Ще більше споріднює Шевченка і його попередників з XVII-XVIII ст., як це стверджують дослідження Олександри Цалай-Якименко, ритмомелодика його віршів, себто найсокровенніші прояви Шевченкової самототожності.

Спадщину своїх попередників Шевченко усвідомлює насамперед в образі Сковороди, що був би, за його словами з передмови до седнівського “Кобзаря”, народним і великим, „якби його не збила з пливу латинь, а потім московщина”. Вершинність і традиційність Сковороди, як про це писав Дмитро Чижевський, висвітлює вершинність Шевченка. А попри те, протиставлення „старого” і „нового” періодів літератури породило стереотип рецепції Шевченка поза усіма (до Котляревського) століттями розвитку українського слова. Антитетика насправді існує, однак як інструмент довершення і трансмісії попередньої традиції: свідомий вибір української мови, який зробив автор “Кобзаря”. У подібному плані Шевченко протистоїть своїм найближчим попередникам Іванові Котляревському та Григорієві Квітці-Основ'яненку, всупереч стереотипу безпосереднього спадкоємця цих авторів, до якого спричинився сам відомими віршами-присвятами. Ю. Шевельов перший, як зауважила

О. Забужко, звернув увагу, що Шевченко фактично у цих присвятах критикує і „батька”, і „батька-отамана”. Першого – за „зниження” наративної маски, що в колоніальному контексті перетворилася на „розпізнавчий знак” автентичного українства, другого, – за змарновані можливості висловити правду української історії. Без сумніву, Шевченкові йшлося про такий статус української мови й української історії, який міг би забезпечити духовне визволення України. Своїм життям, творчістю, воскресінням у Слові і Духові він стверджує, що українська література до нього і з ним – це єдність у часі і просторі свого існування. Якби це було інакше, то надривні голоси не лунали б з такою люттяю, перетлумачуючи Шевченка за чужими йому критеріями. Що ті критерії далекі від науки, годі й казати. Зрештою, і послідовні наукові стратегії не оберігають від лукавства, якщо порушують Шевченкову правду. Шевченко заповідає „правду і науку”, очевидно, тим, які можуть це успадкувати.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 05.10.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Мельничуком Б.І.*

TARAS SHEVCHENKO AND IDENTITY OF UKRAINIAN LITERARY TRADITION

B. S. Krysa

*L'viv National University named by Ivan Franko
department of Ukrainian literature.*

1, University street, L'viv; tel. +380(032)96 41 99

The article raises the problem of artistic realisation of traditional for Ukrainian literature Christian principles of life. The author deduces religiosity and human morality which influenced the creative work of Taras Shevchenko from the ideological and aesthetic poetry world of the genius of the Ukrainian nation.

Key words: *image, the Christian memory, Shevchenko's religiousness, traditions*

УДК 82: 7. 079 (477); 793. 2; 78.07; 314.743 (437)
ББК 83.3 (4Укр) 1–8 Шевченко + 60.73+85.30 (4 Чех)

ШЕВЧЕНКІВСЬКІ СВЯТКУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ У МІЖВОЄННІЙ ЧЕХО-СЛОВАЧЧИНІ

Г. В. Карась

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; e-mail: karasg@ukr.net*

У статті на основі архівних джерел висвітлюються особливості Шевченківських святкувань української еміграції у міжвоєнній Чехо-Словаччині. Встановлено ареали та панораму святкувань, їх форми та особливості, а також значення у поступі української музичної культури за кордоном.

Ключові слова: *Т.Шевченко, святкування, концерт, музичні твори, виконавці, еміграція.*

Шевченківські святкування, що розпочались в Україні після смерті Кобзаря 1870-х років, упродовж ХХ століття стали однією з наймасовіших і найповажніших форм його вшанування і поширились у всі поселення українців по світу. Однією з країн Європи, де вшанування пам'яті Т.Г.Шевченка у міжвоєнний період було високомистецьким та різноманітним, була Чехо-Словацька Республіка. Ця молода, тільки-но створена, незалежна демократична держава стала одним з основних центрів скупчення для української військово-політичної еміграції, яку складали учасники визвольних змагань 1917–1920-х рр. Початок галицької військово-політичної еміграції поклав вихід за кордон в 1919 р. так званої Гірської бригади, що входила до складу Української Галицької Армії (УГА). Змушена перейти на територію Чехо-Словаччини, вона була перевезена в Судети та інтернована поблизу містечка Німецьке Яблонне. Через рік, в серпні 1920 р., сюди прибилася ще одна частина УГА під командуванням генерала А. Кравса, що входили до складу Херсонської дивізії Армії Української Народної Республіки (УНР) [2, 17]. В 1921 р. інтерновані українські вояки були переведені до Йозефова. Масовий вихід на еміграцію наддніпрянців припадає на листопад 1920 р., коли Українська армія УНР під натиском військ більшовиків перейшла за Збруч і зосередилась головним чином в Польщі та Румунії. У 1920–1921 рр. намітилась тенденція до активного переселення українських політичних емігрантів з країн їхнього початкового перебування до Чехо-Словаччини й, насамперед, у Прагу. На початок 1922 р. загальна кількість українців тут досягла 20 тис. осіб [2, 30]. У тогочасній Чехо-Словаччині скупчились тисячні маси не тільки українських емігрантів, і всім їм були забезпечені однакові умови побуту та матеріальна допомога зі сторони держави. Завдяки підтримці уряду країни та її президента Т. Масарика, українці заснували ряд освітніх та наукових інституцій,

вели активну культурну працю. Вчені справедливо вважають, що «з цього погляду Чехословаччина була унікальною державою. Історія не знає іншого випадку такого лояльного і гуманного ставлення до вельми чисельної, як для такої невеликої країни, і різномірної за своїм характером еміграції» [2, 31]. Незважаючи на відтік українських емігрантів з країни, на 1934 р. їх ще тут перебувало до 16 тис. осіб. Українські скупчення, окрім Праги, були у Пільзені, Подєбрадах, Пардубіце, Брно, Пшібрамі та ін. [2, 17].

Ряд учених (Т. Бублик, С. Віднянський, О. Мартиненко, С. Наріжний та ін.) досліджували культурно-мистецьке життя української спільноти у міжвоєнній Чехо-Словаччині, проте Шевченківські святкування не виділялися ними як окрема проблема. З огляду на значимість святкувань для розвитку музичної культури української еміграції у ХХ ст. **актуальним** видається висвітлення саме цього важливого аспекту музичного життя. **Метою** автора розвідки постає окреслення ролі Шевченківських святкувань у міжвоєнній Чехо-Словаччині для розвитку музичної культури української діаспори ХХ ст. При цьому акцентуються такі **завдання**: на основі опрацювання архівних матеріалів встановити ареали та панораму Шевченківських святкувань у Чехо-Словаччині у міжвоєнний період; виокремити їх форми та особливості; означити роль українських громадських інституцій у цьому процесі; показати значення вшанування пам'яті Т.Шевченка у поступі української музичної культури за кордоном. Джерельним матеріалом для узагальнень автора статті послужували опрацьовані ним у 2009 р. фонди Центрального державного архіву Чеської Республіки у Празі*, Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України† та видання з фондів Слов'янської бібліотеки Державної книгозбірні Чеської республіки (м. Прага).

Інтенсивне музичне життя українців у міжвоєнній Чехо-Словаччині пульсувало в таборах для інтернованих та містах країни, де були більші скупчення емігрантів. Наявність в цих осередках значної кількості фахових музикантів, студіюючої молоді, мистецьких колективів (хорів, оркестрів), освітніх інституцій зумовлювало високий рівень проведення культурних заходів.

Першим вогнищем музичного життя українців були військові табори інтернованих частин УГА в Німецькому Яблонному, Ліберці та Йозефові. Протоколи загальних зборів співацько-музичного гуртка Українського військового табору в Йозефові за 1921 – 1922 рр. передають атмосферу його півторарічної діяльності у складних умовах [5]: це підготовка різноманітних концертів та свят, в т. ч. присвячених Т.Шевченку

* Statní uatrední archiv v Praze; у покликаннях скорочено – ЦДАП /SUAP. Принагідно, хочемо висловити вдячність відділу міжнародного співробітництва Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаніка та професору університету м. Брно (Чеська Республіка) Р.Барону за допомогу в організації нашого наукового відрядження до Чеської Республіки.

† У покликаннях скорочено – ЦДАВО України.

[9], затвердження їх програм, проблеми діяльності хорового та інструментального колективів, придбання нових інструментів, закупка нот для літографування. Хор виступав не тільки перед українцями, але також і перед чехами. У програмах шевченківських концертів насамперед виконувалися хорові твори на слова Кобзаря: *Іван Гус* М. Лисенка, *Гамалія* І. Біликовського, *Косар* С. Людкевича, *Заповіт* К. Стеценка, а також хор *Закувала та сива зозуля* П. Ніщинського до п'єси *Назар Стодоля* Т. Шевченка. У 1922 р. тут виступає молодий співак, студент Празької консерваторії Орест Руснак. Він виконує солоспіви *Гетьмани* М. Лисенка та *Минули літа молодії* Д. Січинського на слова Т. Шевченка.

Протоколи засідань управи *Культурно-освітнього гуртка* табору в Йозефові за період від 2 грудня 1922 до 21 січня 1925 року свідчать про продовження цієї культурницької діяльності [16]. Вона мала кілька напрямків: заснування та керівництво театральною секцією, музичними гуртками; закупка партитур та музичних інструментів; налагодження музичної освіти (навчання гри на фортепіано); підготовка різноманітних свят та концертів, в т. ч. і на честь Т. Шевченка. На засіданнях заслуховувались звіти музичного гуртка, аналізувався репертуар та якість виконання хорових творів на концертах.

Просвітний Кружок у таборі УГА в Німецькому Яблонному в липні 1919 р. організовує старшинський хор, в лютому 1920 р. – співацький гурток *Боян*. Останній мав добрий чотириголосний склад, нотну бібліотеку. Репертуар хору складала біля 80 творів українських та зарубіжних композиторів, чільне місце серед яких займали твори на слова Т. Шевченка. Хор мав щомісячні концерти з нагоди національних свят, виїжджав з концертами в чеські гарнізони, громади. У грудні 1919 р. він виступав разом з бандуристом Василем Ємцем, у березні 1920 р. бере участь у Шевченківському концерті, організованому Українською Громадою в Празі. Гурток видав збірник кuartетів *Наша слава* для чоловічого хору в кількості 300 примірників (упорядник – четар Бобик) [3, 29–30]. У репертуарі хору підстаршин та стрільців (диригент Кульчицький), який виступав на різноманітних концертах, були твори на слова Т. Шевченка: *Заповіт*, *Огні горять* [3, 32–34]*.

Атмосферу культурно-мистецької діяльності у таборах Йозефова, Німецького Яблонного та Ліберця передають світлини того часу [6] та програма Шевченківських святкувань у Ліберці в 1921 р. [9]. Там чоловічий хор під керівництвом четаря Степана Горака виконав *Заповіт* К. Стеценка, *Іван Гус* М. Лисенка (обидва на слова Т. Шевченка), *Хор підземних ковалів* С. Людкевича на сл. В. Пачовського, *Сонату* С. Горака на слова П. Карманського у фортепінному супроводі Нестора Нижанківського. Звучали солоспіви у виконанні Іванни Синенької-Іваницької (*Якби мені, мамо, намисто* М. Лисенка на сл. Т. Шевченка) та п. Фартуха (*На чужині* І. Недельського на сл. Орлича).

* Оскільки, на жаль, не вказані автори музики, можемо припустити, що це відповідно твори К. Стеценка та С. Воробкевича.

Отже, впродовж існування таборів для інтернованих українців (1919–1925 рр.), незважаючи на складні умови, культурна діяльність мала на меті створення духовної атмосфери у середовищі колишніх воїнів, зупинку процесів деморалізації. Неоціненно в цьому процесі була роль Шевченківських святкувань. Постать Т. Шевченка, яка була овіяна ореолом святості і поваги, стимулювала творчу атмосферу, сприяла національній ідентифікації, піднесенню духа. Музичне виконавство (вокально-хорове, інструментальне) було важливою складовою Шевченківських святкувань. Тут поєднувалася самодіяльність колишніх воїнів з виступами професійних співаків, піаністів, бандуристів. Програма святкувань засвідчує актуалізацію найкращих творів українських композиторів кінця XIX – поч. XX ст. на слова Т. Шевченка.

Основна частина українських емігрантів міжвоєнної Чехо-Словаччини була сконцентрована у **Празі**. Різноманітні українські організації тут від 1921 р. проводять концерти та академії, участь в яких брали: Український академічний хор (керівники М. Рощахівський, П. Щуровська-Россіневич, Ф. Якименко, О. Приходько та ін.; концертмейстерами хору виступали Н. Нижанківський, З. Лисько Р. Сімович), різні хори під керівництвом П. Щуровської-Россіневич [14], композитори-піаністи Ф. Якименко, С. Туркевич-Лісовська, піаністи Л. Колесса, Н. Нижанківський, Р. Савицький, В. Божейко, віолончелісти Б. Бережницький, Х. Колесса, бандуристи В. Ємець, М. Теліга, капела бандуристів під керівництвом В. Ємця [15], К. Могили, співаки М. Менцинський, М. Гребінецька, О. Руснак, М. Голинський, М. Сокіл, І. Туркевич-Мартинцева, брати Самойловичі, Г. Дяченко, Н. Дяченко-Гордаш, Е. Гакен та ін.

Серед інших святкувань у Празі, виділяються Шевченківські концерти, до яких залучаються найкращі професійні сили. Так, в концерті 1922 р. в найрепрезентативнішій у Празі Сметановій залі беруть участь піаністи Любка Колесса, Нестор Нижанківський, Платонида Щуровська-Россіневич (двоє останніх в ролі концертмейстерів), віолончеліст Богдан Бережницький, оперні співаки Марія Гребінецька, Теофан Бессарабов, Український академічний хор під керівництвом Михайла Рощахівського, у 1923 р. – соліст оломовської опери Орест Руснак. На концерті у 1924 р. Федір Якименко виступає як диригент хору, композитор і піаніст. Виконувалися його хорові композиції *У перетику ходила*, *Зоре моя вечірня* на слова Т.Шевченка та фортепіанні твори, а також композиції М. Лисенка, С. Людкевича, Ф. Колесси, О. Нижанківського. В цьому концерті брав участь відомий співак Михайло Голинський. В 1925 р. Шевченківське вшанування відбувається за участю всесвітньо-відомого співака Модеста Менцинського, піаністки Володимири Божейко, Українського академічного хору під керівництвом Ф. Якименка. У програмі вокального концерту, присвяченому творчості Т.Шевченка у 1928 р. були твори української та світової класики у виконанні братів Самойловичів – оперних співаків Бориса та Миколи, концертно-камерного співака Олександра у супроводі композитора Зіновія Лиська.

На цьому концерті було виконано твір для вокального тріо *У мої Катерини* З. Лиська на слова Т. Шевченка. У програмі Шевченківського концерту у 1931 р. були фортепіанні твори Л. Бетховена та В. Барвінського у виконанні Романа Савицького, композиції Ф. Ліста, Ф. Шопена – у виконанні професора Яна Ермла, хорів та вокальні твори.

У 1934 р. *Товариство прихильників української пісні** проводить Шевченківський святковий концерт за участю українського хору під керівництвом П. Щуровської-Россіневич, солістів Іванни Синенької-Іваницької, Дмитра Левитського, Миколи Самойловича, у 1935 р. – солістки Київської опери Марії Сокіл, композитора Антона Рудницького, концертної піаністки Ольги Савович-Шурдової, скрипаля О. Кисяківа та українського хору П. Щуровської-Россіневич [10].

Новаторською була програма хору під керівництвом Платониди Щуровської-Россіневич на концерті в 1934 р.: *Вечір* чеського композитора Й. Ферстера, *Ой чого ж ти почорніло* Л. Ревуцького, *Червоний бенкет* В. Костенка – всі твори сучасних тоді композиторів на слова Т. Шевченка [10]. Доречно відзначити, що П. Щуровська-Россіневич, маючи великий досвід як учениця всесвітньовідомого диригента Олександра Кошиця та співдиригентка Української Республіканської Капели під його проводом, постійно працювала над самовдосконаленням, вивчала і пропагувала нові твори сучасних композиторів як українських, так і чеських.

Український академічний комітет для міжнародної інтелектуальної співпраці при комісії союзу народів у 1936 р. святочну академію в пам'ять 75-річчя смерті Т. Шевченка проводить за участю ректора Українського Вільного Університету проф. О. Колесси, з доповіддю професора Карлового університету академіка Ї. Горака, піаністки Любки Колесси, солістки Національного театру в Празі М. Будікової-Ярем'яшової та українського хору під керівництвом Яна Ступки [10].

Центральною українською культурно-освітньою інституцією Праги в цей період стає **Український Високий Педагогічний Інститут ім. М. Драгоманова** (заснований 1923 р.), де частими були інститутські свята (концерти, академії, шкільні свята). Вони проводились в різних концертних залах Праги протягом десяти років [8; 10; 12; 13]. На святах часто були присутніми представники державної чехо-словацької влади (особливо з Міністерства закордонних справ, шкільництва та народної освіти), інших наукових та громадських інституцій, національних організацій (чеських, білоруських, грузинських, литовських, козачих, горців Кавказу та ін.). Велика роль на них відводилась музично-педагогічному відділу, який забезпечував високий професійний рівень мистецької частини свят.

Однією з форм святкування були концерти-академії, які передбачали обов'язкову доповідь (реферат). Серед проведених виділяються Ше-

* Товариство прихильників української пісні у Празі створене у 1931 р. під впливом виступів капели О. Кошиця. На чолі її стояв відомий чеський композитор і Голова Чеської Академії Наук та Мистецтв, професор, доктор Йозеф Богуслав Ферстер.

вченківські святкування-академії. В 1925 р. академія відбувається за участю солістів (студентів і викладачів), студентського хору під керівництвом її декана Федора Якименка, з доповіддю Дмитра Чижевського. На академії 1926 р. вперше була виконана композиція Ф.Якименка на слова Т. Шевченка *Чого мені тяжко*. Це свідчення того, що відзначення пам'яті Поета стимулювало творчість композитора.

Організаторами урочистостей відзначення 125-річчя від дня народження Т. Шевченка (11 березня 1939 р.) у Сметановій залі у Празі були Чеська академія наук та мистецтв, Слов'янський інститут, Український Вільний Університет, Чесько-український святочний комітет. У мистецькій програмі концерту поряд з українськими виконавцями виступали чеські музиканти – Е. Галієва (фортепіано), Я. Войтек (орган), Вера-Мора (оперна співачка).

Активну участь у святі-академії у 1930 р. брали студентський хор (диригент П. Щуровська-Россіневич), викладачі та студенти музично-педагогічного відділу (піаніст Роман Сімович виконав *Прелюд* В. Барвінського; його ж *Пісня пісень* для сопрано, скрипки та фортепіано була виконана абсолювенткою С. Нагірною та студентами Р. Мировичем та Р. Сімовичем).

Українська реформована реальна гімназія у Ржевничах, яка була складовою частиною Інституту, мала добрі гімназійні хор та оркестр (диригент А. Яковенко), які брали активну участь в концертному житті, в т. ч. відзначаючи Шевченківські свята, зокрема в 1931 р. [11].

Під час Другої світової війни організаторами Шевченківських святкових концертів у Празі стає Український Вільний Університет, Українська Академічна Громада, Українська Реальна Гімназія у Модржанах (гімназійний хор під керівництвом Т. Пасічника), Товариство українців-викладачів університетів. У 1941 р. тут відбувається концерт Українського національного хору (диригент В. Божик) [13].

До 130-річчя від дня народження поета в 1944 р. концерт відбувся під гаслом «Жіноцтво – Шевченкові». В ньому брали участь: хор під керівництвом П. Щуровської-Россіневич, відома співачка Євгенія Мозгова, молода піаністка Оксана Драй-Хмара [10]. Виконувалася кантата М. Лисенка *Умер поет*, хорові твори П. Сениці, Л. Ревуцького.

Ще одним потужним осередком музичного життя українців у Чехо-Словаччині були **Подєбради** біля Праги. Студенти Української Господарської Академії співали у хорі [1; 13], яким у 1923 р. керував З. Сердюк, а акомпанував З. Лисько. Тут діяли Мистецько-драматичний гурток, в якому брали участь Олена Теліга та її чоловік Михайло, невеликий ансамбль бандуристів, у складі якого був Михайло Теліга [4, 228–229]. На Шевченківському святкуванні у 1928 р. хор академії разом із хором УВПІ ім. М.Драгоманова під керуванням П. Щуровської-Россіневич виконував *Я бачив сон* М. Вериківського, *Ой на горонці* в обр. О. Кошиця, *Було колись на Вкраїні* в обр. М. Лисенка. Фортепіанні твори та супровід хору виконувала лектор інституту В. Березовська,

співали лектор інституту Ніна Дяченко та оперний співак Григорій Дяченко.

Українська Академічна Громада, Українська гімназія та Український дитячий притулок у Подебрадах проводили культурно-мистецькі заходи, основним з яких було вшанування Т.Шевченка [9].

Культурно-мистецьке життя українців у міжвоєнній Чехо-Словаччині пульсувало і в інших містах та місцевостях країни: Брно, Братиславі, Градец-Кралове, Коштальові, Ледвіці, Младій Болеславі, Пісеку [9; 12]. Українська колонія у Братиславі, що була заснована у 1922 р., активно діяла більше десяти років [7]. В 1924 р. представники української еміграції, в 1936–1937 рр. місцева *Просвіта* та *Союз підкарпатських українських академіків* провели тут вечори вшанування Т.Шевченка.

В 1925 р. в Пісеку відбувся Вечір українських кобзарів, присвячений вшануванню Т. Шевченка. Кобзарська капела під керівництвом Василя Ємця виконувала канти, історичні, українські та словенські народні пісні, танцювальну музику.

Українська Академічна Громада в Коштальові у 1931 р. до Шевченківського вшанування запросила солістів Бориса Самойловича, Олександру Шарікову, бандуриста Федора Слюсаря, піаністку Марію Класківу.

Просвіта, Українська Академічна Громада, Українське студентство високих шкіл, Комітет українців у Брно у 1923–1943 рр. проводять Шевченківські свята за участю хорів: *Боян* (диригент О. Білецький), українського та студентського (диригент А. Швець), мандолінового оркестру *Бандура* (диригент В. Зофієвський), дитячого, мішаного та чоловічого (диригенти В. Франтик, В. Бірчак, О. Волощуківна, М. Галій), солістів А. Остапчук, М. Самойловича, В. Ємця. У програмі звучали твори Л. Бетховена, Ф. Шопена, М. Лисенка, М. Вербицького, С. Воробкевича, М. Гайворонського, Я. Степового, П. Ніщинського, К. Стеценка, Д. Роздольського, М. Леонтовича, О. Кошиця, Д. Котка та ін. грали музично-драматичні вистави [9]. У 1921 р. Українська Академічна Громада у Брно провела Український концерт за участю Українського академічного хору з Праги (кер. З. Сердюк), бандуриста В. Ємця, співаків О. Руснака та І. Птиці [13].

Святочна Шевченківська академія української спільноти у м. Градец-Кралове в 1925 р. відбулася за участю хору під керівництвом колишнього співака капели О. Кошиця Андрія Чехівського, бандуриста Михайла Теліги, в 1927 р. – хору Українська Академічна Громада з Праги під керівництвом П.Щуровської-Россіневич.

Таким чином, Шевченківські святкування щороку (від 1919 до 1944 рр.) відбувалися у всіх великих скупченнях українців у міжвоєнній Чехо-Словаччині – Празі, Падеєбрадах, Брно, Братиславі, Градец-Кралове, Коштальові, Ледвіці, Младій Болеславі, Пісеку та таборах для інтернованих (Німецькому Яблонному, Ліберці та Йозефові). Основними їх організаторами виступали громадські організації (Українська Ака-

демична Громада, Український республікансько-демократичний клуб, Українське об'єднання в Чехо-Словацькій Республіці, Центральний союз українського студентства, Товариство прихильників української пісні, Українське Національне Об'єднання та ін.), наукові (Український Вільний Університет) та освітні інституції (Український Високий Педагогічний Інститут ім. М. Драгоманова, Українська Господарська Академія в Подєбрадах), мистецькі колективи (насамперед Український Академічний Хор, хори навчальних закладів), діячі музичної культури (композитори – Ф. Якименко, виконавці, диригенти – П. Щуровська-Россіневич, М. Рошахівський). Основними формами Шевченківських святкувань були концерти, академії, лекції-концерти. Склалася традиційна форма їх проведення: слово про Поета, хорові номери, декламація, виступи солістів. Окремі програми були побудовані виключно на Шевченківській тематиці. В інших – здебільшого твори на слова Т. Шевченка поєднувалися з номерами близькими до тематики свята, або такими, які могли запропонувати виконавці в складних еміграційних умовах.

Найчастіше виконувалися такі хорові твори на слова Т. Шевченка: *Б'ють пороги, Іван Гус, Іван Підкова, Заповіт, Було колись на Україні, Наша дума, наша пісня, Калина, Ой діброво, темний гаю, Не дивуйтеся, дівчата, Оріся ж ти, моя ниво* Миколи Лисенка, *Заповіт* Кирила Стеценка, *Олександра Кошиця, Думи мої* Сидора Воробкевича, *Сонце заходить* Дмитра Роздольського, *Зоре моя вечірняя, Чого мені тяжко* Федора Якименка, *Косар, Чи ми ще зійдемося знову* Станіслава Людкевича, *Розрита могила* Дмитра Котка, *Якби мені черевики* Філарета Колесси, *Ой у саду, саду* Михайла Гайворонського, *Молюся знову й уповаю, Молюся, молюся* Володимира Балтаровича, *Над дніпровою сагою* Ярослава Ярославенка, *Ой чого ж ти почорніло* Лева Ревуцького, *Червоний бенкет* Валентина Костенка, *Гомоніла Україна* Павла Сениці, *Вечір* Йозефа Богуслава Ферстера, *Встала весна, Заповіт, Думи мої* Яна Ступки.

Із багатой вокальної літератури на слова Кобзаря виконувалися солоспіви: *Мені однаково, Хусточка, Ой, Дніпре мій, Дніпре, Рече та стогне Дніпр широкий, Нащо мені чорні брови, Ой люлі, люлі, Із-за гою сонце сходить, Садок вишневий коло хати, Ой одна я одна, Коби мені, мамо, намисто, На городі коло броду, Тогди як Господи, Дума, Хустина, Ой умер старий батько, Над дніпровою сагою, Мені однаково, Як це були ми козаками, Ой маю, я маю оченята, Не женися на багатій, Ой чого ти почорніло, Огні горять, Ой по горі ромен цвіте, Минають дні, Понад полем іде, По діброві вітер віє, Тече вода з-під явора* (дуєт) М. Лисенка, *І золотої й дорогої, Плавай, плавай лебедонько* К. Стеценка, *Така її доля, Соловейко* Г. Давидовського, *Чого ти ходиш на могилу, Тече вода в синє море, Нащо мені чорні брови* В. Заремби, *Минули літа молодії* О. Нижанківського, *І золотої й дорогої, У гаю, гаю* Д. Січинського, *Із-за гаю сонце сходить, За думою дума, Зацвіла в долині червона калина, Сонце заходить, Ой по горі ромен цвіте* Я. Степового, *Чого мені тяжко* (тріо) Ф. Якименка, *Ой чого ж ти почорніло, Псалом 94* В.

Барвінського, *На городі коло броду* П. Чайковського, *Ой гоп-гопака* М. Мусоргського, *Полюбила я, одружилась я* С. Рахманінова, *Я не здужаю нівроку* Ю. Мейтуса, *І небо невмите* Г. Дяченка.

Отже, така широка палітра вокально-хорової літератури у програмах Шевченківських святкувань засвідчує актуалізацію творів композиторів всієї України, а також російських та чеських авторів. Що ж до останніх, то виконувалися щойно написані ними твори, зінспіровані впливом діяльності української еміграції та високим словом Т.Шевченка.

Діячі української музичної культури в діаспорі виконували не тільки твори, що пройшли випробування часом і концертною практикою, але й виносили на суд слухача нові твори, написані в Україні і за її кордоном. Залучення до святкувань широкого кола студентської та учнівської молоді збагачувало її неоціненним досвідом, який вони перенесли на наступну свою творчу діяльність в різних країнах.

Отже, Шевченківські святкування стимулювали композиторську та виконавську творчість, актуалізували кращі твори української музики та сучасний репертуар, сприяли діалогу культур, зокрема української та чеської.

Всі ці чинники, не тільки підносили рівень української музичної культури, але й сприяли її поступу у світовому культурному просторі, консолідації українців за межами рідної землі.

Література

1. *Петрівський Д.* Хор Української Господарської Академії в Чехо-Словаччині / Данило Петрівський // Українська Господарська Академія в Ч.С.Р., Подебради, 1922–1935 і Український Технічно-Господарський Інститут, Подебради–Регенсбург–Мюнхен, 1932–1972: В 50-ліття заснування УГА і 40-ліття УТГІ. – Нью Йорк: Видання Абсолютівів Української Господарської Академії і Українського Технічно-Господарського Інституту, 1972. – С.110-116. [Українська Висока Політехнічна школа на чужині. Том III].

2. *Трощинський В.* Витоки та історична доля міжевоєнної української політичної еміграції в Європі / В.Трощинський // Українська діаспора. – Київ – Чикаго: Інститут соціології НАН України, Редакція Енциклопедії української діаспори при НТШ (США), 1994. – ч. 5. – С.5–31.

3. *Україна в таборі: огляд культурно-просвітної діяльності від червня 1919 р. до червня 1920 р. в таборі Української Бригади.* (Німецьке - Яблонне). (Чехо-Словацька Республіка) / списав Я.Ярема. – Німецьке - Яблонне: Просвітний кружок, 1920. – 44 с.: іл.

4. *Українська Господарська Академія в Ч.С.Р., Подебради, 1922–1935 і Український Технічно-Господарський Інститут, Подебради–Регенсбург–Мюнхен, 1932–1972: В 50-ліття заснування УГА і 40-ліття*

УТГІ. – Нью Йорк: Видання Абсолювентів Української Господарської Академії і Українського Технічно-Господарського Інституту, 1972. – 278 с.: фото.[Українська Висока Політехнічна школа на чужині. ТомІІІ].

5. ЦДАВО України. Ф.3521 (Український військовий табір в Йозефові), оп. 2,спр. 200: Протоколи загальних зборів співацько-музичного гуртка. – 44 арк. (21 січня 1921 – 2 липня 1922 р.).

6. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 6, інв. №. 100 – Йозефов – культурна діяльність у таборі (1921– 1925); інв. №. 112 – Німецьке Яблонне; інв. №. 116 – Німецьке Яблонне – члени оркестру в українському таборі (1916); інв. №. 117– Німецьке Яблонне – Шевченкові торжества в українському таборі – фотографії.

7. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 9, інв. №. 232. Українська колонія в Братиславі. Запрошення на акції. 1932 – 1933.

8. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 17, інв. №. 398. Український педагогічний інститут ім. М.Драгоманова у Празі. Документація. Запрошення на святкові вечори і концерти, що проводилися інститутом (1925–1933).

9. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 81, інв. №. 964 /1. Шевченкові торжества у різних землях – запрошення, програми. 1911–1944. (А-Ро).

10. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 81, інв. №. 964 /2. Шевченкові торжества у різних землях – запрошення, програми. (Прага. 1922 –1944).

11. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 81, інв. №. 964 /3. Шевченкові торжества у різних землях – запрошення, програми. 1911–1944. (Інші міста на R –Z).

12. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 84, інв. №. 1014. Запрошення і програми громадських акцій. Святкові вечори. 1921.

13. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 84, інв. №. 1019. Концерти. 1921 –1943.

14. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 91, інв. №. 1173. Український академічний хор. 1922 – 1933. Фото

15. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 91, інв. №. 1175. Українські бандуристи. 1923– 1926. Фото.

16. ЦДАП /SUAP. Ф. 1012 (RUESO), картон № 8, інв. № 69. Kulturné osvětový kroužek v Josefově. Protokoly schůzí výboru. 1922–1925.

Стаття надійшла до редакційної колегії 22.02.2011р.

Рекомендовано до друку докт. мистецтвознавства, проф. Черепаниним М.І.

**CELEBRATION OF SCHEVCHENKO'S DAYS
BY UKRAINIAN EMIGRATION AT BETWEEN-WARS
CZECHO-SLOVAKIA**

G. B. Karas

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,
57 Shevchenko Street, Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine;
e-mail: karas@ukr.net*

The article elucidates peculiarities of Schevchenko's days celebrations by Ukrainian emigration at between-wars Czecho-Slovakia at the basis of archival sources. The author determines area and panorama of celebrations, their forms and peculiarities as well as their significance for development of Ukrainian musical culture abroad.

Key words: *T. Schevchenko, celebration, concert, musical compositions, performers, emigration.*

“Покутська трійця”: явище, постаті

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4Укр)

ГРОТЕСКОВІ ІГРИ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА

Р. В. Піхманець

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

У статті розглянуто природу, закономірності творення й особливості вияву гротескового стилю Леся Мартовича, доведено його домінування в системі художнього мислення письменника.

***Ключові слова:** гротесковість, художнє мислення, художньо-чуттєві символи, образність, процеси творчого синтезу.*

Наше літературознавство віддавна, хоча обережно й нечасто, постулювало гротесковість як головний стилетворчий принцип Мартовичевого артистичного вислову. Зокрема, Микола Могилянський у передмові до „Вибраних творів” письменника (К.: Книгоспілка, 1926. – С. VII–XLII) назвав його художню манеру „комедійним гротеском у реалістичному плані”. А Юрій Клиновий, відштовхуючись від Франкової характеристики Леся Мартовича як того, хто свідомі чи неусвідомлювані вчинки людини „уміє передати в цілком іншому насвітленні, ніж це є в дійсності”, простежує його шляхи „переміщення дійсності в бік дивоглядного, а то й навіть неймовірного” [6, 197]. Їх в арсеналі автора „Забобону” чимало, і дослідник зазначає лише деякі з них. Чи не головним, заявленим уже в „Не-читальнику”, стала гіперболізація окремих деталей, властивостей, смислових парадигм і т. ін., що нерідко поєднується з алогічним до ситуації, дотепно-іронічним або цілком серйозним коментарем наратора, як, приміром, сцена в першому ж оповіданні з розумінням значення школи, що закінчується несподівано-парадоксальною реплікою: „Але то все гайдамахи, панщину хочять заводити” [7, 29]. Подеколи таке перебільшення набуває характеру карикатурного, скажімо, початок оповідання „Війт”, де змальовано реакцію пса й теляти на „страшно грубий і сильний голос” Степана. Іншим важливим прийомом Мартовичевої гротесковості Юрій Клиновий називав чергування картин і епізодів реальних та вигаданих з метою ігрового ошуканства читача („заклинати людей в цапа”). „Наче ярмарковий штукар, він уміє переміщувати кар-

тини так, що читач і не спостережеться, де дійсність, а де фантазія, що можливе, а що неймовірне” [6, 199]. Нерідко вдавався письменник і до використання суто фантастичних, зокрема казкових атрибутів: „Іван Рило”, „Винайдений рукопис про руський край”, „Стрибожий дарунок”, „Жирафа і Ладо” та ін.

Названі художні прийоми так чи так задіяні в формуванні художньої семантики „Пророцтва грішника”. Вся новела, а навіть її зовнішня структура, – це підпорядковане процесам творчого синтезу суцільне „перемішування” реальних картин і образів із фантастичними, казковими та легендарними. Сама диспозиція передбачає каламбури з дійсністю, причому з космологічними її складовими, з релігійними догмами й граматичними категоріями (минуле – сучасне – майбутнє). Адже герой-оповідач ще живий, і все його гумористично-пародійне повісткування – це фіглярство з народними уявленнями про посмертні митарства душі, блюзнірсько-апокрифічна версія потойбічного буття. Гротескову внутрішню суперечність, „поєднання непоєднуваного” закладено вже в назву твору. І не одну, а цілу „в’язку”. Адже пророцтва – прерогатива жерців і оракулів, святців і праведників, котрі в стані трансу „віщують” від імені духів чи божества майбутню долю народу. А в Леся Мартовича взявся за одкровення метафізичних істин, іронізуючи про свої потойбічні придибашки, „пекельник, запеклий і проклятий”. Пізніше з’ясуємо, що вирок грішника йому винесли земні „судді”, тобто ті, з ким мав якісь конфлікти, проти кого виступав чи сквернословив. Це й викликало бажання покепкувати з їх аргументів, а відтак і з головних постулатів церкви, пародійно наслідуючи їх і логічно ніби продовжуючи хід думок. Насамперед це дяк із Йолупковець (звична для автора „значуща” назва населеного пункту). Той постійно докоряв задьорі, що будь-яка книжка, як і наука загалом, – безбожні, і до добра вони не доведуть. До такого переконання дяк, звісно, сам не дійшов, бо хтозна, чи читав ще щось, окрім кахетичної літератури, а засвоїв від священника, котрий, зі свого боку, набрався „цих мудрощів – попри гру в карти – [...] на теології”. Це був один із основоположних постулатів церковників, що перетворився на своєрідний жупел. Читання „безбожних” книжок і повна до них довіра, певна річ, залишили свій слід: „навчився я на них пагубних думок”. „Та це ще не все! – щиро „кається” перед читачем у гріхах гомодієгетичний наратор. – Від думки до діла недалеко вже дорога. Отож узявся я до грішних учинків. Та-бо й це ще не все, бо я намагався ті думки й другим передати” [7, 251]. Хоча це лише один, більше, що так скажу, теоретичний аспект його гріховного буття. Практичний же з’ясовує гнівна реляція священника, який ніжився в очеретяній прохолоді на райському березі і якого несподівана з’ява давнього супротивника довела до нестями: „Грішнику! – буде мене картати. – Поганий грішнику! А видиш, куди тебе завела твоя філософія? Докоряй же тепер мені так, як докоряв-еси на землі. Чом не докоряєш?! Ну-бо! Кажи, що я неук, кажи, що я непотріб, кажи, що я не жию після тих заповідей, які другим проповідую, кажи, що я навчаю людей того, чого й сам не розумію. Чому ж не гово-

риш?! Може, ти вже забув, як ти переконував моїх парафіян, що я зробив собі з віри дійну корову? Так, грішнику, так! Моя віра ще й тут мене продуває і холодить, а твоє невірство пражить тебе на шкварок. Може, ти вже забув, як ти глумився над йолупківським дяком? Так, грішнику, так! Дяківська дурнота потрібніша на світі від усіх грішних теорій. Відповідай же, проклятий грішнику, чого мовчиш?!" [7, 257]. Зрештою, героєм погоджується: згідно нав'язаних соціуму релігійних догм і суспільних законів він справді великий грішник, бо допускав всілякі ересі супроти них, тому пророче й пов'язує своє майбутнє з пеклом.

Така пародійно-бурлескна „згода” (додаймо сюди кепкування з основ суспільного устрою) перетворює її на заперечення вердикту земних „суддів”, а самі його пророцтва, як кажуть, живого місця не залишають від „забобону” страшного суду. У незакінченій повісті „Село Підойма” наратор доходить переконання, що релігійність жителів традиційного суспільства являє собою, по суті, синтез християнських і язичницьких вірувань, причому з явною перевагою „старої віри”, та вони дедалі „переходила в забобон” [8, III, 181]. Зосібне, щодо концепту по тойбічної долі ця народна теологія передбачала різні версії мук, „воскресення мертвих на Сафатовій долині” і т. ін. Однак й вони не знайшли належного втілення на сторінках новели. Виходить, таким чином, ніби потрібне заперечення художнього дефінітиву страшного суду: оповідач-трикстер, сказати б, блюзнірськи повертає лицем навиворіт і себе, і священні сутності християнської церкви, і постулати народної теології.

Відповідно до законів гротескового стилю, письменник затіював дотепно-жартівливі ігри й зі своїм „ідеальним” читачем. * Показові з цього погляду його пояснення в колі львівських друзів (Михайла Рудницького, Михайла Яцківа і В'ячеслава Будзиновського) до оповідання-казки „Жирафа та Ладю”, а властиво – до її підзаголовка: „Подражаніє Лессінгові”: „Я дав тій дівчині довгу шию і високі ноги, щоб і мої читачі витягували шії і довго бігали, шукаючи по бібліотеках твору, з якого я навчився так ошукувати наївних і легковірних”, – відповідав на питання, чому об'єктом художнього спостереження обрав Жирафу (З листа Михайла Рудницького до Федора Погребенника від 6 грудня 1968 року. Цит. за кн.: 10, 146). Пояснення неповне та й, по суті, не зовсім правдиве, зокрема в тій частині, яка заперечує в Лессінга літературного зразка, „схожого з сатиричним гротеском Мартовича”. Можливо, Михайло Рудницький щось призабув за пів століття з розповідей автора. Та радше той кепкував рівночасно і з читачем, і з друзями. Бо в Лессінга, як довів Федір Погребенник [10, 146–148], таки є „фабльова” історія „Пави та ворони”, яка засвідчує смислові зв'язки з оповіданням Леся Мартовича: мова в ній про ворону, яка, бажаючи стати гарнішою, прикрасила свій хвіст пір'ям пави. „Чужа краса не до лиця вороні – такий висновок випливає з казки” [10, 147].

* Образ ідеального („свого”) читача фахівці не без підстав вважають внутрішнім моментом художньо-творчої активності. Саме на нього автор орієнтується в процесі творчої праці й відповідним чином організовує естетичний матеріал.

Чільний представник російських формалістів Борис Ейхенбаум виділяв дві художньо-гносеологічні передумови формування гротескового стилю: „щоби, по-перше, описуване становище чи подія було замкнуте в маленький до фантастичності світ штучних переживань[...], зовсім відгороджений від великої реальності, від справжньої повноти душевного життя, і, по-друге, щоб це робилося не з дидактичною і не з сатиричною метою, а з метою відкрити простір для *гри з реальністю*, для розкладання і вільного переміщення її елементів, так що звичайні співвідношення й зв'язки (психологічні й логічні) стають у цьому *заново* збудованому світі недійсними і будь-яка дрібниця могла вирости до колосальних розмірів” [5, 60]. Лише в такому „маленькому до фантастичності” й обмеженому світі життєвий дріб'язок (побутового, соціального чи психологічного характеру) набуває значущості й резонансу, а сам цей світ сприяє художньому експериментуванню, „поєднанню непоєднуваного”, гри „зі всіма нормами і законами реального душевного життя”.

Яскравим прикладом такої моделі світу є виведене в „Стрибожому дарунку” село Смеречівка. Навіть зовні воно вписується в названі параметри, бо „зовсім відбите від світу: дороги туди нема, а дістатись до нього, треба брести двадцять і чотири глибоких річок”. А Стрибог, добравшись сюди завдяки своїм божественним властивостям, „погадав собі”: „Гай! Гай! Щастя моє, що я божок та не потребую ні ходити пішки, ані їхати возом: а то би я через ці стежечки та річки й ніколи не оглядав Смеречівки, хоч би й запросили до попа на весілля”. Відчуженість чи „розходження” Смеречівки з епохою демонструє й наступна Перунова характеристика: „Нема там ні школи, ні пана, ні жадного уряду” [7, 188, 189]. Останнє, безумовно, перебільшення і ще один крок у бік гротескового образотворення, бо є в селі вїт, добре знають тут комісара (узгальнена назва представника владних структур), причому не одного: „Бо то є один комісар, що перед ним ховають тютюн; другий комісар, що перед ним ховають сіль; третій комісар, що перед ним ховають дрова з камерального лісу; четвертий комісар, що перед ним ховають де що є в хаті” [7, 189]. Доповнюють таку „рецесивну” (ще один засіб „гри з дійсністю”) картину урядової сваволі й визиску репліка одного зі смеречівчан. На заувагу когось із сусідів, що, може, це не божок до них явився, а чортяка, він резонно зауважив: „Нехай і чортяка, але не комісар!”

Тенденцію до обмеженості чи усіченості духовних потреб жителів Смеречівки, задоволення їх „малим” демонструє (і в цьому пункті вона збігається з суспільною спрямованістю) сама постановка питання про політичні прохання, без вирішення яких, зрештою, неможливе покращення життєвих умов. Не те що політичних вимог, а навіть бажань у селян не повинно бути, позаяк така „вища” воля. „[...] Бо не вольно!” – владно й рішуче, наче жандарм, застерігає смеречівчан Стрибог. Цю думку редублюковано в творі тричі. Уперше її виголошує як загальну настанову Перун, скеровуючи післанця в глухе гірське село і мотивуючи своє рішення. Він свідомий, що без вирішення комплексу питань, зв'язаних із політичним буттям, неможливі ніякі земні блага. Але в цих

питаннях навіть „найстарший божок” безсилий, бо вони входять у сферу „земних” (а з огляду на попередню репліку, що народ „як сам собі правди не зробить, то завжди буде кривдний”, то й суб’єктивно-психічних) інтересів. „Для цілого краю не можу нічого вдіяти, бо не хочу мішати до політики та й таки ніяк мені зачіпатися з тими, що над народом панують. Але для одного села та й можна” [7, 188]. А згодом Стрибог „аж підскочив”, як зачув про бажання повернути камеральні ліси у власність села. „Не можна, – каже, – бо то політичне”. Божественна магія „священної трійці” у поєднанні з темнотою й неосвіченістю селян зробили свою справу: „Політичне, – повторила громада та й заспокоїлася цим словом, хоч не розуміла його” [7, 190]. Політичні почуття, таким чином, навіть не диференційовані з плеромної цілості, свідомість перебуває цілковито в полоні первісних інстинктів і „низької” природи.

Мартовичеві персонажі наскільки замкнені в своєму світі, вузькому й обмеженому, що представника іншого культурного виду, іншого соціального чи географічного кола сприймають мало не з первісним відчуттям містичного, забобонного страху, цікавості й „інородності”. Скажімо, селяни подеколи жителів міст і за людей не мають („Село Підойма”), перехід із однієї соціальної „страхи” в іншу вважають порушенням космічного порядку („Народна ноша”). Забавною сценою починається заключний, дванадцятий розділ „Забобону”. Їмость сходить із поїзда на полустанку Занозів і бачить, як візник, молодий парубок у накинутому поверх кожуха сардаку, чіпляється до жида, „гарно одягненого, з чорною бородою, з підстриженими пейсами”, який теж вийшов із вагона: усе допитується, чи не з Воронич той бува, та напрошується підвезти. З’ясувалося, що він служив у Радовичів і чекав її, але був упевнений, що приїде не одна, а з чоловіком. Дуже „хотіли видіти панотця з таких далеких сторін” й селяни. На здивоване запитання, чому ж він приставав до жида, хлопець простодушно відповів:

„– Я гадав, що це буде панотець.

– Тобі що таке? Та з бородою панотець? – дивувалась їмость.

– А чому ж би ні? З таких далеких сторін” [7, 391].

Зрештою, й художньо-концептуальне вирішення проблеми „головного героя” в „Забобоні” безпосередньо пов’язане з гротесковими парадигмами. Михайло Грушевський дорікав авторові, що Славко Матчук – спрощена до примітивізму, духовно убога людина, отож ні його „фільософічні винаходи”, ні психологія, ні, врешті-решт, інтимне життя не можуть мати естетичного інтересу і „не варті того, щоб так на них спинятись” [4, 240, 241]. Але шановний критик, схоже, не враховував, що принцип гротесковості якраз передбачав уникнення глобальних, суспільно значимих подій і проблем, як і копірвання в дрібниці, бо в „рамцях” такого мізерного світу мала деталь, начебто не варта мистецької уваги, чи виняткова своєю нікчемністю й „маленькістю” постать стає значимою і промовистою. Таким був художній задум, його характер та природа, і спрощення, „зведення” Славка до круглого „йолупа” було сплановане. Так само, як і позбавлення ознак типовості його батька

(„чистої води паразіта”). Грушевський вважав їх обох „виїмками” чи „курйозами” художньої реальності, позбавленими життєвих підстав і серйозного психологічного змісту. „Не маючи такого психологічного інтересу, який їм уділяє автор, вони разом не характеризують собою і галицького життя. В рухливим, практичним, вирахованим галицьким побуті такі фігури, коли автор їх бачив, – все-таки виїмки, і таке висування їх на перший плян робить справді вражінне карікатури галицького життя, галицької інтелігенції” [4, 242]. Хоча винятковість, пильна увага до всілякого „дріб’язку” та його щедра нагнітання не обов’язково ведуть до карікатури. Такий творчий підхід властивий, власне, гротесковій образності. Як одна з форм художньої умовності, вона дозволяє „схопити дійсність на гарячому”, збагнути сутнісні виміри буття глибше і проникливіше від будь-яких реалістичних описів і типових фігур. Уніфікована до примітивізму Славкова психологія та його „курйозна філософія”, покликані нейтралізувати ексцентричну активність індивідуальних забобонів, мають із цього погляду глибший, сказати б, химерний естетичний сенс.

Справді-бо, будь-які серйозні, культурно-просвітні чи громадсько-політичні наміри, зрештою, державотворча місія в цьому нікчемно мізерному, обмеженому й парадоксальному до абсурду світі духовних потреб галицько-української інтелігенції зредуковані до ексгібіціонізму, бабання в своїй душевній „матерії” й щоденного копання й загортання ямок в садку. Тому домінантним для о. Матчука є почуття „скаженої нудьги”, з якої намагався рятуватися хронічно хворобливими підозріннями й докучанням рідним, прислузі, парафіянам, гостям. А його син геть увесь замурував себе в темниці власної журби, що стала наслідком пустощів і стійких психокомплексів; рішуче не здатний до серйозної праці й мобілізації розумових зусиль, він і фахових іспитів в університеті не може подужати, а врешті-решт допускає думку про свою неповноцінність і безпосередню залежність такої фатальної приреченості від когось іншого, хто живе в ньому й карає чи милує. Лишень із ним і з сумними наслідками своєї забобонної залежності пов’язані всі його душевні муки й терзання. А журитися було про що. Адже аби не викликати батьківського гніву, уникнути докучних розпитувань і співчуття, він підробив свідоцтва про успішне складання всіх трьох правничих іспитів і тепер ось більше двох років не знав, як вийти з цього воістину критського лабіринту царя Міноса, в який сам себе необачно заточив і мусив приносити регулярні жертви своєму душевному страховиську. Сублімовану енергію розтринькував на дурниці, лейтмотивною з-поміж яких стало копання і загортання ямок. Робив це повагом й уроче, наче якесь тайнодійство, головну справу всього життя. Щоденно між ранковою кавою і другим сніданком, поки в хаті наводили порядок, чалапав знічев’я під сливу за хатою, де стояв старий ослін на трьох ніжках (четверта зогнила й відпала). Така диспозиція сама собою спонукала до зваженості, розміреності й ритуалізації, адже ослін хилитався, і кожний необачний чи зайвий рух міг викликати падіння. Але він за ці майже три роки навчився впра-

вно тримати рівновагу. Ще більше зосередженості й концентрації уваги вимагала сама робота. На неї витрачав цілих дві години, попри те, що „праця йшла Славкові дуже справно й хутко”: по-перше, земля була піскувата, сипка, сприяючи роботі, по-друге, набув неабияких навиків і досвіду за такий тривалий період занять, і по-третє, „вистарав до того пригожий патик” [7, 286].

Важив, як можна зрозуміти, кожен рух, деталь, атрибутивний компонент, отримуючи значення концептуально вагомих і значимих. Зокрема, палиця була з одного кінця гостра, а з іншого – гудзувата, що дозволяло здійснювати обидві операції (вигортання і загортання). Навіть білий солом'яний капелюх зумисне сидів на потилиці, аби не заважали криси. Перша частина „дійства”, зрозуміло, йшла пинявіше і тривала аж півтори години. „При довбанні лучалися зчаста камінчики, корінці, черепки. Це зупиняло роботу. Треба було корінці проривати, камінчики й черепки відважувати, заки їх можна було наверх добути. А кілька разів треба було доконечне помагати собі пальцями й нігтями. А то не так легко! Бо як тільки нахилитися, щоби допомогти собі руками, так у цей же час каліка-ослін холітався, а рівновага пропадала. Коли б не довголітня практика й набута справність, то прийшлося б не раз при такій переміні знаряддів праці лежати або Славкові насподі, а ослонові зверху, або ослонові насподі, а Славкові зверху” [7, 286]. Із загортанням було легше („раз-два”), тим паче, що цьому сприяв гудзуватий кінець палиці. „Але то також не кожний удасть. Найважливіша річ, треба мати міру в руках. Бо як забагато набрати на патик, то можна його зламати. Правда, можна докінчити іншим патиком, але то вже не те. А для чого? Для того, що *при цій роботі не так ходить про її вислід, як про сам спосіб її виконання* (курсив мій. – Р. П.)^{*}”. На цьому напружена діяльність не закінчувалася, бо ямку ще належалося затоптати ногами: ніякий патик не допомагав. Та приховати сліди ретельної й акуратної праці однак не вдавалося. „Там, де була ямка, завсіди стояла купка. Хоч невеличка, але зате довгий час. Пісок мусив сам своїм тягарем улежатись, аби земля вирівнялася”. Славко з таким завзяттям а так глибоко, до самозабуття, екстатичного запаморочення й емпатичного зречення себе віддавався своєму заняттю, що порушення „трансу” викликало мало не екзистенційний жах. Він боляче переживав, якщо таке траплялося, не в змозі приховати слідів невимовної муки на лиці й довго тинявся сам не свій.

Та й увесь день був для нього розписаний, як кажуть, до хвилини, мов за ритуальним сценарієм, не залишаючи майже зовсім вільного часу. Отож, близько восьмої години мати будила його до кави. Умившись і

^{*} Виокремлену думку можна сприймати як одну з творчих настанов письменника і специфічних ознак його творчої свідомості. Саме такий ретельно зважений „спосіб [...] виконання” творчої праці, суб'єктивні рефлексії, гротескове „порпання в дрібниціях”, дотепна гра з дійсністю були визначальними для його процесів творчого синтезу. Це, певна річ, не дозволяло ретельно обдумувати сюжетно-композиційну структуру й зосередитися на соціально чи художньо значущих проблемах і зумовило вади його мистецького вислову.

вдягнувшись, брів у садок до ранкової меси з ямкою. Під час другого сніданку так об’їдався, що мусив пройтися, аби облешити хоч трохи організм для можливості спожиткувати обід. За обідом історія повторювалася в арифметичній прогресії: напивався так, що з огидою й відразу дивився на страви. Уже за столом починала знесилювати сплячка, і він „ледве додержував до кінця”. Відразу ж і лягав „у своїй кімнатці біля кухні, повний, тяжкий та знесилений. Засипляв сном неспокійним, хоробливим. Спав, немов запаморочений, доти, доки їмость не збудила його до підвечірку” [7, 296]. Щоправда, зробити це було нелегко, і якби не сором перед матір’ю, яка насамперед для нього лагодила найдки й наптки, то хтозна, чи й подужав би дрімоту: „Будився поволі, розплющував очі з трудом, бо повіки наче стали одивом, наче розлипалися. У роті було йому квасно, а в голові шуміло. Довго ще лежав майже безтямки, з тяжкою головою, що не міг її ніяк догори звести. Ціле тіло проймало якоюсь дивною студінню, немовби обкладав його хтось якоюсь мокрою, заболоченою шматою. Дрож обхоплював його цілого і доводив його до крайнього зденервування, до якоїсь скаженої лютості. Піднімався врешті з великим трудом на ноги й найрадше був би назад падав на постіль, щоб заснути по-мертвецьки”. Поки чалапав, спотикаючись, до столу, „уся обстановка в хаті кружляла довкола нього, бо дістав заворот голови. Серце в грудях товклося до знаку, як би чогось перелякався. Сідав до стола й затулював рота долонею. Бо одно, що заєдно збиралось йому на позіхання, а друге, хотів відвернути від родичів свій віддих, гарячий та йому самому противний. Голову схилив удолину, щоби родичі не завважили його, якоїсь мари, сердитого обличчя. Коже питання його денерувало” [7, 296].

Найбільше ж докучали батькові розмови про „золоті коніри”, і Славко вже рішуче не міг втриматися від крику. Після підвечірку тільки те й робив, що боровся зі зморю сну, і „в такій страшній боротьбі з самим собою” його заставала вечерея. „І на диво тепер приходив до себе. Продрюхувався й веселішав. Але сита вечерея робила своє. Як тільки її доконав, у той же раз збиралось йому на спання”. Воно мало дві „дії”: до півночі і спозаранку. А між ними – велика перерва, коли сон полишав його напризволяще зі своєю журбою, душевними таємницями й залежною від них гризотою. Тоді думав про себе, про свою невітшну долю і про шляхи порятунку з пастки, в яку так необачно потрапив. Рано чи пізно правда вийде на яв, батьки довідаються про обман. Панічно шукав вихід із заклято-містичного кола. Уявно, звісно, бо на жодну реальну дію був нездатний. Найкраще було б, гадав собі не раз, якби він чудесним чином виграв на лотереї „багато грошей, так із кільканадцять сот тисяч”, і став цілком незалежним від родичів, життєвих обставин, від світу, врешті-решт [7, 297].

Іншим разом хвороблива уява підказувала вирішення проблеми у смерті: „Нехай би вона прийшла коли вночі, як він спить, і забрала його з цього світу. Він же тут не має вже що робити”. А ще краще було б „вмерти його родичам. Обом. Адже родичі завсіди відумирають своїх

дітей. Коли б їх уже не було на світі, то йому би полегшало. Або би вчився до іспитів, або пішов би хоч каміння товкти. То йому все одно”. Але чуда не траплялося, смерть не приходила, а батьки й надалі тихо-мирно коротали дні, то ж йому, „безіспитенкові, найгіршому понад усіх”, хотілося піти світ за очі чи покінчити життя самогубством. „Він представляв собі, що без іспитів всяка дорога закрита для нього, відчував глибоке презирство для себе, вважав себе останньою людиною і ні до чого не мав сміливості. Навіть з жінками, що по капрізу автора липнуть до нього з усіх боків, не наслідуються дати собі раду, вважаючи себе занадто нікчемною істотою. Готов заподіяти собі смерть – але знає, що й на те не стане у нього енергії. Найбільше ж гризеться тим, що то буде, як довідаються батьки. І в сій «журі» проводить час цілком бездільно, нічим не інтересуючись, нічого не роблячи, збуваючи дні в їжі і в спанню, а в антрактах копає в городі ямки та засипає потім, або ходить на прохід”, – резюмує хворобливу амплітуду душевних і загалом життєвих коливань головного персонажа „Забобону” Михайло Грушевський [4, 236–237].

А поки залишалось вицяпувати по краплині стиснуту на дні неусвідомлюваної психіки „негативну” енергію на залицяння й сексуальні марення – своєрідний фрейдизм навиворіт. Хоча й тут Славка підстерігає немало небезпек і крутих віражів. Адже досі знав зблизька лише повій із розпусного дому і всіх жінок „міряв [...] тим самим мірилом”. „Видів лиш таку різницю, що коли проститутки вимагають від мужчини грошей, то всі інші жінки вимагають чогось йому не знаного. Але він би те не міг дати, бо не має”. Відтак „при кожній жінці [...] пристрасть завертала йому голову, а він давав приміту тої пристрасті лиш лупанням очей і сумом” [7, 314]. Такий поведінковий стереотип виявляють, зокрема, стосунки з „пані жонцовою” Краньцовською. До неї Славко відчував „вже віддавна приязнь, майже любов”. Тому безсонними ночами зчаста томився мареннями про неї, навіть не допускаючи думку про сповнення потайних бажань і ціпеніючи перед самим наміром цілувати її принадні „мацісінькі губки”. А в оточенні порядних жінок почувався несміливим і скованим, вважав не достойним себе їхньої уваги, а відтак і „гіршим від усякого іншого мужчини”. „Це не була несміливість молодого хлопця, але було це переконання людини про свою негодячість” [7, 300, 314].

Нагадаю, що в Галичині на початку 1890-х років розгорілася боротьба за секуляризацію політичного простору. Одним із її „гарячих” осередків стала Русько-Українська Радикальна Партія. „Максимальна” частина її програми проголошувала „раціоналізм у справах віри”, а „мінімальна” вимагала „усунення з науки шкільної всякого догматизму” та популяризацію „здобутків позитивного всесвітнього знання” [11, 12, 15]. Остання теза викликала рішучий спротив у молодіжному таборі партійців, вихідців переважно зі священничих родин, які доглядали в ній безпеку реформування греко-католицької церкви. Натомість вони, озброєні – що цікаво! – марксистським вченням класової нерівності, виступали за ізоляцію „нижчого” духовенства від верхівки греко-католицької церкви і залучення її до радикальної справи. Конфлікт усередині РУРП стосовно

ставлення до духовенства ще більше загострився, коли було оприлюднено лист, який намісник Галичини краф Казимир Бадені надіслав у деканати прикордонних із Росією повітів, у якому вину за зниження рівня моральної і релігійної свідомості народу, а відтак і за масову еміграцію галицьких селян до Росії, покладалося саме на духовну інтелігенцію. З метою виправлення ситуації було запропоновано ідею целібату для уніатських священників, проти якої виступив Іван Франко, не без підстав вважаючи, що введення целібату було б „на довгі роки поразкою для нашого краю”, бо „що б ми не хотіли закинути духовенству, але все-таки мусимо визнати, що, зв’язане тисячами ниток сімейних та духовних інтересів з загалу народу”, воно „виступає потужним чинником у розвитку освіти і громадського життя [...]” [15].

Натомість Михайло Павлик підтримав критику графом Бадені греко-католицького духовенства і „вітав введення целібату як заходу, що прискорив би розвиток української світської інтелігенції та емансипацію суспільно-політичного життя галицьких українців” [1, 87–88; там само детальніше див. про сутність і характер дискусії стосовно церковних питань у середовищі галицько-руських радикалів]. На початку 1893 року на сторінках журналу „Народ” розгорілася жвава дискусія на тему ставлення радикалів до реформи церковної сфери, сам факт якої Михайло Павлик оцінив як „вияв доконаного розколу партії на поміркованих радикалів, які стоять на національному ґрунті (І[ван] Франко та „молоді” радикали), та космополітів (старих, так званих коломиїців), які перебувають ближче до народу і не втручаються в церковні справи” [цит. за ст.: 1, 88]. Перші, таким чином, обстоювали погляд на греко-католицьке духовенство як національно-органічну силу, яка виросла на галицько-українському ґрунті і завдяки ньому міцніла й збагачувалася. „Розбавлення” її неорганічними елементами (як от: целібат, баптиство чи протестантизм, що їх Михайло Драгоманов і Михайло Павлик вважали більш прийнятними для галицького населення релігійними формами) лише послаблювало інтелектуальний рух, робило його кволим і недієздатним. Нових обертів набула боротьба між радикалами та духовенством усередині 1890-их років унаслідок посилення католицько-єзуїтської реакції.

Лесь Мартович перебував, як кажуть, в епіцентрі подій*. Безперечно, що він добре знав тенденції в церковно-релігійному житті Галичини. Але в „Забобоні”, в оповіданнях і новелах надибуємо хіба далекий відгомін (як, наприклад, ополчення о. Тріщина проти „масохістів”[†], чи ледь експлікований у „Пророцтві грішника” конфлікт між радикально налаштованим „я-оповідачем” та представником кліру) тієї боротьби, мовби її й не було. З одного боку, письменник вважав, що головну загрозу греко-католицькій церкві становили не так „зовнішні” сили (пропоно-

* У 1894–1895 роках він у Коломиї допомагав Северину Даниловичу видавати газету „Хлібороб”, популярний орган РУРП, а з 15 листопада 1897 року редагував у Львові „Громадський голос”.

† „Ніхто би не вгадав, де саме навчився отець Тріщин слова „масохіст”, але він був би присяг, що те слово означає „масона” й „атеїста” в одній особі” [7, 461].

вана ідея целібату чи баптиство), скільки вона сама була для себе найбільшою небезпекою через руйнівні тенденції „зсередини”: моральне зопсуття й деградацію своїх представників, духовне зубожіння й заскорузлість поглядів, забобонність і затрату державотворчих інстинктів. Цим смердючим супутом попівство не просто отруювало навколо себе атмосферу, а й, залишаючись оплотом духовного життя, формувало суспільно-політичну й культурно-релігійну семантику комплекс „галичанства” як певного соціо- і психотипу, причому „темні” його пласти [див.: 13]. З іншого ж боку, принцип гротескового образотворення й не передбачав безпосереднє осмислення таких „глобальних” проблем.

Химерно-дивовижною є, втім, і життєва філософія жителів приміських Вороничів. Суть її, що випливає з розмови Потурайчина з паничем [7, 346–347], можна звести до кількох „основоположних” пунктів: 1. Злодійство є таким самим видом виробничої діяльності, як, приміром, шевство, торгівля, політика або що і як таке не може бути осудне („Ніхто з них не вважав крадіж за зле діло”). 2. „Та ще мало того: вони вважали злодія за якогось ліпшого чоловіка”, оскільки його ремесло потребує особливого хисту, зугарності, витіюватості думки, вправності рук. Отож у Вороничах крадуть мало не всі, починаючи від каліки Гринька, котрий „ходив щодня [...] украсти”*, і закінчуючи „жонци” Краньцовським, котрий „робить вибори”. 3. Існують і більш вишукані форми злодійського промислу, які лише називаються з делікатності інакше†. 4. Стосунки господаря з прислугою теж неминуче передбачають усталений віками і звичкою таємниче-містичний аспект, який вороницькі люди делікатно означають евфемізмом „боки”. Їх сутність і своєрідність автор детально з’ясовує на прикладі взаємин наймита Івана з сільським пастирем. Той регулярно брав збіжжя з попівської комори, не вважаючи це крадіжкою, бо робив усе „правильно”, згідно зі звичаєвими приписами: „Кожний знав, що з такою платнею, яку панотець давав, наймит не міг прожити. Для того було загальне переконання, що ці «боки» наймит мусить мати”. Головне в такому ділі було знати міру („Якби брав більше, чим потребує, то це вже була би крадіж. А так бере тільки те, що йому належиться”) і

* „Він ходив щодня рано до міста та старався щось украсти: горнець, склянку, батіг, фарбу, цвяхи, що-небудь. Розуміється, це не завсіди йому вдавалось, але все приносило йому деякий крайцар. Мав знакомості з львівськими злодіями, виїздив навіть до Львова помагати їм. Головна його поміч була – переховувати крадені річі...” (7, 377).

† Скажімо, вороничани „не виділи найменшої різниці поміж купцем і злодієм”, бо, аби мати зиск, перший краде або в кого купив товар, або кому його продав. А якщо тверезо зважити, то злодій на фоні купця виглядає набагато привабливіше, бо „краде або в банку, або в якогось багатиря”, а купець – у всіх без розбору, „бідний чи багатий”. „Або й жінка. Кожний розумний знає, що жінка не буде гола ходити. Вона потребує одягнути-ся та й то краще від чоловіка. А грошей на її витребеньки чоловік би не дав. Нехай собі постарає потай господаря. Так само й з дочкою”. Політичну діяльність розглядали теж як одну з форм злодійства, і прикре державно-політичне становище русинів-українців вважали наслідком браку необхідного злодійського досвіду в національних провідників і відсутності в них належного патріотизму. „Переконували мене, – вповідає Потурайчин, – що нам треба вчитися розуму від поляків, бо от вони крадуть голоси при виборах та й за те мають більше своїх послів, аніж би їм належалося”.

ефективно використати взяте („Крадене ж добро ніхто з хати не викидає. Його треба спожиткувати, бо як ні, то змарнується. А се вже гріх!”) [7, 418]. Як такі, „боки” стали стали своєрідним договором чи згодою, „заключеною мовчки”.

З такої філософської підкладки впливає кілька принципово важливих наслідків: така крадіжка не є злочином, а чи не першою життєвою потребою і, треба гадати, екзистенційною доконечністю; усе життя в цьому сенсі виглядає як уселенський злодійський промисел^{*}; чи не найбільшим, смертним гріхом вважали зрадити злодія і бути проклятим во віки віків[†].

Не дивно, що Вороничі мали стійку славу найгіршого в цілім повіті села. „Признатися мужикові до того, що він з Воронич, то так само, як би признатися, що він злодій” [7, 324]. Тому вороницькі люди на торзі після купні, коли заходила мова, хто звідки, вигадували різні небилиці про своє походження. І хоча Потурайчин намагається переконати Славка, що назагал „вороницькі люди дуже порядні” й схильні до підприємництва (займаються перепродажею свиней), та не дуже віриться тим словам. Бо саме його оприявнення „дуже дивного” життєвого кредо вороничан принципово заперечує такий погляд, а часті апеляції наратора до цієї теми не залишають сумніву щодо справжньої сутності тамтешніх мешканців.

Злодійський інстинкт так глибоко й міцно засів у їх душевній субстанції, що став ледви чи не головною життєвою потребою, поряд із їжею й повітрям. Отже (вживу знову катафоричне Мартовичеве слово-паразит) мусили щось украсти. Як не було що, то хоча б воду, а душевну хіть таки мусили вдовільнити. Саме так чинить Тупий (справжнього прізвища й імені його в селі, мабуть, ніхто не знав), який „зжив великої пошани в селі, бо його боялися”, і „був головний злодій” [7, 332]. Запримітивши це, Славко ніяк не міг збагнути мотиву його вчинку. Намагається зрозуміти, „для чого він це робить”, і „внутрішньоподієвий” наратор: „Чи для того, що вже давно не крав та боявся забути цю штуку, отож користав із нагоди, щоби заправлятися до неї, чи, може, для того, що загірив зовсім розуміння власності. Не знав уже, котре брання чужої речі буде крадіж, а котре ні. Бо коли не вільно брати чужу курку, то чому би було вільно брати чужої води? А може ще й те бути, що Тупого сварив хто колись за пиття води з панотцевої криниці” [7, 332–333]. А каліка Гринько так прикипів поглядом до нікелевого ланцюжка від го-

^{*} Стосовно міста, поглядів на нього селян ця думка задекларована прямо: „Вони бачили в місті самих злодіїв: що пан, то злодій”.

[†] Але вороничанам це не загрожує: „Зрадити ж злодія, повідомити про шкоду властителя, о! про се ніхто в Вороничах не чував та й, дасть Бог, не почує. Тихий заговор, виссаний із грудей матері, носить кожний у своїм серці. Аби не знати яку річ побачив хто, то має її задержати собі. Перед судом виповісти. А се ж подумана річ? Чи є хто на світі, щоб за таку справу свідчив перед судом на свого сусіда?! За свою справу, то інакше. Але за чужу, а ще, може, за справу якогось сторонського, то се вже ні”.

динника Потурайчина, що лише добрим стусаном і вдалося вивести його зі стану очманіння.

А постала така своєрідна онтологічна парадигма на ґрунті „старої віри”, а властиво – її трансформації в пережиток, забобон внаслідок завоювання модерних форм життя: „Мали свої старі звичаї, а не були свідомі того, котрі задержати, а котрі покидати”. Власне й уся ця струнка, логічно вибудувана система постала як результат адаптації божественної заповіді „не вкради” до нових життєвих реалій. Звідси й її образно-каламбурна назва. „Вже навіть обібрали собі нового святця, «Неруша», за свого покровителя”, – ділиться враженнями Потурайчин. Зрозуміло, що всі такі інтелектуальні й соціально-психологічні *reversio*, а відтак і панорами „сільських настроїв” Леся Мартовича в „Забобоні” побудована на гротескових художніх субстантивах. Лише в такому дивоглядному світі жура про нездатність скласти іспити, неминучість розкриття таємниці з підробленими свідотвами й на цій підставі виснувана ідея „своєї негодячості” як чоловіка і людини загалом набуває воістину гамлетівського значення і може стати головним конструкційним чинником змістової й сюжетно-композиційної структури.

Гротесковими значною мірою біли реальний простір і реальний час, у яких жив автор і в яких діють його герої. Галичина 1830–1914 років являла собою в певному сенсі міфологічну химеру. Складалося враження, що історія зумисно структурує її організм із контрастів, алогізмів і внутрішньої дисгармонії. Сказане стосується насамперед невідповідності між величезною територією, неабиякими природними ресурсами краю й суспільним багатством. Не випадково вислів „галицькі злидні” після виходу книги Станіслава Щепановського з однойменною назвою став називним: виходило, що пересічний галичанин їсть за половину, а працює за чверть європейця. А поряд із цим найбільша в Габсбурзькій монархії смертність і неписьменність, екстенсивне й малопродуктивне сільське господарство. Не дивно, що на Заході Галичину вважали символом відсталості й уявляли її „землею ведмедів”, „напів-Азією”, „австрійським Сибіром” і т. ін. [2, 28; тут і далі історичні свідчення й характеристики беру з цієї праці: с. 27–42]. Не краще враження справляла вона й на мешканців Сходу: українські соціалісти з Наддніпрянщини, яким випадало тут бувати, скаржилися на „галицьке варварство, або, інакше кажучи, цивілізацію, вироблену по польських лакейських хатах та попівських кухнях”. І – як квінтесенція висловлювань на цю тему – свідчення одного з лідерів варшавських позитивістів Александра Свентоховського: „Ця наша Галичина є якоюсь фатальною скелею в океані цивілізації, об яку трощаться всі її кораблі й на якій тільки хижі птахи мостять собі гнізда”. Після таких слів не доводиться дивуватися з гротескової гіперболізації й карикатурного „перевантаження” художніх образів і рефлексій „Винайденого рукопису про руський край”. Хтозна, чи не такі візії, а радше – „сирий матеріал” галицької книги буття (бо ж висловлювання сучасників стали логічним вислідом її споглядання) послужили збудником творчої активності письменника. „Втіленням цивілізаційної

відсталости був кожен із головних автохтонних акторів галицької сцени: малоземельні й здебільшого неграмотні русько-українські та польські селяни; такі ж бідні й тверді у своїй вірі галицькі іудеї; духовенство східного (греко-католицького) та західного (римо-католицького) обряду; дрібні шляхта й великі польські землевласники” [2, 28]. Це спричинило зневажливо-образливе ставлення освічених європейців до своїх одноплемінників у Галичині: західноєвропейські євреї обзивали львівських чи коломийських „ein tyrischer Galizianer” (типовими галичанами), вважаючи їх зарозумілими, брудними й неосвіченими, а поляки у Вільнюсі чи Варшаві з погордою дивилися на „галілеушів”. Такі рецепції породили цілу низку „крилатих” зворотів евфемічного, іронічного чи саркастичного характеру на кшталт згадуваних (додаймо сюди ще такі номінативні знаки, як „галицький граф”, що був синонімом самозванця, „тернопільська мораль” – шахрайство та ін.).

Подібно виглядала справа з політичними правами й свободами, що знайшло втілення в таких класичних образно-дефінітивних гапакс легаменон, як „свинська конституція” (Іван Франко) або „циганське право” (Лесь Мартович). „Вершиною” ж суспільних рефлексій став вислів „галицькі вибори” – символ політичної корупції й ошуканства. Справді, вибори в Галичині (незалежно, до краєвого сейму чи до Державної ради у Відні) незмінно перетворювалися на малопрстойне цинічне видовисько, фарс, трагікомедію, внаслідок чого відбувалося „спотворення форм”, „поєднання в одному предметі або явищі несумісних, різко контрастних якостей [...], що веде до абсурду, робить неможливою логічну інтерпретацію гротескового образу” [3, 173].

Були ще „химерії” державно-політичного характеру: кричуща невідповідність між історичними правами й посталими після 1772 року кордонами (скажімо, до Галичини відійшла Малопольща, яка ніколи не належала до Галицько-Волинського князівства, тоді як Волинь анексувала Росія), внаслідок чого її адміністративно-територіальні межі набули дивних і неприродних „контурів”: Королівство Галичини й Лодомерії. Посилював національні екзистенціали, а водночас забезпечував ґрунт гротескових переживань, пограничний статус краю, причому йдеться, як справедливо зазначає Ярослав Грицак, про потрійне пограниччя: політичне, етнічне й релігійне, або цивілізаційне [2, 32–42]. Перше утвердило погляд на Галичину як джерело напруження між протиборчими імперіями. Тим паче, що польські повстанці чи просто невдоволені царським режимом знаходили тут політичний притулок і, зрештою, перетворили її на центр своєї діяльності, а російські революціонери сприймали австрійську Галичину як своєрідну транзитну зону („транзит грошей, зброї та преси”). Відтак причину неспокою чи політичного загострення урядові кола списували на „російський підступ” чи – відповідно – на „польську інтригу”. Але це був той „великоімперський” чи навіть „метафізичний” об’єктивний світ чи „велика реальність” з її „повнотою душевного життя”, від якого гротесковий стиль намагається абстрагуватися. Він, як бачимо, мав глобальний, „міждержавний” характер і стосувався геополіти-

чних амбіцій й універсальних категорій державно-політичного мислення.

Сказане однаковою мірою стосується й цивілізаційного чи релігійного пограниччя. Галичиною проходив водорозділ, шматуючи її живий організм на дві приблизно рівні частини, між західним і східним християнством. „Відчуття належності до великого релігійного простору впливало на ідентичність місцевого населення. Воно давало йому підставу думати про себе в категоріях, більших за регіональні, національні чи навіть імперські ідентичності” [2, 39]. Зі зрозумілих причин, художні експлікації Леся Мартовича безпосередньо не стосуються цих великомасштабних модусів. Лише іноді бліді тіні чи примари значимих суспільно-політичних процесів мелькають на сторінках його творів, як, наприклад, п'яні теревені „не-читальника” про ескалацію напруження між „нашим старшум” і „москалем”, або ж породжені цим „великим” ейдосом „дрібні” проєкції на кшталт переживання „кризи національної ідентичності” русино-українців внаслідок розподілу симпатій національного руху між українофільством, русофільством і полонофільством. Найчастіше ж автор „застукує на живому” якусь дрібну деталь чи локальну подію і затіює дотепні ігри „з реальністю”, змінюючи життєві норми, пропорції, психічні чи фізичні властивості, або ж простежує – знову-таки в формі спритних витівок-небилиць і вишуканих комедійних ефектів – шляхи узгодження біологічної природи людини з „великою політикою”. Такі залежності власне увиразнюють стильові й образно-нарративні константи Мартовичевої творчої манери.

Більше детермінований художній дискурс письменника етнічним пограниччям. Загальні цифри населення краю з етнічного погляду виглядали сподобно: приблизно по 40–45 відсотків русино-українців та поляків і 10–12 відсотків євреїв. Відповідно в Східній Галичині ці показники виглядали так: 65 % русинів, майже 20 % поляків і близько 10 % євреїв. Крім них невеликий відсоток становили чиновники німецького й чеського походження, а також чеські колоністи (карпатські німці) [2, 36–37]. Приблизно за такою ж схемою були розподілені релігійні симпатії. Але за цим видимим „кадром”, або, інакше кажучи, з якісного погляду, на рівні їх внутрішньої динаміки і взаємостосунків, було чимало „цікавинок”. По-перше, в східній частині існувала „мазурська колонізація Русі” [12, 44/1, 401–404], що спричинила порівняно високий відсоток поляків (натомість у західних повітах траплялися випадки, де не було жодного україномовного галичанина і зовсім мало – греко-католиків). Особливо посилилася експансія поляків після масової еміграції галичан-українців за океан і скуповування мазурами їхніх земель. По-друге, етнічні відмінності на східних землях в головних рисах збігалися з соціальними: поляки були представлені здебільшого великими землевласниками й дрібною шляхтою, а в містах – також купцями й ремісниками, представниками вільних професій і чиновниками.

Не дивно, що надання Галичині в 1867 році статусу автономії сприяло утвердженню поляків при владі, а в підсумку вилилося в поль-

ську автономію, і „аж до кінця Габсбурзької монархії жоден русин так і не посів високого місця в адміністрації краю” [2, 35]. Натомість переважна більшість українського населення мешкала в селах, і лише невелику частку складала міщани. Національно-органічним елементом було також греко-католицьке духовенство, до якого згодом долучилася світська інтелігенція. Тому селянське походження в свідомості „верхів” чи представників інших національностей незмінно асоціювалося зі знаком нищості й меншовартості, незалежно від маєткового стану носія (пригадаймо ті психічні конфлікти й драми, які пережив на цій основі Василь Стефаник у гімназії).

Суттєво різнилися, відповідно, державні субсидії й асигнування на культурні і загалом гуманітарні цілі для різних етнічних груп. Свого часу Іван Франко („Зміна системи”, 1896) навів деякі цифри, які стосуються змісту „соймових субвенцій” на духовні потреби українців, і подав тут-таки своєрідну порівняльну таблицю урядових дотацій на аналогічні польські заходи: „Адже Краківська Академія наук бере від сойму 20 000 річно, а руська «Академія» – 2 000; адже руському театрові дають ледве 7 500, а на саму оперетку польську у Львові давали 8 000, а на польські театри загалом, на польських співаків і співачок, іде рік-річно звиш 30 000 крайових грошей. Адже «Просвіта» дістає 1 000, а на інтернат Змартвихвстанців (заснований 1842 року в Львові католицьким орденом з однойменною назвою задля насадження католицизму й ополучування українського населення. – *Р. П.*) ухвалено відразу 10 000, на місії єзуїтські 10 000, на *Macierz* (засноване 1880 року у Львові видавниче товариство «*Macierz Polska*». – *Р. П.*) 10 000, на «*Końka rolnicze*» („гуртки хліборобів”, тобто кооперативні селянські спілки (організації). – *Р. П.*) 10 000 і т. д.” (12, 46, 306). При цьому він наголошував, що кошти виділяють із бюджету краю, тобто з кишень платників податків, більшість яких становили галиччани-русини. Виходило отож, що „вони малесенька частина того гроша, який складає руська людність в податках крайових і попросту смішно дрібні в порівнянні до тих субвенцій, які дає сойм на аналогічні або й не аналогічні інституції польські” (12, 46, 306). Якщо зважити, що польська шляхта в той час фактично тримала „керму правительства в Австрії”, то стануть зрозумілими причини „підкування” Габсбурзької монархії розвитком українського письменства, преси, театру. Таке ставлення державної влади до потреб русинів спричинило їхню малоосвіченість, низький рівень писемності, високу смертність, домінування „усної традиції”, залежність від традиційної культури й давніх релігійних уявлень, а відтак існувала „різниця в характері й темпі модернізації різних етнічно-релігійних груп” [2, 39]. Зокрема, творити модерну націю доводилося з „темних мужиків”, що призвело до додаткових труднощів і конфліктних ситуацій. Були й більш суттєві відмінності, переконує Ярослав Грицак: „на рівні менталітету” – як наслідок релігійного й етнічного пограниччя, – і наводить ексцентричне висловлювання на цю тему митрополита Андрея Шептицького: „«...Йти за течією» – ось, хоч важко, може, повірити в це, ментальність орієнталів взагалі, а руси-

нів зокрема. Це є, можливо, однією з якостей чи одним з недоліків раси, все ще слабо розвинених і примітивних, щоб мати власні расові концепції, майже вроджені ідеї чи ментальності, повністю індивідуальні у своєму контексті. повністю відмінні від усіх інших і настільки поширені поміж всього народу, що серед тисяч ви не знайдете особистості, здатної піднятися понад ці ідеї; але тим не менше, як я собі уявляю, це одна з головних характеристик народу, сформованих і розвинутих цивілізаціями Сходу. У всіх формах цих цивілізацій присутнє щось пасивне. Навіть у своїй діяльності народи Сходу виступають як єдине тіло, і окремі особи майже ніколи не здатні мислити чи діяти в спосіб відмінний від того тіла” [2, 40, 41). Це те, що Микола Шлемкевич називав консерватизмом мислення, обивательською обмеженістю й філістерством галичан-українців. Отут уже навіч „фізичні” доторки чи „намацальні” рефлексії художньої думки Леся Мартовича. Постали ж такі мистецькі тенденції значною мірою внаслідок існування в пограничному модусі й вилилися в дві змістово-концептуальні парадигми: сліпу залежність чи навіть поневолення забобою (маю на увазі не лише від рудиментів давніх відувань, а й від посталих на основі неосвіченості, темноти й містичного ляку пережиткових культурних догм та індивідуальних психокомплексів) і сливе маніакальне прагнення полишити „народну ношу”.

У другій половині XIX століття Галичина вступила в фазу інтенсивних і глобальних перемін. Нехай із запізненням, але все-таки почалася модернізація соціально-економічної та політичної сфер життя. Вона мала деякі специфічно-гротескові форми: „модернізація через бюрократизацію” (ініціатором, рушійною силою змін був державний чиновник), карикатурно-прискорені темпи розвитку окремих галузей промисловості* і т. ін. Прокладання залізниць стимулювало імпорт нових і небачених досі товарів (меблів, модного одягу) й продуктів харчування (рису, кави, чаю), а еміграція спричинила появу в натуральних селянських господарствах вільних грошей. „Разом з імпортом товарів і грошей відбувався імпорт нових ідей і нових слів: нігілізм, матеріалізм, асиміляція, соціалізм, націоналізм, лібералізм, антисемітизм, декаденція” [2, 30]†. Паралельно відбувалася розбудова публічного простору (заснування нових культурних центрів, читалень, бібліотек, видавництв, громадських інституцій) й політичне реформування. Внаслідок поширення освіти, поліпшення санітарних умов життя і харчування зростало населення краю, а демографічні зміни, як відомо, є передумовою соціально-економічних трансформацій. Неминучими стали зрушення в сільському господарстві й соціальній сфері. Але такі суспільно-політичні й економічні переструктурування вступали в суперечність із розвитком свідомості, консервативної за своїм характером і зашкарублої в сліпій прив’язаності до традиції, релігійних уподобань і давніх культурних преференцій. Попросту

* Ярослав Грицак називає „хімерним” прикладом „швидкої індустріалізації” гірничодобувну промисловість, зокрема видобуток нафти (2, 30).

† Своєрідною бурлескно-пародійною реакцією на „імпорт нових ідей і нових слів” можна вважати образ Трощина з „Забобону” з його сентенцією: „Масохіста в морду!”.

кажучи, вона не встигала за соціально-економічними й політичними перетвореннями і рішуче перечила їм. Отож, історичний синтез відбувався за принципом поєднання непоєднуваного.

Нове завжди лякає невідомістю, незнаністю й непередбачуваністю. Герой „Політичної справи” січовик Іван свідомий, що він і його сучасники живуть рівночасно в двох часових вимірах: „у стародавнім іще ногами бродимо, а новітнього вже руками досягаємо” [8, III, 47]. Усе ж його заяви виглядають занадто, як на мене, оптимістичними, зокрема в тій частині, що стосуються модерних життєвих форм („будущини”), і виражають скоріше ідеал, аніж реальний стан речей. „Бо ми вже навчили свою душу, що вона людей не цураєся. Далекий став нам близьким. Хто працює, той наш брат. Чи Січ, чи читальня, усе те товариства, що зводять нас до купи. Учимось всі, як привитати в один голос той світ новітній: «Просимо, будь ласка, в нашу хату. Ожидаємо тебе нетерпляче». А тим, що бокують від нас, будем їм товкмачити: «Зупиніться! чого сіпаєте заєдно вліворуч? Покиньте оту давню привичку! Не видите, що там уже терне росте? Ідіть трохи вправоруч, здорожіть трохи сюди до нас! Ади, яка сюди вигідна дорога!»”, – висловлює він своє бачення дійсності [8, III, 47–48].

Не перечу, що окремі рецепції новітнього мислення притаманні героям Леся Мартовича та його художньої реальності загалом. Досить згадати хоча б заснування читальні в Вороничах („Забобон”) і ту ейфорію, яка притьма охопила його мешканців. Та, по-перше, такі „свідомі” селяни становили лише одну, порівняно невеличку частину галицько-українського соціуму, й була це радше життєва мудрість і природно-інстинктивне, чуттєве сприйняття суспільно-політичної ситуації; по-друге, навіть для них переживання „новітнього світу” не стало внутрішнім переконанням чи способом буття, – воно було, сказати б, насажене „зверху”, і в будь-який момент душевна мембрана могла змінити характер коливань, бо остаточно побороти в собі синдром Семена не вдалося. Дрібні образи визначали суспільно-політичні реалії. Один із героїв тієї-таки „Політичної справи” не хоче пристати до „Січі” лише тому, що голова товариства випередив його і першим купив гарну теличку в сільського господаря; інший затаїв на січовиків образу, оскільки їхній представник не погоджується одружитися з його дочкою. А Микита погодився пристати до січовиків лише після того, як „касієр” перепросив його за якусь дрібну образу. До всього, його, як і більшість селян, приманює переважно святочний-декоративний бік січового руху, а не його національно-державницькі ідеали. З іншого боку, політичному освідомленню й виховній роботі інтелігенція приділяла недостатньо уваги, а жах перед „історією”, „велике невідоме” майбутнього лякає, завдає душевних мук і всіляких тортур. Тому здебільшого Мартовичеві герої й живуть у полоні індивідуальних чи „загальних” забобонів, упереджень і пережитків. Це й була та „дрібна деталь”, яка, відповідно до гротескових законів стала визначальною в художньому світі письменника і на якій засновані конфлікти й життєві екзистенції. Відтак естетичні симпатії письменника знахо-

дили в дійсності благодатний ґрунт. Зокрема, один із його творчих постулатів вимагав ігнорацію зовнішніх ефектів та декорій як способу підвищення цікавості до художніх цінностей. Тому його сюжетно-нарративні структури „обчімхані”, за словами Михайла Грушевського, від будь-яких „сенсаційних подробиць”, „сильних сцен”, „чулих ситуацій”. Натомість автор акцентує „на типах і ситуаціях найбільш сірих і буденних – так сказати, на самім м’ясі життя” [4, 247]. Сказане стосувалося повісті „Забобон”, хоча в оповіданнях та новелах письменника помітні ті самі закономірності й художні пріоритети.

Веду до того, що Лесеві Мартовичу не треба було далеко відходити від дійсності, розкладати її, як кажуть, на частки з подальшим синтезом, аби вступати з нею гру й давати гротескові образи й картини, – вона всіляко сприяла цьому і цілком узгоджувалася з внутрішніми тенденціями його душі, відповідала його творчій волі: ловити світ „на гарячому”. Тому Микола Могилянський і означив характеристичну рису його творчої манери як „комічний гротеск у реалістичному плані”, а Юрій Клиновий зазначав злегка „заломлену” (здеформовану) асиметричність між художньою і фізичною реальностями в його тексті: „Не зважаючи на гротескний підхід Мартовича до дійсності, треба піднести, що його твори не втратили зв’язку з землею, що вони не марення недужої голови, але реальне, ледве помітно скривлене життя. В його мізку дійсність своєрідно заламувалась, так, як заламується зовнішній світ, коли дивитись на нього крізь скляну призму” [6, 204]. Доводилося давати тим життєвим фантазмагоріям лише певне концептуальне оформлення, що, втім, теж відповідало його суб’єктивно-емоційній настроєвості: життєва нудьга й суєта суєт та їх „знищення” іронією долі, що панує над людиною у вигляді персонального демона, могутніх ірраціонально-містичних сил інфернального характеру.

Той-таки Юрій Клиновий умовно означував жанр „Забобону” як психологічний репортаж – з огляду на „психологічну глибину повісті” та її „невикінченість”. „Занурившись у дивовижну не раз психіку своїх героїв, Мартович із швидкістю експресу летить до кінця. Не має він часу на те, щоб ласкавим оком глянути на природу і цим, як Гоголь свої «Мертві душі», трохи роз’яснити понуру атмосферу повісти. У дванадцятьох розділах повісти він вміщує такий колосальний матеріал, що письменникові з європейською технікою стало б його на багатотомний прегарний роман”, – писав він [6, 208]. Суттєвими в Леся Мартовича є насамперед огранені змістові параметри „місця дії”, себто характер і природа того поприща, яке він узявся творчо освоювати і яке вчений делікатно означив зворотом „дивовижна не раз психіка своїх героїв”. Він подвійно значимий, бо стосується особливості тих душевних чинників, які детермінують екзистенційний модус Мартовичевих героїв, і спосіб їх репрезентації: комічну гротесковість (*фр.* *grotesque* – *химерний, незвичайний*, від *итал.* *gróttà* – *рот, печера*).

Якщо узагальнено окреслити змістове наповнення перших, то сутність їхня, як згадувалося, може бути зведена до кількох психологіч-

них величин: індивідуальні забобони й упередження, які постали на ґрунті пережитково-заскоружлих культурних істин і перетворилися на стійкі психокомплекси, персоніфікуючись і демонізуючись у художньому вимірі, як кажуть, на очах, і затіюють всілякі фіґлі з тими, в кого вдалося вселитися, а також химерні ігрища з дійсністю загалом. Він невтомний і багатолікий, отой душевний каналія, прудкий на витівки, дотепні й злі; важко й здогадатися, яку каверзу він затіє за мить, яких збитків накоїть зараз. Здається, автор тому так і поспішає, не встигаючи композиційно зорганізувати матеріал, вживаючи не раз „трафаретні картинки, до кінця не продумані”, „рапаві”, важкі й неокочирні фрази та звороти, повторюючи, буває, двічі окремі епізоди чи називаючи неоднаково того самого персонажа [про недоліки стилістичного і композиційного характеру в Леся Мартовича див.: 6, 203–208], аби встигнути вловити, зафіксувати мистецьким зором його хитромудрі „штучки” і скоєні халабурди. Ось він „ужився” в нервово-психічну конституцію Микитки з „Відміни”, ввергаючи на „на денне світло свідомості” з глибинних закамарків душі „цілі комплекси давно погребаних вражінь і споминів” (Іван Франко), що „застрягли” там, може, навіть ще до його народження, і налаштував проти нього не тільки родину, а й увесь сільський загал. Іншим разом він колобродить у машкарі Івана Рила, „вскакуючи” в того чи того односельця, знайомого, прохожого і перетворюючи їх на зайця, собаку чи свиню. Причому це не була ритуальна „зміна маски”, а повноцінне „вживання”, незворотна психічна асиміляція. Називаю лише ті приклади, коли містичний забобон виявляє себе явно, вибивається назовні, іронізуючи з людей, із Бога, зі світу й космічного порядку загалом („Народна ноша”), з національних святощів („Політична справа”) і т. ін.

Усе ж обмежитися лишень гротесковою „грою задля гри” Лесь Мартович не міг: заважали (а водночас підказували вихід із ситуації) внутрішні перешкоди, психічні тенденції й „персональний демон”, а з іншого боку – зовнішні чинники. Як і над українським письменством загалом, над ним тяжів отой вічний, як казав Іван Франко, „песій обов’язок”, суспільна функція літератури, неминучі за існування літератури в умовах національного поневолення й бездержавності. „Треба було не раз зречися передчасного клича „штука для штуки” і гартувати епічну сталь на агітаційний молот і популярний джаган, який гатив би моральну гниль і старі мури пересудів, одчайдушності та політичної неволі” [4, 145]. Логічне вирішення такої гамлетівської дилеми – підлаштуватись, синхронізувати внутрішню настроєвість і душевні тенденції „зі світом”. Необхідно було знайти відповідні художні прийоми. Допомогли насамперед поетика дотепів з їх імпліцитним „умислом”, а також казка з її внутрішньотекстовими трансформаціями, перекодуваннями смислів і постаттю героя-паливоди, зв’язана через відношення „додаткової дистрибуції” з анекдотичними формами. Естетичні переживання Лесем Мартовичем „великої доби народин” нового світу були суголосними до певної міри тим процесам розщеплення чи розростання „вихідних” сюжетно-міфологічних утворень у казці та їх творчим метаморфозам [див.: 9].

Опираючись на них, підпорядкував гротескову гру тенденціям (суспільно-політичним, націотворчим, культурно-естетичним, психологічним і т. ін.).

Література

1. *Грицак Я.* „Молоді” радикали в суспільно-політичному житті Галичини / Ярослав Грицак // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1991. – Т. ССХХІІ: Праці історико-філологічної секції. – С. 71-110.
2. *Грицак Я.* Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886) / Ярослав Грицак. – К.: Критика, 2006.
3. *Гротеск* // Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ „Академія”, 1997. – С. 173–174.
4. *Грушевський М.* Світлотіни галицького життя / М. Грушевський // Літературно-науковий вісник. – 1918. – Ч. ІХ. – С. 224–248.
5. *Эйхенбаум Б.* О прозе. О поэзии: Сб. статей / Эйхенбаум Б. М. – Л: Художественная литература, 1986.
6. *Клиновий Ю.* Моїм синам, моїм приятелям: Статті й есеї / Юрій Клиновий. – Едмонтон; Торонто: Слово, 1981.
7. *Мартович Л.* Твори / Лесь Мартович. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963.
8. *Мартович Л.* Твори: У трьох томах / Лесь Мартович. – Краків; Львів: Українське видавництво, 1943.
9. *Мелетинский Е.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1986.
10. *Погребенник Ф.* Лесь Мартович: життя і творчість / Федір Погребенник. – К.: Дніпро, 1971.
11. *Програма* Русько-Української Радикальної Партії // Тисяча років української суспільно-політичної думки: У дев’яти томах. – К.: Дніпро, 2001. – Том VI: 90-ті роки ХІХ – 20-ті роки ХХ ст. – С. 11-15.
12. *Франко І.* Зібрання творів: У п’ятдесяти томах / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1976–1986.
13. *Шлемкевич М.* Галичанство / Микола Шлемкевич. – Львів: „За вільну Україну”, 1997.
14. *Яцків М.* Лесь Мартович / Михайло Яцків // Шляхи. – 1916. – №5. – С. 145–147.
15. *Franko I.* Nowy kulturkampf / I. Franko // Kurjer Lwowski. – 1892.– 19 grud.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 15.10.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Шумилом Н.М.*

GROTESQUE GAMES OF LES' MARTOVYCH

R. V. Pihmanets

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

The article reviews the nature, laws of creation and peculiarities of expression of Les Martovych grotesque style, proves its predominance in the creative thinking of the writer.

Key words: *grotesqueness, artistic thinking, artistic and sensual characters, imagery, processes of creative synthesis*

УДК 821.161.3-84.-07. В. Стефаник

ББК 823(4 Укр.)

СТЕФАНИКІВ ПОРТРЕТ ЕМІГРАНТА

(До стодвадцятиріччя українського поселення в Канаді: 1891-2011)

Я. І. Розумний

Манітобський університет, кафедра славістики;

м. Манітоба (Канада)

У статті розкрито проблему художнього зображення образу емігранта в новелістиці В. Стефаника. Праця приурочена до 120-річчя українського поселення в Канаді 1891-2011 р.

Ключові слова: емігрант, соціальна прірва, мала проза, портрет, новеліст, Василь Стефаник, епістолярій.

Незважаючи на різноманітність синоніміки слова "емігрант" (переселенець, вигнанець, утікач тощо) й часто полярну інтерпретацію цього соціально-політичного феномена (від співчуття до ревнощів та оскарження в національній зраді), еміграція ніколи не є актом добровільного вибору.

Василь Стефаник, перший в українській літературі аналітик цього явища, назвав його "і болем, і поезією" розлуки з рідними й близькими, розриву із землею в найширшому її розумінні, вродання в новий, часто неприхильний побут і культурний ґрунт. Це біль компромісу, роздвоєності, комплексу меншинності й меншовартості, повної самотності, а часто також відчуження або втрати власних дітей. Це приреченість на всихання духовних коренів і повільне самозречення.

Травми загострюються, коли емігрант позбавлений будь-якої духовної підтримки з боку покинутого материка, й поглиблюються, якщо на батьківщині трактують його як зрадника чи ворога. У цьому випадку, як порятунок, емігрант змушений створювати собі іншу, часто казкову, вітчизну. Вона звичайно межує з ідеалом, відкидає реальності і цим поглиблює прірву між батьками-емігрантами та їхніми дітьми. Наступає чи не найбільша драма емігранта – почуття вини за порушення свого батьківського покликання й продовжування роду.

Розглянемо Стефаникову концепцію емігранта на основі його листування, публіцистики й громадських виступів та літературної творчості. Новели на тему еміграції – це глибокий аналіз письменником особливостей української колективної психіки і тих зовнішніх чинників, що часто зумовлюють і вирішують поведінку особи і громади в часи найважчих випробувань. Це, в основному, студії стику "чуттєвого" й "вольового" в національному характері.

У листуванні Стефаника з приводу першої масової еміграції галицьких і буковинських селян наприкінці минулого століття розкривається емоційний обсерватор, що гострими метафорами й експресіоністично згущеними мазками малює картини втрати. У листах до Ольги Кобилян-

ської Стефаник описує розпачливі картини розгублених і переляканих українських селян, що тікали зі своїх осель, як від "татарської навали". "Виділи би-сте, – пише він, – сотки синіх, спечених губів ... чули бис-те захриплий голос бесіди руської, що відбивається від мурів і розходиться одним заржавілим гомоном по чужій стороні... Шалений плач, ламання рук і прокльони" [1, 424-425]. І такою напругою пронизані всі листи, часто сповнені докорів на адресу галицької інтелігенції, на його думку, байдужої до селянської драми.

У публіцистичних і громадських виступах, опираючись на розповіді селян, Стефаник торкається суті тієї "заїлої волі втечі" й шукає причин цього явища, зокрема, у самому селянинові та зовнішніх обставинах. В основному масова еміграція до Канади була зумовлена чужою політичною й економічною силою (яку Стефаник окреслює евфемізмом "пани" й "орендарі"), що доводила з природи достойного й незалежного господаря до повного зубожіння та почуття культурної й політичної неповноцінності! Вповні ізольований від європейського сільськогосподарського прогресу, позбавлений елементарної освіти, контрольований і експлуатований етнічно чужою адміністрацією й капіталом, підавстрійський український селянин болів майбутнім своїх дітей і думав, як ділити між ними нечисленні морги. До меж сакральності він вірив у землю як єдине джерело свого існування, у співанки предків та в церкву – місце своїх таких скарг, надії на вищу справедливість і катарсис від віковичного почуття болю й провини. Селянин був самотнім на власній землі, топився в корчмі й боргах, і тому мусив іти туди, де обіцяли землю і волю. "Кого-м чув, хто рот отворив, – говорив Стефаникові буковинський селянин, – та й відраджував, аби не йти. Але нікого ще не було, аби мужика пожалував, як не міг собі дати ради в селі. Хто прийшов та й лиш би брав..." [2, 319].

У статті "Для дітей" [3] Стефаник доводить, що малоземельне й безземельне селянство та наймити виїжджати за океан не були спроможні. До Канади емігрували "кількаморгові і незадовжені" селяни, яким після продажу майна могло залишитись на дорогу 500 – 800 ринських злотих. Це здебільшого були відважні й енергійні газди, і емігрували вони до Канади "не з крайньої нужди", але "для дітей", котрі в підавстрійській Україні не мали перспектив [4, 318-319].

У цій же статті Стефаник критикує галицьких політичних діячів та послів, що навколо австрійського намісництва "аркана танцювали", аби лиш удостоїтись привілеїв, і нехтували селянином, що без "розкладу їзди" в руках і без перекладачів тинявся з дрібними дітьми по краківських та гамбурзьких бруківках, стаючи жертвою різних агентів і спекулянтів. Докоряв галицькій "Просвіті" [5], "багатому "Дністрові" й товариству Шевченка, що не подбали вислати до Канади людину, яка вивчила б тамтешні умови й приготувала б емігруючим який-небудь довідник про ту країну [6]: "не давали б тих дітей на поталу" [7, 321].

Цим докором Стефаник хотів не лише вказати на соціальну прірву, а й загострити чуйність галицької інтелігенції до іншої вагомої небезпе-

ки. Спостерігаючи масовий ісход "руських мужиків до Канади", польська газета "Czas" почала відроджувати давній польський план заселення спорожнєлих українських земель етнічними поляками. Руські мужики бояться, щоб їх земля не перейшла в "чужі руки", то зробім так, аби не перейшла, – цинічно писав "Czas" [8, 322]. І тому збереження українського етнічного субстрату на своїй землі Стефанік вважав нагальнішим завданням, ніж "Bealpolitik" галицьких партій, руський університет та друкування матеріалів для "чужих академій" чи досліджування "титл" з десятого й одинадцятого століття [9, 321].

Була ще й інша, чисто психологічна, обставина Стефанікової критики галицької "касти" "в рукавичках". Вона стосувалася насамперед чиновництва, яке не усвідомлюючи, що своїм підневільним психічним складом воно мало чим відрізняється від мужика, відкидало Стефанікову правду про селянина, називаючи її "песимізмом". "Я не люблю говорити, що мужики є скривджені, – писав Стефанік. – Може, ви, інтелігенти, делікатні, переніжені, часом бідніші, як вони... Я вам напняв струну мужицької душі... розтягнув ці нерви так, що вони грають, як у Бетовена, то звідки ви маєте право казати, що я песиміст?" [10, 98-99].

Непорозуміння щодо Стефанікового "песимізму" впливало не тільки з підсвідомости встиду, а й невисокої літературної освічености багатьох читачів та інтерпретаторів. Читали Стефанікову букву, але недобачували в ній узагальнення величі й трагедії української душі. Вичитували соціальну нужду або модні "ізви" в його новелах, але не вилущували глибшої суті в його персонажах чи на перший погляд незначних побутових сценах. "А як є десь у мене, – говорить Стефанік, – бідне хлопчище, якого мама посилає із дзбаночком по воду, і воно мусить іти, – то чи в цьому не можна би, наприклад, бачити так само доброго зразку колосальної дисципліни?" [11, 99].

Третя причина еміграції галицького й буковинського селянства містилась у психіці самого селянина, в його знеособленості й зневірі у власні сили. Натомість весь біль, тугу й мовчазний бунт селянин розчиняв у "красних співанках" предків, а перекласти їх на мову діючого протесту був психологічно нездатний, та й не слухав тих, хто його усвідомлював. "А я вже тільки бив о мур мужицької впертости до просвіти і злуки, – говорив Стефанік, – і мур стоїть, як стояв, а я ходжу з розбитою головою і закривавленим серцем... або зробимо з вас мужиків народ, або упадем... Подумайте, яка завдача: з мужиків – народ" [12, 488].

Як приклад, здорової антитези він ставив русівчанам організованість німців і чехів, які "все dokonують спільними силами, жаден не ходить самопас. А ви оден дім собі самим не годні збудувати" [13]. Пряму причину цього Стефанік добачував у ще панцизняній ментальності селянина, якого до того ж у церкві "ганьблять", у школі б'ють його дітей "за краков'яки", а в місті, "у жаднім уряді", ні він, ані його мова не має пошани. "І ти мовчиш?" [14, 488]. Втім, цей докір гніву й любови Стефанік злагіднює в листі до Кобилянської: "Я люблю мужиків за їх тисячолітню тяжку історію, за культуру, що витворила з них людей, котрі

смерти не бояться" [15, 488]. Він розумів цю "мужицьку впертість" як самозахист тонкої селянської душі, що, наче струна, простягалася "межи двома світами понад море" [16, 417]. "Для мене нині емігрант, що летить світом, як брудна, вандрівна птаха, оставша від громади, – і біль, і поезія" [17, 417], – писав він Кобилянській, і в такому ключі створені його новели на тему канадської еміграції.

У новелах "Осінь" (1898), "Мамин синок" (1898) та "Кленові листки" (1900) Стефаник торкається теми емігранта побіжно, а в новелі "Камінний хрест" (1899) розгортає її до рівня драматизованої студії.

Новела "Осінь" – це наче ілюстрація фройдівської тези, що людина безсила супроти зовнішніх причин свого лиха (комплексу меншовартости), тому завжди спрямовує протест на найближче родинне або національне довкілля.

У новелі "Мамин синок" Стефаник відтворює властиве селянам прагнення пошукати кращих життєвих перспектив за океаном. Це вже була тенденція батьків "радикальної" освічености, яку вони старалися передати дітям. "А хто ти є?" – запитує батько трирічного Андрійка. – Луский ладикал. – Добре. А куди ти пойдеш? – До Канади... – А дедю озмеш з собов? – Озму дедю та й маму та й Івана вуйниного, та й гет поїдемо..." Як і в попередньому оповіданні, жінка докоряє чоловікові, аби не "зіцірував хлопца" та не брав його "на екзамент" [18].

У "Кленових листках" бідняк Іван ладен своїх дітей "у міх забрати" та "до тої Канади" пішки їх занести, якби не моря, що йому дорогу заступають.

Виїзд за океан у згаданих новелах не реалізується. У двох – на перешкоді стоять жінки-матері, в останній – матеріальні нестатки.

У "Камінному хресті" розлука з рідною землею довершується. Вирвавши коріння з рідного ґрунту, скинувши селянську одягу, як власне обличчя, Іван Дідух везе сім'ю у нові краї. А як символ пам'яті й любови до рідної землі, страждання та досмертної туги, залишає камінний хрест на пагорбі.

Задум новели Стефаник виношував п'ять років і формував на враженнях з краківського двірця, на реальних подіях та власному досвіді. Прототипом Стефаникового героя став Стефан Дідух (1836 – 1911) з Русова, який прибув до Канади в травні 1899 р., маючи 63 роки. На молодого літератора він мав "великий" і "прегарний" вплив, і відразу по його виїзді Стефаник написав своє оповідання як сплату "довгу" Дідуху, вклавши багато його "дослівних думок" в уста свого героя.

У листі від 9 лютого 1935 р. Стефаник писав до Канади внуку С. Дідуха, Миколі Гавінчукові: "Він був дуже розумний, спокійний, інтересувався громадськими справами та перший заклав читальню в Русові, де й був активним членом аж до виїзду до Канади. Зі своїми дітьми і внуками він... покинув рідну землю... То були люди найбільш енергічні в селі, до найбільш енергічних і завзятих належав Ваш дід по матері, Стефан Дідух" [19, 125]. Дивлячись на нього, Стефаник витесав, як висловила Кобилянська, "пам'ятник для свого народу" [20].

Літературна критика переважно зосереджується на економічних реаліях "Камінного хреста" або на психологічній та стилістичній експресивності моменту прощання героя з русівчанами та своїм кам'янистим горбом*. Однак, на наш погляд, Стефаників задум спрямований на іншу проблему.

Це студія з глибоким символічним і філософським підтекстом, у якій прощання Дідуха є лише канвою. Драма людини, переможеної волею своєї сім'ї, стає метафоричним узагальненням національної поведінки в екзистенціально-граничних ситуаціях, показом конфронтації вольового й чуттєвого, міцного й податливого в українській психіці. Чуттєвість і брак опору уособлює Іван, а вольове начало й раціоналізм – Михайло.

Ці антиподи бачимо в різних Стефаникових оповіданнях. Іван – це Ѓьоргій і його жінка в новелі "Злодій", вїт-боягуз у "Засіданні", Максим у "Синах". А Михайлові прототипи – у старому мужику-твердовірцеві ("Засідання") та в жінках-матерях новел "Осінь" і "Мамин синок".

Ѓьоргій і його "застрашена" жінка звільняють від належної кари "злодія" – Стефаникову алегорію чужих і злих зовнішніх сил, що грабують мужика і доводять його до самозради. Натомість Михайло як речник спротиву й правосуддя проганяє Ѓьоргія за "м'якість" з його хати й карає смертю людину "зі світу" за матеріальну й духовну крадіж та підступність.

Іван Дідух, поважаний у селі газда, підкоряючись настирливій волі жінки й синів, покидає рідне гніздо, а цього б "ніколи не було, якби не вона з синами" [21, 322]. Цю перемогу Стефаник вкладає в метафору "великого каменя", викоченого з води "якоюсь долішньою силою". І той камінь, "тяжкий і бездушний", лежить на березі й глядить на воду, як на своє "утрачене щастя". Так Іван очима свого "камінного хреста" на горбі дивився на русівчан, яких покидав.

Однак Іванова "м'якість" не завершується тільки болем утрати. Він скидає "мужиче" вбрання і переодягається "по-панцки". Обурений Михайло, що доти ніби співчував Івановому болеві, схоплює його за барки і "верещить, як скажений": "Мой, як-сс газда, то фурни тото катранє з себе, бо ті віполічкую, як курву!" Але Іван уже не мав сили "фурнути" своє "катранє". Він шалено танцював "польки" й термосив своєю мізерною жінкою як власним сумлінням і "мнекістю".

Ці дві центральні сцени "Камінного хреста" – "переодягнення" й конфлікт між Михайлом та Іваном – мають реальну аналогію в житті автора. Перша є ніби сповіддю Стефаника, катарсисом від приниження, пережитого у гімназії, куди він з'явився в "панському одінні", яке справив батько, щоб син не відрізнявся від "міщан". "До того часу й відтоді дотепер я не чув більшого стыду, і здається мені тепер, – пише Стефаник в "Автобіографії", – що я був би іншим чоловіком, якби той стыд мене не отруїв" [22, 47]. А конфлікт між Михайлом і Іваном має паралель з реальними стосунками двох найбільших і найбагатших русівських родів – Стефаників та Дідухів, котрі постійно боролися за владу і першість у се-

лі. Ця боротьба "породила родові гордощі і деякий аристократизм", – пише Стефаників син Юрій (Гаморак) [23, 4].

Письменник підніс цей автобіографічний матеріал до рівня філософської й соціопсихологічної студії, в якій аналізує зіткнення "емоціонального" й "раціонального" та змагання між "vita heroica" і "vita tinnita" в українській колективній психіці. У новелі "Злодій" устами Михайла Стефаник заявляє: "Мнекому ніколи не варт бути, бо мнєкий чоловік нездалий до нічого"; а у промові 21 травня 1914 р. на честь сторіччя від дня народження Шевченка він закликав: "Читайте його слово, шукайте тої дороги, йдіть нею, щоби з вас були люди найтвердші... З Шевченка набирайте карности, відшукуйте квіти краси, а будете кращі і зближитеся до сходу нашого сонця..." [24, 30-32].

Тут есенція Стефаникового "Камінного хреста", інших новел з мотивом емігранта та всієї творчої спадщини письменника.

Література

1. Лист Василя Стефаника до Ольги Кобилянської (кінець січня 1899, Краків). // Василь Стефаник. Твори. – К., 1964. – С. 424-425.
2. Там само. – С. 319.
3. *Василь Стефаник*. Для дітей. // Громадський Голос. – 1899. – Ч.15.
4. *Василь Стефаник*. Твори. – С. 318-319.
5. В. Стефаникові, мабуть, не було відомо, що 1895 р. за дорученням "Просвіти" до Канади прибув д-р Осип Олеськів, щоб переговорювати з канадським урядом і побачити землі, призначені для українських поселенців. З його ініціативи канадський уряд покликав Кирила Геніка-Березовського із села Березова, повіт Коломия, який прибув до Канади в 1896р. для обслуговування українських емігрантів у Вінніпезі.
6. 1895 р. у Львові були видані дві інформативні брошури авторства д-ра Олеськіва "О Еміграції" та "Про вільні землі", про які нема згадки в статті В. Стефаника "Для дітей".
7. *Василь Стефаник*. Твори. – С. 321.
8. Там само. – С. 322.
9. Там само. – С. 321.
10. Василь Стефаник у критиці та спогадах. Статті, висловлювання, мемуари. Упорядкування, вступна стаття та примітки Федора Погребенника. – К., 1970. – С. 98 - 99.
11. Там само. – С. 99.
12. *Василь Стефаник*. Твори. – С. 488.
13. Стефаник реферує до будови народного дому в Русові.
14. Там само. – С. 488.
15. Лист В. Стефаника до О. Кобилянської (листопад 1898, с. Русів). // Василь Стефаник. Твори. – С. 488.

16. *Василь Стефаник*. Твори. – С. 417.

17. Там само. – С. 417.

18. Данило Струк у монографії "A Study of Vasyl' Stefanyk: The Pain at the Heart of Existence" (Ukrainian Academic Press, 1973) робить такий коментар до новели "Мамин синок": "Приємна атмосфера, яку створює новела, є дещо затруєна (підкреслення наше – Я. Р.) при самому кінці, коли Андрійко у відповідь батькові каже, що поїде до Канади. Без коментаря Стефаник натякає як на сумне явище, – коли малі "щасливі" діти уявляють собі еміграцію як щось, варте очікування" (с. 112).

19. *Юрій Кленовий* (Юрій Стефаник). "Камінний хрест" В. Стефаника. Передісторія цієї новели та її героїв. // Тома Кобзей. Великий різьбяр українських селянських душ. – Американське Наукове Товариство ім. Шевченка, Бібліотека Українознавства. – 1966. – Т.21. – С. 125.

Микола Гавінчук жив у Smoky Lake, Alberta. Стефан Дідух поселився недалеко від теперішньої місцевості Hilliard Alberta і помер 29 січня 1911 р. на 75-му році життя й був похований у тій самій місцевості на цвинтарі "коло Григорчуків". (Там само. – С. 124).

20. Лист О. Кобилянської до В. Стефаника (4 червня 1899) з приводу появи новели "Камінний хрест".

21. Треба відмітити, що в статті В. Стефаника "Під вражінням вистави "Земля" (у Львові) він не згадує ролі Дідухової жінки в його еміграції, а лише "дітей", "невісток" і "доньок", що "не давали йому жити, і тому він втік до Канади". (Див.: Василь Стефаник. Твори. За редакцією Ю. Гаморака. 2-е вид. – Регенсбург, 1948. – С. 322). Статтю "Під вражінням вистави "Землі" – з приводу інсценізації Стефаникових новел "Вона – земля", "Сини", "Марія", "Злодій", "Побожна" і "Морітурі" львівським театром "Заграва" (1933) під керівництвом режисера Володимира Блавацького – Стефаник написав 1935 р. й послав її літературному редакторові львівського "Діла" Михайлові Рудницькому, але той, як пише Стефаників син Юрій, "спогаду не хотів надрукувати". Цю статтю вперше було надруковано в газеті "Новий Час" (Львів) 25 січня 1937 р. (Тома Кобзей. Великий різьбяр українських селянських душ. – С. 124).

22. *Василь Стефаник*. Твори. За ред. Ю. Гаморака. 2-е вид. – Регенсбург, 1948. – С. 47.

23. Там само. – С. 4.

24. Там само. – С. 30 – 32.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 20.10.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Погребенником В.Ф.*

STEFANYK’S PORTRAIT OF EMIGRANT

(To the 100-th anniversary of Ukrainian settlement in Canada: 1891-2011)

Y. I. Rozumny

*Manitoba university, department of slavic studies;
Manitoba (Canada)*

The article highlights the problem of artistic representation of migrant’s image in V. Stefanyk’s short stories. The work is timed to 120 anniversary of Ukrainian settlement in Canada, the 1891-2011.

Key words: *emigrant, the social gap, short prose, portrait*

УДК 821.161.2-06-34 В.Стефаник

ББК 823 (4 Укр)

**ПОЕЗІЯ У ПРОЗІ В. СТЕФАНИКА «ОЛЬЗІ ПРИСВЯЧУЮ»:
ІСТОРІЯ ТЕКСТУ**

В. В. Варчук

*Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
01001 м. Київ, вул. М. Грушевського, 4; тел.: (044) 279-1084, 278-5321;
e-mail: ilnan@gilan.uar.net*

Стаття присвячена текстологічному вивченню поезії у прозі В. Стефаника «Ользі присвячую». На основі докладного аналізу епістолярних текстів та рукописних джерел подано практичні рекомендації щодо публікування цього твору у майбутньому науковому виданні.

***Ключові слова:** поезія у прозі, варіант, рукописні джерела, епістолярні тексти, історія тексту, датування, наукове видання.*

На інтимну природу поезій у прозі В. Стефаника як одну з їхніх особливостей неодноразово вказували дослідники, шукаючи пояснень то в надміру сентиментальному темпераменті письменника, то у специфіці самого жанру, а то й у джерелах модерністичної поетики. Дослідниця Олена Гнідан у монографії «Василь Стефаник: життя і творчість» (1991), що відзначається новаторськими поглядами на творчість письменника, влучно називає поезію у прозі В. Стефаника «інтимним документом» [2; 81], у такий спосіб застерігаючи дослідників від одностороннього підходу до творів цього делікатного жанру.

Особливо виразно інтимність проступає в образку «Ользі присвячую». Уже сама назва твору, яка одночасно виконує функцію присвяти, вказує на його особливу лірико-інтимну природу, специфічну проекцію особистісних імпульсів та інтенцій письменника. Цю поезію у прозі В. Стефаник присвятив Ользі Гаморак, відданій товаришці, щирій співрозмовниці, а з 1904 р. – любій дружині і супутниці життя. З О. Гаморак письменник познайомився у 1888 р., коли вперше переступив поріг родинної хати її батька Кирила Гаморака – священика у Стецевій. Між молодими людьми спалахнула незвичайна приязнь, сповнена ніжності, відвертості, взаєморозуміння, про що свідчить їхнє листування. Протягом тривалого часу Ольга була для Стефаника щирою приятелькою: близько до серця брала його радощі і біль, підтримувала у хвилини душевної депресії. Вона знайомила майбутнього новеліста з селянським оточенням, з культурно-освітнім рухом, інформувала про події у рідному краї, коли він навчався у Кракові. Поступово симпатія В. Стефаника до Ольги переросла у велике кохання, якому, на превеликий жаль, було відведено лише коротких десять років. У лютому 1914 р. О. Гаморак відійшла у вічність, залишивши В. Стефанику троє дітей і невиліковну душевну рану на все життя.

Поезія у прозі «Ользі присвячую» – це вияв істинної любові й довіри письменника до О. Гаморак як особистості, що зуміла відчутти трагічний ритм його буття. Окрім зазначеного образка, у фонді В. Стефаніка Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка зберігаються ще десять поезій у прозі, якими означається рання творчість письменника. Та тільки одна із них має також прямого адресата. Це – поезія у прозі «Раненько чесала волосся...», яку В. Стефанік присвятив своєму дорогому вчителю і наставнику Вацлаву Морачевському, довіривши «почуття найделікатніші». Зазначимо, що потреба її написання була зумовлена життєвою драмою письменника – нерозділеним коханням до Євгенії Бачинської, яке він тяжко пережив у юні літа і про яке згодом у поетичній формі наважився розповісти В. Морачевському – людині, яка тонко сприймала і розуміла його вразливу натуру. О. Гнідан зауважує, що «час від часу Стефанік звертається до жанру поезій в прозі, особливо в трагічні моменти життя. А їх було чимало. Німів з болю. Слова лишалися невимовленими, плач недоплаканим, спів недоспіваний. Тоді писав «Confiteor» «для своїх приятелів», аби їм подобатися, аби їм заплатити за те, що вони приятелі». І списував його не від Пшибишевського чи Альтенберга, а з своїх невимовних мук і болю, жалю і горя» [2; 80]. У своїх міркуваннях щодо життєвої основи образка «Ользі присвячую» О. Гнідан солідарна з літературознавцем Миколою Грицютюю, який пов’язував написання цього твору зі смертю матері В. Стефаніка, що настала 1 січня 1900 р. Науковці наводять цікаві спостереження над текстом образка «Ользі присвячую», побічно торкаючись історії його створення. Поділяючи слушні зауваги обох дослідників, усвідомлюючи необхідність докладнішого вивчення творчої історії розглядуваного твору, спробуємо прочитати цей образок у контексті життя В. Стефаніка. Важливими у цьому випадку буде епістолярій письменника та рукописні джерела тексту поезії у прозі «Ользі присвячую».

Незважаючи на те, що у фонді В. Стефаніка у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка листування В. Стефаніка та О. Гаморак представлено значною кількістю одиниць збереження, простежити творчу історію поезії у прозі «Ользі присвячую» дуже складно. Бо жоден із листів не містить прямих свідчень про написання цього образка (чи бодай про його задум). Здебільшого в ранніх листах обох кореспондентів йдеться про літературу, історію, часто згадуються політичні події, висловлюються враження про ту чи іншу прочитану книгу, подаються характеристики відомих особистостей, зокрема Осипа Маковея, Івана Франка, Михайла Грушевського та ін. Інформативніше у контексті нашого дослідження – пізніше листування (починаючи з 1889 року), в якому чи не найяскравіше представлені психологічні портрети обох кореспондентів (особливо це стосується листів В. Стефаніка до О. Гаморак). Однак і воно не може слугувати достатнім аргументом у вирішенні таких складних текстологічних проблем, як датування та вибір основного тексту образка «Ользі присвячую».

У процесі текстологічного дослідження проблема датування невід’ємна від проблеми вибору основного тексту. Великою мірою обґрунтоване датування – задуму, імпульсу до творення, процесу написання, вичитування, переписування тощо – разом з автокоментарем веде текстолога до безпомилкового вибору основного тексту твору. Проте не слід забувати, що «датування не вичерпує і не замінює вивчення проблеми, вивчення тексту матеріалу. Ось чому це завдання слід розглядати як попередню стадію, а не завершальну чи таку, що має самостійне значення. Смісл її в тому, щоб допомогти вивченню, а не змінити науковий аналіз» [1; 248].

Збереглося два автографи розглядуваного твору (Ф. 8. – № 49 і № 50). В автографі № 50 на двох аркушах (перший – нумерований, на другому знизу поставлено цифру 2) записано два тексти образка під спільним заголовком «Ользі». Перший текст подано двома реченнями, які не мають жодної правки: «Перелазами дівчата на стежки сходять і йдуть до дому, а за ними летить пісня парубоча. А котрих двоє йде, то йдуть дорогою своєю» [8; 1]. Вочевидь, цей початок твору письменника не задовольнив. Відкресливши написаний текст рискою, нижче на цьому ж аркуші він розпочав інший варіант. На жаль, остання сторінка його не збереглася. Текст обривається на реченні: «Чути молитви з діточих грудий, кожде слово» [8; 2]. У цьому варіанті В. Стефаник зробив лише одну правку: у другому реченні замість «*А їх здоганяє пісня...*» було «*А за ними*» [8; 1].

Текст автографа № 49 має заголовок «Ользі присвячую» і написаний на трьох одинарних аркушах. На перших двох аркушах внизу – авторська нумерація. На третьому (нумерованому) – кінець останньої фрази: «...ти, серце моє, не пукнеш» [6; 1]. Вочевидь, саме тому, що цей аркуш був майже чистий, цілковито не заповнений, він відділився від усього тексту твору, і В. Стефаник з іншого кінця цього аркуша розпочав драму «Огнище». Порівняно з текстами автографа № 50, цей варіант більший за обсягом та досконаліший за ідейно-художнім вираженням авторського задуму, має незначні правки. Після фрази з *ясел* було слово *журавлі* [7; 1]; замість *лижки тарахкотять* було почато *м[иски]*; після слова *тарахкотять* було *очі*; замість *Сирота тисне голову* було *Сирота сперла кучеряву голову* [7; 1]. Можна думати, що тексти автографів № 50 та № 49 В. Стефаник писав один за одним упродовж короткого проміжку часу (або й безперервно), на що вказують однаковий відтінок чорнила та каліграфічні особливості почерку письменника. Рух тексту здійснювався у напрямку варіанта № 49, який на сьогодні треба вважати основним текстом образка «Ользі присвячую».

За життя письменника цей твір не був відомий читацькій аудиторії. Уперше текст варіанта № 49 опублікував Степан Крижанівський у журналі «Радянська Україна» (1941, № 2) [4; 104]. Так зазначено в усіх україномовних і російськомовних виданнях творів В. Стефаника, в яких уміщено поезію у прозі. Лише в одному з російськомовних видань – Стефаник В. Избранные произведения. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959 – упорядник Михайло Пархоменко у

примітках до тексту образка «Ользі присвячую» зазначив, що поезію у прозі «И что ты, сердце мое...» уперше було надруковано в газеті «Громадський голос», 1927 [10; 210]. Щоб переконатися у достовірності цієї інформації, ми уважно опрацювали «Громадський голос» за 1927 рік (повний комплект зберігається у Газетному відділі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського). Однак у жодному номері «Громадського голосу» за 1927 рік цієї публікації не виявили. Можливо, упорядник таки мав якісь опосередковані дані про першодрук цієї поезії в прозі, однак допустився фактологічної помилки – чи то у назві видання, чи в датуванні публікації. Вважаємо, що відповідні пошуки слід продовжувати.

Думка упорядників усіх наявних видань творів В. Стефаніка про дату створення образка «Ользі присвячую» одностайна – 1896 рік. Неможливо встановити, на основі яких фактів дослідники дійшли такого висновку. Адже обґрунтування датування образка «Ользі присвячую» саме 1896 роком не подають навіть упорядники таких авторитетних видань Василя Стефаніка, як «Повне зібрання творів у трьох томах» (1949 – 1954) і «Твори» (1964).

У процесі студіювання листування В. Стефаніка та О. Гаморак нашу увагу привернув лист письменника, вперше опублікований у виданні «Твори» (1964) і датований його упорядниками (Василем Лесиним і Федором Погребенником) другою половиною червня 1900 р. У зіставленні з текстом досліджуваного образка цей лист в окремих фрагментах містить схоже вербальне вираження художніх конструкцій. На художньо-емоційну подібність цих текстів вказує О. Гнідан, зазначаючи, що «Мотиви, настрої, образи поезії "Ользі присвячую" і листа – ідентичні» [2; 66]. Та найбільша схожість між ними, на нашу думку, не в текстуальних збігах, а в загальному психологічно-настрійовому малюнку, що відображає трагічний стан творця.

Прочитаємо докладніше цей лист, залучивши й інший епістолярій. На початку листа В. Стефанік повідомляє, що наприкінці тижня їде на кілька днів до Львова, а звідти – до Чортівця, де проживав його гімназійний друг Іван Плешкан [13; 453]. Саме тут, зазначав письменник у листі до Кирила Гаморака від 5 червня 1900 р., він мав намір підготувати до друку дві книжки і знову повернутися до Кракова [9; 216]. Однією із них була збірка «Дорога», яка побачила світ у 1901 р. Іншою – омріяна збірка поезій у прозі, задум видання якої виник давно і чекав свого втілення.

Здійснення творчого самовираження потребувало від митця повної ізоляції і внутрішньої гармонії. Містечко Чортівець і мало стати для В. Стефаніка місцем своєрідної «втечі від світу». У листі до О. Гаморак від 2 липня 1900 р. В. Стефанік ділиться враженнями від поїздки до Чортівця: «Як їхав-ем до Чортівця, то кожда нива, що лишалася поза мною, веселила мене, що я все дальше і дальше тікаю від світу» [9; 332]. Втеча письменника від світу супроводжувалася внутрішнім роздвоєнням, на що він скаржиться у листі до О. Гаморак, датованому упорядниками видання «Твори» (1964) другою половиною червня 1900 р. Початок листа засвідчує приплив творчих сил, які відчуває письменник: «Буду там ро-

бити, як віл», перебуваючи «incognito для своєї родини у Русові» [13; 453]. Крім того, оптимізму В. Стефанику додає думка про те, що незабаром у Чортівцеві приїде О. Гаморак, приязнь до якої у цей час почала виходити за межі дружніх стосунків. Однак наступні рядки зазначеного листа, сповнені болю і відчаю, розкривають складний психологічний стан письменника напередодні його від'їзду: «Дивний мій виїзд теперішній. До кого їду? Лишень до добрих людей. Їду поранений і забруканий, такий забруканий борбою світовою. Де примістити тото роздерте серце, як його забавити?!» [13; 453].

Чи не у такому ж стані внутрішньої роздвоєності перебував В. Стефаник, коли їхав у липні 1897 р. до Сторожинця, щоб, усамітнівшись, віддатися «творчому демону»? З одного боку, мав у серці глибоку образу на тих, хто відмовився друкувати незвичні для громади твори письменника-початківця. З іншого – відчув у собі силу для нових творчих звершень.

Вочевидь, що й цього разу до глибоких переживань письменника спричинила драма особистісного характеру. 1 січня 1900 р. у 54-річному віці померла мати В. Стефаника. Для письменника цей удар долі став справжнім випробуванням на все життя. Особливо гострий біль її втрати відчував протягом 1900 р., на що вказують його листи, адресовані у цей час друзям і знайомим (В. Морачевському, К. Гамораку, О. Кобилянській та ін.). Найчастіше писав до О. Гаморак, яка стала для нього після смерті матері «від родини навіть ближче» [11; 199]. Змістове наповнення цих листів вражає глибиною вияву почуттів, зворушливою ширістю і відвертістю. Майже в кожному із них звучить бетховенська музика болю і розпачу, народжена з невимовної туги письменника за матір'ю. Водночас спогади про неї допомагали В. Стефанику уникати тривалих нервових нападів, а їх фіксація на папері – заспокоювала, урівноважувала, повертала назад до життя. У листі від лютого 1900 р., адресованому О. Гамораку із Кракова, письменник зазначав, як благородно впливають на нього спогади про матір: «...я пригадую собі маму... І знаходжу у тих споминах стільки гарного і пречудного, скільки великого і глибокого, що мені ні науки, ні людей, ані цілого світа вже не треба. Бо до кінця мого життя є чим жити ... » [11; 221]. А в листі від березня цього ж року В. Стефаник писав О. Гамораку, що працює дуже багато, «бо то успокоює» [11; 209]. Більшість листів, написаних письменником упродовж 1900 р., за своїм емоційним і художньо-стилістичним наповненням нагадують поезію у прозі. Можливо, саме вони були пробними художніми штрихами до задуманої В. Стефаником повісті «Листи до мами», про яку письменник згадує у листі до О. Гаморак від березня 1902 р.: «Здається, що поїду до Городка, аби докінчити свою повість «Листи до мами». Я її зачав і написав вже багато» [11; 240]. Чи закінчив письменник цей твір, на жаль, не відомо. Зберігся лише один аркуш паперу, на якому написано рукою В. Стефаника заголовок «Мамі». Під ним наведено перелік назв: «Голодники», «Косар», «Колядники», «Грбариха», «Сповідь», «Муж», «Венера»,

«Байстрик», «У вишневім саду» (Ф. 8. – № 23). Але жоден із творів з таким заголовком до нас не дійшов.

Чи були це назви окремих розділів повісті «Листи до мами», а чи список невідомих нам тепер творів, які письменник підготував до друку, однозначно сказати неможливо. Найімовірніше, це – назви задуманих окремих розділів повісті. Ще в листі до О. Гаморак від березня 1899 р. він повідомляв про свій намір написати для матері твір: «Хочу написати на май образочок для своєї мами і дати до «Вістника», чи тото хотіне станеся, – не можна знати» [11; 175]. Як відомо з листів письменника, він не реалізував свого задуму до зазначеного часу. Вочевидь, готував до друку першу збірку «Синя книжечка» (1899) або, можливо, виношував задум до творчого вибуху. Проте свою синівську любов і гіркі переживання, спричинені хворобою, а невдовзі – і смертю матері, він висловив у листах, написаних наприкінці 1899 та упродовж 1900 років.

У процесі текстологічного прочитання образка «Ользі присвячую» вартий, на нашу думку, докладнішого розгляду згадуваний вже лист В. Стефаніка до О. Гаморак, датований упорядниками наукового видання «Твори» (1964) Василем Лесиним та Федором Погребенником другою половиною червня 1900 р. Зіставлення одного із його фрагментів із текстом образка «Ользі присвячую» дає змогу виявити їх спільні художньо-стильові та настроєві домінанти.

Фрагмент із листа Василя Стефаніка до Ольги Гаморак від другої половини червня 1900 року

«Де примістити тото роздерте серце, як его забавити?! Воно так плаче заєдно і ходить манівцями, як ягня заблукане. Цить, цить, дурнику, ти **не квели**, що я кілька ран маю і кілька болота в них, цить, цить!».

А ні, то **йди собі до мами**, а ні, то покладь собі по оба боки свої самотньої дороги самі хрести – такі камінні, грубі, з простими, неорфографічними написами, **а ні, то пукни і дай мені раз спокій!**» [13; 453]

Варіант № 49

І чого ти, серце моє, гриху багато в собі маєш? І чому ти, серце моє, не пукнеш?

Вечір. Місяць на небі розгарається, парубоча пісня мостить собі мости до звезд, сира сопілка наймицка жалібно стогне з ясел, до вікон панських. Дими спокійно долинами синіють, гуртки чорних овець шукають воріт своїх, за ними діти куряву збивають...

І чого ти, серце моє, квилиши мені в грудях, як покинена пташка? І чому ти, серце моє, не пукнеш?

Вечеряють. Мама дає порядок на столі, ложки тарахкотять, громада споживає мамину страву. Сирота тисне голову до острого одвірка і нагадує собі щось давне дуже. Кажуть молитви, розбридаються спати, вікна приймають місяць на себе...

І чого ти, серце моє, тремтиши, як листок на вітрі? І чому ти, серце моє, не пукнеш? [7, 1–2]

Емоційно-почуттєвий потенціал обох текстів виражений у звертанні письменника до сповненого стражданнями серця як носія усіх життєвих і творчих мук митця. Якщо текст автографа № 49 починається безпосереднім звертанням письменника до цього образу й очікуванням відповіді на нього, то у фрагменті листа В. Стефаник подає лише ескізний малюнок образу змученого горем серця, вказує на причину його страждань.

Важливий аргумент щодо художньо-стилістичної подібності обох текстів спостерігаємо у наступному фрагменті листа: «А ні, то йди собі до мами, а ні, то покладь собі по оба боки свої самотньої дороги самі хрести, **а ні, то пукни і дай мені раз спокій!**» [13; 453]. У тексті автографа № 49 виділена фраза функціонує як частина рефрену, виражена риторичним питанням: «**І чому ти, серце моє, не пукнеш?**». Вочевидь, для письменника ця фраза ще на початковому етапі роботи над текстом мала стати стрижневою у художньо-композиційній організації твору. Про це свідчить текст автографа № 50, у якому вона має лише одну незначну стилістичну відмінність – замість дієслова *пукнеш* спочатку було *тріпнеш* [8; 2]. Зазначимо, що у тексті автографа № 49 ця фраза несе ще й важливе ідейно-художнє навантаження. Якщо перша частина рефрену, який тричі повторюється у тексті автографа № 49, варіюється, то вербальне вираження другої («І чому ти, серце моє, не пукнеш?») залишається незмінним і фіксує той максимальний рівень психологічного напруження митця, за якого емоційні переживання, спричинені черговою життєвою драмою, письменник проектує на створюваний ним художній текст.

Зіставляючи й аналізуючи тексти автографів № 50 і № 49, простежимо, як здійснювалася робота над текстом образка «Ользі присвячую» – від першого його начерку до остаточного становлення. Характер текстологічних змін, які фіксують зазначені автографи, та їх вплив на загальний ідейно-естетичний рівень твору дають підстави стверджувати, що маємо справу з варіантами, які відбивають різні етапи роботи письменника над текстом. Два варіанти знаходяться в автографі № 50. Один із них (найраніший) поставлений на початок, який складається з двох речень. Текст другого варіанта зберігся неповністю. Для того, щоб простежити наскільки позитивно вплинув подальший рух тексту на ідейно-художній рівень твору загалом, порівняємо текст цього варіанта з варіантом № 49.

Суттєві відмінності у композиційній організації тексту обох варіантів помітні уже з першого речення. Якщо текст варіанта № 50 розпочинається безпосередньо з опису вечора у селі, то у варіанті № 49 цьому фрагменту передує рефрен, роль якого у творі багатofункціональна. Він створює відповідний пісенний ритм тексту, обрамлює і водночас відокремлює один від одного два ліричні малюнки, що складають твір. У тексті варіанта № 50 цей рефрен (із деякими незначними стилістичними відмінностями) лише розділяв текст твору на дві окремі частини: перша – вечір у селі, друга – малюнок вечері в одній хаті цього ж таки села.

Проаналізуємо їх, почергово зіставляючи тексти обох варіантів:

Варіант № 50

«Перелазами перелазять, стежками веселі дівчата йдуть до дому. А їх здоганяє пісня парубоча. Тота пісня, що співається на весні інакше і в літі інакше. Вівці коло воріт блеють, місяць розгорається...» [8; 1]

Варіант № 49

«Вечір. Місяць на небі **розгорається**, парубоча пісня мостить собі мости до зізд, сира сопілка наймицка жалібно стогне з ясел, до вікон паньських. Дими спокійно долинами синіють, гуртки чорних овець шукають воріт своїх, за ними діти куряву збивають...» [7; 1].

Для створення картини з описом ідилічного вечора у селі В. Стефанік довго працював над кожним реченням тексту, про що свідчать зміни, доповнення, вилучення, які він робив у процесі написання твору. Наполеглива праця велася над удосконаленням образно-виражальних засобів тексту, додаванням нових фрагментів, які увиразнювали художньо-стильову структуру твору. У варіанті № 49 письменник замінив ускладнену синтаксичну конструкцію *«Перелазами перелазять, стежками веселі дівчата йдуть до дому»* односкладним номінативним реченням *«Вечір»*. Завдяки цій правці В. Стефанік не тільки ущільнив текст фрагмента, а й конкретизував час розгортання дії. Подальша редакторська робота була спрямована на образно-стилістичне увиразнення та адекватне композиційне розміщення словесних мініатюр, які мали розкривати зміст попереднього речення. Цілком виправданим, на нашу думку, є переміщення на початок наступного речення фрази-мініатюри *«місяць на небі розгорається»*, яка у фрагменті варіанта № 50 (із незначними стилістичними відмінностями) займала кінцеву позицію. Адже за своїм змістовим наповненням та естетичним вираженням вона найповніше зображує картину вечірньої ідилії.

Інші словесні мініатюри В. Стефанік художньо удосконалив, надавши їм образності та емоційно-експресивного забарвлення. У варіанті № 50 фрази *«парубоча пісня мостить собі мости до зізд»*, *«гуртки чорних овець шукають воріт своїх»* мали таке вербальне вираження: *«а їх здоганяє пісня парубоча»*, *«вівці коло воріт блеють»*. Унаслідок художньо-стилістичного доопрацювання вони стали виразнішими і колоритнішими. З метою досягнення емоційно-психологічного ефекту письменник увів у текст варіанта № 49 нові художні замальовки, які не тільки посилили емоційність образка, а й створили контраст картинам із зображенням вечірньої ідилії. Так, жалібне стогнання наймитської сопілки на тлі гармонії природи викликає почуття смутку і тривоги.

Помітні зміни відбулися у ритмомелодійній організації першої частини образка. Послідовне нанизування однакових за граматичною будовою і тембральними відтінками синтаксичних конструкцій створює пісенний ритм, а самі словесні мініатюри нагадують інтонаційно-настровеї замальовки у музичному творі.

Виразно помітна робота письменника над доопрацюванням тексту у другій частині образка «Ользі присвячую». Здебільшого зміни стосувалися ідейно-художнього увиразнення тексту.

В. Стефаник уникає зайвих уточнень, епітетів, які не впливають на

Варіант № 50

«Коло стола вечеряють, лижками тарахають, пазухи обливають, мама їх словами картає. Сирота тисне кучеряву голову до острого одвірка і щось давне собі нагадує. Чути молитви з діточих грудий, кожде слово...» [8; 2].

Варіант № 49

«Вечеряють. Мама дає порядок на столі, ложки тарахкотять, громада споживає мамину страву. Сирота тисне голову до острого одвірка і нагадує собі щось давне дуже. Кажуть молитви, розбридаються спати, вікна приймають місяць на себе...» [7; 2].

ідейно-естетичний рівень тексту загалом, а лише обтяжують синтаксичну конструкцію, до складу якої вони входять. Так, вилучення із першого речення варіанта № 50 обставини місця «коло стола», яка ускладнювала речення зайвою конкретизацією, позитивно вплинуло на ритмічні особливості образка. Цілком виправданим, на нашу думку, є вилучення у фрагменті варіанта № 49 епітета із словосполучення «кучеряву голову». Адже у тексті варіанта № 50 він акцентував увагу читача на зовнішній характеристиці дитини-сироти, витісняючи внутрішні переживання на другий план.

Суттєвих текстологічних змін зазнав другий фрагмент твору у варіанті № 49 унаслідок заміни в одній із синтаксичних конструкцій художніх замальовок такими, смислова і психологічна значимість яких значно глибша. Особливо показовим у цьому випадку є друге речення аналізованого фрагмента, яке складається з трьох художніх мініатюр: «Мама дає порядок на столі, ложки тарахкотять, громада споживає мамину страву» [7; 2]. У фрагменті варіанта № 50 ця синтаксична конструкція мала дещо негативне забарвлення: «... лижками тарахають, пазухи обливають, мама їх словами картає» [8; 2]. У новому варіанті В. Стефаник зняв задану раніше тональність, замінивши дві останні мініатюри художньо переконливішими фразами. Крім того, письменник змінив порядок їх розміщення. На першому плані фігурує мініатюра, де образ матері, зазнавши нової трансформації, стає центральним («Мама дає порядок на столі...»).

Постає питання: чим зумовлена ця правка і наскільки вона виправдана? Вочевидь, і в цьому випадку маємо справу із характерними для В. Стефаника шуканнями, спрямованими на увиразнення ідейно-естетичної концепції образка через створення підтексту. Отже, аналізований фрагмент слід розглядати не ізольовано, а в тісному зв'язку із життям письменника, в якому образ матері домінував.

У листі від березня 1900 р., перебуваючи у стані глибокої скорботи, В. Стефаник надсилає із Кракова О. Гаморак листа, в якому докладно розповідає один із епізодів дитинства – уперше з батьком він вибрався у поле «робити весну». Враженнями про цю подію В. Стефаник ділиться і в

листах до О. Кобилянської [11; 177] та В. Морачевського [11; 182], написаних у 1899 р., незадовго до смерті його матері. Пам’ять митця зафіксувала найдорожчі для серця моменти, пов’язані з проявом трепетної материнської любові і турботи. Після повернення з поля його, «як парубка», привітала мама, «щонайліпше» дала вечеряти, а потім подарувала «очинаш», постелила і перехрестила» [11; 203]. Інший фрагмент цього листа засвідчує, як боляче переживав В. Стефаник її передчасну втрату, відчуваючи «безсилість свою і тугу велику, довгу і глибоку»: «Марії нема, мама вже не дає вечеряти і не стелить постелі, і не хрестить... І так мені самотно аж страшно...» [11; 203].

Зміст цього листа дає змогу пояснити зміни, зроблені В. Стефаником у другому фрагменті варіанта № 49, а через них досягнути смислову глибину усього твору. Правки окремих художніх деталей, заміна синтаксичних одиниць у рукописному тексті (варіант № 49) – це проникнення в тканину твору достеменних явищ його життя, найглибших реальних переживань його серця. У контексті сказаного стає зрозумілим, що саме «нагадує собі сирота», тиснучи голову до одвірка Стефаникової хати. Це підказує зміст попереднього речення, де йдеться про покійну матір, її вечірні господарські клопоти, за якими він тужить: «Мама дає порядок на столі, ложки тарахотять, громада споживає мамину страву» [7; 2].

У вже згадуваному листі В. Стефаника до О. Гаморак (друга половина червня 1900 р), який послугував ескізом для майбутнього образка «Ользі присвячую», знаходимо прямі підтвердження того, що поштоvhом до написання твору була реальна трагічна подія – смерть матері письменника (1 січня 1900 р.). Звертаючись до змученого серця, письменник пише: «Дай мені годинку одну або минутку спокою! А хоть я каліка згноєна, то все ж таки я жити хочу. Візьміть его і киньте на мамин гріб, нехай з него виросте хрест живий!» [13; 453]. У варіанті № 49 – рефрен: «І чого ти, серце моє, тремтиш як листок на вітрі? І чому ти, серце моє, не пукнеш?» [7; 2].

М. Грицюта вважав, що образок «Ользі присвячую» засвідчив звільнення письменника від декадентської поетики і перехід на реалістичне письмо. Чіткої межі, стверджує дослідник, між цим твором та іншими поезіями у прозі, написаними у цей час, й новелами («Синя книжечка», «Лесева фамілія», «Катруся» тощо) ні в хронологічному, ні в стилістичному плані немає [3; 38].

Літературознавець слушно зауважив щодо одночасності створення образка «Ользі присвячую» та зазначених вище новел. Однак суперечливим, на нашу думку, видається твердження про відсутність між ними чіткої межі у стилістичному аспекті, адже маємо справу з різними жанрами, стилістично-композиційні особливості яких вимагають різного підходу до організації художнього матеріалу. З цього приводу письменник Петро Козланюк зазначав: «Єдиним стиль можна назвати лише в загальній художній манері письменника. А всередині неї він модифікується відповідно до жанру, до сюжету й відображування подій, до основного чи основних персонажів твору» [5; 12]. А щодо наявності реалістичних деталей в об-

разку «Ользі присвячую», то причин їх появи слід шукати не у відмові В. Стефаніка від засобів модерністської естетики, а насамперед в особистій життєвій драмі, яку довелося йому пережити і яка була покладена в основу цього твору.

Варто наголосити й на тому, що освоєння європейського феномену поезії у прозі на українському літературному просторі кінця ХІХ – початку ХХ ст. відбувалося у контексті співіснування раннього модернізму і традиційного реалізму, які програмували тематику та відповідні засоби художньої виразності цього жанру. І в цьому випадку поезія у прозі В. Стефаніка «Ользі присвячую» не була винятком.

Порівняння наявних у рукописному фонді В. Стефаніка варіантів образка «Ользі присвячую» дає можливість визначити два головні напрямки роботи письменника над текстом твору: поліпшення його в ідейно-художньому аспекті та посилення психологізації зображуваного. Рух тексту здійснювався у напрямі вдосконалення варіанта № 49. На підставі проведеного стилістично-текстологічного аналізу можемо зробити висновок: варіант № 49 порівняно з текстами автографа № 50 – досконаліший, художньо викінчений.

Що ж до часу написання образка «Ользі присвячую», ми схиляємося до думки М. Грицюти та О. Гнідан і вважаємо, що твір треба датувати (з огляду на зазначені вище факти) не раніше початку 1900 року. На це слід звернути увагу упорядникам під час підготовки наступного наукового видання творів В. Стефаніка.

Література

1. Бельчиков Н. Ф. Литературное источниковедение / Н. Ф. Бельчиков. – М.: «Наука», 1983. – 272 с.
2. Гнідан О. Василь Стефанік: Життя і творчість: Посібник для вчителя / О. Д. Гнідан. – К.: Радянська школа, 1991. – 222 с.
3. Грицюта М. С. Художній світ Василя Стефаніка / М. С. Грицюта. – К.: Наукова думка, 1982. – 199 с.
4. Крижанівський С. «Поезії в прозі» Василя Стефаніка / Степан Крижанівський // Радянська Україна. – 1941. – № 2. – С. 100-105.
5. Крижанівський С. Українські письменники про стиль / Степан Крижанівський // Радянське літературознавство. – 1965. – № 10. – С. 8-19.
6. Стефанік В. «Огнище» // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі – ІЛ.– Ф.). – Фонд 8. – Од. зб. 30. – 1 арк.
7. Стефанік В. «Ользі присвячую» // ІЛ.– Ф. 8. – Од. зб. 49. – 2 арк.
8. Стефанік В. «Ользі» // ІЛ.– Ф. 8. – Од. зб. 50. – 2 арк.
9. Стефанік В. Вибране / Упоряд., підгот. текстів, приміт. і словник В. М. Лесина та Ф. П. Погребенника. – Ужгород: Карпати, 1979. – 329 с.
10. Стефанік В. Избранные произведения. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – 215 с.

11. *Стефаник В.* Повне зібрання творів: У 3 т. – К.: Видавництво Академії Наук Української РСР, 1954. – Т. 3: Листи. – 328 с.

12. *Стефаник В.* Повне зібрання творів: У 3 т. – К.: Видавництво Академії наук Української РСР, 1953 – Т. 2: Автобіографічні твори, поезії в прозі, публіцистика, незакінчені твори і переклади. – 223 с.

13. *Стефаник В. С.* Твори / Упоряд., підгот. текстів та примітки В. М. Лесина і Ф. П. Погребенника. Вступ. стаття В. М. Лесина. – К.: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1964. – 550 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 03.11.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Гнідан О.Д.*

VASYL STEFANYK'S PROSE POEM «FOR OLGA»: TEXT HISTORY

V. V. Varchuk

*National Academy of Sciences of Ukraine, Shevchenko Institute of literature
Vul. M. Hrushevskogo 4, Kyiv Ph: (+38 044) 279-1084, 278-5321;
e-mail: ilnan@gilan.uar.net*

The paper deals with textual studying of Vasyl Stefanyk's prose poem «For Olga». On the basis of detail analysis of epistolary texts and handwritten sources there were given some practical recommendations concerning the publication of this prose poem in the framework of the oncoming critical edition.

Key words: *prose poem, variant, epistolary texts, handwritten sources, text history, dating, critical edition.*

УДК 821.161.2: Стефаник

ББК 83.3 (4Укр)

**ТЕРНОПІЛЬЩИНА В ЖИТТІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
(ДО 140-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПИСЬМЕННИКА)****Т. І. Виноградник**

*Івано-Франківська організація Національної спілки
журналістів України, м. Івано-Франківськ, вул. Січових Стрільців, 25*

*«...І не в політичних програмах сила літератури.
Стефаник - аполітик, а він наш найбільший прозаїк,
його «Синам» - нічого рівного не знаю не лиш у нашій,
але й у світовій літературі. Це наші гордоці народні, -
хоч яке воно розпучливе і безнадійне...
Стефаника «Мое слово» - це моя потіха.
Читаю щодня і гадаю собі, що народ,
який дав таке слово, не може пропасти.
Це найсильніша річ у світовій прозі – найсильніша!»
Богдан Лепкий.*

У статті досліджено “Тернопільські шляхи” Василя Стефаника, розкрито досі малознані факти з біографії і творчості письменника.

Ключові слова: *новеліст, інтелігенція, образ художній, епістолярій, спогади.*

Одне з чудових сіл Покуття Русів між Дністром і Прутом, про яке Іван Франко писав: «Русів і ціле Покуття – один із найкращих закутків, які мені довелося бачити на широких просторах не лише нашого краю», стало колискою для багатьох визначних постатей. Передовсім, поза всяким сумнівом, це Василь Стефаник - видатний український прозаїк, новеліст світової слави, суспільно-громадський діяч. Селянський син народився 14 травня 1871 року, навчався в Снятинській школі, яка нині носить його ім'я, пізніше - у Коломийській гімназії. З тих пір прилучився до просвітницької та суспільної праці на благо народу. Літератор Клим Обух стверджує, що народний рух на Снятинщині викликали не священники, не світська інтелігенція, а «гімназійна та університетська молодіж». Яскравим підтвердженням цьому є громадська діяльність Василя Стефаника.

Своє дослідження я подаю в хронологічному порядку. У березні 1885 року Василь Стефаник, Лесь Мартович з гімназійними товаришами по квартирі вшанували пам'ять Т. Шевченка. Стефаник розповів про Кобзаря товаришам, котрі не знали про нього нічого, адже його твори були заборонені. За розповідями В. Стефаника, у Львові того часу було лише п'ять примірників «Кобзаря», в Коломиї - один, у нього. Це стало початком утворення гуртка, в якому гімназисти читали твори Т. Шевченка та

І. Франка, на тасмних зборах обговорювали проблеми громадсько-культурного життя українців. Так почалася життєва терниста дорога Стефаника з-під селянської стріхи до світової слави.

Його першим друкованим виступом була стаття в журналі «Народ» **15 травня 1890 року** «Жолудки наших робітних людей і читальні». В. Стефаника разом з іншими учнями звинуватили у забороненій політичній праці й відрахували з Коломийської гімназії.

Улітку 1890 року В. Стефаник поїхав до Дрогобича і вступив до вищої реальної гімназії, де колись навчався Іван Франко. Тут він продовжив громадську роботу, став активним діячем «Русько-української радикальної партії», підтримував видання радикального спрямування - журнал «Народ», газети «Хлібороб» та «Громадський голос».

3 вересня 1892 року Василь Стефаник навчався на медичному факультеті Краківського університету, у студентській кімнаті якого написав «Камінний хрест», «Кленові листки» та інші твори. Він мав дружні зв'язки з багатьма відомими людьми того часу. У Кракові він познайомився з Вацлавом Морачевським - польським ученим-біологом, літературознавцем та з його дружиною Софією Окуневською. Цьому подружжю за палку душу палкий виступ Стефаника на Шевченківському концерті.

2 липня 1892 року, перебуваючи у Чорткові в гостях у Плешканів, Василь Стефаник пише до Сильвестра Лепкого (*батька Богдана Лепкого. - Т. В.*), що готовий допомогти йому видати збірку поезій. Нехай готує її до друку, а коли з'явиться, можна буде «стати печатно коло Вашої книжки і сказати тоді про наші стосунки старих і молодих (письменників) і про нашу літературу і публіку. То буде гарна нагода, і треба її використати на проявлення наших туманних понять про штуку і літературу».

Про цей твір (мається на увазі рукопис «Горить» й «Опирі») згадує син Богдан Лепкий, що він «лежав у «Просвіті» і батько не мав щастя для своїх писань і взагалі я є тої гадки, що його праці наш загал не умів чи не хотів за життя як слід оцінити». (*Син Сильвертра Лепкого Богдан згодом 1899 року став професором, лектором української мови й літератури Ягеллонського університету, де навчався Василь Стефаник.*)

3 липня 1896 року В. Стефаник пише В. Морачевському, що в Краківській опері співає Соломія Крушельницька: «має прекрасні голосниці в горлі і розумне лице». (*Видатна українська співачка світової слави*). В іншому листі повідомляє В. Морачевському, що в Кракові продовжує перебувати С. Крушельницька – “люба дівчина і прегарна співачка”. Принагідно сповіщає про те, що 15 липня буде на Збаражчині. Перебуваючи тут? В. Стефаник виступав на селянських вічах, робив наголос на тому, «що по собі лишили наші бідні емігранти».

Згодом В. Стефаник поїхав гостювати до Морачевських на Буковину в Сторожинці. Побував у Кутах, Русові, гуртував молодих літераторів, наказував, аби «сили Божі не марнували, аби небо людям утворили». У Львові Стефаник поділився з І. Франком, В. Щуратом та іншими

письменниками своїм задумом створити у цьому місті літературний журнал. У Кракові з сім'єю Морачевських він обговорював ідею спільно випускати літературний місячник. «Ви не знаєте, кілька то у нас талантів, молодих й прегарних. Якби зібрав їх, якби дав їм місце на твори - ото ж би-м собі Великдень зробив!». Однак, попри літературну працю, вершиною його громадської роботи було політичне пробудження самосвідомості українців. І найбільше це проявилось на Тернопіллі.

13 березня 1897 року В. Стефаник їде до Тернополя, щоб з'ясувати причини арешту свого товариша О. Мироновича, котрий проводив там виборчу агітацію. Однак захворів і зупинився в Перемишлі. Згодом їде до виборчого округу Добромисьького повіту поблизу Перемишля, щоб допомогти І. Франкові у його виборчій кампанії кандидата на посла до австрійського парламенту.

В. Стефаник проводив роботу по селах, ходив з селянами «поміж шабл і все казав: ви дужчі від шабель». Його арештували, але змушені були звільнити. Селяни, слухаючи Стефаніка, вірили, що їхні сльози «розсіються попід сонце і на сонце впадуть, і почорніє воно, і цісареві знак дасть, що вони плачуть і гірко ридають».

13 червня 1898 року з Русова В. Стефаник пише до Ольги Кобилянської, що 23 цього місяця в Коломиї Соломія Крушельницька дає концерт і запрошує її приїхати на нього, бо «він знає артистку давно і з нею варто познайомитися». У відповідь О. Кобилянська дякує за запрошення, але приїхати на концерт не зможе; вона захоплена від її таланту, і сподівається, що співачка приїде незабаром до Чернівців.

Весною 1900 року В. Стефаник із Кракова їде знову до Тернополя, де гостював тиждень у Володимира Вітошинського, бував у родині Даниловича. Він познайомився з батьком Соломії Крушельницької, котрий запросив відвідати його родину в селі Біла (*тепер - Білявинці Бучацького району. - Т. В.*). Своє перебування в Тернополі письменник описує в листах до Ольги Гаморак та Ольги Кобилянської.

В. Стефаник був у дружніх стосунках з тернополянином Володимиром Гнатюком, уродженцем села Велеснева, редактором «Літературно-наукового вісника», українським фольклористом й етнографом, демократом, послідовником Івана Франка. В листі від 21 травня 1900 року В. Стефаник просить В. Гнатюка як секретаря наукового товариства ім. Т. Шевченка вислати йому 20 злотих римських у рахунок грошової допомоги, котру має отримати від товариства. (*В Івано-Франківську одна з вулиць носить ім'я В. Гнатюка*).

25 травня 1900 року Василь Стефаник у Кракові запрошує до зустрічі Соломію Крушельницьку, повідомляючи їй, що у Тернополі радо познайомився з її батьком Амвросієм. С. Крушельницька була поєднана великою творчою дружбою із В. Стефаніком, О. Кобилянською, Н. Кобринською, М. Лисенком та іншими українськими культурними діячами. (*В Івано-Франківську на приміщенні обласної філармонії встановлена меморіальна дошка з повідомленням, що тут С. Крушельницька виступала з великим концертом*).

У березні 1901 року В. Стефаник їздив у гості до батька Соломії. Ольга Гаморак, дізнавшись, що її наречений у Тернополі, пише, що згідна з ним: коли він бажає займатись літературною працею, то йому ліпше бути в Тернополі. «У нас у Стецевій Вас би прибила монотонність і Ви би нічого не написали» Також обіцяє прибути на Шевченківське свято до Тернополя.

Гостюючи тут, у Тернополі, Стефаник познайомився з Миколою Фірманюком, працівником суду, з яким веде мову про різні справи – суспільні, політичні, життя-буття українських студентів у Кракові, про тісні зв'язки з письменниками і діячами «Молодої Польщі».

У червні 1902 року антикварна польська книгарня у Тернополі заговорила з книгарні НТШ у Львові, крім інших українських книжок, збірку Стефаника «Синя книжечка»; вчитель Сергій Канюк просить львівську книгарню надіслати йому збілочку Стефаника «Дорога».

Як член делегації діячів української культури Галичани В. Стефаник відбув із Тернополя до Києва на відкриття пам'ятника Іванові Котляревському в Полтаві, звідкіля повернувся знову до Тернополя гостювати в Даниловичів. Поїздка по Україні справила на В. Стефаника велике враження, – згадує М. Фірманюк, який тоді зустрічався з письменником у Тернополі та слухав його розповіді: «Це він сам мені говорив і казав, що мав часом деякі сумніви, чи галичани зможуть видержати напір польської шляхти, але тепер під впливом всього, що бачив і чув на Україні, будь-які сумніви розсіялися і він глибоко переконаний, що панування польської шляхти скоро закінчиться».

6 жовтня 1903 року В. Стефаник виступив у Тернополі в приміщенні товариства «Руська бесіда» з доповіддю про поїздку в Наддніпрянську Україну, про відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві. Своєю промовою він захопив присутніх, котрі, за словами кореспондента газети «Руслан», довідалися від письменника багато нового та цікавого; ті, хто його слухав, «вийшли зі зборів міцніші духом». Говорив про «страшну» боротьбу галичан за свої права. М. Вороний пише В. Стефанику, що, на його думку, галицьким українцям треба якнайчастіше їздити на Наддніпрянську Україну. Вважає також, що приїзд галичан на відкриття пам'ятника І. Котляревському, «як і саме свято, є важливим історичним моментом».

26 січня 1904 року В. Стефаник одружився з Ольгою Гаморак, дочкою священика Кирила Гаморака, котрий був у дружніх стосунках з Іваном Франком, Михайлом Павликом, Марком Черемшиною. Весілля святкували в готелі «Ванда» у Львові. На ньому були І. Франко, Лесь Мартович, Марко Черемшина, Р. Шухевич та інші.

Іван Франко виголосив чудовий тост, у якому, між іншим, закликав, щоб Стефаник присвятив себе літературі, бо він, як ніхто, знає селянську душу, побут села, потреби селян. Для Стефаника «головна річ – людська душа, її стан, її рухи в тих чи інших обставинах, усі ті світла і тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела чи сумна».

Творчість В. Стефаніка – одне з найсильніших слів з усієї української літератури про народ і про мужика. Він писав: «Я люблю мужиків за їх тисячолітню тяжку історію, за культуру, що витворила з них людей, котрі смерті не бояться. За то, що вони є, хоть пройшли над ними бурі світові і повалили народи і культури.

Є що любити і до кого прихилитися. За них я буду писати і для них».

Через тяжкі матеріальні обставини В. Стефанік 29 січня 1905 року звертається до В. Гнатюка з проханням прийняти його на посаду бібліотекаря в бібліотеці Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові; бажав би приступити до роботи 1 квітня або навіть 1 березня. З невідомих причин Стефанік так і не влаштувався на цю посаду і займався господаркою у Стецевій.

Весною 1907 року розпочалася передвиборна кампанія з висунення кандидата у депутати до австрійського парламенту. Передвиборчі віча відбувалися в селах Підвисокому, Потічках, Вовчківцях, Ганусівці. На громадських зборах у Стецевій вирішили одногосно висунути кандидатом на посла до австрійського парламенту Володимира Охримовича, а його заступником – Василя Стефаніка. Ціла Заліщина, що входила до виборчого округу, ухвалила також В. Стефаніка на заступника посла. Цю пропозицію підтримала вся Снятинщина. Виборчий комітет у Заліщиках на Тернопільщині послідовно підтримує кандидатуру В. Стефаніка і просить його виступити перед виборцями. 8 квітня 1907 року І.Калиновський повідомляє В.Стефаніку, що Заліщицький повіт голосуватиме за його кандидатуру, котра користується підтримкою населення округу.

3 березня 1908 року В. Стефанік прийняв посольські повноваження. Зауважив: «Коби лишень так сталося, аби я міг бути добрим послом», а 5 квітня він прибув до Відня виконувати свої обов'язки. Дізнавшись, що студент Львівського університету М. Січинський вбив намісника Галичини графа А. Потоцького, який проводив ворожу, шовіністичну політику щодо українського населення краю, Стефанік, виступаючи на зборах радикальної партії в Тернополі 1909 р., назвав Січинського одним з найкращих синів України, наголосивши, що він здійснив цей замах з любові до свого народу, на знак рішучого протесту проти «гнобителів та катів робочого люду». Газета «Буковина» 18 вересня 1908 року проінформувала, що Стефанік звітуватиме як депутат до австрійського парламенту перед своїми виборцями в Добровлянах, Синькові й Товстім – селах Тернопільщини. На великому народному вічі 30 жовтня у Вовчківцях на Снятинщині В. Стефанік наголосив, що радикальна партія виступає за реформу виборчої системи, домагається «загального» рівного таємного голосування. А також - за безпосередні права голосування для мужчин і жінок, за усунення всякого панування одного народу над іншим.

6 листопада 1910 року В. Стефанік на народному вічі в Рожневі, що тоді входив до Снятинщини, порушив питання про боротьбу україн-

ців за відкриття українського університету у Львові. З такою повісткою дня відбулися народні віча в селах Стецевій та Русові. Паралельно з виконанням депутатських обов'язків Стефаник займається літературою, пише новели, де виступає як великий селянський син, який простими, але сильними словами змальовує жахливе життя бідного селянина, часто висміює його сміхом душі, сповнені щирої любові до народу. 4 лютого 1914 року померла дружина Ольга – вірний друг і помічник письменника, мати трьох синів - Семена, Кирила і Юрія, котрі згодом стали видатними громадськими і державними діячами. Василь Стефаник до кінця життя залишився вдівцем, виховуючи своїх малолітніх дітей. В. Стефаник 10 травня 1914 року на святкуванні 100-річчя від дня народження Т. Шевченка сказав: «У творах Шевченка розкрита історія і душа українського народу. І доки наш народ за своє визволення боротися буде, доти той кріпацький син стоятиме перед очима ваших дітей, внуків і правнуків». В Сколі над Збручем на Шевченківському святі Стефаник промовляв: «Се справді лилося живе слово учня про поета-вчителя і огнем западало в серце слухача, щоб загірті його до правди, до любові, до життя».

12 липня 1914 року Заболотівська конференція представників громадських організацій одногосно висунули кандидатом на посла до австрійського парламенту на новий термін В. Стефаника, до них приєдналася Гвіздеччина і Снятинщина. Після закінчення депутатських обов'язків В. Стефаник повертається до захисту покритвджених селян і ставав з ними перед владою, відстоюючи їх права, їздив декілька разів до Міністерств, до намісництва урядових кіл. В. Стефаник разом з іншими передовими діячами української культури рішуче виступав проти політики соціального й національного поневолення. З села Русова Стефаник 8 лютого 1924 року звертається з проханням до Осипа Маковея посприяти Ользі Плешкан продовжити освіту в Заліщицькій учнівській семінарії. До речі, там навчалися письменники Снятинщини Іван Федорак та Михайло Вахнюк. Одночасно В. Стефаник висловив свою думку щодо творчості Осипа Маковея - такі ясні й здорові «в цім часі нашого безсилля і песимізму». Критик з Києва Михайло Могилянський дякує Володимирові Гнатюку за надіслану книжку Стефаника «Земля»: «Стефаника так у нас поважає і любить читач, що 1-2 тисячі примірників пройшли б дуже легко». Твори В. Стефаника «Новина», «Камінний хрест», «Дорога», «Скін», «Кленові листки», «Палій», «Марія» - це могутній голос обезболеного війною галичанина, що знайшов собі великого майстра. У часи тяжкої хвороби письменник теплими словами згадує своїх рідних, близьких і друзів з Тернопільщини та Великої України. Називає імена І. Франка, Лесі Українки та інших своїх учителів.

8 грудня 1936 року перестало битися серце великого співця України Василя Стефаника і продовжилася його дорога у безсмертя.

У порівняно недавно виданій (упорядкованій В. Качканом) книзі «Журавлі повертаються...» епістолярної спадщини Богдана Лепкого впе-

рше опубліковано понад 500 листів прозаїка до видатних українців. Серед них є листи до Василя Стефаника. Ось один з них.

«Шістдесят літ, – як шістдесят важких снопів, лежать на ниві твого життя. А я все Тебе бачу таким, як 32 роки тому перший раз побачив. Було це так. Пізня осінь. Вечірня, дощова година. Студеніє. Політує сніжок. Стою біля вікна і дивлюся на стару башню (колись у ній мешкав Костюшко). Нагадує замок в Бережанах, і став, і Рай. Нема ще й трьох місяців, як я з Бережан до Кракова переїхав. Мої гадки ще там, у Бережанах, де я хлопцем до школи ходив і де перші несмілі кроки клав як учитель, і як письменник. Невже ж про таке місто легко забути?.. Тисяч незримих ниток між ним і Тобою. Думаю... Нараз дзвінок. Вибігаю. Відчиняю двері і двоє мужчин входить у хату. «Сафат Шмігер», – каже перший тихим, м'яким, відривистим голосом. «Василь Стефаник», – проголосив другий, якби скибу лемішем відвалив. Я глянув. На мене повіяло духом села, його силою і чаром. Високий, плечистий мужчина з крученою чорною чуприною стояв переді мною. Земля і залізо. Це міг бути тільки Стефаник. Ми звиталися і Ти, всміхаючись, звернувся до Шмігера: «Поїхали, Солоха, тепер хіба будемо ходити до нього». «Буду вам радий, ходіть», – відповів я і попросив гостей сідати. З тієї пори Ти не виходиш від мене (в моїх думках). Доки Ти був у Кракові, бачилися ми щоднини, в читальні, у Кілка або в моїм помешканню на Студентській і на Гроблях, 7. Про що міг не балакали тоді, чим не журилися, якими світами не блукали?.. Молоді були... Най Бог гріхи прости.

На око Ти виглядав сердито, буцім гнівався на людей, але я знав, що того гніву нема чого боятися. Досить було піти з Тобою на дворець, де попід муром куняли наші земляки, чекаючи на поїзд до Гамбурга... Як ластівки під стріхою, заки пустяться у вирій. Бачу, як переходиш попри них і розпитуєш, звідки і чому ідуть, і видно по Тобі, що якби міг, то не пустив би ні одного. Жаль зі злостою в собі вариш.

Не скриєш того, ні, «Камінний хрест» напишеш. Мовчки вертаємо в місто, стискаємо собі руки під мостом, і я йду на Гробле, а Ти на вулицю Любічевського. Той дім, де Ти зі Шмігером мешкав, стоїть донині. Скільки разів переходжу туди, кортить мене зайти, щоб побачити цей чистий стіл з листами білого паперу, при котрім Ти писав «Камінний хрест». «Ах, як там машина жире!» – нарікав Ти, відсилаючи коректуру до друкарні. Пам'ятаєш? Не лиш машині, але й людям хотілося Твого письма якнайбільше мати. Нарікали, чому Ти повісті не пишеш, так якби Твої нові оповідання не були великою повістю про наше село. Дехто драми чекав. А невже ж, «Скуражився», «Кленові листки» не драми? Ще й які! Пшибишевські, Бжозовські, Оркан, Виспянські, Станіславські, Семашкова, Мрозовська – було з ким побалакати, було на що подивитись в палаті мистецтв і в театрі. Твої твори перекладали, писали про Тебе, величали, але Ти лишився собою. Мав своє власне «слово» і свою Дорогу. «Дорогою» ішов, добув «Слово» з душі і кидав, а за тобою то чічки процвітали то пшениця росла, то шуміли кленові листки. Котре з них краще – не знаю. Усьо гарне і найгарніше. Потім Тебе послом виб-

рали і вислали до Відня (я в Кракові на годинах бігав, як на годиннику вказівка). Не знаю, як Ти себе почував у тій грецькій святині над Дунаєм. Мабуть, за Русовом тужив, бо не раз гірким словом на мрамур кидав. А вони й без того хилилися в основах.

Літом 1917 року бачив я Тебе у Відні. Ти не дурив себе оманними думками, вдумливо і хмарно дивився у майбутнє. Не одно сказав Ти тоді недурне й миле для уха. Та, на жаль, на Твоїм воно й стало. Потім війна пігнула мене на Захід. А Ти поїхав на Схід, на клапоть батьківської риллі. Аж п'ять літ тому назад стрілися ми у Львові... Невже ж це ми? Де ті буйні кучері чорні, де шал очей? Хотілося співати: «Минули літа молодії». Але розбалакалися і побачили, що не так воно зле. В душі Ти не змінився. Той самий глибокий погляд на кожде явище життя, те саме слово раз ласкаве, як усмішка мами, то знов гостре, як леміш...

Та сама земля, лиш не на Зелені світа, а пізніше, по Спасі, як по стернях павутиння літає і коли над ранками сріблить дерева, іней... Осінь досвідом літа мудра. А потім робили Тобі ювілей. Саля битком набита. Читає Черемшина. Жемчугами слів і чічками чуття обсипає Тебе. Що найкращого мав, приніс Тобі в дарунку. Я говорив також. А Ти, як Зевес у хмари, заховався в сутінок лівобічної від стради льожі. Буцім Тобі байдуже, що про Тебе думають і кажуть. Кличуть Тебе, виходити не хочеш. Аж на вечері оживився, балакав, жартував, виблискував всіма дарами душі і ума... Гарно було. А потім гостили у Твого друга Миколи, серед образів другого друга, Івана, - пам'ятаєш?

Тепер знов Тебе ювілеєм шанують. Треба би Тобі знов щось гарного як не сказати, то хоч написати. Але що? Нема такої хвали, якої Тобі не віддали б як одному з найбільших митців нашого народного слова і як одному з тих, що найглибше зазирали в таємне нашої землі, в душу нашого брата-селянина. Ти знаєш, як я Тебе люблю і як високо ціную за те, що Ти свою ниву Так глибоко орав, як ніхто, і таким чільним зерном засівав, що з дива вийти не можна, звідки Ти його добув. Чи треба Тобі це говорити? Чи треба Тобі казати, що за свій пильний труд, за безсонні ночі і за тяжкі удари долі дістав Ти найбільшу нагороду, яку український письменник може дістати – загальну вдяку і пошану народу. Щасливий Ти! Ані одного такого слова не писав, якого не хотів написали і ні одного зайвого слова – сама золота пшениця, якою довгі літа живитиметься народ на добро і на славу, на здійснення своїх і твоїх великих бажань.

Дай Тобі, Боже, дочекати його. І не з заложеними руками, а при дальшій роботі, такій кріпкій, дорогоцінній, одинаковій, як дотепер».

Цей лист – щедра, відкрита дружня розмова Двох визначних галичан, які вболівали за будучність України. Їх творчість залишилася дороговказом молодим поколінням. Іменем Василя Стефаника названий Прикарпатський національний університет, Львівська наукова бібліотека Національної академії наук України, Коломийська і Снятинська середні школи. На його батьківщині, в Русові, відкрито величний пам'ятник, літературно-меморіальний музей; у багатьох населених пунктах не лише Прикарпаття, а й України його іменем названі вулиці. Заснована Івано-

Франківська обласна премія ім. В. Стефаника. В обласному центрі Прикарпаття одна з головних вулиць названа іменем Богдана Лепкого.

Українські письменники Василь Стефаник і Богдан Лепкий вшановуються на Івано-Франківщині, Львівщині та Тернопільщині.

Стаття надійшла до редакційної колегії 08.09.2010р.

Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Гром'яком Р.Т.

**TERNOPIL REGION IN THE LIFE OF VASIL STEFANYK
(TO 140-TH ANNIVERSARY FROM A WRITER'S
BIRTHDAY)**

T. I. Vynogradnyk

*Ivano-Frankivs'k Organization of Journalists National Union
of Ukraine, 25, Sichovy Sagittarius street, Ivano-Frankivs'k*

The article examines the "Ternopil ways" of Vasyl Stefanyk, discloses little-known biographical facts of the writer's creative work.

Key words: *novelist, intellectuals, artistic image, correspondence, memoirs.*

Мовознавство

УДК 811.161.2:82-5

ББК 81.2 Ук

МАРКІЯН ШАШКЕВИЧ – ПРОМОВЕЦЬ І ПРОПОВІДНИК

І. Й. Фаріон

*Національний Університет “Львівська політехніка”;
кафедра філологічних дисциплін; м. Львів, вул. Степана Бандери, 12.*

*Слово – величний владика:
на вид мале й непомітне,
а творить чудесні справи.*

Гордій

Риторика - джерело влади.

Платон

У статті пропонується новий погляд на творчість отця і просвітителя Маркіяна Шашкевича, зокрема малодосліджені його промови і проповіді, в яких він постає реформатором і зачинателем творення української літературної мови.

Ключові слова: *руська мова, відродження, мовний національний феномен, промови, проповіді*

З ініціативи церковної єрархії у Львівській духовній семінарії запроваджено практику виголошення щомісячних студентських промов перед керівництвом та вихованцями. Головна їхня ідея – прославляти та засвідчувати вірнопідданість керівній австрійській династії. Це певною мірою мало відвернути молодь від активної конспіративної роботи, що ширилася навчальним закладом. Промови виголошували німецькою, латинською і польською мовами, а їхні тексти надсилали до консисторії [1, 563; 2, ССLV]. Такий продуманий політичний почин дав несподівано блискучі наслідки, але не так на користь Австрії, як самим русинам. Слово – надто могутня і примхлива зброя. Треба вміти влучити ним у потрібну ціль: для цього потрібні не лише витончені стріли-ідеї-слова, але й блискучі лучники з несподіваним провадженням справи. Таким вправним лучником став М. Шашкевич: по-перше, він вибрав для проповіді ту мову, якою мало хто проповідував: політично принижену, але самодостатню – руську; по-друге, він, як ніхто, блискуче знав її, як мову свого серця («По нім однакож не зважив ся ніхто на руську проповідь, бо ніхто не мав вправи в руській мові. Шашкевича подивляли всі задля его учености, будьто висшої») [цит. за 2, 589]; по-третє, виявляючи ло-

альність до Австрії, він цією промовою насправді спричинився до національного пробудження й прослави русинів. За висловом Я. Головацького, його виступ всі вислухали «з великим восхищенієм», і він підніс «руський дух на всі сто відсотків» [3, 48], тим часом, як польський шовініст, організатор нотного співу в семінарії І. Сінкевич заледве це пережив: *«Це розсердило мене так, що пів року я засідався на Шашкевича, щоб кинути його в канал; якщо він був би загинув у моїх руках, я не уважав би цього за злочин, навпаки, якщо мене й були б повісили за вбивство, я уважав би себе за мученика за святу польську справу, а вбивство за заслугу, тим більше, що загинув один "москаль"»* [4, 47-48].

Феномен такого полярного впливу промови на різних людей полягав передовсім у промовлянні руською мовою, а також у тому, як завважив І. Франко, що *«він [Шашкевич. – авт.] знав ту тугу, ту зневіру, яка тоді мусила нападати кожного русина і чорною хмарою застелювати перед ним небо»* [цит. за 5, 357]. Перед цією зневірою була лише одна рада – дія. Отож, славнозвісну промову було виголошено 12 лютого 1835 року в день 67-роковин від дня народження цісаря Фердинанда І. Як довели дослідники, вона складалася з поетичної (*«Голос галичан»*) та прозової частин. Ода *«Голос галичан»* - це типовий, характерний для того часу «малопоетичний» панегірик, але цілком новаторський за мовою, який видано 1835 року у Відні тиражем 250 примірників. Ця ода, як згадує М. Устиянович, *«зазвеніла в серцях руських як позовна, що кличе мерців з гробу. Розхоплена лакомо, як невидана новість, та й сама собою гарна і цікава, ходила вона з рук до рук, поки її відчитати було можна»* [6, 12]. Складніше було з прозовою частиною - її вважали втраченою. Однак у недавньому дослідженні німецькомовного автографа *«Die Ruthener» («Русини»)* відомий історик Ф. Стеблій доводить, що це, напевно, і є втрачена частина славної промови. Про це свідчить не лише її змістовий перегук з різними творами М. Шашкевича (*«це справжній романтичний високопатріотичний, до того ж виразно соборницький, панегірик рідному народові»*), - але й продовження ідей цієї промови у наступних руськомовних виступах семінаристів: Р. Пасічинського – 1837 року, А. Могильницького – 1839 року, Р. Моха – 1841 року. Німецькомовність цієї промови, очевидно, зумовлена тим, що текст виступу, як заведено, був призначений для апробації в митрополичій консисторії, де мовою діловодства й кореспонденції була німецька [7, 564-566]. К.Студинський припускає, що вихованці Л. Полевий, Й. Левицький та І.Шоробура також виголосили руські промови і завважає, що і в тогочасних німецьких та латинських промовах *«декуди пробивався руський патріотизм»* [8, CCLVI].

Наступним кроком до вивільнення руської мови з духовної і політичної резервації стала Шашкевичева проповідь рідною мовою, виголошена 14 жовтня 1836 року у львівському храмі св. Юра. Одночасно з ним це зробили Ю. Величковський у церкві Успення пресвятої Богородиці та М. Устиянович у церкві св. Параскевії. Як згадує сучасник у записках І. Брика, *«вернулися вони в семінарські мури, як витязі з поля би-*

тви. Щасливі і великі! [...] До того треба було тоді справді великої відваги» [9, 50]. Мова робила їх сильними, окремішніми та маніфестувала їхню українськість. Такий самий вплив вона справляла й на слухачів, на відміну від попередніх, набагато менш резонансних руських проповідей у Відні – Є. Стрілецького і П. Паславського, у Перемишлі – І. Лаврівського, а у Львові – віце-ректора о. М. Скородинського, що виголосив першу проповідь руською мовою (слово-подяка до владики П. Білянського) у семінарській церкві, а відтак Я. Геровського та І. Шоробури [10, 23; 11, 100; 12, 29; 13, 54].

Причина резонансності полягала, очевидно, не лише в мові та духово-патріотичному змістові Шашкевичевих проповідей, а в самій особистості мислителя, у його способі викладу думок, про який ми можемо мати уяву зі спогаду Я. Головацького: *«Лиш коли розговорився за русчину, народність, за рідний язик, родиму словесність і пр., тоді показала вся сильна душа його, котра в тім слабовитім тілі жила, очі блискнули живістю і якимсь святим вотхновенням, чоло трохи приморщилося, і лице набрало якоїсь грізної поваги; говорив сердечно, сильно переконував, бо йому з серця йшло, – він цілий тим духом жив і віддихав»* [14, 270].

Унікальне бачення Шашкевича-проповідника залишив А. Шептицький. Він єдиний добачив, що, його *«школа проповідничої форми - се розговори, оповідання, передання, пісні, підслухані від тих простих і неписьменних, поміж котрими однак частіше знайдуться правдиві артисти в уживанню слова, чим поміж нами, що кінчили школи»*. Видатний мислитель дивується, *«що тоді ніхто з наших батьків сего не розумів»*. Утім, зачаровані проповідями Маркіяна та несподівано національно пробудившись, вони бачили в ньому *«чоловіка, котрий видів будучність і вказував дороги будучности»*, на відміну від своїх високоосвічених попередників, які, однак, *«без надії клялися в гріб, посліднісвого рода і свого типу»* [15, 167]; він розумів той народ, *«наче покинуту сироту, до якої треба було обов'язково заговорити, аби повести в освічений світ»* [16, 13]. Потужність впливу Шашкевичевої особистості підтверджує, серед іншого, і невдала спроба виголосити підготовану руську проповідь семінарста Плешкевича, який, окинувши оком «інтелігентну» публіку в церкві, не зміг сказати її по-руськи, а, затаюючись, став перекладати польською. Відтоді *«у семінарії рішили, що у Львові годі проповідати нашою мовою, хіба що по селах...»* [17, 50].

Після закінчення семінарії (з листопада 1838 р. до кінця квітня 1843 р.) М. Шашкевич реалізовував себе як проповідник у сільських парохіях Львівщини: у Гумніських, Нестаничах, Новосілках. Час зберіг для прийдешнього шість проповідей руською мовою та дві польською: *«Слово Боже к народу в Святий День Богоявлення»*, *«Проповѣдь на Вознесінне»*, *«Проповѣдь слова Божого в день преподобного Отца нашого Онуфрія»*, *«Проповѣдь слова Божого на рождество Пресвятой Богородицы»*, *«Проповѣдь на празник»*, *«Блажени милосердіи, яко тій помиловани будут»*. Ці проповіді – зразок богословсько-філософської гомі-

летики, що є традиційною за тематичним спрямуванням, але цілком несподіваною й новаторською не лише за лінгвістичною формою викладу, а й за характером інтерпретації християнських догм. У його устах ці догми оживають, одягаючись у доступні життєві приклади, аби стимулювати творення гідного християнського життя. Кожна з проповідей має виразно заявлену мету, яку вдало розкрито, відповідно до традиційної для гомілетики композиції, через продуманий добір та розміщення матеріалу. Чотири проповіді розпочато знаковими формамизвертання: «Миліи люде!» (1-ша), «Богуміліи Християне», «діти святої церкви православної» (2-га), «правовірній Християне» (3-тя), «Християне, діти отця небесного» (4-та), крім цього, звертання вжито і всередині текстів: «люденькове», «хто з вас, миленькій», «мої люди», «Християне мої», «благословенніи отця мого», «дѣточки» – годі відшукати ще десь сердечніші звертання, пройняті повним злиттям зі своєю пствою. Жодного разу не вжито звичного «раби Божі», лише пестливі форми і присвійні займенники. У цьому – втілення Шашкевичевого покликання: бути зі своїм народом і формувати, ліпити, творити його через рідне Боже слово.

Композиційно отець Маркіян по-різному розпочинає свої проповіді: то зі з'ясування ідеї (3-тя, 4-та), а то відразу – з кульмінації, де ідея та мета яскраво зодягнуті у вишукані мовно-виражальні (елокуційні) прийоми, найхарактерніші серед яких: розлогі різнотипні синтаксичні періоди; риторичні запитання та оклики; аналогічна аргументація; ампліфікація, себто нагромадження синонімних або однотипних мовних одиниць, що сприяють висвітленню зображуваного явища чи поняття. Характерним для проповідей М. Шашкевича є явище полісиндетону (з гр. *polysyndeton* «багатосполучниковість») – нагромадження сполучників або інших службових частин мови для логічного та емоційного виділення кожної складової частини висловлювання, а також яскрава метафорика й порівняння завдяки упровадженню в них життєвих епізодів. Не випадково Х. Ортега-і-Гасет завважив, що метафора продовжує «руку інтелекту», її роль у логіці можна уподібнити до вудочки на риболовлі чи рушниці на полюванні [цит. за: 18, 145]. Шашкевичева метафорика – це сконцентроване у порівнянні людське життя. Очевидно, що зазначені риторично-стилістичні прийоми захоплювали слухача і відкривали у нього божественне.

Стрижнем цих проповідей є їхня виняткова змістовність, спресована у філософсько-теологічних сентенціях. Слушно завважив В. Гюго, що «говорить добре той, хто поширює роздуми цілого дня, тижня, місяця, а іноді і цілого свого життя у мовленні, яке триває годину» [цит. за 19, 200]. Шашкевичева мудрість виливається логічним, завжди оптимістично-повчальним завершенням, що підносить людину до Бога, а не пригнічує її Його величчю і святістю. У нього кожна гріховна людина спроможна стати святою.

У проповіді «Слово Боже к народу в Святий День Богоявлення» йдеться про перший гріх людини в раю і милосердя Боже, коли Всеви-

шній *«не відвернуў серця своєго від грѣшного чоловѣка, не лишю го в тяжкій недолѣ, навчию го, як жити, щоб бѣда злекшѣла...»* [20, 81], а відтак послав Сина свого Ісуса Христа, *«щоб душу єго підвести и поратувати и до царства небесного завести»* [21, 81]. Отець Маркіян наголошує на порятункові тіла й душі. Це Боже прагнення порятунку людства було таке могутнє, *«що нежалувау свого сина передати на муки и на гіркую смерть, аби лиш грішника и єго душу з пропасти добути и до свого пригорнути серця»*. Але чи гідна цього людина? Запитання риторичне. Суть у тому, що *«Бог нам дау добру долю, а не один не вмѣє нею пожитковати»* [22, 81]. Аби передати незмірне Боже милосердя, проповідник використовує градаційну анафору – багаторазове повторення заперечної частки *не* (понад 10 разів) у синтаксичному періоді. Розкриття Божої величи через стверджувальні тези й людської невдячності через заперечні тези легко відкриває серце слухача і загострює його сприйняття. Це типовий у церковній риторичі (гомілетичі) прийом, позаяк глибинним змістом предметів розмови у конфесійних текстах є виражене (експліцитне) чи невиражене (імпліцитне) протистояння двох світів: Бога і диявола, світла і темряви, праведності і гріховності, добра і зла, тіла і душі. Тому всі теми проповідей висвітлено через антонімне зіставлення й протиставлення, контраст й антитезу, ампліфікацію й градацію: *«Скоробисмо наше житє переглянули, не одинби ся найшоу день, в которим рано або вечѣрь немовилисмо молитви и не дяковали Богови, що нам позволив пережити; не однаб ся найшла недѣля святая и инше свято, в которе ся не було або на всеночним, або на утреним, або на службѣ Божій, або на науці, або на вечерни; не одно ся зачинало літо не з Богом; не раз ся бігмало и божило ся на пусте; не раз ся відправило від дверей убогого дѣда, не запомігши го куснем хліба; не раз придалося напитися, и то добре; не раз завидувало-ся другому, як ся єму добре вело; не раз ся вчинило шкodu, не шановало-ся старшого, не давалося чести Отцу духовному, показувало ся молодшому дорогу до гріха, виклиналися других, не помагалося, хто помочи просиу або й хоть не просиу, али трѣбувау»* [23, 81-82].

Поряд із цим М. Шашкевич володіє ще одним ключем проникнення до людських сердець. Це дрібні, але яскраві, промовисті епізоди з філософсько-повчальним змістом: *«Щобисте сами подумали, колибисте якому дѣдови дали кусень хліба, а він би, вийшовши за ворота, кинуу го в болото? Не жаль би нам було, не сердилибисте ся на него. Не лучше ими»* [24, 81-82].

Логічним у проповіді є повчально-оптимістичне завершення. Позитивна життєва настанова дає людині шанс виборсатися із гріховних пут і не впасти у розпач та безнадію. Це принцип, що характерний для гомілетики від часів Русі і який особливо розвинувся у добу Бароко. Зокрема, пропагує його у своїй творчості І. Галятовський, оповідаючи про гріхи, про зло, яке чинять люди: *«... можеш їх [...] засмутити і устрашити [...], але потім потіш їх і учини їм надію на вбавлення»*, якщо покаються [цит. за 25, 224]. У Шашкевичевій проповіді таким «збав-

ленням» є любов до Бога та ближнього, моління разом із Церквою на богослуженнях, навчання дітей добра, а не зла. Певність надії бути з Богом яскраво виявлена у формі звертання до людей - добрій, лагідній, щирій та ніжній - «люденькове».

Головна ідея «Проповѣди на Вознесінне» сконцентрована у закликовій радіті з приводу вознесіння на небеса Ісуса Христа й зіслання для нашої Церкви з небес Святого Духа. Щоб розтлумачити ці патетичні слова, отець Маркіян наводить переконливий метафоричний приклад: ця радість не має нагадувати вчинок дитини, яка, побачивши на другому березі річки блискучий черепок, кинулася по нього – і втопилася. Натомість правдива радість має бути закладена на добрих християнських справах, її доречно черпати із житій святих: «Прочитайте собѣ житія святих Божіихѣ, що у них було найбільшою радостію, піст, молитва, милость Бога, щира милость ближнього, потѣха смутного, охоча поміч нещастного и сироти, а перед всѣма милость до церкви божой...» [26, 84]. Застосовуючи характерний прийом антитези, проповідник закликає до радості величної, піднесеної і мудрої, а не буденної і пустої.

На відміну від попередніх проповідей, «Проповѣдь слова Божого в день преподобнаго Отца нашего Онуфрія» має епіграф, що логічно містить у собі ідею казання: «Прійдѣте, вси труждающіися и обремененніи, и аз упокою вы». Завдяки риторичному запитанню та риторичному окликові проповідник розкриває екзистенційну сутність радості: вона минуша й приречена, якщо немає надії на Бога. Саме надія - головна живильна сила людського життя, що підтверджено яскравими прикладами зі страдницького життя святих «Іллії, Єлисея, Ісаї, Даніїла», хворого Лазаря, що його покинули всі, праведного Йова, який, втративши і багатство, і рідних, афористично промовив: «Богѣ даѣ, богѣ взяѣ» [27, 86]. І «як роса з неба серед жаркого лѣта», повернулись до нього всі його втрати – «...коли Богѣ не поможе, нѣхто не поможе, коли Богѣ непотѣшит, ніхто непотішит» [28, 86].

Як і в попередніх проповідях, отець застосовує тут так званий прийом аналогічної аргументації, вдаючись через риторичне запитання до щоденних життєвих прикладів. Крихкості життєвих опор протиставлена надія на Бога: «...чиж родина не єсть так в руках всемогущого Бога, як и твоє житє, як и твоя доля, чиж завѣда родину тєє болит, що тобѣ догарує? а коли ся надѣватимешь на пріятелів, о, тогда підпираєшь будинок твій стоѣпом лободовимѣ [...] може ся надѣєшь на твою силу? видѣѣ я раз сильного дуба и думаєм собѣ, що свѣть перестоитѣ, али небавком видѣѣєм, що лежаѣ на земли горѣ корѣнем; – такто и сильным буває» [29, 86]. Така образно-житійна аргументація діє не через систему логічних умовисновків, а через почуття, що набагато легше й ефективніше зворушує та заохочує слухача. Ця проповідь особливо насичена багатими порівняннями. У ній наскрізною є думка про першість віри та духу над минущими матеріальними благами – цією «марницею над марницями». Оптимістичне завершення – заклик бути

богобоязливим, побожним, милосердним для убогих, шанувати старших і берегти чуже, як своє, – як завше, підносить слухача і дає йому віру, наче цілющий трунок.

У четвертій *«Проповѣди слова Божого на рождество Пресвятой Богородицы»* отець Маркіян, звертаючись до християн як *«дѣтей отца небесного»*, відразу формулює ідею проповіді: милість, себто любов. Бога і милість ближнього. Розкриває її він через риторичну макрофігуру– акумуляцію, себто нагромадження кількох дій з паралельними картинками, додатковими описами та побіжними зауваженнями, що творить вишукане художнє плетиво: мальовничий опис гедоністичного стилю життя людини – від утіхи сонцем, квітами, деревами, щедрою на плоди землею, а також власним розумом, волею та душею... Неминучою загрозою для тих радощів, яких *«навет нашими мислями змислити не можем»* [30, 87], є Адамів гріх. Господь, прийнявши смерть на хресті, узяв його на себе. Для ліпшого усвідомлення значущости цього вчинку проповідник вдається до так званого протиставного періоду, що виражений градаційними складнопідрядними реченнями зі сполучником *щоб*. Якщо перша частина речення (протазис) є нагромадженням інформації, то другий складник періоду (апозис «зниження») завершує думку з інтонаційним спадом, але з одночасною смисловою кульмінацією. Це справляє враження удару молота об землю: *«...щоби ми мали за грѣх наш умерти, умер Ис, щоб ми мали вѣнец терновый на головы наши приймати, прийми Ис, щоб нас мали у камінного стоупа бичовати, бичовано Иса, щоб нам мали руки, ноги, и сердце желѣзом пробити, пробили Ису, щоб нам мали кровь нашу виточити, виточили кровь найсвятѣйшую Исови: а колиб нам ся тоє все стало, приймилибисмо кару заслуженную, али Ис Хь, як ягня невинний, умер, а умер за нас»* [31, 87-88]. Така напруга емоційного злетоспаду далі переходить в риторичний оклик: *«Подумайте ж, хрістіяне, яка то велика милость у Бога для нас!»* [32, 88].

Для чергового наростання емоційної хвилі застосовано новий, хоч і менший період із діалектною часткою *«ино»* (лише) та діалектним сполучником *«абис-мо»*. Отець традиційно вдається до аналогічної аргументації, наводячи промовистий життєвий епізод, що не потребує логічного обґрунтування: *«Бо видите, коли худібку вашу годуєте своими руками, то она до вас прилѣгає а то нам наприклад, аби и ми до нашего годувателя, до нашего отца очи наши, сердце наше и вздохи нашій обертали, то значит, абисмо Бога зо всего сердца, зо всеи души любили»*. Після такого емоційно-аналогійного злету думки йде повчально-завершальна частина, яка завдяки попередньо проведеній довершеній словесно-психологічній проповідницькій роботі мусила мати безсумнівний відгук у серці та розумі людини: *«...що хочешь, аби тобі другіи не чинили, не чини того и другим, не чини нѣкому кривди, не виймай слави [...] чини добре тим, що тобѣ зле чинят, бо тім пізнати истинного Хрістіянина, бо тим способом насиплешь горящего угля на головы твоих ворогів»* [33, 88]. За будовою та змістом ця проповідь нагадує блискучу новелу з розкішним гедоністичним початком, драматично-суєтним

триванням та аксіоматичним завершенням торжества любови до ближнього, як до самого Бога.

«Проповідь на празник» – це розмірковування над сутністю «празника»: Церква Христова не для тіла, а для душі його встановила. Саме він є способом порятунку людини від гріхів. М. Шашкевич блискуче використовує тут для порівняння безгрішної і гріховної людини образ дитятка, що *«ходить в б'їлій одежи невинности»*, а з віком *«валяє тую одежу невинности гр'їхами»* [34, 88]. У повчальній частині проповіді отець Маркіян завважає на потребі бути гідним опіки Матері Божої і, як звично, вживає промовистого порівняння: йдеться про чоловіка, що рветься до вогню, усупереч тому, що ви натужно рятуєте його від цього. Це нагадує витання над нами захисту Матері Божої, яке ми так часто не вміємо бачити і відчувати.

Квінтесенцією повчальної частини є характерний прийом нанизування градаційних підрядних займенниково-означальних речень зі сполучним словом *«той»* у головній частині та його парним відповідником *«хто»* в підрядній – себто так званий означальний період. Речення насичені протиставними порівняннями, що, метафорично втілюючи проблему, змушують задуматися над нею і вдатися до дії: *«Ктоби думаў, же ЁдломЪ и питєм , а не молитвою и покаянїєм належиши обходити празник, той подобний буўби до того, которий, жебы голод заморити, відкинуўби хл'їб, а взяўся кам'єнь глодати»* [35, 89].

Логічним обрамленням завершеної проповіді є віднайдене розуміння празника як *«пожитку»*. І рецепт цього простий: молитва, каяття та віра, сповнена християнських учинків: *«Віра без добрих дїль єсть мертва, єсть як тіло без души»*.

Остання, що дійшла до нас проповідь *«Блажени милосердній, яко тій помиловани будут»*, розпочинається характерним означальним періодом. Це розлога філософська сентенція про покликання людини жити в щоденній праці, що визначає людське буття: *«...кто, доки молод и здоров, марнує дни золотой молодости, той з голоду на старость загибає»*. Горе ближнього отець Маркіян трактує як *«буйну рілю»*, яку він кличе засівати, аби щедро зійшло на ній людське милосердя та мудрість. На підтвердження цього він наводить приклад із життя одного з єгипетських народів - маронітів, які подиву гідно протистояли турецькому насильству й зберегли християнську віру. Ще одним їхнім випробуванням стала війна, яка для нас натомість є доброю нагодою допомогти тим, хто по ній залишився без пристановиска, без кавалочка хліба, і молитвою, й *«останніми двома лептами»*. Саме ця жертва переважить наші гріхи у час зустрічі з Господом Богом. Висновок проповіді християнсько-філософський: чиєсь горе завжди є можливістю для власного духовного зростання через християнську допомогу потерпілому.

Закликаючи людей любити Бога й ближнього, М.Шашкевич сам через проповіді виливає струмені природної, як сонце, любови до свого народу. Найповніше виражає це народна мова як головний засіб впливу на людину. **Вона є альфою та омегою його промов.** Відомо, що вже з

XVI ст. українська Церква «*кохалася в церквоциі проповіді, і то в живій народній, чого зовсім не знала, наприклад, церква московська*» [цит. за: 36, 222]. Шашкевичеві проповіді написано наддністрянською говіркою, яка започаткувала формування західного варіанту нової української літературної мови на основі південно-західних діалектів. Ця логічна, зумовлена часом і потребою тенденція на початку XX столітті з політичних причин втратила свою силу, а наприкінці 30-х взагалі занепала. Однак у Шашкевичів час його народна мова мала визначальне креативне значення у пробудженні в народів національної ідентичності і в його повносілому виході на кін історії, зокрема у релігійній царині. Народномовна стихія у життєтворчості галицького будителя очевидна на всіх рівнях – від фонетичного до граматичного.

На фонетичному рівні завважено такі знакові діалектні риси: а) вживання твердого звука [ц]: *наконец, старец, вінец, отца, п'Бвец*, що, зокрема, є характерною ознакою гуцульського та лемківського говорів [37, 84,86,102], тимчасом як у наддністрянському говорі уживають паралельних форм: *хлопець – хлопец, удовець – удовец*; б) відсутність м'якого звука [т] у закінченнях дієслівних форм 3-ї особи однини й множини теперішнього часу та 2-ї особи множини наказового способу: *блукуют, болиш, воюют, відвернут, вложат, вч'Бт, жиют, звут, лежат, любіт, летит, належиш, підводят, стоит, творят, ходіт, чинят*; в) йотований голосний звук [є] в давньокири-личному графічному вияві: *житє, здоровлю* поряд із паралельними формами *житя, здоровля*.

На словотвірному рівні характерним є діалектне уживання суфікса *-ова-* замість *-ува-*, що властиво, крім наддністрянської говірки, і закарпатським говіркам, а також трапляється у творчості І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та ін. [38, 212; 39, 142-144]: *бичовати, дяковати, поратовати, пожитковати, ратоватися, не шановало*. Серед діалектних іменникових суфіксів ужито *-иско*: *пристановиско*. Особливою авторською рисою, а отже, свідченням характеру мовця і його ставлення до громади є використання численних зменшено-пестливих форм (демінітивів) у різних частинах мови: *годинка, миленькій, жирненько, сивенькій, солоденька, тепленькоє, часочок*.

Нерясно, однак показово пересипаний діалектизмами лексичний рівень: *видите, приймили* тощо, зокрема службові частини мови: *ино* (лише), *най* (нехай), *йно, навет*. Частіше трапляються церковнослов'янізми, що зумовлено самим церковним жанром: *вздохи, возлюблений, или, єсли, завс'Бда, крест'Б, кто, обремененних, овоци, принуждали, пристрої, пите, покаяне, постановленії, пристоит, р'Бкиш, рожество, тогда, труждающихся*; займенникові форми: *твоего, своего, всего, всеи*. Як церковнослов'янський фонетичний вплив трактуємо правопис слів без спрощення у групах приголосних: *празднує, праздник, сердце, щастливі* за словотвірною церковнослов'янською моделлю утворено слово *годуватель*. Зрідка проповідник вклинює до своїх проповідей відомі біблійні цитати церковнослов'янською мовою, зокрема у першій проповіді: «...*смертію смерть попра и суцим во гробах живот*

дарова». Поодинокими в проповідях є полонізми: *уцтвивий* (*uczciwy* - «чесний, добросовісний, порядний»), *засобный* (*zasobny* - «багатий»), *милувати* (*milowac* - «любити»), *ялмужна* (*jalmuzna* - «милостиня»), службові частини мови: *альбо, жебы, же*.

Найяскравіше діалектні риси засвідчено на граматичному, зокрема у використанні дієслівних форм минулого часу 2-ї особи множини із залишками перфекту. Цей час, означаючи минулу дію, що своїм результатом пов'язана з теперішнім, утворювався поєднанням особової форми теперішнього часу дієслова *бути* та активного дієприкметника минулого часу на -л- на зразок 2-ї особи множини: *дали есте*. Такими формами насичено проповіді: *булибисте, відсилалисте, нагодувалисте, одягнулисте, сердилибисте, сказалисте, чулисте*. Перфектну форму вжито і при службових частинах мови, прислівниках та предикатах: *скоробисмо, повиннисмо, абисмо, колибисте, щобисте, можесте, хотьбисѢ*. Як зауважує Г. Шило, поява особового займенника усувала потребу в перфектних формах, скорочених у частки *-ім, -іс, -им, -ис*, які слугували граматичним засобом вираження особи та числа [40, 164-165].

Діалектну форму мають особові займенники в родовому відмінку однини: *через него, від него, на него*, а також стягнені та енклітичні форми: *лишиу го, посадиу го* (замість його); *тя* (замість тебе), *ти* (замість тобі); а також низка відмінникових іменникових форм: *житьом, на пѢснех, пірьом, дверий* тощо.

Відомо, що в синтаксисі західноукраїнський і східноукраїнський варіанти нової української літературної мови не були надто виразними, хіба що на рівні творення словосполук та словосполук-фразеологізмів: *вчїт своїх дітей на добре; приведїт собі на тямку; чи ж завсїда родину теє болит, що тобі догарує*. Назагал синтаксис М. Шашкевича – «це яскравий зразок талановитого використання багатства народних образів і традицій, помноженого на витворення і поширення загальнонаціональних мов метафорики, введення уснорозмовних конструкцій» [41, 65-68].

Така соковито народна, багата й доступна мова не могла не зачарувувати парохіян: вони «любили його, горнулися, як до батька діти. Бо й золоте було в нього серце, чуле для всякого. Та найбільше любили його за дуже гарні проповіді, які всім припадали до душі, бо ж проповідав він тоді чистою народною мовою, а тоді це була рідкість. Любив він свою рідну мову і знав її, як мало хто тоді» [42, 14] – бо учився мови з уст того люду, кому проповідував і не уживав «майже ніколи слів, котрих не уживає нарід» [43, 169]. А. Шептицький наголошує, що саме Шашкевичів апостольський дух і священнича ревність підказували йому, що душпастир може проникнути до сердець вірних тільки через їхню мову – «Гадка покїрненька, без шуму, без претенсії, сталася однак підставою нашого народного відродження» [44, 167]. У поетичній формі це блискуче відтворив Л. Полтава:

Казальниця. Блїде-блїде чоло.

Лице безкровне. Ледве чутна мова.

*Гарячкою посмажені вуста...
Та праве слово, повнокровне слово
Людей, заслуханих у проповідь, несло
І мчало з-над Дністра аж до Дніпра долин:
«Ти не неволі син!»
(«На Білій горі»)*

Література

1. *Стеблій Феодосій*. «Русини» – забутий автограф Маркіяна Шашкевича // Шашкевичіана. – Вип. 5-6. – Львів – Вінніпег, 2004.
2. *Ільницька Л.* Словесний портрет Маркіяна // Шашкевичіана. – вип. 5-6. – Львів – Вінніпег, 2004.
3. *Шалата М.Й.* Маркіян Шашкевич: Життя, творчість і громадсько-культурна діяльність. – К., 1969.
4. Там само.
5. «Русалка Дністрова»: Документи і матеріали // Упоряд. Ф.І.Стеблій, О.А.Купчинський та ін. – К., 1989.
6. *Устиянович М.* Возрождение Галицкой Руси и Маркиян Шашкевич // Родимый листок (Чернівці). – 1880. – № 1-4.
7. *Стеблій Феодосій*. «Русини» – забутий автограф Маркіяна Шашкевича // Шашкевичіана. – Вип. 5-6. – Львів – Вінніпег, 2004.
8. *Студинський К.* Львівська духовна Семинарія в часах Маркіяна Шашкевича (1829-1843) / Збірник філол. секції НТШ. – Т. XVII і XVIII. – Львів, 1916.
9. *Брик І.* Маркіян Шашкевич / У соті роковини злагодження «Зорі». – Львів, 1934.
10. *Петраш О.* Подвижники української ідеї: Маркіян Шашкевич та його побратими. – Тернопіль, 1996.
11. *Шах Степан.* У 150-ліття уродин о.Маркіяна Шашкевича. – Мюнхен, 1961.
12. *Олександрович М.* Маркіян Шашкевич: Українське літературне відродження в Галичині. – Торонто, 1961.
13. *Пристаї Микола.* Львівська греко-католицька духовна семінарія 1783-1945. – Львів – Рудно, 2003.
14. *Головацький Я.* Пам'ять Маркіяну-Руслану Шашкевичу // Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький. Твори. – К., 1982.
15. Надгробна проповідь Львівського митрополита Андрія Шептицького біля могили Маркіяна Шашкевича на Личаківському кладовищі 5. XI. 1921 р. // Грабовецький В. Підлисса. Тисячолітній літопис села Маркіяна Шашкевича, його життя, творчість та вшанування. – Івано-Франківськ, 2006.
16. *Огоновський О.* Маркіян Шашкевич: Про його жите і письма. – Львов, 1886.
17. *Брик І.* Маркіян Шашкевич / У соті роковини злагодження «Зорі». – Львів, 1934.
18. *Мацько Л.І., Мацько О.М.* Риторика. – К., 2003.

19. Там само.
20. Писання Маркіяна Шашкевича / Видав Михайло Возняк. Збірник філол. секції НТШ. – Т. XIV. – Львів, 1912.
21. Там само.
22. Там само.
23. Там само.
24. Там само.
25. *Мацько Л.І., Мацько О.М.* Риторика. – К., 2003.
26. Писання Маркіяна Шашкевича / Видав Михайло Возняк. Збірник філол. секції НТШ. – Т. XIV. – Львів, 1912.
27. Там само.
28. Там само.
29. Там само.
30. Там само.
31. Там само.
32. Там само.
33. Там само.
34. Там само.
35. Там само.
36. *Мацько Л.І., Мацько О.М.* Риторика. – К., 2003.
37. *Матвіяс І.Г.* Українська мова і її говори. – К., 1990.
38. *Бевзенко С.П.* Українська діалектологія. – К., 1980.
39. *Матвіяс І.Г.* Українська мова і її говори. – К., 1990.
40. *Шило Г.Ф.* Південно-західні говори УРСР на північ від Дністра. – Львів, 1957.
41. *Загнітко Анатолій.* Особливості поетичного синтаксису Маркіяна Шашкевича // Шашкевичіана: Маркіян Шашкевич в історії української культури. – Тернопіль, 1995.
42. *Брик І.* Маркіян Шашкевич / У соті роковини злагодження «Зорі». – Львів, 1934.
43. Надгробна проповідь Львівського митрополита Андрея Шептицького біля могили Маркіяна Шашкевича на Личаківському кладовищі 5. XI. 1921 р. // Грабовецький В. Підлисса. Тисячолітній літопис села Маркіяна Шашкевича, його життя, творчість та вшанування. – Івано-Франківськ, 2006.
44. Там само.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 22.09.2010р
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Кочан І.В.*

MARCIYAN SHASHCEVICH IS A SPEAKER AND PREACHER

I. Y. Farion

*National University the "L'viv politehnica";
department of philological disciplines;
12, Stepan Bandera street, L'viv.*

The article offers a new perspective on creative work of educator Markian Shashkevych, including his little explored speeches and sermons in which he appears as reformer and founder of the Ukrainian literary language.

Key words: *Ruthenian language, revival, language national phenomenon, speeches, sermons.*

УДК 81 373

ББК 81.2 Ук-5

СЛОВОТВІР У «НОРМАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ МОВИ» ОЛЕКСИ СИНЯВСЬКОГО

Л. І. Пена

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

У статті проаналізовано погляди О.Н.Синявського на словотвір, висловлені ним у праці “Норми української літературної мови”, а також охарактеризовано систему лінгвістичних термінів і терміносполук у галузі словотвору, використаних у названій роботі.

***Ключові слова:** О.Н.Синявський, “Норми української літературної мови”, словотвір, лінгвістична термінологія.*

В україністиці питання про словотвір як окремий розділ мовознавства першим порушив професор Іван Іванович Ковалик у 50-х роках 20 століття. Саме завдяки його працям дериватологія виділилася в самостійну галузь лінгвістичних знань з чітко визначеним спеціальним предметом дослідження, власною проблематикою, що у всій своїй сукупності не включалася до складу якоїсь іншої галузі науки, із виробленою й узвичаєною в науковій практиці системою наукових понять і термінів та перспективними методами наукового дослідження, зумовленими об'єктом вивчення і перевіреними на практиці [7, 5].

Однак питання словотвору більшою чи меншою мірою розглядалися ще авторами українських граматики початку 20 століття [див., напр., 5; 8; 9]. У роботі ж видатного українського мовознавця, активного учасника нормування рідної мови й правопису Олексі Наумовича Синявського “Норми української літературної мови”, яка вперше побачила світ у 1931 р. (перевидана 1941 р.), словотвір уже виділений в окремий розділ.

У вступних увагах до розділу “Словотвір” автор зазначає, що “об'єднуються слова в більші чи менші групи не тільки тим, що однаково змінюються, мають однакові закінчення..., а ще й тим, що в величезній більшості слів нашої мови є й інші такі елементи, що надають їм чогось спільного, однакового. Це насамперед наростки й приростки” [4, 112]. Їх учений вважає найважливішими словотворчими засобами в українській мові, оскільки вони беруть найактивнішу участь “у розростанні словника, у повсякчасному збільшенні кількості слів для називання нових тям і відтінків мислі” [4, 112], а також саме вони, на його думку, є найприроднішими для розвитку лексичного складу мови, а тому, наголошує далі лінгвіст, “без доброго ознайомлення з словотворчими засобами мови й їх уживанням не можна належно знати мови” [4,

113], адже “творити нові слова наростками (як і приростками) значить робити тільки нові сполучення уже відомих елементів, відомих в інших словах, тобто, виходить, не нових для пам’яті й свідомости. І от не так і великим числом наростків в українській мові (десь понад сто) витворено тисячі нових слів подібно до того, як з невеликого числа звуків піяніна (усього 85) можна витворити дуже багато, безліч акордів, тобто нових сполучень звуків” [4, 112].

Розділ “Словотвір” у “Нормах української літературної мови” включає такі підрозділи: Наростки (Наростки іменникові, Наростки прикметникові, Наростки дієслівні), Приростки, Складні слова.

У праці подано ґрунтовну характеристику системи суфіксів української мови: розглянуто понад 100 іменникових наростків та їх варіантів, понад 50 прикметникових та близько 10 дієслівних.

Автор аналізував, як сам уточнює, “головним чином продуктивні словотворчі елементи, зовсім обминаючи такі, що тільки з спеціальними коментарями стають зрозумілі як наростки чи приростки, а без того не відчуваються вже за складові елементи кореня слова. Колишній наросток *p* у таких, напр., словах, як *дар* (порівн. *дати*), *пир* (порівн. *пити*), *жир* (порівн. *жити*) уже мертвий зовсім, і ми його не турбуватимемо, з тих самих причин давши спокій і приросткові *y-* в таких випадках, як *убогий* (того кореня слово, що й *багатий*) тощо” [4, 114].

Найпродуктивнішими суфіксами в системі іменника мовознавець вважає такі: *-ак (-як)* при різних пнях з різними значеннями, зокрема на “означення особи носія певної чинности або прикметности (*співак, ди-вак, мудрак*), на означення приладів, струментів (*стояк, різак, держак*), на означення людини за її станом, місцем перебування, народністю (*во-як, волиняк, подоляк*), на означення чоловічої статі і живих істот (*діт-вак, тетервак, їжак*), на означення садів, гаїв за породою дерева (*виш-няк, сосняк, дубняк*), на означення деяких недуг, наростів на тілі (*боляк, чиряк, жиляк*)“ тощо; *-ар (-яр)* на означення особи певної професії (*бай-кар, вапняр, лікар*); *-ач (-яч)*; *-ець (-єць)* з різними значеннями і при різних основах-пнях (*глядач, промовець, кравець, видавець*); *-ість, -ота, -ощі, -ство, -зтво, -цтво* на означення абстрактних властивостей і зви-чайно з прикметниковими основами (*мужність, радіощі, дрібнота, люд-ство, гірництво*); *-к, -ок* переважно зі значенням здрібнілості (*дубок, горішок*); *-ка, -анка, -янка, -алка, -авка* з різними значеннями (*річка, ак-торка, склянка*); *-ина* з найрізноманітнішими значеннями (*давнина, ни-зина, горошина*); *-ик, -ник, -альник, -івник, -ільник, -чик, -їк* з різними значеннями (*молодик, вартівник, громадільник, лічильник*). Що ж стосу-ється суфікса *-чик*, то, на думку О.Синявського, він, як і формант *-ик*, використовується у словах на означення здрібнілості іменників чолові-чого роду (*голубчик*); зрідка *-чик* може вживатися на означення особи як члена певного колективу (*братчик, переворотчик, пілсудчик*), тобто сфера застосування вказаного форманта в українській мові є обмеже-ною. Суфікс *-щик* на сторінках аналізованої праці взагалі не вказується. За такі погляди автор “Норм” був критикований і звинувачений в орієн-

тації на архаїчну мову минулих століть, у висуванні “свого, одмітного”, у відкиданні тих явищ, які існують у сучасній мові, у штучному відриві української мови від російської [10, 192-193].

Надзвичайно поширеним явищем в українській мові, за спостереженнями дослідника, є використання здрібніло-пестливих наростків *-еньк-, -ечк-, -оньк-, -очк-* у системі всіх лексико-граматичних розрядів слів, зокрема в іменниках (*рученька, батечко, яворонько*), прикметниках (*чорненький, білявенький, маленечкий*), займенниках (*саменький, отакенький, всенький*), числівниках (*одненький, п'ятіречко*), прислівниках (*недалечко, зновоньку, тамечки*). Для творення деяких форм дієслів (зокрема інфінітива, наказового способу) зі значенням пестливості головним чином дитячого мовлення, зауважує автор, часто використовуються в українській мові такі суфікси, як *-оньки, -еньки, -очки, -унечки, -усеньки, -усі, -ці, -ки* (*їстоньки, спатусі, купці, спатуняй*). Досить великою активністю особливо у власних назвах людей характеризуються форманти *-ася, -ась, -уся, -усь, -ся, -сь, -уня, -уньо, -унь* (*Настася, Юрась, Петрусь, матуся, братуньо, татунь, татуньо*). На цю особливість української мови свого часу звернув увагу й інший відомий мовознавець, автор “Граматики української мови для самонавчання в допомогу шкільній науці” Василь Сімович, який зазначав: “здрібнілих та пестливих форм уживає наш народ дуже радо і при кожній нагоді. Не тільки в розмові з дітьми, не тільки тоді, коли хочемо викликати до себе співчуття, ... не тільки тоді, як виявляємо свій смуток чи радість, не тільки балакає зі собою пестливими словами пара закоханих, не тільки стрічають ся вони в віршах, у вязаній мові – але й так, у звичайній бесіді, при всяких нагодах, і то без огляду на те, який зміст розмови” [5, 116]. Причому ці суфікси використовуються не тільки у похідних з “позитивною” семантикою, вони сполучаються також з основами слів, які “негативно” забарвлені. Порівняймо, напр., *горенько, горечко, лишенько, бідуваннячко, горюваннячко* та ін. А такий мовний феномен свідчить про високу емоційність та чуттєвий характер української душі.

Менш продуктивними, за спостереженнями О.Синявського, є наростки *-ай (-яй)*, які сполучаються з дієслівними, рідше іменниковими основами і мають відтінок “зневаги особи на означення носія чинности або властивости (*горлай, німчай*)”; *-аха, -яха, -омаха* (*сіромаха, костомаха, корчوماха*); *-ир* на означення “носія чинности або властивости” (*багатир*) та на означення предметів (*пухир*); *-ур* на означення “просто нової тямі (істоти, предмета) супроти значіння пня” (*дівчур, пічкур*).

Серед прикметникових найбільшою продуктивністю в українській мові, як зазначає автор “Норм”, характеризуються такі наростки: *-ивий, -ливий*, які приєднуються до дієслівних основ і виражають значення внутрішньої прикмети, здатності, нахилу (*задумливий, зрадливий, уципливий*), *-овий, -йовий, -евий, -євий* на означення відносних прикметників, отже, тільки при іменникових основах-пнях (*вербовий, грушевий, лойовий, баєвий, загадковий* та ін.), *-ський, -цький, -зький*, що, сполучаючись

переважно з іменниковими основами, мають значення відношення, походження, належності (*людський, запорізький, мистецький*).

Що ж до суфіксів *-учий, -ючий, -ачий, -ячий, -уций, -юций, -ацій, -яцій*, то вони за походженням є дієприкметниковими, однак тепер вони вживаються не тільки з дієслівними основами, а й із прикметниковими на означення згрубілості прикмети. За своєю семантикою ці форманти наближаються до суфікса *-езний*. Відповідно й розглядає їх О.Синявський у системі прикметникових суфіксів, оскільки, на думку вченого, колишні дієприкметники активного (“прямого” за термінологією “Норм”) стану теперішнього й минулого часу на *-чий, -ший* в українській мові зникли.

У системі дієслівної деривації української мови дуже поширеними є суфікси *-ува-, -юва-, -у-, -ю-* з різними значеннями (*гайдамакувати, учителювати*).

Аналізуючи префікси, О.Синявський зазначає, що “хоч приростків у нашій мові й далеко менше, як наростків, та зате вони дуже різноманітні щодо значіння і обсягу вживання”, “приростки конкретизують, спеціалізують, часто обмежують і звужують основне значіння слів, надто ж дієслів” [4, 138]. Високою продуктивністю, як стверджує лінгвіст, відзначаються форманти *ви-, за-, пере-, по-, пі-, при-, про-, роз- (розі-)*, які сполучаються переважно з дієслівними основами (*запрацювати, набрати, позеленіти, прогайнувати, промовчати, розпитати, розлюбити*).

Рідкісними, за спостереженнями дослідника, в українській мові є такі префікси, як *після-, поза-, поміж-, понад-, понад-, проти-, супроти-, уз- (вз-), через- (післясвятний, позавчорашний, понадхмарний, поміжлюдний, попіземний)*.

Стверджуючи, що “збігу приголосних наша мова не знає і при зустрічі їх ... старанно уникає, групи приголосних же хоч і звичайніші в нашій мові, та все ж супроти інших мов цих груп у ній менше, і деяких вона зовсім не знає та й взагалі не любить великих груп з трьох, чотирьох приголосних, надто ще й важких до вимови” [4, 22], О.Синявський при аналізі префіксів-приростків скрупульозно подає всі їх можливі фонетичні варіанти, демонструючи цим, що “засоби звукового сполучення слів, себто засоби на те, щоб усувати небажане звукосполучення і утворювати бажане, в українській мові надзвичайно різноманітні. З звукового погляду наша мова дуже гнучка і легка до віршування” [4, 23]. До таких формантів, напр., належать: *до-, ді-, між-, межи-, над-, наді-, від-, од-, віді-, оді-; з-, зо-, із-, ізі-, ізо-, с-, іс-; о-, об-, обі-, обо-; під-, піді-, підо-; роз-, розі-*. Деякі з них відрізняються не тільки формою, звуковим вираженням, але й своїми значеннями чи їх відтінками. І це не залишається поза увагою автора. Так, на думку знавця і спостережливого дослідника глибин рідної мови, яким був О.Синявський, префіксальні морфеми *о-, об-, обі-, обо-* – “хоч в основі це різностаті того самого приростка, та все ж подекуди окремі з них обмежені вживанням не тільки з фонетичних причин..., а й через причини спеціалізації значінь” [4,

142]. Дослідник вважає, що *о-* і *об-* у дієсловах та віддієслівних похідних можуть використовуватися як синонімічні (“рівнозначні”), “але взагалі приросток *об-* надає матеріяльнішого, конкретнішого значіння, ніж *о-*, і тому часто дієслова первісного (і звичайно матеріяльного) значіння з *об-* стаються з *о-* дієсловами іншого значіння, звичайно переносного і абстрактнішого, напр.: *обвернутися* (плащем) – *обернутися* (вовком), *оббирати* (ягоди) – *обирати* (на голову), *обкинути* (болотом) – *окинути* (оком), *обписати* (з усіх боків) – *описати* (подію) ...; а іноді такі дієслова з *о-* зовсім відмінні значінням супроти слів з *об-*, або й взагалі, маючи тільки абстрактніше значіння, вживаються лише з *о-*, напр.: *обставляти* (чим) – *оставляти* (= залишати), *обпинатися* (хусткою) – *опинатися* (= не бажати), *обишукувати* (= потрусити) – *ошукувати* (= дурити) тощо“ [4, 142-143].

У названому розділі немає спеціального параграфу про словотвір прислівників, однак побіжно про це згадується при розгляді прислівника як частини мови, зокрема йдеться про творення їх від різних відмінкових форм іменників (*слідком, вистрибом, голяка, босяка, сторчака*), прикметників (*весело, добре*), від дієслівних форм з прийменниками, що вже розглядаються як приростки, (*знехотя*) чи без них (*перекидя*), звернено увагу на творення прислівників способом складання слів або їх основ (*горілиць, мимохідь, запанібрата*).

На сторінках своєї праці О.Синявський аналізує і чужомовні словотворчі форманти. Такими він вважає, зокрема, іменниковий суфікс *-унок* (німецький за походженням, вживається з дієслівними основами для означення дії або її наслідків (*татунок, дарунок, поцілунок*); *-изм, -ізм* на позначення абстрактних понять (тям), які можуть використовуватися як у чужомовних (*бюрократизм, націоналізм*), так і у власне українських словах (*боротьбізм, українізм*); *-ія* (*революція, дискусія*); *-ист, -іст* на означення носія професії, вмілості або належності людини до чогось (*юрист, артист, спеціаліст*). Що стосується останніх, то мовознавець вважає, що перший з них (*-ист*) є власне українським, а другий (*-іст*) – чужомовний. Серед прикметникових іншомовних суфіксів автор наводить і характеризує такі, як *-альний, -яльний* (*ідеальний, реальний, соціальний*); *-арний, -ярний* (*елементарний, гуманітарний, популярний*).

Складні слова у словотворі української мови, на думку О.Синявського, не мають великого поширення, хоч “з розвитком літературної мови чимраз більше з’являється й нових складних слів, звичайно, за зразками складних слів народньої мови” [4, 147]. Найбільше складних слів, за спостереженнями вченого, серед іменників та прикметників, дуже обмежені способи й обсяг складання – серед дієслів та прислівників.

У системі іменника найпоширенішими є такі типи складних слів: іменник + дієслівний пень (*життєпис, книгозбірня, краєзнавство*); прикметник (прислівник) + дієслівний пень (*пішохід* (зі значенням *тротуар*), *далекогляд* (зі значенням *телескоп*), *пішоходець*); дієслово у

формі другої особи однини наказового способу + іменник (*паливода, горицвіт, перекотиполе*); прикметник + іменник (*кривоніс, довгошийка, краснопірка*); іменник + іменник (*верховіття, крайнебо, зрадзілля*), а також творення слів із цілих словосполучень (*добраніч, каригідний, жалюгідний, нісенітниця, люби-мене, неминай-корчма*). Тут серед ілюстративного матеріалу вкралася певна непослідовність. Похідні *однодумець, одномовець*, на думку О.Синявського, утворені шляхом поєднання прикметникових та іменникових основ, а деривати *одноліток, семиліток, однокровник, п'ятизлотник* наводяться як слова, утворені поєднанням двох іменникових основ.

Серед складних прикметників О.Синявський виділяє такі типи: прикметник + іменник (*синьоокий, чужоземний, золотобережний*), іменник (рідко прикметник) + дієслівна основа, з наростком *-н-* (*маломовний, красотворний, словолубний*), іменник + іменник або прикметник (*людославний, працездатний*), прикметник + прикметник (*жовтогарячий, темнозелений, славнозвісний*). Помічена ще одна неточність у наведенні прикладів. Похідні *першорядний, третьорядний, однобарвний* охарактеризовано як такі, що утворюються поєднанням прикметникових основ з іменниковими, а словами *одноденний, двоногий, трикутний, чотирикладовий, шестилітній* проілюстровано спосіб творення, що полягає у сполученні двох іменникових основ або іменникової з прикметниковою.

Звертає увагу дослідник і на авторські новотвори у системі складних слів, які називає “непостійними”, “себто такі сполучення синонімічних слів, що їх уживають письменники передусім з стилістичною метою, а саме щоб згустити вражіння” [4, 149], напр.: *хата-оселя, щастя-доля, стеблина-билина, журба-горе, старечо-синій, дзеркально-вигладжений, золотисто-кучерявий, напружено-уважно* та ін.

Оскільки складні дієслова та прислівники утворюють кількісно невеликі групи, то автор не характеризує їх творення, а просто наводить конкретні приклади (*верховодити, лихомовити, скособочитися; босоніж, очевидячки, долілиць, ліворуч*).

Коротко зупинимося на аналізі системи лінгвістичних термінів, використаних О.Синявським у “Нормах української літературної мови” для опису словотвірних понять і явищ. Вони переважно збігаються з тими термінами та терміносполуками, які зустрічаємо і в авторів інших граматик чи праць, присвячених дослідженню української мови, написаних на початку 20 століття, зокрема в Є.Тимченка, С.Смаль-Стоцького та Ф.Гартнера, В.Сімовича [5; 6; 8; 9].

На позначення префікса та суфікса у роботі використано терміни відповідно *наросток* і *приросток*: *У розростанні словника, у повсякчасному збільшенні кількості слів для називання нових тям і відтінків мислі наростки й приростки беруть найбільшу участь* [4, 112]. Засвідчено кілька похідних від названих лексем. Зокрема, префіксальний і суфіксальний способи словотворення іменуються *наросткуванням* і *приросткуванням*: *Способами наросткування й приросткування, а часом обома*

разом, з'являється велика маса нових слів, і ці способи найприродніші для розвитку лексики мови [4, 112]. Слова, утворені за допомогою префіксів, у "Нормах" називаються *сприросткованими*. Правда, ще немає послідовності у вживанні терміна на позначення слів, у складі яких відсутні префікси-приростки. Вони іменуються то *несприросткованими*, то *безприростковими*. Порівняймо, напр.: **Сприростковані** дієслова взагалі і зокрема *недоконані іноді існують у мові і без відповідних **несприросткованих**, або без зв'язку з ними* [4, 90]; *Додаватися може приросток попо-звичайно до наворотних **безприросткових** дієслів або тих, що не розрізняють наворотности й протяжности* [4, 92]. Використання кількох (переважно двох) слів для позначення одного й того ж поняття характерне для періоду становлення термінологічних систем, у якому й перебувала тоді українська термінологія. Слова, у морфемній будові яких немає суфіксів, – *безнаросткові*, а утворені за допомогою суфікса – *наросткові*: *В основі сприросткованих недоконаних форм дієслів здебільшого лежить пень наворотний (носити – виношувати, виношати...), коли ж у дієслова **безнаросткова** недоконана форма тільки одна, то ця друга (**наросткова**) форма недоконана буде з наростком (-в)-а-: *глядіти – наглядати...* [4, 89]. Похідні слова у "Нормах" називаються *зложеними*: *Сполучення дж і дз в українській мові двозначні: у словах **зложених**, коли д і ж, д і з належать до різних складових частин слова, вони й визначають по два звуки...* [4, 8].*

Таким чином, щодо лінгвістичної термінології в галузі словотвору, то О.Синявський, будучи одним із тих, що підійшли до надбань і пропозицій етнографічної школи критично, синтезувавши народну й книжну традиції в унормуванні української мови, хто, за словами Ю.Шевельова, говорив "про європейську українську літературну мову, що виростала з традиції, але переростала її. Про понадговіркову синтезу говірок. Про живий зв'язок з традицією, зв'язок творчий" [11, 15], використовує у своїй праці більшою мірою власне українські мовознавчі терміни та терміносполуки з прозорою внутрішньою формою (*словотворчі засоби, наросток, приросток, корінь, пень, закінчення, сприростковані, безприросткові, наросткові, безнаросткові слова, способи наросткування й приросткування, зложені слова*), адже, за словами Н.Ф.Клименко [1, 95], "термінологію науки повинні жити соки рідної мови, тоді вона стає гнучкою і витривалою". Однак зустрічаються в "Нормах" й іншомовні (напр., *словотворчий елемент, продуктивний, непродуктивний*). З огляду на загрозливу тенденцію засилля української мови чужомовними термінами все більше лінгвістів сьогочасся висловлюють думки про те, що варто всіляко оберегати й розвивати питому мовознавчу термінологію, а також повернути до неї серед інших і такі слова, як уживані зокрема в аналізованій праці *наросток* та *приросток* [2, 116; 3, 5].

Робота відзначається багатим та різноманітним ілюстративним матеріалом, О.Синявський наводить у ній "рясні приклади", "вважаючи, що надмір їх не зашкодить, а навпаки pomoже коли не зрозуміти, то хоч

відчути значіння наростка й обсяг його уживання” [4, 115]. Цінним, на наш погляд, є і те, що дослідник, характеризуючи семантичне навантаження словотворчих формантів, подає також доречні коментарі щодо нормативного наголошування похідних слів, хоча правила орфоєпії (“ортоєпії”) є предметом висвітлення в окремому розділі. Загалом, ”Норми” були високо оцінені українськими мовознавцями, зокрема, В.Сімович у вступному слові до книги зауважив: “Книжка пригожа не тільки для вчителя, не тільки для людей практики: редактора, письменника, коректора, урядовця і т.д., але й для науковця, і взагалі для всякого, кому дорога культура рідного слова, хто цікавиться розвитком української мови і повного розвитку її собі бажає” [4, 4].

Описуючи різні мовні явища та процеси, в тому числі і словотвірні, О.Синявський використовує влучні й яскраві порівняння; мова його викладу доступна, барвиста, соковита: “... як далеко не кожне сполучення звуків піяніна дає акорд, так далеко не механічно творяться нові слова з відомих елементів. Як знаючись тільки добре на музиці, маючи вправність у грі, людина може взяти і новий добрий акорд, так тільки глибоко й повно знаючи мову, можна втворити нове слово, без наміру, не надумано, а цілком натурально, “само собою” [4, 112-113]. І в наш час актуальними залишаються слова автора “Норм української літературної мови” О.Н.Синявського: “... працювати над своїм словником, себто над тим, щоб до речі й якнайкраще вжити слово, треба б далеко більше, ніж то в нас ведеться... Така праця ... збагачує лексику, витоншує її і зменшує лексичну однобокість, хибні нахили залюблятися в одних словах (чи з певними наростками) і обминати інші. Багатющі засоби на словотвір української мови, зокрема наростки й приростки повинні стати слухняним і гнучким знаряддям у руках тих, хто слово має за знаряддя своєї діяльності” [4, 114].

І хоча з погляду сучасного такі описи словотвірної системи української мови, які подані зокрема і в “Нормах української літературної мови” О.Синявського, видаються примітивними, однак саме вони були першими кроками на шляху становлення словотвору, саме вони заклали підвалини для виділення дериватології в окрему галузь лінгвістичних знань.

Література

1. *Клименко Н.Ф.* Як народжується слово / Н.Ф.Клименко. – К., 1991. – 288 с.
2. *Пономарів О.Д.* Культура слова. Мовностилістичні поради / О.Д.Пономарів. – К., 2002. – 240 с.
3. *Селігей П.* Що нам робити із запозиченнями? / П.Селігей // Українська мова. – 2007. – № 3. – С. 3-16.
4. *Синявський О.* Норми української літературної мови / Олекса Синявський. – Львів : Укр. видавництво, 1941. – 360 с.

5. Сімович В. Граматика української мови для самонавчання в допомогу шкільній науці / Друге видання з одмінами і додатками / В.Сімович. – Київ-Ляйпціг, 1921.

6. Сімович В. Праці в двох томах. Т. 1: Мовознавство / Упорядкування і передмова Ткач Л. / В.Сімович. – Чернівці : Книги XXI, 2005. – 520 с.

7. Словотвір сучасної української літературної мови. – К. : Наукова думка, 1979. – 408 с.

8. Смаль-Стоцький С. Граматика української (руської) мови. Четверте видання / С. Смаль-Стоцький, Ф. Гартнер. – Львів, 1928. – 209 с.

9. Тимченко Є. Українська граматика. – К., 1907. – 180 с.

10. Українська мова у XX сторіччі: історія лінгвоциду / За ред. Л.Масенко. – К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2005.– 399 с.

11. Шевельов Ю. Портрети українських мовознавців / Ю.Шевельов. – К. : Видавничий дім “КМ Академія”, 2002. – 132 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 10.11.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Грещуком В.В.*

WORD-FORMATION IN «NORMS OF LITERARY UKRAINIAN» BY OLECSA SINYAVSCY

L. I. Pena

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,
57 Shevchenko Street, Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine,
ph. +380(342) 50-60-74, tel. +380 (342) 59-60-08*

In this article it is analysed O.N.Syniavskyy's ideas about word-building, which are told in work “Norms of Ukrainian literature language” and here also are described system of linguistic terms in word-building's branch, which are used in named work.

Key words: *O.Syniavskyy, “Norms of Ukrainian literature language”, word-building, linguistic terminology.*

УДК 81'1:164.03

ББК 81.0

РОЛЬ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ТА ЕКСПРЕСИВНОЇ ФУНКЦІЙ МОВИ У РЕАЛІЗАЦІЇ КАТЕГОРІЇ ІНТЕНСИВНОСТІ

У. Г. Рис

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
Інститут філології, кафедра слов'янських мов;
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-74;
e-mail: ulyanarys@gmail.com*

Стаття присвячена теоретичним питанням взаємозв'язку пізнавальної та експресивної функцій мови, розкриттю сутності понять «експресія», «емоція», «пізнання» у формуванні категорії інтенсивності. Особливу увагу зосереджено на процесах взаємодії когнітивних та мовних структур.

Ключові слова: емоційність, експресивність, пізнання, категорія інтенсивності.

Мова може стати як джерелом знання про світ, про його системність і пов'язаність з іншими елементами, так і засобом уявлень про світ, який акумулюється в кожній мові. Серед таких засобів найважливішим є називання, яке дозволяє мові виконувати подвійну функцію: пізнавальну та експресивну. Існує називання пізнавальне, яке передбачає, що річ (явище) отримує якусь назву, оскільки не мала жодної або ж попередня погано виконувала свою роль; і також – називання експресивне, яке зумовлює утворення назви певного аспекту речі (явища) [16, 57]. До пізнавального називання П'єр Гіро зараховує *зміну сенсу*, тобто річ отримує назву, що вже належить іншій речі, і це «позичання» назви відбувається на основі подібності, як, наприклад, у випадку метафори, або прилягання – у випадку синекдохи і метонімії [16].

Пізнавальне називання описує річ, актуалізуючи предметні ознаки (форму, функцію, стосунки), які визначають її існування. Натомість експресивне називання означає річ через позицію того, хто про неї говорить, і висловлює емоційну, побажальну, естетичну та моральну вартості, які приписує цій речі (явищу) суб'єкт висловлювання. Отже, мається на увазі не тільки ідентифікація предмета, але й оцінний момент, який надає висловлюванню додаткового – зазвичай емоційного – забарвлення.

Завдяки підсвідомій силі емоцій мова людини змінює значення більш експресивними субститутами, про що свідчать результати функціонального аналізу значення. Наприклад, у ситуації, коли маленька дитина дуже голосно і довго плаче, мати, виснажена й емоційно збуджена, замість сказати *Nie placz!*, може в запалі вигукнути: *Nie **becz!*** Такі випадки емоційної субституції не є поодинокими: при раптовому зво-

рушенні, у гніві, в любові, в ентузіазмі часто звучать спонтанні і непередбачувані фрази, оригінальні висловлювання. Пристрасність і натхнення є величезним джерелом стилістичної творчості. Окрім того, дуже часто такі висловлювання не є новими, а лише вжитими у непрямому значенні (іноді зовсім несподіваному), яке «підкидає» нам наша свідомість і яке базується за принципом більшої чи меншої подібності об'єкта опису із тим явищем або ознакою, які вже закріпились у нашому пізнанні.

Наша підсвідомість може виявляти слова, які виражають не тільки наші емоційні зворушення, а й нечіткі, з невизначеними виявами одержимості, що найчастіше є неусвідомленими і навіть прихованими з огляду на індивідуальні або суспільні заборони. Г. Спербер вбачає в цій підсвідомій силі емоційних зворушень одне з основних джерел зміни значень [цит. за: 16, 60].

Ще на початку ХХ століття видатний психолог Лев Виготський зауважив, що психологічні студії були неповноцінними, оскільки інтелектуальне мислення було відділене від мотиваційного та емоційного (або «афективного») аспектів мислення. Такі поняття, як емоції та афект, співвідносяться з такими станами, як щастя, сором, страх, огида, прикрість, сум, гнів, спокій, тривога, депресія, несподіваність і любов. Згідно з думкою Л. Виготського, мислення було трансформоване в «автономний напрям», відмежований від повної енергійності життя, від мотивів, інтересів та схильностей індивідуального мислення [2, 21]. Але? не ідентифікуючи, як емоції допомагають мисленню, наша здатність забезпечувати каузальне роз'яснення мисленнєвого процесу була ослаблена. Лев Виготський також наголошував на потребі усвідомлювати контекст, у якому це поєднання створювалось: «Кожна ідея містить певний залишок індивідуального афективного ставлення до того аспекту реальності, який його репрезентує» [2, 22]. Мова здатна одночасно передати як думки раціонального характеру, так і їхній емоційний компонент.

Досить часто у працях мовознавців можна зіткнутись із ототожненням понять «експресія» та «емоція», під останнім розуміємо чуттєву оцінку явищ. У такому розумінні мовна експресивна поведінка ототожнюється з емоційною, емотивною, афективною або чуттєвою поведінкою. Одразу можна відчувати, що такі поняття є суттєво диференційованими не тільки за силою чи ступенем напруження, але й за рівнем інтелектуальності того чи іншого стилю поведінки. У теоретичній концепції Стівена Ульманна обсяг терміна «афективність» (який певною мірою включений до поняття «інтенсивність») обмежується обсягом поняття «інтелектуальність», з одного боку, і «волітивність», з іншого [цит. за: 1, 20].

Оскільки мова є надзвичайно складним, багатоаспектним феноменом, то вона пов'язана із такою кількістю позамовних явищ, потреб суспільства та окремої людини, що її вивчення лише в межах лінгвістики не може бути ні вичерпним, ні достатнім: потрібне кооперування наук,

особливо коли йдеться про так звані порубіжні, стикові зони (наприклад, мислення як усвідомлення зв'язків у філософії, психології та мові).

На наш погляд, доцільно розкрити значення поняття емоційності як однієї зі складових інтенсивності на лінгвістичному та психологічному рівнях. При цьому слід зазначити, що багато проблем, пов'язаних з мовним вираженням почуттів, ще чекають на ґрунтовні опрацювання. Як зазначає Анна Гжесюк, вчені досі не дійшли спільної думки у багатьох питаннях, які стосуються місця цієї проблематики у мовних дослідженнях; у літературі предмета постійно панує термінологічний хаос [15, 11]. Основною теоретичною думкою поняття емоційності є теза польського вченого Станіслава Граб'яса про існування сконвенціалізованої зовнішньої поведінки, яка є виявом емоцій, при цьому „мова має ряд засобів і способів їх організації, які можуть бути використані до вияву почуттів і до змалювання особи мовця” [14, 17].

Огляд літератури, присвяченої експресивності, дозволяє зауважити, що терміни *експресивність*, *експресія*, *емоційність*, *емоція*, *емотивність*, *почуттєвість* використовуються паралельно, а межі їхніх значень не є чітко окресленими. На нашу думку, у цих поняттях все-таки існує певна диференціація. Якщо образно увиразнити основні терміни дослідження шляхом спостережень над їхніми функціями у мові і мовленні, то експресивність за своєю природою є більш інформаційною, тобто служить до вираження чогось (у тому числі, звичайно, й емоцій мовця), а це є необхідною умовою для будь-якого комунікативного акту. Однак подекуди додаткове значення експресивності як здатності сугестивного вираження почуттів, сили, виразності висловленого домінує у трактуванні цього поняття. Емоційність натомість виражає чисте зворушення мовця (позитивне або негативне), що може супроводжуватися піднесенням, обуренням чи будь-яким іншим зовнішнім увиразненням його переживань. До цієї ж властивості можна зарахувати емотивність, яка передовсім вживається у словосполученні *емотивна функція мови*. Вона реалізується за допомогою екстравербальних чинників, тобто через тон голосу, його силу, напруженість – певних ознак мовця, наприклад, його емоційного стану.

Шарль Баллі асоціює експресію із процесом вираження індивідуальних властивостей мовця, протиставляючи експресивні елементи інтелектуальним. На його думку, «механізм мовної експресивності» проявляє себе через мову афективну (або експресивну), що асоціюється з якимсь емоційним зворушенням [21, 110]. Однак тут одразу ж постає питання, що саме вказує нам на це емоційне зворушення: слова чи звороти, які виражає мова, її лексичний склад; більш або менш власний спосіб висловлення цих речень, експресивної міміки та жестів, вжитих у новому значенні слів – іншими словами, з мовлення, властивого мовцю; чи врешті-решт сама реальність, де матеріальним знаком є індивідуальне і ситуативне мовлення? Ш. Баллі виділяє три різні поняття експресивності, які необхідно розрізняти науковцям у процесі його дослідження,

щоб уникнути помилки при визначенні природи емоційності мови. Пишучи про інтенсивну емоційність, вчений вказує на сукупність емоційного та смислового, на те, що, зрештою, важко розібратися, яке з них переважає [21, 139].

Розуміння експресії як вираження повної особи мовця знаходимо і в працях Анни Вежбицької, на думку якої, експресія – це вираження всіх психічних дій [23, 36]. У своїх дослідженнях вона приділяє велику увагу ментально-етнічним особливостям переживань, зокрема, порівнює самоконтроль британців та японців і відзначає спонтанність, бурхливість емоцій австралійців чи надзвичайно розвинену систему лементувань і проклинань в їдиш [24, 172].

Багато дослідників відділяють експресивність від емоційності. Такої позиції дотримується Ярослав Зіма [25]. До емоційності, яка ототожнюється з афективністю, він зараховує також засоби образності та мовного комізму, а в експресії вбачає ще і вияви волі.

Мовознавці, які займаються питанням вираження емоцій, звертаються зазвичай і до психологічного трактування цієї проблематики. Це має сприяти глибшому розумінню сутності емоційних процесів та окреслювати, які типи переживань виражаються через мову. На жаль, психологи досі не представили стислого визначення цих процесів, а спосіб їх трактування узалежнюють від заданої мети [12].

Дослідницькі школи в психології по-різному розуміють поняття емоції. Наприклад, інтроспективна психологія описувала емоційні процеси у вимірах: приємність – прикрість, піднесення – заспокоєння, напруження – полегшення (В. Вундт, В. Витвицький) [3]. З огляду на зміст переживань виділяють стани афекту (радість, уподобання, жаль), настрої (веселість, задоволення) та інтелектуальні почуття (моральні, релігійні, естетичні). Однак самі мовні реалії часто не дають підстав до розмежування таких явищ, як, наприклад, радість і веселість.

Сьогодні ж беруться за обов'язкову концепцію емоції як процес регулювання, який виникає з поняття і розуміння людини як „організації, що здатна до самокерування” [15, 135]. Стверджується, що джерелом емоцій є заспокоєння як біологічних потреб, так і психічних та суспільних. Регулювання полягає на страхуванні людини перед загрозливим її життєвим функціям надміром процесів, які відбуваються в організмі та у зовнішньому середовищі. Емоції є також одним з регуляторів людської діяльності.

Поняття експресивності протиставляється інтелектуальності у працях багатьох вчених (Ш. Баллі, В. Звєгінцев та ін.), тобто акцентується на “неінтелектуальному” боці вияву емоцій, а отже, недооцінюється їх значущість та вартість у лінгвістичній науці. Дещо відмінною є теза представників Празької лінгвістичної школи, яка розглядає ознаки інтелектуальності та почуттєвості мовних проявів як явища взаємопроникні і такі, що беруть гору один над одним [19, 45]. Вони акцентують на дещо відмінному призначенні «мови інтелектуальної», завданням якої є суспільна роль порозуміння з кимсь; «мова емоційна» також віді-

грає суспільну роль, але вже з метою пробудження певних почуттів у слухача або служить вираженням почуттів, незважаючи на слухача. В «Експериментальній психології емоцій» Януш Рейковський включає емоції до найважливіших регуляційних процесів людини, тобто до *пізнавальних* процесів (орієнтаційних), які відображають сигнали впливу реального світу на людину; *інтелектуальних* процесів (реорганізаційних, творчих), під час яких отримані сигнали проходять етап перетворень і формулюються в плані дій; до *виконавчих* процесів, які дозволяють реалізувати план дій, переводячи його до мовленнєвого апарата [20, 94].

Як самі почуття, так і їх вияв є предметом зацікавлення не тільки лінгвістів та психологів, але й соціологів. Щоправда, перших цікавлять передусім власне почуття, які у мовознавчих працях мають поділ на афекти (наприклад, злість, здивування), поділ на психічні диспозиції (до них зараховуються схильності, наприклад, невеселі, радісні), настроїв (наприклад, суму, радості), а також почуття вияву (наприклад, небажання, доброзичливість, приязнь, захоплення) [18]. Психологи натомість поділяють почуття залежно від типу потреб, реакції на які вони виражають. Так, наприклад, до «нижчих» почуттів зараховують гнів і чутливість, а до почуттів «вищого» гатунку – приязнь, вдячність, безкорисливе кохання [17, 25]. Відомий також інший поділ, який пропонує такий підхід: *прості* почуття становлять найбільш узагальнену та примітивну групу, до якої можна вмістити почуття прикrostі і приємності; *зворушення* є більшою чи меншою мірою розрізненням людських станів (наприклад, *гнів, страх, сум, радість*, а також *прагнення, голод, сексуальний потяг*); *складні* почуття, інакше кажучи, *вищі емоції* притаманні тільки людині, бо вони пов'язані з культурою або суспільними нормами (наприклад, *кохання, приязнь, заздрість, хтивість, ревності*) [10].

Серед психологів розрізняють також почуття з огляду на їх тривалість. В. Шевчук розробив класифікацію, яка базується на стані афекту (короткотривалість емоції), настрою (середня тривалість) та почуття (довготривалий стан) [22]. Категорії інтенсивності притаманні згадані афективність стану та їх тривалий часовий проміжок, оскільки тільки людина, будучи в стані, близькому до афекту, і досить довгий час перебуваючи в подібному стані, здатна надзвичайно емоційно висловлювати свої думки та почуття. Ці фактори відіграють надзвичайно важливу роль у формуванні цієї категорії і мають на неї безпосередній вплив. Про інтенсивність, зокрема, згадує психолог Станіслав Герстман, наголошуючи на пристрасності почуттів, які відрізняються від решти надзвичайною *інтенсивністю* та *силою напруги* [13, 123].

Останнім часом досить популярним напрямком вивчення емоцій є їх ідентифікація як основної соціальної функції, а також її зв'язок з гендерною проблематикою (наприклад, досліджують гендерні відмінності у когнітивній оцінці неоднозначної ситуації або відмінності у підходах до тієї ж самої соціальної проблеми). Ще одним сучасним напрямком вивчення є виключно сигнальні функції емоцій і відповідний для них ген-

дерний аспект (емоції частково сигналізують про надходження нових когнітивних станів, наприклад, про появу нового знання, при цьому у чоловіків і жінок часто по-різному; поява емоції може свідчити про раптовість зміни настрою) [7]. Усі перераховані підходи можуть стосуватися як вербальних, так і невербальних емоцій, хоча перші передусім є предметом лінгвістики, а останні вивчаються у галузях фізіології, загальної біології (акцент робиться на тілесний вияв), загальної психології, психоаналізу, когнітології (свідомість).

Зважаючи на все вищесказане, можна зробити такий висновок: *експресивність* – це логіко-емоційна виразність, явище особливої інтенсивності, що досягається як за допомогою різнорівневих засобів, так і градацією якісних і кількісних ознак на всіх рівнях мови.

Вирішення проблем взаємозв'язку думки, мови та реально існуючого світу є надзвичайно важливою для класифікації одиниць номінації. Когнітивний погляд на природу та функціонування мови постійно повертає нас до вивчення мови як складної динамічної системи, яка перебуває у постійному русі, що обумовлює також і динамічний характер її різних підсистем. Вважаємо за необхідне витлумачити певні механізми виникнення мисленнєво-мовних явищ, які безпосередньо впливають на формування предмета цього дослідження.

Теоретики конструктивізму та багато вчених присвятили свої наукові дослідження причинам появи емоцій на когнітивно-експериментальному рівні, а також співвідношенню когнітивних процесів та емоцій. Ці студії сфокусувалися на двох підходах: відношеннях між оцінкою (оцінною функцією) та емоціями, а також відношеннях між каузативними (причинними) визначеннями та емоціями.

Магда Арнолд була першим сучасним психологом, хто висунув пропозицію, що всі емоції є функцією чиєїсь когнітивної оцінки стимулу або ситуації [11]. Дослідниця також зазначила, що перед тим, як стимул може викликати певну емоцію, вона має бути оцінена як погана або добра тим, хто її сприймає. Вона описує оцінку, що пробуджує емоції як конкретні, безпосередні та неосмислені, але не як результат мислення. Її позиція була сприйнята та розроблена іншими науковцями, деякі з яких прийняли те, що когнітивна активність – у формі примітивного оцінного сприйняття або ж символічного процесу – є обов'язковою передумовою емоцій. Дослідники обох напрямів (біологічно-соціологічного та конструктивістичного) погоджуються з тим, що пізнання є надзвичайно важливою детермінантою емоцій і що відношення *емоція/пізнання* заслуговують на подальші дослідження.

Когнітивна лінгвістика є тим напрямом у мовознавстві, яке досліджує проблеми співвідношення мови і пізнання, роль мови у концептуалізації і категоризації світу, у пізнавальних процесах та узагальненні досвіду людей, а також зв'язок окремих когнітивних здібностей людини з мовою та способи їх взаємодії.

Підійшовши так близько до поняття інтенсивності, необхідно відзначити його непевне *status quo*, яке на сучасному етапі мовознавчої на-

уки ще не набрало стійких позицій. Так, І. Туранський трактує цю категорію як «семантичну категорію мови, в основі якої лежить поняття градації кількості у широкому розумінні цього слова» [9, 3]. А далі він уточнює: «Інтенсивністю є кількісна міра оцінки якості, міра експлікативності, є показником змісту комунікації. З позиції дослідника-лінгвіста – інтенсивність є мірою експресивності, емоційності, оцінності, такою, що сигналізує градуальність» [9, 4].

Варто також навести думки інших науковців. Наприклад, Т.Матвеева вважає інтенсивність напруженням, енергією, дієвою силою мовних одиниць, що «...має стосунок до різноманітних складових мови», а саме: сили звука, компонентів лексичного значення слова, конструкцій експресивного синтаксису і фігур мовлення [цит. за: 5, 140]. Е.Кулікова розглядає категорію інтенсивності як субкатегорію [8, 73] щодо загальної функціонально-семантичної категорії кількості, що, на нашу думку, певною мірою її маргіналізує.

Термін «інтенсивність» у багатьох дослідженнях отримав різне тлумачення у кожному конкретному випадку, а інколи вводиться без будь-яких пояснень як сам собою зрозумілий.

Беручи до уваги напрацювання вчених, які досліджують різні параметри цієї категорії, і синтезуючи багатовимірність їхнього трактування, ми виводимо таку дефініцію: **інтенсивність** – це мовна категорія, складовими якої є емотивний і/або оцінний компоненти, що підсилюють, збільшують, напружують кваліфікативно-оцінну характеристику суб'єкта, предмета чи явища, яку репрезентують різнорівневі засоби вираження. Як випливає з визначення, у зміст терміна «інтенсивність» вкладаємо поняття «підсилення», «збільшення», «напруження», «надмірність», оскільки вони характеризують дії, ознаки, явища у збільшенні якісних та кількісних параметрів.

У це поняття ми вкладаємо тільки сему інтенсивності у проявах вираження підсилення, що дає найбільшу продуктивність, тобто усе, що є більше від норми, а саме те, що відображає більший, посилений, напружений прояв ознаки (динамічної і статичної), які є одиницями міри інтенсивності. Самі лексеми *інтенсивний*, *інтенсивність* виражають стан підсилення, напруження різних дій, станів, властивостей. У лексемах із загальним значенням інтенсивності яскраво виявляється поєднання як когнітивних, так і семантичних емоційно-оцінних складових, оскільки у процесі їх осмислення взаємодіють не лише рівні соціальних значень, але й психічні процеси (мислення, переживання, страху та ін.). Ми підтримуємо думку, що «складні мовні явища, одиниці мови є наслідком не лише прямої, але й дуже опосередкованої взаємодії найрізноманітніших, часом суперечливих і навіть протилежних за дією внутрішньомовних і позамовних чинників» [6, 17].

Саме поняття інтенсивності має досить складну смислову структуру, оскільки воно вбирає в себе, за нашими спостереженнями, такі категоріально-лексичні семи:

- напружений стан збудження (*szaleć, szalony*);

- стан піднесення та зосередження сил при здійсненні чого-небудь (*śledzić, nawiedzony*);
- вищий ступінь у здійсненні чого-небудь та вираженні граничних властивостей суб'єкта (*ujarzyć, niemilosierny*);
- крайня межа у здійсненні чого-небудь та особливостях крайньої девіантної характеристики (*spustoszyć, niesamowity*).

Сам ефект інтенсивності підготовляється або внутрішньою формою слова, або певним його звучанням, або відображенням об'єктивно-оцінного чи суб'єктивно-ціннісного ставлення до того, що потрапляє у сферу життєдіяльності та пізнавальної діяльності людини.

Так, наприклад, у семантиці слів на зразок *chamić, szaleć, gardłować, balaganić; cholerny, kobylasty, piorunowy, niebotyczny*, крім процесу дії та характеристики властивостей, наявне значення інтенсивності, носієм якого виступає внутрішня форма слова, більш чи менш прозора: іменники, які є основою для творення цих дієслів, мають яскраво виражену сему ненормованого називання (*cham, szal, balagan; cholera, kobyła, piorun, niebo*), і тільки деякі іменники, наприклад, *żyła, gardło*, отримують додаткове посилення значення у дієсловах *żyłować, gardłować*, які набувають інтенсивного забарвлення процесів фізичного впливу на суб'єкт та говоріння (*żyłować* – використовувати і вимучувати тяжкою працею когось для власної користі, *gardłować* – говорити голосно і багато, завзято і часто бездумно). Як видно з наведених прикладів, „внутрішньоформна концептуальна ознака переносить у слово ті відношення, що існують в об'єктивній дійсності і відбиваються в окремому судженні” [4, 52].

На сучасному етапі розвитку лінгвістики постає надзвичайно важливе завдання дослідити механізми утворення значення слова, яке насправді може вмещувати набагато більше додаткових значень, оскільки у свідомості носіїв мови воно завжди буде об'ємнішим за його статтю у будь-якому словнику. Отож можна стверджувати про психологічно реальне значення слова, яке є сукупністю семантичних компонентів, що аналізує окремо взяте слово у свідомості носіїв мови – від більш або менш яскравих, ядерних та периферійних семантичних ознак.

Література

1. *Болдырев Н.Н.* Когнитивная лингвистика / Н.Н. Болдырев. – Тамбов: Изд-во ТГУ, 2001. – 123 с.
2. *Выготский Л.С.* Мышление и речь / Собрание сочинений: в 6-ти т. – Т.2. Проблемы общей психологии / Л.С. Выготский. – М.: Педагогика, 1982. – 504 с.
3. *Вундт В.* Психология душевных волнений / В. Вундт // Психология эмоций: Тексты. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 288 с.
4. *Голянич М.І.* Внутрішня форма слова і художній текст: монографія / М.І. Голянич. – Івано-Франківськ: Плай, 1997. – 178 с.

5.Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / [под ред. А.П.Сковородникова]. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 480 с.

6.Зеленько А.С. Проблеми семасіології (від класичної описової через когнітивну до лінгвістичного детермінізму): монографія / А.С.Зеленько. – Луганськ: Альма-матер, 2001. – 210 с.

7.Крейдлин Г.Е. Мужчины и женщины в невербальной коммуникации / Г.Е. Крейдлин. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 223 с.

8.Куликова Э.Г. Категория интенсивности и эволюция акцентных систем в русском словообразовании / Э.Г. Куликова // Проблемы литературоведения и языкознания. – Вып.2. – Ростов н/Д, 1995.

9.Туранский И.И. Семантическая категория интенсивности в английском языке / И.И. Туранский. – М.: Высшая школа, 1990. – 173 с.

10.Формановская Н.И. Эмоции, чувства, интенции, экспрессия в языковом и речевом выражении / Н.И. Формановская // Эмоции в языке и речи: сб. научн. статей / [под ред. И.А.Шаронова]. – М.: РГГУ, 2005. – С.106 – 116.

11. Arnold M.B. Emotion and personality / Magda B. Arnold. – Columbia University Press, 1960.

12. Arnold M.B. The nature of emotion / Magda B. Arnold. – London: Penguin, 1968.

13. Gerstman S. Psychologia / S. Gerstman. – Warszawa, 1969.

14. Grabias S. O ekspresywności języka. Ekspresja a słowotwórstwo / Stanisław Grabias. – Lublin, 1981. – 215 s.

15. Grzesiuk A. Składnia wypowiedzi emocjonalnych / Anna Grzesiuk. – Lublin: Wyd-wo UMCS, 1995. – 198 s.

16. Guirard P. Semantyka / Pierre Guirard. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1976. – 136 s.

17. Mądrzycki T. Psychologiczne prawidłowości kształtowania się postaw / Tadeusz Mądrzycki. – Warszawa, 1977.

18. Nowakowska-Kempna I. Konceptualizacja uczuć w języku polskim. Prolegolomena / Iwona Nowakowska-Kempna. – Warszawa, 1995.

19. Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów. – Warszawa: Wyd-wo Naukowe PWN, 1966.

20. Reykowski J. Eksperymentalna psychologia emocji / Janusz Reykowski. – Warszawa, 1962.

21. Stylistyka Bally'ego. Wybór tekstów. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966. – 208 s.

22. Szewczuk W. Psychologia / Włodzimierz Szewczuk. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990.

23. Wierzbicka A. Emotions across Languages and Cultures: Diversity and Universals / Anna Wierzbicka. – Cambridge: University Press, 2005. – 349 p.

24. Wierzbicka A. Język – umysł – kultura; [wybór prac pod red. J.Bartmińskiego] / Anna Wierzbicka. – Warszawa, 1999. – 592 s.

25. Zima J. Expresivita slova v současné češtině / Jaroslav Zima. – Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961. – 139 s.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 18.12.2010 р.
Рекомендовано до друку канд. філол. наук, доцентом Худолієм А.Я.*

THE ROLE OF THE COGNITIVE AND EXPRESSIVE LANGUAGE FUNCTION IN REALISATION OF THE CATEGORY OF INTENSITY

U. G. Rys

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

This paper examines the theoretical basis of the interconnection of cognitive and expressive language functions, as well as reveals the substance of terms “expression”, “emotion”, “cognition” and their role in creation of the category of intensity. The study concentrates on the cognitive and linguistic aspects of the category of intensity.

Key words: *emotiveness, expressiveness, cognition, category of intensity.*

УДК 81.42

ББК 81.282

КОНЦЕПТ “СМІХ” ЯК СКЛАДНИК МІЖСОБИСТІСНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ)

І. В. Данилюк

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

У статті розкрито особливості актуалізації концепту «сміх» у міжособистісній комунікації, проаналізовано характер його реалізації через внутрішнього адресанта і адресата, досліджено функціональне навантаження сміху у тексті.

***Ключові слова:** концепт, комунікація, сміх, внутрішній адресант і адресат.*

Упродовж останніх десятиліть інтерес лінгвістів посилюється до розгляду комунікативної функції мови, дослідження психічних, соціальних, культурних та інших чинників, які виражаються за допомогою мовного коду і виступають важливими засобами впливу одних людей на діяльність та поведінку інших у процесі соціальної взаємодії. Це дало можливість глибше пізнати роль специфічних мовних знаків, когнітивно і прагматично зумовлених, зокрема невербальних, що при спілкуванні особистостей виявляють свій значеннєвотвірний потенціал.

Кожен мовленнєвий акт комунікації здійснюється на основі універсальних предметних систем, які репрезентуються через **концепти**. Як одиниця мислення, сприйняття та відображення думок, ідей, концепт був предметом дослідження багатьох учених, починаючи від П. Абеяра [1], С. Аскольд-Алексєєва, Ю. Степанова [29]. Його розглядали представники різних наукових напрямів та шкіл (психологи, філософи, культурологи). Однак окреслену лінгвістичну категорію майже не досліджено у контексті теорії комунікації. Пояснюється це складністю й суперечливістю самого поняття «концепт» і недостатнім урахуванням парадигми сучасних лінгвістичних досліджень, які включають питання аналізу різних аспектів спілкування.

Незважаючи на широкий спектр мовознавчих досліджень, пов'язаних із теорією **комунікації**, зокрема невербальної, (В.Гак, В.Ганєчко, О. Рекут, І. Юшковець, С. Почепинська), **текстознавством** (Ф. Бацевич, В. Виноградов, М. Голянич, А. Загнітко, Т. ван Дейк, О.Іссєрс, Ю. Лотман, О. Селіванова та ін.) і **концептологією** (С. Воркачев, В. Іващенко, В. Карасик, В. Кононенко, В. Красних, Ж. Краснобаєва-Чорна, О.Кубрякова, Т. Радзієвська, М. Скаб), проблема **«Текст – концепт – комунікація»** достатньо ще не розв'язана. Вимагає уваги дослідників, зокрема, питання співвідношення та взаємодії окремих кому-

нікативних явищ із *концептом як мікротекстом*^{*}, у якому втілюються інтенції мовців – текстових комунікантів.

Серед багатьох комунікативно зорієнтованих концептів особлива роль належить концепту «сміх». Аналіз його ваги у міжособистісній комунікації, відбитій в сучасній прозі початку ХХІ століття, на нашу думку, сприятиме поглибленню знань про лінгвістичну природу сміху та побудову його лінгвокомунікативних моделей, а також допоможе розкрити смисло-, тексто- і образотвірний потенціал сміху в художньому тексті. Сказане вище зумовлює **актуальність** задекларованої теми.

Мета статті – розкрити особливості реалізації концепту «сміх» у структурі міжособистісної інтеракції крізь призму внутрішнього адресанта і адресата й визначити його функціональне навантаження в художньому тексті.

Матеріалом дослідження обрано художню прозу початку ХХІ століття (Люко Дашвар, Ю. Издрік, М. Дяченко, С. Дяченко, В. Кожелянко, А. Кокотюха, Н. Сняданко, М. Ткачівська), яка відзначається вираженням модернізованого типу художнього мислення, динамічністю комунікації персонажів, що призводить до свободи у виборі та використанні мовних ресурсів, сприяє реалізації комунікативних, прагматично-оцінних можливостей сміху, виявленню його сутнісного змісту.

Художній текст сприймаємо як «комунікативне ціле» [4, 4], продукт мовленнєвої діяльності, що народжується в момент створення його автором і може переживати повторні «народження» при сприйнятті його реципієнтом (читачем). Саме тому, на нашу думку, елементи співвіднесення «*текст – комунікант (автор/персонаж/читач) – міжособистісне спілкування*» доцільно розглядати у взаємозв'язку.

За своєю сутністю **міжособистісна комунікація** – це «процес, учасники якого залежать один від одного як творці комунікативного акту» [5,49]. Враховуючи основні особливості сприйняття оточення комунікантами, зокрема тип їхнього світобачення, етнічні риси, ментальні установки, можна говорити про *комунікацію як концептуально орієнтовану структуру*, яку формують концепти, відображені у свідомості учасників комунікативної інтеракції і які об'єктивуються у комунікації засобами мови.

Матеріал нашого дослідження дає підстави висловити припущення, що *комунікативно-прагматичний підхід до аналізу художнього тексту* дозволить актуалізувати концепт «сміх» у різних площинах: пов'язаних із інтенціями комунікантів, типами комунікативного проце-

^{*} **Мікротекст** – мінімальна текстова одиниця, в якій актуалізується конкретна комунікативна ситуація.

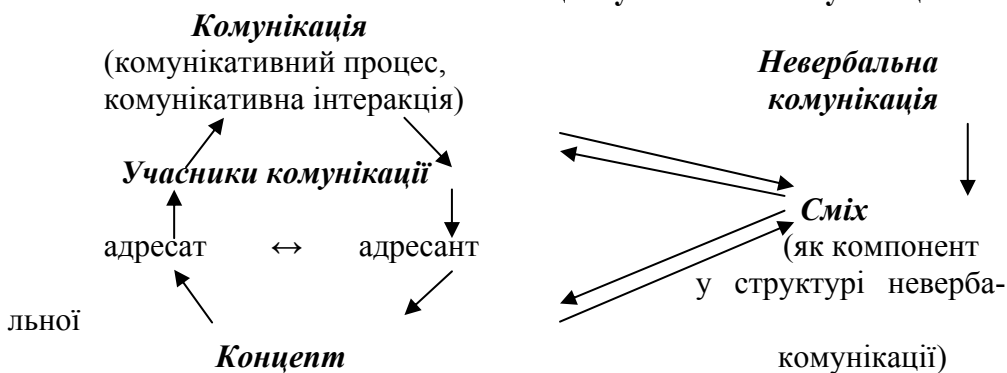
Текст – результат смислових і комунікативних інтенцій, структурно-мовна складова і одночасно кінцева реалізація спілкування [5,163].

Художній текст - дискурс, в якому розкривається «почерк письменника, риси його індивідуального мово твірною стилю, композиційні «відеоряди» аналізованого тексту», а особливо, закодовані в ньому складні взаємозв'язки між адресатом і адресантом [11,42-43].

су, оцінними аспектами людської взаємодії, особливостями репрезентації у художньому тексті (як засіб увиразнення особистісних рис героя, експлікації стосунків між персонажами, регуляції міжособистісної комунікації).

Важливими засобами для створення, передачі та сприйняття повідомлень є невербальні елементи спілкування. «Більша частина спілкування здійснюється без участі засобів мовного коду, але з орієнтацією на інші чинники: паралінгвістичні елементи, знаки семіотичних систем»[5, 64-65], і, звичайно, невербальні засоби (зокрема, сміх), які, на нашу думку, відіграють роль «взаємообмінного» чинника у системі «комунікація – комуніканти – художній текст (репрезентований концептами)» (див. схема 1.)

Схема 1. Взаємозв'язок концепту «сміх» із комунікацією



Як стрижневий елемент однойменного лексико-семантичного поля, концепт «сміх» реалізується насамперед через лексеми *сміх*, *посмішка*, *сміятися*. Вони є важливими засобами передачі емоцій під час спілкування, здатні передавати прагматично значущі смисли, виявляти вироблені культурою стереотипи паравербальних компонентів у художньому тексті, тому увагу передусім звернено на ці мовні одиниці.

Сміх – невід’ємний атрибут ввічливості мовців; стереотипний, типовий спосіб вияву щастя, радості, задоволення, вдячності, захоплення та інших позитивних почуттів [25,72]; це один із важливих елементів процесу комунікації, тому відсутність сміху у відповідь іноді призводить до комунікативного провалу. Це відбувається тоді, коли комуніканти ніяк не реагують на нього, іноді з тієї причини, що за своїм типом характеру, особливостями поведінки не здатні (чи не бажають) відповідати взаємністю на почуття чи переживання інших.

Будь-яка комунікативна взаємодія у художньому тексті має діалогічний характер, тобто здійснюється за участю одного, двох і більше комунікантів (навіть, якщо це – монолог, спілкування ведеться між двома внутрішніми «Я» людини). Відповідно до учасників комунікативної інтеракції *сміх* як *один із невербальних засобів* проаналізуємо з погляду:

- 1) адресанта;
- 2) адресата;
- 3) як нейтральний засіб.

Кожен відрізок діалогічного тексту реалізується через мовлення початкового і завершального відправника: того, хто адресує, і того, кому адресовано повідомлення. Джерелом повідомлення, особою, яка ініціює комунікацію, є **адресант**. При «текстовому» спілкуванні він відповідно до своїх стратегій і ситуативних умов, прагнучи досягти мети (вплинути на реципієнта) та відповідного результату, при цьому враховуючи інтереси співбесідника (аналіз особистості, оцінку його мовленнєвої діяльності), добирає вербальні та невербальні засоби із проекцією на адресата.

Відповідно, *адресантний сміх* – це той, від якого залежатиме успішність особистісної інтеракції, адже інформація та емоції, передані в ньому, можуть бути сприйняті чи не сприйняті адресатом; це сміх одного персонажа (→ до іншого), сміх героя твору (→ до читача) і сміх автора як творця тексту (→ до реципієнта (читача)). Оскільки матеріалом нашого дослідження є художні тексти і «внутрішньотекстові» стосунки героїв, то нас буде цікавити перший тип взаємовідношення: **внутрішньотекстовий адресант і адресат** (сміх одного персонажа до іншого). Порівняймо:

- *Ти в мене перед очима, Галю. Дивишся на мене і не посміхаєшся. Тобі не до посмішок, я знаю. Але так само знаю, як ти вмієш сміятися. Ми ще будемо сміятися разом, коли все це скінчиться. Я – тобі, а ти – мені...* [13, 81].

Взаємне бажання текстових комунікантів (висловлене одним із них) сприятиме досягненню спільної мети – *сміятися разом*, незважаючи на уявну присутність партнера спілкування (це показано в тексті), візуальне уявлення вияву сміху – **як .. сміятися**) і внутрішні фактори (очевидно, мається на увазі спільне бажання бути разом, глибокі почуття героїв). Іntenція ключового завдання учасників інтеракції зумовлює відповідний результат: завдяки сміху як засобу вираження стосунків «Я» і «Ти» виступають у тісному взаємозв'язку, проектуючись одне на одного, проте адресант є домінантним учасником окресленої ситуації, оскільки наділений автором можливістю самостійно охарактеризувати відповідну ситуацію (подвійне використання у тексті лексеми «знаю» (наявність не «озвученої» в тексті інформації) сприяє формуванню у героя почуття впевненості у здійсненні бажаного, явно вираженого у фразі «*Я – тобі, а ти – мені*», тобто «я посміхнусь Тобі, а ти посміхнешся мені».

Кінцевим споживачем повідомлення, створеного адресантом, є **адресат** (внутрішній): «саме від адресата великою мірою залежить, яким буде мовленнєвий акт адресанта, оскільки останній у виборі відповідних засобів у першу чергу орієнтується на адресата» [8, 14-15]. Актуалізація адресата в художньому тексті передбачає встановлення комунікативного контакту зі співрозмовником. Відповідно, *адресатний сміх* – результат, відповідь на отримане повідомлення; від нього залежатиме, чи продовжиться діалог із адресантом, чи завершиться. Наприклад:

- *Я посміхнувся, намагаючись зрозуміти, чому вона так ...сказала....*

Вона побачила його посмішку й знітилася, витлумачила її по-своєму [15,205].

Як бачимо, посмішка адресанта (героя твору) сприяла негативній реакції у відповідь – *знітилась*; наступний етап спілкування залежатиме від того, який зміст вкладе героїня у поняття «*витлумачила її по-своєму*»: чи буде акцент зроблено на емоційному позитивному рівні (*знітилась* – засоромилась), чи, навпаки, значення повідомлення, актуалізованого посмішкою, спричинить формування суб'єктивного (негативного) тлумачення (*знітилась* – обурилась).

Отже, адресатний та адресантний сміх містять аксіологічні характеристики, які визначають оцінку двох учасників комунікативного акту, тоді як *нейтральний сміх** передає загальні моменти (не виключено, що іноді зі стилістичним маркуванням), зреалізовані здебільшого в окремих текстових відступах, коментарях (опис зовнішнього вигляду мовця, манери його поведінки, враження від почутого/написаного, іноді – констатація ним певних фактів).

Наприклад:

- *Увесь світ дуже сміявся, сміялися в нейтральних державах, сміялися в країнах-сателітах України, сміялися у самій Україні, а найбільше сміялись в Атлантиді, чії генерали якраз за три дні збирались узяти Львів, Багдад і Царгород, посміхнувся навіть престарілий диктатор Атлантиди Птеро ХХVI-й Дактиліан, який уже працював від батарейки [22, 135].*

Основним у наведеному фрагменті є те, що в ньому відображення дійсності здійснюється через актуалізацію різних асоціативних ланцюжків, які зорієнтовують читача на полізначеннєве сприйняття змісту. Процес сміху, який охопив увесь світ (реальний і фантастичний) регенерує знакові моменти світогляду окремої етноспільноти і суспільства в цілому. Йдеться про ті ситуації, коли сміх передає іронію. Текстовий фрагмент «*посміхнувся*» той, «*який уже працював від батарейки*» засвідчує вищесказане. Частотне вживання лексеми «сміятися» кваліфікує сміх як соціально-масове явище, стрижневим смисловим елементом якої є отриманий результат: кожен віртуальний суб'єкт отримав те, що хотів (підтвердженням цієї думки є вжита сполука «*посміхнувся навіть*»).

Вживання сміху як нейтрального засобу характерне також для ліричних відступів, оцінки та характеристики героїв твору. Наприклад:

- *Соломія була такою, як досі. Тільки більше всміхалася. То була якась нова, невміла і дивна посмішка. Така, якою сміється дівчинка, котра щойно розбила коліно [30,276].*

*Термін «*нейтральний*» (сміх) подаємо в прозових текстах як *умовний*, виявляючи одну із його ознак – спрямованість мовлення до особи (осіб), проте на семантичному рівні він може експлікувати достатньо широкий спектр маркованих значень: «маніфестація прихованої інформації», імпліцитна «маніпуляція», які руйнують когнітивний «каркас» інтерперсональної взаємодії [3, 12].

Якщо вище звернено увагу на сміх як засіб становлення адресантно-адресатних відношень, то у наведеному фрагменті він виконує характеротвірну функцію, формуючи образ дівчини, причому не на зовнішньому, а на внутрішньому рівні. Акцент зроблено на тому, яким чином відбулась зміна героїні: за допомогою невербального засобу – «*тільки більше всміхалася*» – автор досить чітко передає деталі її внутрішнього стану. Нейтральні поза текстом лексеми «*нова*», «*невміла*», «*дивна*», якими позначено у тексті *посмішку* дівчини, на нашу думку, відтворюють риси характеру героїні, зокрема її терплячість, винятковість. Окремий буттєвий смисл закладений в останньому реченні цього фрагменту. Порівняльна конструкція «*сміється так, ніби розбила коліно*» спрямовує читача вже не на поверхневий рівень тексту, а на глибинний, намагаючись виявити ті деталі, які змінюють онтологічну модель тексту: це спогади про минулі події (наприклад, про дитинство), думки про стосунки між людьми, реальне життя.

Таким чином, сміх (адресантний, адресатний, нейтральний) у комунікації виступає носієм релевантної для її перебігу інформації і може передавати прагматично значущі смисли.

Досі основний акцент було зроблено на адресантно-адресатних відношеннях у процесі комунікації і на значущості *сміху* у встановленні комунікативного каналу. Однак важливими, на нашу думку, є й інші елементи лексико-семантичного поля «сміх», зокрема *посмішка*, тому зупинимось детальніше на валентних характеристиках досліджуваної лексеми. Наприклад:

- *Що ж, нехай приходить, - сказав Ест із недоброю посмішкою* [15, 263];
- *Вгамуй, - сказав чоловік із кривою посмішкою. – І дай мені спокій* [20, 105];
- *Соломія ще раз глянула на сонну Патрицію і подарувала кімнаті світлу усмішку, яка обов'язково торкнулася чола Патриції* [30, 194].

Такі сполуки слів підсилюють змістове наповнення сміху при передачі емоцій, деталізують тип відносин учасників текстової комунікації.

Характеристики-означення *недобра*, *крива* сприяють формуванню імпліцитного смислу, виявленню негативних рис героїв, які так чи інакше виражають своє ставлення до оточення через сміх; можемо говорити і про відновлення реальних смислових кодів, що стоять за ним.

Порівняймо ще:

- *Влад бачив, як вона посміхнулася. У цій посмішці радощів не було, лиш заздрість, біль, розчарування... і зловтіха* [16, 167]; [1]
- *Він згадував руду шубу, холодні оцінювальні очі – і цю посмішку. Посмішку, після якої, загалом, усе вже було зрозуміло – вороття нема* [15, 136]; [2].

Наведені текстові фрагменти можна розглядати як набір комунікативних відрізків, використаних автором з аксіологічно-

інформаційною метою: засіб невербальної комунікації, що, здавалось би, повинен передавати позитивні емоції, **посмішка** насправді містить діаметрально протилежну своєму основному змістові інформацію – «зздирість, біль, розчарування, зловтіху» [1]. У 2 фрагменті негативні значення імплікуються не відкрито, а приховано, на базі змісту усього повідомлення, зокрема таких сегментів, як «холодні оцінювальні очі» та «вороття нема». Такий прийом – залучення *автором* (текстовим адресантом) *читача / персонажа* (текстових адресатів) до остаточного виявлення змісту емоції – на імпліцитному рівні сприяє формуванню додаткового значення аналізованого концепту: *передачу негативу через позитив*.

Використання автором у тексті такої одиниці невербального рівня спілкування, як **сміх**, не лише відображає характер певної інформації, а й формує цілісний образ персонажів з їх негативними чи позитивними рисами:

- *Я мовчав. Напевно, виглядав ідіотом. І всміхався, як ідіот. Та ідіотська усмішка* приросла до мого лиця за час, коли її не було. Така дуже ідіотська усмішка самотньої людини, нещасної самотньої людини, яка тільки те й робить, що чекає.

Потім вона сказала: нащо ти так по- дурному усміхаєшся?

Я сказав: не знаю, що тепер робити, ця усмішка приросла до самого лиця, поки тебе не було [22, 255].

Фразеологізоване порівняння «*всміхався, як ідіот*», «*ідіотська усмішка*» має такі значення: 1. «сміятися невимушено, безглуздо»; 2. «недоречно сміятися у певній ситуації» [31]. На імпліцитному рівні текст передає інше розуміння наведеного порівняння: це усмішка самотньої людини, що стала своєрідним «шаблоном», маскою під час спілкування героїв. За рахунок валентних характеристик *сміху* з лексемами, що маніфестують інші частини мови (найчастіше названий іменник сполучається з прикметниками), розкриваються внутрішні особливості характеру героїв твору, їх ставлення одне до одного.

Будь-яка комунікативна інтеракція має стратегічний характер і здійснюється з певною **інтенцією** – забезпечити ефективність, успішність комунікативного процесу, досягти відповідного результату. Вона залежатиме від кількох факторів: «типу ситуації, тематики, симпатії / антипатії до співбесідника і т.д» [32,78]. Досягнення комунікантом мети значною мірою залежить також від поведінки партнера (його сприяння чи перешкоджання мовленнєвому акту). Це ставить під сумнів «гарантію реалізації задуму і спонукає адресанта до маневрів і коригування власних дій відносно «вкладу» партнера у розгортання комунікативної ситуації», поступового долаання «бар'єрів» [5,137], створених при перебігу комунікативного акту.

Порівняймо:

- *Вона захотіла поцілувати мене, повернувши голову так, щоб ми бачили одне одного, але поцілунок не відбувся через найчас-*

тішу причину невдалих поцілунків – сміх – вона розсміялася, також згадавши, що ми можемо цілуватися в будь-який спосіб [19, 99].

Намір адресанта (виходячи зі змісту повідомлення) у вище наведеному фрагменті очевидний, проте «комунікативний» бар'єр (*смiх*) стає причиною невиконання поставленого завдання («*поцілунок не відбувся через її сміх*»), у той час, як при інших обставинах сприяє зворотному, навіть протилежному, процесу – *розсміялася*: «*вона розсміялася через спогад про поцілунок*».

Сміх (посмішка / усмішка) відіграє важливу роль і в організації та підтримці соціального життя. У працях дослідника А. Бергсона зазначається, що *смiх* виникає на основі «колективного суспільного характеру»; тоді, коли індивід спілкується з іншими людьми, думає про них, згадує і т.д., він може «відчути комізм того чи іншого явища» [6, 27]; це є «індивідуально-соціальний елемент міжособистісної комунікації» [23,71], що передає найрізноманітніші смислові коди, які забезпечують нормальний процес мовленнєвої діяльності, (особливо таку її функцію, як встановлення контакту і бажання його підтримувати): це максими ввічливості, привітання, погодження/заперечення. Наприклад:

- *Свен дивився на нього, посміхаючись: - Приємно було познайомитись, друже мій!* [15, 345] (*вияв ввічливості при знайомстві*);

- *Ви – незвичайні! Моє життя у Ваших руках!!! Я безмежно Вам вдячна, - сказала, усміхаючись незнайома жінка. – Чи можу я Вам чимось допомогти?* [15, 124] (*вияв подяки*).

Смислові моменти, які відбуваються між адресантом і адресатом – учасниками комунікативного акту, розкриваються імпліцитно та експліцитно. Сміх як невербальна мовна одиниця, що містить конкретне значення, має певний ступінь вияву, може передавати інформацію відкрито і приховано залежно від того, які інтенції поставити перед собою носій комунікації для досягнення відповідного результату. В більшості випадків на імпліцитному рівні прочитується негативна інформація.

Аналіз матеріалу дає нам змогу виділити такі функції сміху у процесі текстової комунікації:

- 1) *оцінну* (сміх виступає засобом вираження оцінки, забезпечує продовження пошуку нової інформації);
- 2) *спонукальну* (сміх визначає спрямованість діяльності: може як стимулювати, скеровувати у потрібному напрямку, так і заважати; відіграє роль регулятора людського спілкування);
- 3) *інформаційну* (при відсутності вербальних засобів через сміх передається інформація, ставлення до учасників спілкування);
- 4) *контактну* (встановлення контакту завдяки сміхові);
- 5) *образотвірну* (творення образу героїв).

Таким чином, результати дослідження дають підстави стверджувати, що концепт «*смiх*» у структурі художньої комунікації виступає важливим засобом регуляції міжособистісного спілкування: 1) *впливає* на успішність/неуспішність досягнення комунікантами мети; 2) *формує / руйнує* бар'єри спілкування між адресантом і адресатом у художньому

тексті; 3) *сприяє* увиразненню особистісних рис героїв твору; 4) *розкриває* смислову багатоплановість тексту.

Література

1. *Абеляр П.* Теологические трактаты / П. Абеляр. – М.: А/О "Издат. группа "Прогресс"; М. : Гнозис, 1995. – 189 с.
2. Антология концептов / [под. ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина]. – Том 1. – Волгоград: Парадигма, 2005. – 352 с. ISBN 5-89395-236-9
3. *Барташева Г. І.* Взаємодія невербальних та вербальних компонентів ситуації комунікативного домінування в англomовному дискурсі : Автореф. дис. канд. філол. наук : 10.02.04. – Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2004. – 20 с.
4. *Бацевич Ф. С.* Атмосфера спілкування: спроба психолінгвістичного дослідження / Ф. С. Бацевич // Мовознавство. – 2002. – № 4-5.
5. *Бацевич Ф. С.* Основи комунікативної лінгвістики: підручник / Ф. С. Бацевич. – 2-ге вид., доп. – К.: ВЦ «Академія», 2009. – 376 с. (Серія «Альма-матер») ISBN978-966-580-302-7
6. *Бергсон А.* Смех / Анри Бергсон. - М.: Искусство, 1992. - 128 с.
7. *Бехта І.А.* Дискурс наратора в англomовній прозі / І. А. Бехта . – К.: Грамота, 2004. – 303 с.
8. *Венгринюк М. І.* Адресат у художньому тексті (на матеріалі української прози ХХ століття): Автореферат дисерт. на здобуття ступеня канд. філол. наук. спеціальності 10.02.01 – українська мова. - Івано-Франківськ, 2006. – 20 с.
9. *Гак В. Г.* Эмоции и оценки в структуре высказывания и текста / Гак В. Г. // Вестник Московского университета : Филология. – 1997. – №3. – С. 87-95.
10. *Ганечко В.В.* Семантика дієслів на позначення пара вербальних дій усмішки та сміху / В. В. Ганечко // Мовознавство. – 2005. - №5. – С. 65-75.
11. *Голянич М. І.* Внутрішня форма слова і дискурс : монографія / Марія Голянич. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 296 с.
12. *Гуйванюк Н. В.* Способи реалізації іронії у структурі речення : Монографія / Н. В. Гуйванюк, Ю. М. Пацаранюк. – Чернівці: Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, 2009. – 167 с.
13. *Дашвар Люко.* Мати все / Люко Дашвар. – Харків: «Клуб сімейного дозвілля». – 336 с.
14. *Дашвар Люко.* Молоко з кров'ю / Люко Дашвар. – Харків : «Клуб сімейного дозвілля», 2010. – 272 с.
15. *Дяченки Марина та Сергій.* Vita nostra : Роман / Марина та Сергій Дяченки. – К.: Зелений пес, 2007. – 544 с.
16. *Дяченки Марина та Сергій.* Спадкоємець : Роман / Марина та Сергій Дяченки. – К.: Зелений пес, ТОВ «Гамазин», 2006. – 368 с.

17. *Іващенко В. Л.* Фрагмент когнітивного моделювання концептосфери художньої культури в термінопоняттях мистецтва і мистецтвознавства / В. Л. Іващенко // Мовознавство. – 2005. – №1. – С. 35-44.
18. *Иссерс О. С.* Коммуникативные стратегии и тактики русской речи: Монография / Оксана Иссерс. – Изд. 4. – М.: УРСС, 2006. – 288 с.
19. *Іздрік Ю. Р.* Таке / Іздрік. – Харків : «Клуб сімейного дозвілля», 2010. – 272 с.
20. *Кожелянко В.* Дефіляда : Роман / Василь Кожелянко. – Львів: Кальварія, 2001. – 196 с.
21. *Кожелянко В.* Котигорошко. Роман / Василь Кожелянко. – Львів: Кальварія, 2001. – 156 с.
22. *Кокотюха А.* Шукачі скарбів / Андрій Кокотюха. – К.: Нора-Друк, 2005. – 336 с.
23. *Крейдлин Г. Е.* Улыбка как жест и как слово (к проблеме внутриязыковой типологии невербальных актов) / Г. Е. Крейдлин, Е. А. Чувилина // Воприсы языкознания. – 2001. - №4. – С. 66-93.
24. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14 – 285.
25. *Психологія: Підручник / Ю. Л. Трофімов, В.В. Рибалка, П. А. Гончарук та ін.; [за ред. Ю. Л. Трофімова].* – 3-тє вид., стереотип. – К.:Либідь, 2001. – 560 с.
26. *Русанівський В. М.* Структура лексичної і граматичної семантики / В. М. Русанівський. – К., 1988. – С. 12-19.
27. *Скаб М. В.* Закономірності концептуалізації та мовної категоризації сакральної сфери: Монографія / Марія Василівна Скаб. – Чернівці:Рута, 2008. – 560 с.
28. *Сняданко Н.* Синдром стерильності / Наталка Сняданко. – Київ: Нора-Друк, 2006. – 360 с.
29. *Степанов Ю. С.* Константы: словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М.: Язык русской культуры, 2004. – 824 с.
30. *Ткачівська М.* Тримай мене, ковзанко / Марія Ткачівська. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2009. – 298 с.
31. *Фразеологічний словник української мови : в 2-х т.* – К.: Наукова думка, 1999. – Книга 2. – С. 834-836.
32. *Шутова О. А.* Фактор адресата в поучающих речевых жанрах/ О. А. Шутова // Лінгвістика. – 2010. – № 3 (21). – Ч. 2. – С. 76-80.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 21.10.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Голянич М.І.*

**CONCEPT IS THE "LAUGHTER" AS SCLADNIC
OF INTERPERSONALITY COMMUNICATIONS
IN AN ARTISTIC TEXT
(ON MATERIAL OF PROSE OF BEGINNING OF XXI AGE)**

I. V. Danylyuk

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,
57 Shevchenko Street, Ivano-Frankiv'sk, 76000, Ukraine,
ph. +380(342) 59-60-08*

The article deals the peculiarities of actualization the concept "laughing" in the interpersonal communication, analyzes character of it realization through the inner addressee and sender, investigates the laughter's functional load in the text.

Key words: *concept, communication, laughter, the inner addressee and sender.*

КОЛОКВІАЛЬНІ АБРЕВІАТУРИ В ІНТЕРНЕТ-КОМУНІКАЦІЇ: КЛАСИФІКАЦІЯ, ХАРАКТЕР АДАПТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОМОВНИМ ДИСКУРСОМ

Я. Б. Голодюк

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

У статті здійснена спроба детермінувати колоквіальні абревіатури, класифікувати їх відносно структури та типу абревіації, виявити особливості адаптації їх українськомовним дискурсом Інтернет-комунікації.

Ключові слова: *колоквіальна абревіатура, Інтернет-комунікація, колоквіальний акронім, адаптація колоквіальних абревіатур*

Однією з характерних словотвірних рис українськомовного писемного дискурсу є абревіація: темп життя українців, як і мовців більшості розвинених країн, є достатньо великим, а мова, як відомо, – основний рефlector будь-якого типу життєдіяльності. Вплив абревіації не оминув і мовлення мережі Інтернет. У ньому почалися розвиватися особливі типи скорочень, які, на нашу думку, є наслідком синтезу розмовного характеру комунікації в Інтернеті, рестриктивним характером писемного каналу та динамікою спілкування в мережі.

Скорочення в Інтернет-комунікації – предмет наукового зацікавлення багатьох лінгвістів. Так, Д. Крістал на основі аналізу деяких скорочень доходить до висновку, що скорочення виникають переважно у конкретних чат-групах, а потім поширюються й активно вживаються більшістю мовців Інтернету [17]. В. Абрамов та Ю. Хуснулліна розглядають скорочення як складник неформального спілкування в Інтернеті [2]. Е. Коротких розробляє типологію інноваційних абревіатурних структур в електронній комунікації [10]. О. Ємельянова аналізує абревіатури, що вживаються під час інтерперсональної SMS-комунікації (яка є наближеною до спілкування в Інтернеті) [8]. М. Барт кваліфікує розмовні абревіації в Інтернеті як елемент комп'ютерного жаргону [5]. Н. Єрьоміна дає характеристику лексико-семантичним полям, з яких відбуваються запозичення іноземних абревіатур [7]. В. Хайдарова розглядає окремі акроніми як неофразеологічні одиниці, які мають [лексичне] значення та «притягують» деякі емоційні атрактори [16]. О. Алімурадов та М. Шлепкіна розглядають вплив скорочень електронної комунікації на діловий дискурс [3]. М. Тібілова аналізує процеси запозичення та адаптації російськомовною культурою іноземних абревіацій [15].

Однак жоден зі згаданих науковців не розглядає абревіацію крізь призму українськомовного Інтернет-дискурсу та, на нашу думку, не

здійснює повної типології скорочень відносно їх структури. Таким чином, **актуальність** досліджуваної теми не викликає застережень.

Мета дослідження – здійснити класифікацію колоквіальних абревіатур за структурою, розкрити особливості їх адаптації українськомовним дискурсом Інтернет-комунікації. Матеріал дослідження – повідомлення форумів «Теревені»[20], «Гуртом»[18] та чату «Лоліт»[19]. Зразки повідомлень англійськомовного Інтернет-дискурсу взято із онлайн-словника «Urban Dictionary» [21].

Аналіз текстів Інтернет-дискурсу підтверджує думки тих учених, які вважають, що скорочення репрезентують принцип економії в мові [11]. Так, наприклад, О. Мешков зазначає: «Під загальною назвою "скорочення" криються численні та різноманітні процеси й результати, спільним для яких є те, що слово (...) стає коротшим порівняно зі своїми прототипами» [13; 15]. Якщо в розмовному мовленні скорочення реалізується в модифікації звукової структури слова, то в Інтернеті це явище обумовлюється писемним каналом комунікації та тенденцією, якою Д. Крістал мотивує усі його види в Інтернеті – «save a keystroke» [17; 85] («жодної зайвої клавіші» (*пер. авт.*)), тому скорочення як інтенція до динамічної Інтернет-комунікації, на нашу думку, найчастіше реалізується в емотіконах (: = «посміхаюся», :(= «сумую» і под.), символічних ідеограмах (@ = «в» / «на», \$ = «гроші», ? = «запитання»), лексема-імітаціях уснорозмовного характеру («мона» (можна), «тра» (треба), «лю» (люблю)) та у колоквіальних абревіатурах, які і є **предметом** нашого дослідження.

За прийнятим більшістю вчених визначенням, абревіатура – це слово, утворене шляхом поєднання початкових звуків / літер або початкових елементів (морфем) слів [4; 27]. Оксфордський словник англійської мови, розширюючи це поняття, подає дещо інше його визначення: «скорочена або стягнена форма слова чи фрази» [22], таким чином не акцентуючи на характері нередукованих елементів.

В Інтернет-комунікації абревіація набула якісно нового характеру: вона стала служити для скорочення часто вживаних фраз, тим самим редукуючи тривалість написання повідомлення. Такі конденсовані мовленнєві формули-кліше, які стилізують повідомлення, надаючи йому ігрово-розмовного, властивого лише для Інтернет-комунікації, характеру, називаємо **колоквіальними абревіатурами** (*англ. «colloquial»* – розмовний). Процес словотворення, який передбачає редукацію компонентів окремих мовленнєвих формул / кліше з метою конденсації їх на письмі під час Інтернет-комунікації, умовно назвемо *колоквіальною абревіацією*.

В українськомовному сегменті Інтернету найбільш поширеними є колоквіальні абревіатури англійської етимології. Рідше вживаються скорочення російського та українського походження, тому в процесі їх класифікації відштовхуємося насамперед від первинних – англійських – форм. Отже, зі структурного погляду колоквіальні абревіатури можна класифікувати так:

– **ініційні** (або **колоквіальні акроніми**) – абрєвіатури, утворені поєднанням початкових літер компонентів висловлень-кліше для утворення нових одиниць, що переважно читаються нероздільно. Як доводить аналіз повідомлень, найчастіше вживаними колоквіальними акронімами на згаданих форумах є: LOL (Laughing Out Loudly – «сміюся голосно»), ІМНО (In My Humble (Honest) Opinion – «на мою скромну думку»), OMG (Oh, my God! – «Боже мій!»). Для прикладу: «Втім, нехай там мої вороги скупляються. **LOL**» [20]. Деколи вживаються ініційні колоквіальні абрєвіатури російського чи українського походження, проте переважна їх більшість використовується для пейоративізації, дисфемізації чи обсінізації (вulgаризації) висловлення;

– **хаотичні**^{**} – абрєвіатури, утворені з лексем, у яких неалгоритмічно редукуються окремі графічні компоненти, що не є вирішальними в процесі декодування (а згодом – рецепції та інтерпретації). Очевидно, вирішальність / невирішальність графічних компонентів лексеми визначають первинні творці подібних скорочень, тому послідовність такої колоквіальної абрєвіації простежити неможливо. Наприклад, v (← **very** – «дуже»), pls (← **please** – «будь ласка»), abt (← **about** – «про»), fren (← **friend** – «друг»). Такі скорочення адаптуються в слов'янській Інтернет-комунікації шляхом транслітерації (pls → плс/плз: «(...),але у власному авто і без смердячого сусіда поруч. Поділіться інфою, **плз**» [20]);

– **лексико-фонометатичні** – абрєвіатури, що утворюються шляхом заміни компонента чи цілого слова літерою/цифрою, лексикалізована форма якої має ті ж (або наближені до них) фонетичні характеристики, що й замінюваний компонент. Д. Крістал називає такі скорочення подібними до ребусів [17; 90]. Наприклад: C U ((see[si:] = C[si:]) + (you[ju:] = U[ju:])) ← see you – «бувай»; l8r (L+(ate[eit] = 8(eight[eit])) + R ← later – «пізніше»); b4 ((be[bi:] = B[bi:]) + (fore[fo:] = 4 (four[fo:]))) ← before – «до», «перед»); 2morrro ((to[tu:] = 2(two[tu:]))) + morr + (ow[ou] = O[ou]) ← tomoггow – «завтра»). В українськомовній Інтернет-комунікації цей тип колоквіальних абрєвіатур ще не адаптувався, проте потреба його виокремлення очевидна з погляду завершеності класифікації. Тому наводимо приклад з англійськомовного Інтернет-дискурсу: «U bin there **b4**, bro?» [21] («Have you been there before, bro?» – «Ти вже там був, друже?» (*пер. авт.*)). На нашу думку, фонетичне переосмислення лексикалізованих форм літер та цифр виникає у англійськомовних мовців → комунікантів у зв'язку з багатозначністю та омонімічністю лексем, що побутують в англійській мові. Є. Коротких вважає, що найпродуктивнішими цифрами-конструктами для такого типу абрєвіатур є 2, 4 та 8 [10; 79]. Деякі лексико-фонометатичні колоквіальні абрєвіатури можна відрізнити від цифри або літери лише в контексті. Для

* Тут і далі орфографію та пунктуацію прикладів збережено. Маркування жирним текстом – автора статті.

** «Хаотичні» – термін умовний: його виводимо зі спостереження, що виділення окремих звуко-графічних елементів є довільним, не закріпленим дискурсивною практикою.

прикладу, «2», залежно від контексту може бути цифрою чи скороченням (2 (two [tu:] = to [tu:] («до») = too [tu:] («занадто»)). Якщо в постпозиції до скорочення 2 (в зн. to – «до») стоїть нікнейм (псевдонім користувача), то така конструкція вважається звертальною. З усіх лексико-фонометатичних колоквіальних абревіатур лише форма 2... подекуди вживається в слов'янському Інтернет-дискурсі: «2 Norfolk -хороше в баньці, еге ж?» [19]; (конструкція «2 Norfolk» є еквівалентом «звертаюся до Norfolk»). Варто зазначити, що така реалізація апелювальної інтенції зумовлюється дигітальним жанром, в якому відбувається комунікація. Конструкція 2..., таким чином, найчастіше використовується під час комунікації в чатах, де одночасно спілкується велика кількість людей, а тому виникає потреба конкретизувати адресата повідомлення. За нашими спостереженнями, продуктивним є поєднання лексико-фонометатичних та ініційних колоквіальних абревіатур, проте такий синтез поки що є результативним лише для англійськомовного Інтернет-дискурсу: «**B4N** I'll CU @ the restaurant» [21] («Bye for now, I'll see you at the restaurant» – «Бувай наразі, до зустрічі в ресторані» (*пер. авт.*)). Як бачимо, у цьому прикладі для творення колоквіальної абревіатури B4N (Bye for ([fo:] = 4 (four [fo:])) Now) два компоненти були скорочені за принципом колоквіальних акронімів, а компонент «for» – за принципом лексико-фонометатичних колоквіальних абревіатур.

Аналіз досліджуваних повідомлень дає підстави стверджувати, що колоквіальні абревіатури пройшли декілька рівнів адаптації комунікантами українськомовного Інтернет-дискурсу. Найповніше адаптувалися ініційні, а найменше (як було згадано вище) – лексико-фонометатичні колоквіальні абревіатури.

Першим рівнем адаптації умовно називаємо рецепцію мовцями значення колоквіальної абревіатури та компетентне використання її в повідомленнях, як-от: «**ІМНО**, навіть якщо він дійсно біологічний нащадок Павла Скоропадського, то нічого не міняє (...))» [18] або «**OMG!** 2 гривні за метро. Вони зовсім збожеволіли!» [20]. Аналіз повідомлень доводить, що перший рівень адаптації експліцитно пройшли лише ініційні та лексико-фонометатичні колоквіальні абревіатури, проте можемо припустити, що хаотичні абревіатури також його пройшли.

Другим рівнем адаптації колоквіальних абревіатур українськими комунікантами є, на нашу думку, їх транслітерація під час активного використання в комунікації (схожі міркування висловила М. Тібілова, аналізуючи адаптацію скорочень російськомовним дискурсом: «Вищий рівень засвоєння російською мовною системою демонструють абревіатури, що пишуться не лише латинськими, а й російськими літерами й характеризуються більшою прозорістю своєї структури» [15; 244]). Для прикладу: «**омг**, тут буває не вистачає грошей на маршрутку а ти про таксі...)))» [20]; «не подобається зовсім.псевдофілософ для домогосподарок **імхо**» [18].

З хаотичних колоквіальних абревіатур, очевидно, другий рівень адаптації пройшла лише «pls» → «плс» / «плз»: «(...) Якщо в тебе є точ-

на інформація кинь **плз** лінк (...)» [20]. На нашу думку, це зумовлено побутуванням в розмовній сфері сленгового англїцизму «плїз», який неважко абревіювати до «плз».

Третім рівнем адаптації називаємо аперцепцію комунікантами колоквиальної абревіатури крізь призму фонетико-морфологічних, лексико-семантичних характеристик рідної мови. Для хаотичних абревіатур таке сприйняття, на нашу думку, стало наслідком переймання алгоритму одного виду абревіації і перенесення його на інший лінгвальний ґрунт. Для прикладу, в східнослов'янському Інтернет-дискурсі поширеною є форма **спс** (← *рос.* спасибо / *укр.* спасибі), утворена, очевидно, за аналогією до хаотичних колоквиальних абревіатур англійської мови. Своєрідною є рецепція російською та українською Інтернет-комунікацією колоквиальної абревіатури **pls**: *англ.* pls → *рос., укр.* **плс/плз** (*транслітерація, II рівень адаптації*); *англ.* pls → *укр.* **блск** (*будь ласка (хаотична колоквиальна абревіація, III рівень адаптації)*), для прикладу: «Тоді поясніть, **блск.**, завдяки чому камінь бірюзи вібиває саме блакитний сектор спектру, а не скажімо помаранчевий?» [20].

Якщо говоримо про колоквиальні акроніми, то третій рівень їх адаптації реалізується в ігровій модифікації звукової та графічної структури, у переосмисленні семантики, у зміні дериватологічних та синтаксичних їх властивостей. Так, наприклад, третій рівень адаптації колоквиального акроніма LOL характеризується такими факторами: мовці для підсилення експресивізації обрамлюють його літерами «о», таким чином, на нашу думку, ономапоетично наближаючи акронім до фонації сміху: «**ололо** фігня це все) ніяких достовірних фактів про сіє чудо нема - лише бред (...)» [20] (*пор.* ахаха, охохо); подекуди модифікують його графічну структуру: «ага:"))) давай скажи це :")))) я люблю Україну!!! **лолЪ**» [20]. Крім того, показником повної адаптації цього колоквиального акроніма є те, що комуніканти від нього утворюють деривати: «ви часом не подруги? які ви девкі **лольні!**» [20], «мммм...**лолка**...чувак, своїм протиріччям ти мене лякаєш...у мене аж чЬОлка чуть не відвалилась...яка агресія (...)» [20] – як видно з цих прикладів, мовці оперують не просто денотативним значенням абревіатур, а цілими конситуаціями, що імплікуються з новоутворених лексем. Можемо зробити висновок, що колоквиальний акронім за умов повної адаптації стає конденсованою номінацією деяких сем та конситуацій, які входять до лексико-семантичних полів, асоційованих із його значенневою домінантою. Цей процес умовно назвемо **семантичною конденсацією**. Унаслідок такої конденсації абревіатури, на нашу думку, набувають статусу лексем перехідного типу: вони активно вступають в дериватологічні процеси та несуть якісно нові значення, що зазвичай передавалися б декількома словами чи описовими конструкціями. Звернемо увагу на приклади: (1) «**лол** дурак би, мабуть, почав доводити...»; (2) «Карпа – журналістка – це найбільший **ЛОЛ** тижня, який я чула)))))»; (3) «бета версія це лише початок війни) і як вже давно відомо.. піднімає його глобал геймінг факторі, і це **ололололол**» [20]. Форма акроніма LOL у першому реченні,

очевидно, репрезентує II ступінь адаптації, оскільки скорочення транслітероване і декодується як субститут голосного сміху. Проте в другому й третьому реченнях форми цього акроніма вживаються як окремі лексеми на позначення конситуацій, для коректної інтерпретації яких недостатньо лише використати денотативне значення колоквіальної абрєвіатури, – потрібно декодувати контекстуальне її значення, переосмислити висловлення з позиції трансмісора.

Як уже згадувалось, одним із найбільш розповсюджених в Інтернет-комунікації є колоквіальний акронім **ІМНО**, який в українськомовному дискурсі почав використовуватися мовцями в постпозиції до присвійних займенників, утворюючи таким чином семантично тавтологічну (на перший погляд) конструкцію: «**моє імхо** таке, судить самі...» [20]. Проте, вважаємо, для українськомовної Інтернет-комунікації така конструкція не є тавтологічною, оскільки внаслідок семантичної конденсації цей акронім почав вживатися для номінації поняття «особиста / власна / суб'єктивна думка». Пор.: «та тут **на моє імхо** половина малолітні сама знаєш хто (...)»; «А наші, бачте, іншої думки в основному (то не лише **твоє імхо**)»; «Ознайомтеся з проблемою глибше - думаю, **моє імхо** має право на існування» [20]. Прикладом семантичної конденсації цього акроніма в російськомовному Інтернет-дискурсі є лексема «**имха**»: «Я вполне допускаю, что вот эта моя **имха** далека от справедливости, слишком резка и поспешна, юношеский максимализм, обида, расстройство и всё такое (...)» [1].

Як бачимо, семантична конденсація зумовила субстантивацію колоквіальних акронімів LOL та ІМНО, таким чином модифікуючи не лише їх семантичні та дериватологічні, а й синтаксичні властивості.

Варто звернути увагу на те, що вживання колоквіальних абрєвіатур не завжди є запорукою успішного спілкування в Інтернеті. Вдаючись до колоквіальної абрєвіації, зокрема на українськомовному дислокаті комунікації, мовець реалізує синтагматичну, а не парадигматичну мовну економію, оскільки він, хоч і витрачає менше мовленнєвих зусиль, змушує потенційних реципієнтів дешифрувати абрєвіатуру до рівня зрозумілих семантичних примітивів. Деколи вживання колоквіальної абрєвіатури призводить до девіації, як-от, для прикладу, в комунікативній ситуації:

Amarok: «(...) коротше, он-топ: ОМФГ! =))))»

Torry: «Що таке ОМГ я знаю. А що означає ОМФГ?» [20]

У подібних ситуаціях уживання колоквіальних абрєвіатур є, очевидно, детриментальним (збитковим) для комунікації, тому баланс між синтагматичною та парадигматичною економією у таких випадках є показником комунікативної компетенції мовця.

Отже, проведений аналіз повідомлень дав можливість детермінувати та класифікувати колоквіальні абрєвіатури, розкрити характер їх адаптації та особливості використання під час комунікації в українськомовному дискурсі мережі Інтернет.

Література

1. 07.07.2010 / Блог Катесины Форсайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу до сторінки: <http://katesina.diary.ru/p116258504.htm>.
2. *Абрамов В., Хуснуллина Ю.* Аббревиация компьютерных технологий в терминах и сленгах / В. Е. Абрамов, Ю. А. Хуснуллина. – Информационные технологии. – 2010, Т. 8. – № 2. – С. 105–110.
3. *Алимурадов О., Шлепкина М.* Инновационные лексические процессы в системе стереотипных конструкций современного англоязычного делового дискурса: аббревиация и сокращение / О. А. Алимурадов, М. А. Шлепкина. – Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2010, Т. 1. – № 1. – С. 20–29.
4. *Ахманова О.* Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – Москва: Советская энциклопедия, 1969. – 606 с.
5. *Барт М.* Компрессивное словообразование в современном русском компьютерном жаргоне / М. В. Барт. – Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2009. – № 2. – С. 55–60.
6. *Бацевич Ф.* Основи комунікативної лінгвістики : підруч. [для студ. вищ. навч. закл.] / Ф. С. Бацевич. – Київ: Академія, 2009. – 376 с.
7. *Ерёмина Н.* Словообразовательный потенциал устойчивых словосочетаний и фразеологизмов в компьютерном дискурсе / Н. К. Ерёмина. – Вестник ТГУ. Гуманитарные науки. Филология. – 2010. – №6 (86). – С. 224–228.
8. *Ємельянова О.* Особливості інтерперсонального спілкування в режимі SMS-повідомлень / О. В. Ємельянова. – Вісник Харківського національного університету. – 2010. – №896. – С. 114–118.
9. *Земская Е., Китайгородская М., Ширяев Е.* Русская разговорная речь. Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис / Е. А. Земская, М. В. Китайгородская, Е. Н. Ширяев. – Москва: Наука, 1981. – 276 с.
10. *Коротких Е.* Нерегулярные словообразовательные модели в сфере англоязычной электронной коммуникации / Е. Г. Коротких. – Мир науки, культуры, образования. – 2010. – № 1. – С. 78–80.
11. *Мартине А.* Принцип экономии в языке / А. Мартине // Новое в лингвистике: вып. III / под ред. и с предисл. В. А. Звегинцева. – Москва: Издательство иностранной литературы, 1963. – С. 532–538.
12. *Мечковская Н. Б.* История языка и история коммуникации: от клинописи до Интернета / Н. Б. Мечковская. – Москва: Флинта, 2009. – С. 400–549.
13. *Мешков О.* Словообразование современного английского языка / О. Д. Мешков. – Москва, 1976. – С. 14–21.
14. *Светличная Н.* Лингвопрагматические свойства аббревиации и дезаббревиации в современном русском языке / Н. О. Светличная. – Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2008, Т. 2. – № 1. – С. 121–126.
15. *Тибилова М.* Особенности процесса освоения иноязычных аббревиатур / М. И. Тибилова. – Известия Российского государственного

педагогического университета им. А. Герцена. – 2009. – №119. – С. 242–246.

16. Хайдарова В. О некоторых видах аттракторов (на материале фразеоподсистемы языка Интернет-общения) / В.Ф. Хайдарова. – Проблемы истории, филологии, культуры. – 2008. – № 20. – С. 203–208.

17. Crystal D. Language and the Internet / David Crystal. – Cambridge University Press, 2006. – 316 p.

18. <http://www.hyrtom.com>.

19. <http://www.lolit.eleks.lviv.ua>.

20. <http://www.tereveni.org.ua>.

21. <http://www.urbandictionary.com>.

22. Oxford English Dictionary Second Edition on CD-ROM (v. 4.0) [Электронный ресурс]. – Oxford University Press, 2009. – Назва з титульного екрану.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 16.11.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Голянич М.І.*

COLOCVIALNI ABBREVIATIONS IN INTERNETCOMMUNICATION: CLASSIFICATION, CHARACTER OF ADAPTATION BY UKRAINIAN-LANGUAGE DISCOURSOM

Ya. B. Golodyuk

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk, 57 Shevchenko Street,
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine, ph. +380(342) 59-60-08*

In the article an attempt is made to determine colloquial abbreviations, classify them according to their structure and type of abbreviation, discover peculiarities of their adaptation to Ukrainian-language discourse of Internet communication.

Key words: *colloquial abbreviation, Internet communication, colloquial acronym, adaptation of colloquial abbreviation.*

Фольклористика, міфологія

УДК 821.161.2 '06-34-76

ББК 823.4 (укр)

БУЖ І ДОВБУШ У СВІТЛІ КАРПАТСЬКИХ ЛЕГЕНД

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

Пропонована стаття – уривок з нової книги автора, який досліджує карпатське опришківство крізь систему фольклорно-міфологічних обрядів і сюжетів, зокрема, легенд.

Ключові слова: *Буж, Довбуш, опришки, Гуцульщина, легенда, Карпати.*

Історія карпатського опришківства охоплює цілу епоху. 1621 року загін Григорія Кардаша здобув Пнівську фортецю, що за Надвірною, якою володіли магнати Куропатви. На Буковині діяв тоді Петро Гречин, який мав зв'язки з гуцулом Кардашем. Під час національно-визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького на Прикарпатті діяли загони Степана Солінки, Василя Чепця, Василя Баюса, які підтримували в боротьбі "галицького Богдана" – селянського полковника з-під Галича з Вікторова Семена Височана [1]. Опришківським рухом була охоплена не тільки Галичина, але й Буковина, Закарпаття, Лемківщина, і можна налічити сотні імен борців за кращу долю народу, серед яких відзначалися Іван Винник з-під Коломиї, Андрій Дзиганович з-під Скольного, Іван Пинтя (Пинта) з-за Карпат. На початку вісімнадцятого століття, влітку 1704 року, великий загін Івана Пискливого з Довгопілля та Івана Пинті із Закарпаття напав на Косів [2]. У 1734 році діяв на Підгір'ї загін Григорія Дранки...[3]

На Лемківщині, яка в силу політичних маніпуляцій відійшла до Польщі й Словаччини, маємо багатющий фольклор про опришка Яношика [4]. Та ніхто з опришків не прославився так, як брати Добошуки з Печеніжина, а особливо Олекса Васильович, який ватагував сім років – від 1738 і до 1945-го. Олекса та Іван Добошуки нині відомі як Довбуші (Добоші) [5].

І хоч після загибелі Олекси та загадкової смерті його брата Івана були славетні опришки, такі як: Василь Баюрак з села Дори, що нині злилося з містом Яремчем, Іван Бойчук, що свій загін перевів на Січ Запорозьку; Мирон Штола, Марусяк та інші, але нікому з них народ не вділив стільки слави й любові, як Олексі. Якщо бути об'єктивним, то Олекса Довбуш не здійснив жодної такої операції, як Іван Бойчук, який напав на Болехів і спалив його, був тут поранений, але все одно повів своїх опришків до козаків на Дніпро [6]. Та ця подія чомусь не знайшла відображення в фольклорі, а коли й подибуємо поодинокі перекази про це, то в них не про Бойчука йдеться, але про Довбуша, що дає підставу думати, що Іван Бойко (Бойчук) – це псевдонім Івана Довбуша, який діяв на Бойківщині. З багатьох славетних ніхто не став богом гір, лиш Олекса Довбуш.

"У всіх джерельних звістках Олексу називають Добошуком, рідше – "Добошем" – пише дослідник опришківства Володимир Грабовецький. У Львівській науковій бібліотеці імені В. Стефаника я перегортав пожовтілі сторінки "Судової книги", перечитуючи майже вицвілі протоколи допиту вбивці Олекси Довбуша та протоколи допитів опришків, що діяли з Олексою. Імені Дзвінки, яку знаємо з пісень і легенд, як коханку Довбуша, не знайшов. Вбивця Степан Дзвінчук мав дві жінки. Одна з них називалася Марія. Була в Космачі й Ксеня, для Матея Дзвінчука [7]. Про те, що котрась з них була коханкою ватага опришків, – судові документи не говорять нічого. Вбивця ватага опришків сказав на суді, що на нього наслала Довбуша перша теща, бо він їй не повернув той посаг, який узяв за першою дружиною, що, мабуть, померла.

Але найдивніше те, що про жодного опришка не складено стільки легенд, як про Олексу. В них він виступає, як переможець ведмедя і дідька (чорта, арідника), пастушків, жандармів... У Карпатах не знайти скелі, печери, каменя чи гори, яку б називали Баюраківкою, Бойчуківкою, Орфенюківкою, а гір, городищ, каменів, печер (криниць), пов'язаних з іменем Довбуша, – багато. Навіть там, де не бував Олекса Довбуш, є місця його імені.

Спробуємо дослідити, чому народні легенди говорять про те, що Довбушеве тіло вороги розрубали на 12 частин, коли документального підтвердження цьому неможливо знайти ніде. Чому народ вірить, що Довбушева могила в Чорногорі, коли голова його була виставлена на палі в селі Зелена (Надвірнянський район Івано-Франківської області), звідки родом була його дружина Тимшачка (Анна Тимчук)? Чому так багато легенд про закопані Довбушеві скарби? Чому карпатські печери називаються його коморами і пивницями? Чому народні пісні і легенди говорять про Олексу, як про безбатченка, коли він мав батька Василя, який пастушив на полонині Рокиті, навіть тоді, коли сини його "стрясали" панів? Чому народ вірив, що Довбуш народився в Перегінську, Болехові, Заріччі, Микуличині, Рахові, Жабйому-Верховині, Яворові, Криворівні, Косові, коли місценародження його відоме – Печеніжин, точніше хутір Бобичів, що належав до села Рунгур?

Довбуш загинув 24 серпня 1745 року, і за такий короткий час не могло народитися так багато оригінальних народнопоетичних творів. Виходить, що були раніше вже складені пісні, міфи про когось іншого, які перейшли на Довбуша.

По-перше, прізвище "Добош" – означало бубніста-музиканта, а Бахуса, як відомо, супроводжували вакханки з бубнами; по-друге, в зміненому прізвищі Довбуш звучало "Буш", що нагадувало Бужа (Буса); по-третє, опришки починали діяти тільки від тоді, "як розів'ються бучки" і до першого снігу, а зимували в глибокому підпіллі або за границею, в Угорщині, Молдавії; час бойових дій співпадав з оживанням і завмиранням природи; по-четверте, всі три Довбуші: батько й сини носили імена тих святих, які глибоко шанувалися народом; батько Василь мав великого патрона, якого вшановували на Новий рік за юліанським календарем; син Іван мав патронами Іванів – Хрестителя й Богослова, які взяли на себе багато міфів про Бужа-Діоніса; Олекса називається в народі "божим чоловіком", пестлива назва його Лесь, що асоціювалося з Лелем* (бусько лелека, Бус – Лель); по-п'яте, шляхетське гноблення, карні експедиції регулярних військ, смоляків та пушкарів за опришками, програма знищення України, втілення цього задуму на практиці, зневага народних звичаїв збоку римо-католицьких ксьондзів та панства, болісно ранили душі верховинців, а тут раптом з'явилися два ватаги-захисники Олекса та Іван, що в багатих беруть і бідним дають, прізвища яких перегукувалися з Бужом та з християнськими святими, які замінили давніх богів; по-шосте, письменники навіть у двадцятому столітті називали гуцулів язичниками. Це стосується і бойків, лемків. Та найголовніше те, що Довбуш, будучи пастухом, ходив під покровом Волоса (Дідька), тобто худоб'ячого бога, а коли став ватагом опришків, то його покровителем став Перун, виходить, що легенда про вбивство пастухом Олексою Дідька (Чорта) і нагородження його Громовержцем силою і безсмерттям, має глибокий міфологічний підтекст. Довбуш у душі своїй убив смерда, а став воїном, який шанує Арея-Юрія і Перуна-Іллю. Саме Громовержець нагородив його безсмертною силою. І це відбито в легендах.

Легенди, записані в околицях Печеніжина, засвідчують про те, що Лесь Довбуш народився в пастушій колибі (зіставмо народження Ісуса "в стаєнці убогій"), бо мати його на полонині пасла панські вівці. Хто його легендарний батько – невідомо. Є легенди й про те, що мати Довбушева померла при родах, як і мати Діоніса, хоча, насправді батьки синів-опришків були живі. Батька Василя навіть кликали на суд до Станислава й змушували вплинути на синів, аби вони покинули опришківство, а потім присилювали зректися їх. Пісня - хроніка про народження Олекси Довбуша твердить ось що:

*Ой кувала зозулиця темними лісами,
Була колись тяжка війна з польськими панами.
Утікала з України молода Олена*

* Прим. У деяких гуцульських селах батька далі називають Мельком, дядею.

*В Микуличин, у присілок, що зве ся Зелений.
Вна тікала з України у лиху годину,
Ї чоловік на Вкраїні на війні загинув...
Вона свого миленького лише тільки знала,
Що як вийшла у Зелений, то дитину мала.
Породила Оленочка темньої нічки
Олексика молодого, кращого від чічки.*

Пісня ця – новотвір, а ось легенда оповідає: майже сторічна баба пішла в ліс по дрова і зустріла Діда з великою бородою, що стояв на пні й говорив їй: "Ой чого ви, пані, рубаєте дрова? Ви й не знаєте, що могли зарубати свого сина? Скажіть, хотіли би ви мати сина?". Жінка сказала, що хотіла б. А Дідо тоді й каже, аби йшла додому, три дні не їла, а пила один кухоль води щогодини. І ось через три дні народився синок. Радіють і старий і стара. Думали-гадали, яке би йому ім'я дати, і надумали – Довбуш."

Легенди й перекази засвідчують, що Олекса до семи років не міг говорити, що в дванадцять – забрав хлопця пан до двора й зробив пастухом, що пастухи знущалися над ним і били, що він змайстрував собі лук (пістоль, рушницю), чим убив Нечисту Силу. В найдавніших легендах цією силою виступає співтворець Світу Алідник, в новітніх виданнях – Чорт, Шезун, Дідько. Прикро, що редактори легковажно ставляться до текстів легенд, і "осучаснюють" їх, замінюючи назви давніх персонажів. Така назва, як "Алідник" – ключ до розуміння одного з найголовніших слов'янських богів, противників Рода. Фігурує в карпатських легендах й таке божество, як Ирод, що не має нічого спільного з біблійним Иродом, а також Ириця, ім'я якої перегукується з іменем Гери (Ири) – дружини Зевса. Зберігся у фольклорі такий міфологічний персонаж, як Яведа – зле божество наших предків, від якого пішло "ябеда", тобто – наклепник. Це саме означає Диявол (Дявіл), Сатана, Триирод, Чорт, Гаргон.

Довбуш пасе вівці на полонинах Рокиті й Кедроватій, де зустрічає "білого, як стіна" діда-віщуну, який дарує йому надлюдську силу; він після зустрічі з віщунном може викорчовувати дуби, гнути берези. Цей мотив звучить "Слово о полку Ігоревім", але Віщун – співець Боян. Дід говорить у пісні-хроніці про Довбуша:

*"Будеш красний і багатий, усе будеш мати,
Лиш не смієш чужій жінці правду розказати."
... Пасе Довбуш молоденький вівці в Кедроватій,
Аж тут зачало гриміти, зачав дощ падати,
Як зачало фест блискати, з неба громом бити,
Вихопився Чорт на скалу, зачав ся глумити.
Небагато Довбуш думав, гримнув з пістольити,
Упав Чортик з тої скали, зачъив верещити.
Поточини полилися, таке си заводить...[9]*

Далі співається, що Ангели нагородили Довбуша силою і вічною молодістю за вбивство Чорта, який глумився Богові з-під скали (а за ін-

шими легендами – з печери), в яку бив грім, але не міг розбити, аж йому допоміг малий пастух Олекса Довбуш, тому й він одержує нагороду:

*"... Усе так ся стане,
і молодий вічно будеш, як місяць настане".*

Омолодження відбувається не тільки Місяця, але й майбутнього народного героя. Виходить, що язичницький бог, попередник Довбуша, був пов'язаний з нічним світилом. Ворожіння та чарування відбуваються "східних" субот, коли на небі з'являється молодий Місяць-Володимир, як його називають у народі.

За легендою "Життя Олекси Довбуша", старий чарівник, що схожий не стільки на волхва, як на Бога наших предків, кладе в рот Олексі маленьке трав'яне стебельце, аби той дістав силу, і благословить його на опришківську дорогу: "Єдина твоя вірна зброя - це чарівний топірець, який ти повинен добути собі сам. Він є на Чорній горі у Дідька (Аридника), що літає. Його можна убити ярою пшеницею, штолею від коня та гудзиком срібним." Як бачимо, Аридника можна вбити золотом (яра пшениця), сріблом (гудзик) і залізом (штоля), що відповідає металам Сонця, Місяця, Марса; Золотому, Срібному і Залізному вікам та й образіві Перуна. Ідол його у Києві був золотовусий (польський історик М. Стрийковський писав, що Перун мав золоті вуха, а тому цілком можливо, що вуса переплутав переписувач з вухами), срібною головою, мав залізну опору. Фольклор засвідчує, що так звані Золоті, Мідні, Залізні й Божі Токи – це місця, де стояли ідоли.

Олекса Довбуш коли був пастухом, то поклонявся богові худоби Волосу, який у фольклорі більше відомий, як Дідько, Хованець, Чорт, Щезун, Щезби, Антипко і має ще багато інших назв. Коли пастух став на шлях провідника загону опришків – ватагом, то в уяві карпатських скотарів він розпрощався з кастою кріпаків (раніше смердів), а став воїном, покровителем яких був Перун – Громовержець, якого князь Володимир Великий зробив головним богом імперії, що називалася Київська Русь, насадив культ Перуна новгородцям. Перун і Волос – антагоністи. Тому й народилися легенди про те, що Довбуш убив дідька, тобто Волоса, який у XVIII столітті для багатьох християн був уже нечистою силою, але гірські скотарі шанують його й досі. А ось чисту силу Довбуш дістає то від волхва-віщуна, то від архангела Гавриїла, то від самого Господа – Сідого Дідуса, ім'я якого є в пісенному рефрені: "Дана, Сід і Рід, і Дана", що в піснях звучить як: "Дана-сіді-річка-дана" [10]. Олекса Довбуш був дуаліст: і язичник і християнин. І він, безперечно, вислуховував поради мудрих віщунів – ясновидців, ворожок – баїльниць і священників.

Зберігся лист яблунівського управителя Йосипа Календовського до варшавського каштеляна Павла Беноє, в якому він описує подробиці вбивства Олекси Довбуша, з якого видно, що ватаг мав хрестик, але носив у тайстрі ще й язичницькі талісмани, над якими шептав свою примову – баяння народний дій-віщун: "Дзвінчук прострілив йому руку. Тоді поранений Довбушук відбіг від хати не більше як на десять кроків. Там упав і почала з нього литися кров. Разом з ним були лише два, які від

нього повтікали. Він, піднявшись, відходив за ними через город аж до лісу і зайшов туди на (відстань) чотирьох пострілів лука. Громада боялася, не йшла за ним, бо була темна ніч. Тільки на другий день, зібравшись, орендар і громада пішли по сліду до лісу і знайшли його під кущем, однак ледь живого. Ні зброї, ні дорогоцінностей у нього не знайдено, лише бляшаний підсумок, позолочену караватку, ладанку, два медальйони, пляшечку, в якій була свята олія, у коробці агнець, хрест, дев'ять зернин пшениці та п'ять різних птахів..." Оці "дев'ять зернин пшениці та п'ять різних птахів", яким опришок закосичував боршівку-капельюх, коли одягав святкове вбрання, найкраще ілюструють легенду про те, що Довбуша вбито зерном ярої пшениці та срібною кулею після того, як над ними попи відслужили 12 молебнів. За уявою гуцулів язичницькі атрибути треба було освятити в християнському храмі. Календовський твердить, що все це Довбуш носив у тобівці (тайстрі) зі шкіри. Це взяли космацький піп з орендарем і віднесли до церкви. Але ж ватаг мав при собі й дев'ять зерен пшениці, що говорить і про дев'ять вуглинок (жаринок), які ворожка кидає у воду, коли відмовляє вроки (сглаз) [11]. Народна пісня говорить, що волхв був з Буківця, де й сьогодні стоїть знаменитий Писаний Камінь, а поблизу сіл Ростоків, Криворівні є ще два камені, які називають "церквами", маючи на оці дохристиянські божниці, де поклонялися "каменю". Камені: "Голова Довбуша" і "Церковці" є і в сусідньому селі Яворові Косівського району Івано-Франківської області. Бачимо, що події розгортаються в особливому районі, де й досі збереглися скельно-печерні святилища:

*Аж раз Довбуш з легінями в Буковець виходить,
А їд йому дідок-віщун старенький приходить:
"Слухай, синку, що я буду тобі говорити,
Маєш гонор, маєш славу, вічно будеш жити,
Лиш на чужі жінки, синку, ти не задивляйся,
Людську кровцю не проливай та й не напивайся.
Чужа жінка тебе зрадить, а кров – не водиця,
Людську кровцю проливати, синку, не годиться". [12]*

Довбуш, коли ішов на якесь діло, то завжди радився з віщуном, але буковицький волхв помирає, Олекса за крок від Писаного каменя убиває багача Дідушка, що хотів звести його зі світу. У Криворівні знайомиться на храмі з Дзвінкою, якій признається вві сні, як і чим можна його вбити:

*"Треба взяти срібну кулю, ярої пшениці
Та із мої головочки срібні волосочки,
І дванадцять службів божих над цім відправляти,
Так лиш можна мене вбити, моє життя взяти". [13]*

За легендами, 12 попів на кулі, волосі й пшениці відслужили 12 молебнів. Це відповідає 12-ти сузір'ям, 12-ти Громовим святкам, 12-ти четвергам і п'ятницям. Бачимо, що на Святвечір готують теж 12 страв, розводять ватру з 12 полін, між першим і другим Святими вечорами минає 12 днів (6 і 18 січня). Якщо перша вечеря пов'язана з Різдом Дажбога-Сонця-Борця, то друга – Голодна кутя називається Бабиним вecho-

ром, а оскільки в цей день святять воду (Водохрище, Водорще), то зрозуміло, що Другий Святвечір – свято богині Дани, яка пов'язана з водою – Йорданське свято. Прізвище Дідушка, якого вбив Довбуш на Юрія, чудово перегукується з Дідом (Дідухом), тобто Колядкоком (снопом-ідолом), що теж гине, завершивши зимове гроно Різдвяних свят. Частина його ще йде на Водохресне кропило, яке в деяких карпатських селах (у верхів'ях річки Лімниці) називають святилом. Це є та ж сама пуга, яку "несе Ілля на Василя", свято якого співпадає з Новим роком за старим стилем. Язичницькі Дід і Баба досі діють у Маланці та Вертепі, зокрема в Карпатах.

Легенда "Довбуш і дідок" оповідає, що Довбуш прямував на Закарпаття до "трьох братів перших" (двоюрідних), щоб їх загітувати йти у опришківську ватагу. "І здивав старого діда, дід старий такий, що уже не сивий, але аж жовтий. (То був старий опришок. – С. П.). Посідали вони, а старий каже: "Ану дай, сину, ліву руку". Узяв, подивився на руку та й каже: "Важке твоє життя буде і твій вік". Але подивився на праву руку і каже: "Дуже маєш щастя до сеї гадки, що думаєш. Маєш до того, синку, силу – з силою ти вродився. Але коби-сь мене послухав, що буду тобі оповідати, то будеш добре стояти. Уважай аби-сь руську віру ніколи не кинув і кров не пролляв, бо ти руської віри. То піде кров за кров". Довбуш побожився, що сповнить усе, як дід учив. "І дідок узяв тоді цізорик* і вирізав зі своєї долоні таке зело і посяг тим цізориком Довбушеву руку, задер трохи попід шкіру, затрутив туди того зело і папером замотував, аби так заросло...". Дід сказав, що тепер Довбуша ніяка куля не візьме, а замок, хоч би який, то отвориться, аби лиш притулити долоню.

Носії фольклору ототожнюють з цією травною ключ-зілля. Вірять, що треба знайти гніздо зеленого дятла-жовни, в якому є молоді потята (пташки). Дітей треба закрити в гнізді, а під ним прибити дошку. Коли зелена жовна принесе їсти своїм малим і побачить, що до гнізда нема доступу, то полетить шукати зело, яким відімкне гніздо. Цю траву треба заживити під шкіру правої долоні, що й зробив дід Довбушеві. Але це ще не єдине свідчення того, як міфологічна інформація лягала на постать опришка.

Багато що прояснює легенда "Головач з Гутинських гір", в якій мовиться, що Головач убив Біду і був такий сильний, що не було йому пари. Він сидів під полониною Гутин, яка називається "Погане місце", що вказує на місце поклоніння язичників. Оскільки легенда записана в часи австрійського панування, то тут діє цісар, який воює з поганим царем. Поганий цар запитував, скільки цісар має війська? Той відповів, що одного-єдиного воїна. Цісар пообіцяв Головачеві дати, що той схоче, аби лишень побив поганого царя. Головач на те згодився й сказав зробити собі сталевий меч-палаш на дванадцять сажнів довгий (у Довбушевому загоні діє дванадцять опришків) і аби був на оба боки гострий. З цим палашем Головач пішов на поганського царя. Ворог став над ним сміятися.

* Цізорик – невеличкий ніж

Головач, як махнув палашем, то упало народу на дванадцять сажнів у один бік, як махнув ще раз, то знов упало на дванадцять сажнів у другий бік. Кулі сипалися на нього градом, але він не робив собі нічого з того, бо його не бралася куля. Нарешті ворог злякався й утік, а Головач виграв війну. Цісар кликав його до себе, в столицю, але він не хотів іти, бо казав, що йому ліпше жити в горах. Цісар посилав йому під Гутин, де Головач перебував, вина по бочці та ялівку (телицю. – С. П.) на кожний тиждень. Ось тут ми чітко бачимо, що мовиться не про реального опришка, але про бога, якому приносили жертви на полонині Гутин у Чорногорі. Йдеться про великого боввана. Головачем називали і головного бога (його ідола) і ватажка. "Довго так воював Головач, аж доки його коханка не зрадила, як Довбуша. Коли його зрадила, то убили Головача". За це начебто цісар наклав штраф на мадярів, які винні в загибелі гуцула Головача. Цісар наказав з черепа Головачевої голови зробити чашу, в яку збирали червоні (золоті монети). Штраф за вбивство Головача був дуже великий: у череп умістилася гелетка (25 кілограмів) золота найвищої проби. Саме через те, що голова була така велика, богатиря названо Головачем [15].

Ця легенда записана в найвіддаленішому гуцульському селі Головах (звернім увагу на те, що джерела в Карпатах називають головами і головицями і є населені пункти, названі Головами, Головецькими; також так називаються водойми). Вона розповідає, що Головач кулі ловив ротом та й випльовував, немов кісточки з вишень. Дозволяв, як казковий герой, варити себе в соровиці. Соляна ропа, кипіла, а він на черні грав у флюяру. "Так як у нас розказують люди усяке про заслуги Довбуша, так на Угорщині (Закарпатська область на той час належала до Угорщини. – С. П.), під Гутином, розказують про славного опришка Головача" – зауважує оповідач, підтверджуючи цим версію про святилище в Чорногорі. Неважко здогадатися, звідки взялося ім'я Головач. "Капище" походить від "кап", а "кап" – це голова, бо ж капелюх – наголовник, як і капюшон. І Головача і Довбуша волхв нагороджує срібним або золотим волоссям, що є символом місячного і сонячного проміння. Ілюстрацією до легенди є Головатий камінь у Терношорі між Снідавкою та Яворовом (Безулька Третя). Головний ідол – вагітна жінка, що зліва нагадує чоловічий фалос, але в підніжжі скали є велетенське (в діаметрі вісім метрів) зображення божища, що справа символізує Сонце, а зліва – Місяць. Саме тут слід шукати основи міфу про героя і зрадливу коханку.

У легенді про попередника Довбуша – Головача ми бачимо, що підкуплена ворогами коханка вивідує, від чого може загинути герой. Головач признався, що треба вирвати йому з голови срібний волос, набрати з пароя воску, зсукати на тім волосі свічку, дістати ярої пшениці, набити пшеницею кулю, так як металевим дробом, а на тій кулі "відправити дванадцять соночних, дванадцять утринь і дванадцять службів (Божих), то аж тою кулею його можна вбити". Безіменна кожанка Головача це й учинила. Вона спочатку вирвала з голови непереможного витязя срібний волос, як і Дзвінка з голови Довбуша.

Очевидно, що в легенду про опришка Головача, як і в літопис "По-вість врем'яних літ" привнесено дохристиянський міф про язичницького героя чи бога. У легенді "Близниця і Петрос" таким головатим, як і Головач, виступає Страхопуд, якому приносили гуцули жертви. "Люди порубали на шматки Страхопуда й спалили на попіл, а сестру й брата поховали" [16] – такий кінець Страхопуда (ідола). Подібну легенду записано у кількох селах (різні варіанти) Галицького, Калуського та Тисменицького районів. Йдеться в ній про змія, який начебто аж з Тіролю приповз чи приплив під давній Галич, і жив у лісі між селами Бабин Зарічний і Бринь (там, де була Галицька брама). Свищоватим потоком він виповзав до гостинця-шляху "на жир", де поїдав волів доти, поки його не вбив Побережник. Змій хвостом повалив і ліс. Тоді Побережник спалив змія разом із лісом [17]. Тут, у Брині збереглися якісь вали, що могли бути місцем давнього святилища. Раніше місцеві жителі розказували, що тут був Золотий Тік, де, очевидно, стояли ідоли богів. Поблизу цих окопів, на правому березі Лукви, поблизу села Вікторова є Криниця у лісі Грабники, вода з якої вважається цілющою і до неї ходять досхід сонця на Івана Купала, кидаючи у джерело монети і закутуючи кулі стручками

Те, що Страхопуда "порубали на шматки", нагадує нам смерть Довбуша. Ватаг заповідає своїм побратимам:

*"Ой ви,хлопці, ви, молодці,
Беріть мене на топорці.
Беріть мене на топори,
Та несіть ня в сині гори.
А там мене положіте,
На мак дрібний посічіте.
На дрібний мак посічіте,
З терня вогню – і спаліте.
Попіл в землю закопліте,
І хрест мені не кладіте".*

Як бачимо, Довбуш поводить не тільки, як язичник (наказує спалити і хрест не класти), але й смерть його нагадує смерть ідоляську – Страхопуда, якого порубали й спалили, як і змія під Галичем. Так же само спалювали тіла давніх князів.

В іншому варіанті пісні співається, що Довбуш просить поховати його не в синіх горах, а в Чорногорі. Верховинці співають і оповідають про те, що могила Довбуша "у Чорногорі під явором". Вона відкривається і світиться як золото. Найімовірніше, що "Погане місце" на Кедрова тому, де під сидцем Довбуша, – печера зі скарбами, – ото і сприймали за могилу Бужа, що зробився Довбушем. За легендою, вівчар хотів щось узяти з відкритої могили народного героя, але його викинуло, що ледве живий лишився [19].

Якщо є легенда про могилу Бужа (Довбуша), то має бути й про місце його народження. Таких легендарних місць багато: Заріччя, Микуличин, Печеніжин, Перегінське і інші. Це говорить, що в давніх святилищах були символічні місця народження Бужа, які проникли в пізніші ле-

генди. І таке місце є. Немовляті потрібна колиска. У Бескидах, поблизу Тухольки є гора Колиска. Теперішня легенда говорить про дві сотні опришків, яких приводив сюди Довбуш, щоб закопати гроші. Тоді росли на горі два явори й була криниця. Скарб закопали на тридцять сажнів від криниці в західному напрямі, а тоді поробили колиски й колисалися [20]. Але ж в Карпатах гойдалки називають колисанками, а колиска є колискою. Пригадую, в дитинстві молодь робила колисанки до Зелених свят, і це було дуже захоплюючою розвагою. Але попри все це ще й ритуал, бо ж на Зелені свята виходять з води Русалки, грають Мавки. Мавки (у Карпатах Нявки, Лісні, Повітрулиці, Вітерниці, Майки) гойдаються на вітках беріз, а Русалки – на плакучих вербах. Довбушеві камені й скали теж пов'язані із Зеленими святами, коли явором (різновид клена) клечають домівки, подвіря, поля, городи, хрести, криниці.

Щодо криниць, то вони є по всіх Довбушевих горах, долинах, скалах, каменях...Поблизу Явірника, під Чорногорою, - Довбушеве чуркало. У Чорному лісі є Зелені керниці, де пив Довбуш ідучи до Галича. Щоб не забути це місце, вдарив об камінь долонею, і долоня відбилася на плиті. Відбитки ніг, долонь, лап бачимо на Довбушевих каменях у інших місцевостях. Поблизу Славська на Львівщині Писана криниця в печері, де, за легендою, Довбуш розписався пальцем. Гаї були місцем язичницьких ігрищ, і Гайська криниця є в Мшанці Старосамбірського району. В селі Полику Богородчанського району від Доні Юрчак я записав легенду про Довбушів кадуб, що за Чорною Бистрицею. Довбуш вів опришків, вони хотіли пити, а води не було, й дорікали. Він розсердився, вдарив кулаком об пень, забив його в землю і з-під землі вдарило джерело. Довбуш викопав криницю між Трійцею і Тростянцем у Снятинському районі [21]. Характерно, що Довбушеві криниці не замерзають у найлютіші морози. Поблизу криниць урочища називаються Погарами й Погорільцями, що теж говорить про спалені священні ліси, дерева, святилища чи ідоли.

Можливо, що уявлялися вони місцями вбитого й спаленого Змія, бо ж блискавка, яка влучала в Лукавого, викликала лісові пожежі. Криниця Зимівка знаходиться між Ізками й Рекітами в Міжгірському районі. Тут закопаний Довбушів скарб. Так же само Бужові криниці на Закарпатті й у Румунії перейшли на Григора Пинтю, а на Поділлі – на Кармелюка. Що стосується Лемківщини, то тут зафіксовано чимало легенд про Яношика. Але повернемося на батьківщину Довбуша, де його земляки поклонялися колись Бужу й усі міфи про нього перенесли на Олексу Довбуша.

Не виключено, що язичницький ідол стояв у селі Бережниці, поблизу Криворівні, де Олекса Довбуш побачив Дзвінку, та в Космачі, бо тут теж розповідають про Змія, якому в жертву давали тварин, бо інакше не пускав до лісу по гриби і ягоди. Його вбили з рушниці (кулемета, гармати), але в дохристиянську добу розказували, мабуть, про стріли, коні, мечі, булави... Довбуш часто ходив через село Бережницю, нині Верхо-

винського району Івано-Франківської області, де і тепер розказують про вбивство велетенського змія [22].

Довбуша, як відомо, поранено в Космачі наприкінці серпня 1745 року за три дні до свята Успіння Богородиці якраз під горою Завоєли, де є велика кам'яна брила з гротом, на якій багато написів. Ці написи називають тепер Довбушевими. Загальна назва гори Джугрин. Розказують, що на каменях дві зарубки належать Довбушеві, як і два сліди стопи; один слід – більший, а другий – менший. Пояснюють жителі Космача, що одна нога Довбуша боліла, тому й сліди в камені не однакові. Але подібні сліди є на багатьох інших каменях у інших місцевостях Карпат, на Дніпрі й на Дністрі, що засвідчує їхнє дохристиянське походження. У селі Кулішівці Сокирянського району Чернівецької області відбитки стіп велетня на камені називаються Божі ноги. Подібні відбитки були і в селі Сліди Могилів-Подільського району Вінницької області. Очевидно, що Геродот саме це називав слідом Геракла, а менший слід - жіночого божества [23]. Історики Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника малий камінь у підніжжя великого тлумачать, як зображення жертвовного ягняти.

Якщо в Космачі на камені сліди ніг ватага опришків, то на Писаному камені є слід велетенської руки, як і в Терношорі, де, крім долоні, вибито три стопи, й у Чорному лісі. Тут справді Довбуш не раз перебував з опришками. Розповідь про те, що він закопав на горі між селами Буківцем, Яворовом, Білоберезкою, Хороцевом, Устеріками та Ясеновом великі скарби, подібна до сотень інших. Аби ніхто не відкопав скарб, бо Довбуш пішов у Чорногору, відколов на горі Піп Іван (Попиван) великий камінь, який приніс на плечах сюди, і привалив ним золото й срібло. Аби камінь був гладкий, Довбуш обтесав його, а знизу витесав-видовбав зимарку-печеру, де ночував з опришками. Аби знати, де заховано скарб, Довбуш в камені витиснув свою долоню і зробив перший напис. Нині на камені написів дуже багато. Пробували й до скарбів докопатися, але з того нічого не вийшло, зате ще в тридцяті роки тут відкрито петрогліфи, які збереглися й досі. На самому камені є "Крісло Довбуша" й вибиті чаші із живлющою, цілющою і молодильною водою (це снігові і дощові води), які ніколи не висихають [24].

У народній поезії золоте й срібне волосся символізує сонячне й місячне проміння, скло – кригу, як, наприклад, у казці "Скляна гора". З Несторівського літопису дізнаємось, що з голови князя Святослава печенізький хан Куря зробив собі чашу, як і цісар з черепа карпатського Головача. Довбуш, який узяв на себе давні міфи, народився в Карпатах, у Печеніжині, а тому ймовірно, що печеніги занесли переказ з Дніпра в Карпати. Князь Святослав загинув коло славнозвісної Хортиці, де теж збереглися легенди про Перуна і про вбивство чорта кошовим отаманом Іваном Сірком. Кельти, які жили і в Галичині, теж пили вино з людських черепів-кубків, ворожили на крові, що витікала, знімали голови, четвертували свої жертви, боялися прокльонів. Їх називали ще й галами. Маємо приклади, як безсмертна міфологічна інформація проростає на новому

грунті. Можливо, що легенди печенігів у Печеніжині воскресли завдяки подвигам Олекси та Івана Довбушів, уродженців цього містечка.

Щодо легенд про Олексу Довбуша та Дзвінку, то напрошується висновок, що, як і біблійні Самсон і Даліла, вони теж прийшли з язичницької доби. Величезна кількість Довбушевих гір, каменів, "церков", "замків", "хат", "оборогів", "печер" не дозволяють допустити, що саме біблійний міф перенісся на опришка. Очевидно, що і в "Старий Заповіт Святого Письма" і в українську народну поезію увійшли прадавні міфи. Довбуш поборов вовка й ведмедя, а вони входили до почту Бахуса. Для прикладу візьмемо легенду "Довбушева сила". "Коли Довбуш мав дванадцять років, він пас у пана Манчуківського маржину*. Раз ведмідь убив йому вола саме на полонині Кедроватій. За це увечері пан Манчуківський не дав Довбушеві їсти, а зв'язав руки і ноги, поклав на колоду і дуже бив. Потім пустив з Кедроватої клубком у бердо, але бук затримав Довбуша, а сильний дощ очунав його. До батька Довбуш не вернувся, ходив по лісах, збирав ожини та їв. Ходячи горами, уздрів Олекса того ведмедя, що вбив йому вола. Ведмідь пив з джерела воду. Над джерелом була скеля. Коли Довбуш вискочив на скелю, то знайшов там сталевий топір. Він кинув топір у ведмедя і вбив його. "І-га, – сказав Довбуш, – через тебе я бідою, але більше не буду. Той топір сталевий – то громова бартка" [25].

Тут ми чітко бачимо, що "топір сталевий – Громова бартка", тобто сокира – зброя Перуна. Цей топір, що Довбуш здобуває убивши Аридника, діє в багатьох легендах. Довбушева кобила "Громова Хмарка", яку уособлюють карпатські верхи: Біла Кобила, Сива Кобила, знаходиться поблизу Кедроватого, а Кедроватий – те місце, де, як на Писаному Каміні, є кам'яний "сідець-крісло" попередника Довбуша – ідола бога. Можливо, що тут сідав волхв у Зелену неділю, коли на Чорну гору приходили богомольці.

Кедроватий, Гаджина, це ті полонини, де український Буж вбив Нечисту Силу (гадину). Ще й тепер гуцули кажуть: "Якби ся Кедроватий отворив, то би ся весь світ засвітив." Кедр – різновид світового дерева. Кедри у Карпатах, як і тиси, майже вирубані, але ті невеликі резервати, що залишилися, не можуть не викликати зацікавлення дослідника, бо збереглися вони там, де діяли дохристиянські скельні святилища. Чи не найбільшим нині є кедрове урочище "Яйко" на однойменній горі у Рожнятівському районі Івано-Франківської області. Саме тут заготовляли деревину для літньої вілли кардинала О. Сембратовича, в якій пізніше любив відпочивати і лікуватися митрополит А. Шептицький. По війні в будинку з кедрини розміщувався гарнізон військ НКВС і повстанці УПА його спалили. Віллу було відновлено для високопоставлених компартійних чинів, але її було знову спалено й знову відновлено нині для церковнослужителів, але вона уже не з кедра. Поблизу терема, між населеними пунктами Осмолодою й Підлютим, є джерело мінеральної води. Всі

* маржина – худоба

довколишні ліси належали церкві, а тому маємо підстави говорити, що ще раніше вони належали поганським жерцям, верховну владу над якими мали князі. Тут, де Бескиди межують з Горганами, є дуже багато слідів язичницьких храмів, а фольклор доніс до наших днів духовну культуру бойків і гуцулів.

Кедри в Карпатах називали див-деревом. Ця деталь цінна тим, що в народних піснях і в "Слові о полку Ігоревім" діє божество Див (Дів), який пов'язаний із затемненням Сонця-Дажбога, з "Мисленим деревом", що є іпостасією Дерева пізнання Добра і Зла та Світового Дерева [26]. Кедр у багатьох народів був саме цим деревом. Неподалік від кедрового урочища Яйко, в глиб Бойківщини, є гора Дів. А на Гуцульщині Буковинській зафіксовано скалу Чорний Дів. На Кедроватій, що входить до високогір'я Чорногора, колись відбувалися релігійні містерії. Сюди приходили люди в Святу (Зелену) Неділю з вірою, що побачать, як сонце на Довбушів "сідець" кидає з-за гір перший промінь і відкриваються скарби. На Чорногорі, під явором, за легендами, поховано Олексу Довбуша. Історичні джерела таку версію заперечують. Міф про дохристиянського бога, який мав ім'я близьке до імені Олекси, був борцем, але за тисячу років християнства багато забулося, а багато що зробилося незрозумілим для носіїв уснопоетичних міфів та легенд.

Розгадати таємницю див-дерева і святилищ у кедрових лісах чи поблизу них можливо, якщо вдатися до співставлень з іншими джерелами. Багато інформації несе епос про Гільгамеша, який більш ніж на тисячоліття давніший від Гомерової "Ілліади". Таємничі шумери свої епічні пісні про богатира складали й записували клинцями на глиняних табличках десь 2500–2000 років до нової ери, коли на теперішніх українських землях ще розквітала загадкова трипільська культура. До речі, на кам'яній могилі поблизу села Терпіння Мелітопольського району Запорізької області прочитується цей епос. Ми поки що не маємо повного тексту поеми про Гільгамеша, але те, що збереглося шумерською, аккадською, хурритською і хетською мовами, дає нам дуже й дуже багато. Ми з гордістю згадуємо запорозькі козацькі коші та кошових отаманів. Сучасна наука слово "киц" пов'язує з індійською каштою каш'я, а п'ять тисячоліть тому на півночі шумерської держави було місто Кіш, а на півдні – Урук. Серед вождів Урука згадується цар Більгамес, якого вважають прототипом Гільгамеша [27]. На нашу думку, вождь носив ім'я цього божества так же само, як і наші князі періоду Київської Русі та володарі інших слов'янських країн, мали імена богів: Святівіта, Бориса, Ярила, Роста, Володаря, Перемишля, Рогла, Волода.

Гільгамеша називали Більгемесом, Більгамесом, Гішом, Гішгімшом. Але в даному випадку нас не так цікавить сам образ героя-бога, як чарівний кедровий ліс, який охороняє потвора Хумбаба (Хувава в іншому прочитанні), що подібна до карпатської "снігової" людини - Чугайстрина. Спільником Гільгамеша виступає бог Сонця. Побратими полонять охоронця кедрового лісу. Енкіду відрубав потворі голову й приносить її у жертву верховному богу Енлілу. Сім проклять паде на голову вбивці й

він умирає. Карпатський дикий чоловік чигаїтестер теж проклятий кимсь, як і його брати. Він часто показується лісорубам і пастухам саме в Чорногорі, де полонини Кедроватій, Смотрич і Гаджина.

У тих районах, де ростуть карпатські кедри, є багато топонімів, які носять назву: Лолин, Лалово, Лелів, Лелево. Можливо, що під цим іменем виступає такий же бог, як Енліль, але слов'янське ім'я його Лель (Лаль, Ляль). Гуцульські діти батька називають словами лельо і дедьо. Можливо, що Хумбабу слід ототожнити з Горгоною, назву якої носить високогір'я Горгани, що починається від Бескида, поблизу кедрового лісу на горі "Яйко", й тягнеться до Чорногори. В Горганах записано чимало легенд про Змія, який живе в озері Лопушному під горою Сивулею, і про дракона Шаркуна (Шаркун – це той же змій Шаркань, персонаж закарпатських народних казок, і Шарокань "Слова о полку Ігоревім", якого плутають з ханом Шаруком), що нібито має під горою Хом'яком свою печеру. Очевидно, що мається на оці той же змій Горинич, але назви його різні: Змій, Ящір, Горгона (Гаргон), Шаркань, Хумбаба (Хувава). А чи не читається назва, як Чуचाва?

Гільгамеш уста розтулив, мовить він до Енкіду:

"Друже мій, далеко є гори Лівану.

Гори ті вкриті кедровим лісом,

Живе в тому лісі лютий Хумбаба, –

Давай його вб'ємо разом з тобою,

Усе, що є злого, – проженемо зі світу!

Кедру я нарубаю – поросли ним гори, –

Вічне ім'я собі створюю я!"

Енкіду вуста розтулив, мовить він до гільгамеша:

"Мені, друже, знати було у горах,

Коли блукав я із звіриною:

Є рови там на поприще навкруг лісу,-

Хто ж увійде у глибини лісу?

Хумбаба – ураган його голос,

Уста його – полум'я, смерть – його подих. [28]

Там, де ростуть карпатські кедри, замість ровів є глибокі звори. Очевидно, що " Довбушів сідець" на Кедроватій – ілюстрація до твору про гільгамеша:

Бачать гору кедрів, оселю богів, престол Ірніні.

Перед горою кедри несуть свою пишність

Полонина Гаджина, що злилася з Кедроватою, уявлялася на Гуцульщині місцем обителі свого Хумбаби. Можливо, що Гаджина, скіфська змієнога богиня, зазнала метаморфоз і перетворювалася в Золоту Бабу, бо ж Атена грецька була божеством зміїної природи і зображувалася зі змією (в храмі її імені жреці утримували змій, що було символом мудрості). Майже всі українські скельні святилища мають печери (Бабині нори), які нерідко називають Зміївськими, Зміїнецькими і їх супроводжують легенди про витязя Довбуша і Змія. А ще гуцули досі вірять, що в кожній хаті є домова гадюка (софія), яку не можна вбивати. Змієборчий

мотив пронизує усі епічні твори про героїв аж до "Слова о полку Ігоревім" і "Витязя в тигровій (треба барсовій) шкурі". А починалося це від Гільгамеша або й ще раніше, але ми не знаємо творів, які були б давнішими за шумерські епічні пісні про борця з охоронцем кедрового лісу Хумбабою (у шумерів – Хувавою). Тут співали, що "Вид Хувави подібний до змія, що згорнувся посеред виноградника! Наче вогнем палючим Гільгамеш ляпасом його обпik! Клацає зубами Хувава!" До речі, карпатський Чугайстер теж шепелявий, з вибитими зубами. Його теж "бачили" звитим у калач довкола багаття, а поблизу багатьох давніх міст фіксується легенда про змія, якого тут убито – мотив перемоги над язичництвом. І змії охороняє скарби під "Сідцем Довбуша" на Кедрова тому в Карпатах

Можна здогадатися, що поєдинок Гільгамеша та Енкіда з Хувавою приурочувався до Зелених свят, бо ж полонини Кедровата й Гаджина була тим місцем, де (говориться вже) Зеленої (Святої) Неділі Сонце кидає перший промінь на "Довбушеве крісло" – місце ідола, що відігравав роль своєрідного астрономічного мірника. Під "кріслом" була велика печера. Це дає право думати, що найдавніші календарі й годинники були природними об'єктами – каменями, як оцей у фантастично прекрасному й малодоступному місці, з верхами, деревами, річками, озерами й джерелами. Можливо, що цей "сідень" служив колись волхву, як і на Писаному камені, як і Карликове Крісло на Південному Бузі й Чингіз-Ханове на Кам'яній могилі.

Див-дерево або кедр стає символом проміння. Очевидно, що довга хвоя-щетина нагадувала зелені промені, а в час відмирання – мідяно-золоті. У епосі про Гільгамеша співається:

Промінь жаху, перший свій промінь, Хувава скинув на них.

Земляки Гільгамеша, супутники Гільгамеша

Зрубали гілля його, зв'язали гілля його,

До підніжжя гори склали його.

Промінь жаху, другий свій промінь, Хувава скинув на них

І так до сьомого.

Коли ж останній, сьомий свій промінь він скинув на них,

До покоїв Хувави ступив Гільгамеш. [29]

Міфологічне число 7 засвідчує, що Хуваву можна тлумачити як божество Місяця, який змінює фазу за сім днів. Разом з цим воно є й іншою мірою часу: від Великого дня (християнської Паски) до Зелених свят минає сім тижнів, як і сім тижнів з Масляною має Великий піст. Переполовинення, тобто середа на четвертому тижні після Великодня, вважається Рахманським Великоднем. Переполовинення семи тижнів нагадує переполовинення Місяця. Зникнення його з нічного неба уявлялося як втрата голови. Можливо, що саме тому не Гільгамеш відрубав голову Хувави (чи не звідси й ховати), але Енкід. Це викликало великий гнів Енліля, великого бога:

Енліль звідти, де жив Хувава, забрав промені сйива.

Перший промінь його Великий річці віддав,

Другий промінь його (текст, кому віддав, втрачений)

Третій промінь його (теж втрачено текст)

Четвертий промінь могутньому Леву віддав.

П'ятий промінь Каменю Прокляття віддав.

Шостий промінь Великій горі віддав.

Сьомий промінь богині Нунгаль віддав. [29]

Цей текст чудово ілюструють назви урочищ Чорної гори, поблизу якої є навіть "Камінь Прокляття" – скеля Скам'яніла Багачка" там, де потік Бісків впадає в річку Путилу, притоку Черемоша. А далі текст нагадує фінал поеми "Слово о полку Ігоревім": "Володарю променів Гільгамешу, дикому бикові, що до гір дійшов, що до моря зійшов, всесильному богові Енлілу – слава! Богові Енкі – слава! О, Гільгамеше, верховний Кулаба! Добра пісня похвальна тобі!"

Залишається тільки "дикого бика" назвати так, як його називали на Русі – Буй-Туром. А ще бика називали Бугаєм, Бусом, Босом. Ця назва прийшла від греків. Енліля шумери називали ще й Муллілем. Шумери вірили також у Тура Землі Великої, тобто підземного царства, куди зникав Місяць, що своїми формами при настанні й у останній фазі нагадував два ріжки. Тут же, поблизу Кедроватого, що називається "Поганим Місцем", у чорногірському високогір'ї, є верх Туркул. І таких "Туркових" і "Турових" топонімів на Слов'янщині фіксується безліч, як і гідронімів. Про Турів колодязь у білоруському місті Турові розказують, що має три дна, як і карпатське озеро Марічейка, що теж на Чорногорі. Воно називається Морським оком, як і Несамовите, але про них детальніше поговоримо в іншому розділі. Виходить, що Чорногора – місце входу в потойбічний світ, де закований на 12 ланців перебуває Аридник-Триюда (Гаргон). Легенда говорить, що в середині Чорногори спить військо, яке колись розбудить Білий Витязь [30].

Довбушеві камені пов'язуються із Зеленими й Купальськими святами. Зелені свята або Трійця було святом і потойбічного світу, бо й тепер у ці дні поминають померлих, а саме галуззя, що називається клечанням і маєм, несе ту ж саму назву, що й Лісні Дівчата – Майки. Аїр, яким встелюють долівку (підлогу) – татарське зілля, лепеха (лепіх), шувар (швар), водяний любисток, явір, шувар. Лепеха або ж аїр – це татарське зілля, а татарів називали тартарами, як і потойбічний світ (Ад або ж Предисподня, Пекло).

Не виключено, що між Гільгамешом і назвою символічного Дерева Життя, яке називається гільце (гильце) є глибинний взаємозв'язок. Народження літературного образу Гільгамеша не з'ясоване. Він під іншим іменем міг жити і серед інших народів. Безперечно, трипільці мали свій епос, подібний до вавілонської (шумерської) епопеї про Гільгамеша. Вони підтримували добрі взаємозв'язки з Месопотамією. Шумери вірили в Дерево Життя на березі Євфрату, що нагадувало хату й називалося хулуппу-дерево. В польській мові хата й нині – халупа, а в нас коробка – халупка. У вітті Дерева Життя гніздився Анзуд-птаха, у корінні – Змій. "Посередині Ліліт-діва спорудила собі житло. Діва білозуба, серце без-

турботне". Ця Ліліт-діва вважається попередницею Єви, але вона має всі ознаки Літавиці (Повітрулі, Вітерниці), яку наші предки називали ще й Повією, Красною Дівою або Панею. Не виключено, що це Леля (Ляля) Шумери вірили, що існує підземний Кур:

*Коли Ан собі небо забрав, ось коли,
А Мулліль собі землю взяв, ось коли,
Коли Гашангаль шлюбним дарунком
Кур підземний подарували, ось коли,
Коли Батько у Кур підземний поплив, ось коли,
Коли Аманкі у Кур підземний поплив, ось коли.* [31]

В "Слові о полку Ігоревім" про смерть князя Всеслава теж мовиться аналогічне, що він "дорискався до Кур Тьмутороканя". Якщо зважити, що в Передкавказзі був край Київської Русі, що Тьмуторокань над морем, що князь Всеслав теж "у Кур підземний поплив", то наші предки вважали це місце входом у Кур – Пекло. Тут, на Кавказі, справді протікає річка Кура.

Ось чому на Кедроватому, на Гуцульщині, в Чорній горі, "...там коло гребеня на полі стоїть сідець. Той сідець – то вирубаний камінь на чоловіка. То геть вирубано на голову, плечі, руки, ноги і на люльку так, що як сяде чоловік, то на кожну частину того тіла є вирубане місце... Довбушева комора від сідця – на один верг Довбушевої бартки".

Між Головачем і Довбушем у фольклорі стоїть опришок Григір Пинтя. З його іменем пов'язують загибель Хустського замку, хоч замок загинув від удару блискавки в порохову вежу. Гармата Пинті, за легендою, закопана ним на горі Чебрин за Тисою. Вона з букового або черешневого дерева [33].

Всі народні герої мають вразливі місця на своєму тілі, як і античний Антей. Пинтю, наприклад, зачаровують відьми-босоркані. Вони припікають його жаринами-гранню на випробовування, чи витерпить, а тоді тільки роблять такий відвар із зілля, аби його куля не брала. Пинтя намазав себе цим варом, і лиш на спині не зумів натерти себе чарівною маззю. Пинтю зраджує фраїрка [34]. Назва дівчини могла утворитися від богині Фрейї, що була слов'янською П'ятницею. Її брат ударив ножом Пинтю. Той ще міг жити, але замочив ногу. П'ята Пинті, як і інших опришків, яких купають у відварі з всесильного зілля, була вразлива, як і Ахіллова, що стає причиною смерті героя. Тут чітко видно, як провідник опришків у фольклорі перебрали на себе ті якості, які народ надав язичницьким богам і героям. Спрацював інстинкт самозбереження етносу, самозахисту на фольклорно-етнографічному рівні.

Вмираючи, Пинтя бачить малого хлопчика й передає йому свою силу.

"І тут він побачив на дорозі хлопчика, який дуже плакав. Прикликав того хлопця, визвідав, чого він плаче. Хлопчика звали Довбушем. Плакав він тому, що газда його дуже набив, бо вовк вівцю загриз. Пинтя дуже зрадувався, що побачив такого хлопця, який ненавидить багачів. Вповів Довбушеві, що передає йому свою силу. Дихнув тричі Довбушеві

в рот, видихнув із себе всю силу і вмер. І став Довбуш дуже сильним. Правда, не таким, як Пинтя, бо лише половину Пинтевої сили дістав – друга половина сили старого опришка витекла з кров'ю. Довбуш за те, що убив чорта, зробився таким, що його куля не брала. А ще він знайшов таку траву, що всякі замки вдопирала" [35], тобто ключове зілля.

Крім "Довбушевих" печер, що названі пивницями і коморами, скал, каменів, "церков", "каплиць", "костьолів", "оборогів" є ще й "Довбушеві перини". Це величезні камені-скали, які знаходяться поблизу села Новоселиці Виноградівського району Закарпатської області. Місцевою говіркою називаються вони "Парни Довбуша". Нині, здавалось би, неможливо відновити, як в дохристиянську добу тлумачили появу цих "перин"-каменів. Але коли йдеться про "перини", то можна здогадатися, що поетична уява тодішніх жителів Закарпаття малювала собі, що тут ночував Бог, чи напівбог-напівгерой, Буж. "Лежанки" є в рукотворних штольнях "Довбушевих скал" поблизу Бубнища Болехівської міської ради Івано-Франківської області, У Скалі між Поділлям і Дібровою Рогатинського району цієї ж області, в Тернополі. А у Словаччині, де опришків називали живанами і збійниками, поблизу села Гнушки, є скеля "Яношиків диван". Колишній ватаг бескидських опришків має явні ознаки сонячного бога. Коли жандарми-пандури хочуть зловити Яношика, він лягає на камінь, який так розігрівся, що тодішні жандарми не могли наблизитися, бо їх пекло. Яношик тим часом спав, а коли небезпека минула, встав і пішов своєю дорогою. І Довбуш, і Пинтя, і Яношик, і Головач подібні до Алкіда-Геракла і Аполлона.

Можливо, що з цими "перинами" пов'язувався варіант Геродотової легенди про праотця скіфів-сколотів, який заснув тут перед знайомством з Праматір'ю (півдвівою-півзмією). За тисячоліття міфи наклалися на міфи, а тому відновити первісний варіант неможливо.

Разом з цим ми повинні пам'ятати про те, що Каміні Довбуша дуже нагадують індійські камені бога Шиви, що входив до трійці Тримурті. Вони там так само стоять у Гімалаях над річками, а Ганг витікає з пальця бога. І до цього слід поставитися з розумінням. Очевидно, що в добу, коли поклонялися Стрибогу-Триголову, народився звичай навесні пекти три сирні паски (тоді вони називалися дорами). Першу дору із сирю з'їдали на Великдень, другу – Провідної неділі й третю на Рахманський Великдень, тобто через тиждень і на 25-ий день, четвертої середи від Великодня.

Відкриття археологами найдавнішого в Європі стійбища людей поблизу Чорногори, над Тисою, якому до мільйона років, дає нам право твердити, що й святилища тут повинні бути найдавнішого часу. Без духовних святощів людина не розвивається.

До комплексу дохристиянських святилищ входила і Чортова гора, яка є між населеними пунктами Новоселиця, Черна та Королево (цього ж, Виноградівського, району). Оскільки Закарпаття цілі століття перебувало під п'ятою чужоземних поневолювачів, то й Чортову гору нині називають Фрасин або Фрацинул (Фрасинул), що означає Чортова гора. Ця

гора у Гутинському високогір'ї. Гутин є і в Чорногорі. У Новоселиці, в середині XVII століття, побудована унікальна Успенська церква, яка, очевидно, своєю гострою вежею нагадує дохристиянський храм. Місцева легенда засвідчує, що не з Чебрина, а з цієї, Чортової, гори ватаг опришків, Григір Пинта (Пинтя) з дерев'яної гармати, змайстрованої ним із в'яза, вистрілив у Хустський замок і розбив його.

Ця легенда про знищення Хустського замку має глибоке коріння.

Якщо оглянути Урицьке, Бубнищанське, Подільське (Сарниківське) та інші скельні храми, які нині називаються "Скалами Довбуша" або, просто, скалами, то всюди побачимо, що скельні городи були і святилищами, і укріпленнями для оборони при нападах ворогів. Пізніше так же само ховалися по монастирях та церквах, коли з'являлися іновірці. Нерідко скельні городища називаються замками, хоч фольклорний, топонімічний і гідронімічний матеріал переконує нас у тому, що тут були святилища. Очевидно, що місцеві князі та інші високопоставлені особи поєднували владу військову, господарчу й духовну, будучи верховними жрецьми.

Хустський замок виник приблизно в XII столітті, а до того тут, як і в Мукачеві, як і в Невицькому, діяло святилище. Скажімо, Капона, або Лиса гора, поблизу Бурштина, чи не найцікавіша з ланцюга давніх капищ. У фольклорі шанувальники поганської віри перетворилися в турків і татар, а міфи поповнили "турецько-татарський" репертуар оповідачів. Ось, наприклад, донині збереглася легенда про дворянина Хуста, який був засновником міста у межиріччі Ріки й Тиси та укріплення на високій горі, яка нині називається Замковою. Коли наближалася орда Батия, до замку примчав на коні гінець і передав Хусту наказ угорського короля приєднатися до його війська. Хуст залишив у замку частину залоги, а сам з військом подався на річку Шає, де король готувався до битви з татарами. Битву король програв. Воевода Хуст (гадаємо, що назва міста походить від прадавнього слова "устя", тобто "холм в усті Ріки"; Хуст називають і Густом, а тому "г" могло залишитися від слова "город", тобто – "город в усті") врятувався живим і з поля битви рушив до свого замку в горах Мараморощу. Він не знав, що татари, обманувши залого, проникли до замку, розграбували й спалили його, а жінку Хуста із сином забрали в рабство. Чудом врятувалася тільки дочка володаря. У татарській неволі розлучили матір із сином. Малий потрапив до ханського палацу. Тут хлопчина познайомився із старим чоловіком, що розмовляв тією ж мовою, якою плакала й співала його мати. Старий розказував малому хлопцеві про далекий і прекрасний край, звідки обидва були родом. Так минуло багато літ. Хлопець виріс, змужнів, і тоді дід запропонував йому тікати додому.

А за цей час воевода Хуст відбудував замок, знов укріпив його, а на одній із терас гори збудував каплицю на пам'ятку про сина й дружину. Тут він поклявся перед Господом Богом, що стратить кожного татарина, який з'явиться в замку чи біля нього.

Виросла й Хустова дочка, стала красунею. Одного разу молилася в каплиці, коли тривожно заіржав кінь. Вона вибігла з каплиці, побачила хижого звіра, вискочила на свого коня й кинулася тікати. Але звір пустився в погоню. Коли він уже наздоганяв коня, з лісу ринувся на нього вродливий, сильний юнак. Зав'язалася боротьба. Юнак ударами ножа убив хижака. Правда, звір порвав на ньому одягу. Рятівником дівчини був її рідний брат. Вона впізнала його по родимій плямі на спині. Старий дід, що прийшов з цим хлопцем до рідного краю, побачив, як його молодий супутник обнімається й цілується з сестрою, то одразу ж помер на місці. Наманувся на це і управитель замку, що був закоханий у дівчину. З ревності він кинувся до воєводи Хуста й доповів, що його дочка цілується з татариним. Воєвода Хуст, вірний у своїй клятві, наказав слугам зловити татарина й стратити. Слуги тут же виконали розпорядження Хуста. Не дивлячись на плач і просьби Хустової дочки, потягли її брата на скалу й відрубали йому голову. Дівчина божеволіє. Вона плаче, рве на собі волосся, проклинає слуг і батька за вбивство рідного сина. Коли під'їжджає на коні її батько, дівчина показує йому родиму пляму на тілі свого брата. З розпуки і відчаю батько запускає ножа у своє серце. Його дочка стоїть, дивиться і мовчить, аж раптом зі страшним криком зривається вона з місця і біжить у дрімучий ліс.

Це сталося дуже давно. Але і тепер щовечора з'являється на горі Червоній та дівчина, щоби проплакати до ранку за братом і батьком. Гору назвали Червоною тому, що тут пролилася невинна кров... [37] Важко сказати, чи це новотвір, чи дохристиянський міф, в якому діють певні персонажі, які мали язичницькі імена. Щодо гори Капуни, то її теж вважають могилою, яку насипали татари над загиблими в битві воїнами. Теперішнє село Руське Поле, що поблизу, нібито називалося Кривавим Полем.

За іншою версією Хустський замок збудували розбійники-опришки, тому й розбив цю твердиню ватаг Григор Пинтя. Прізвище провідника опришків тлумачиться, як горня, баняк. Бачимо, що ці розповіді можна поставити в один ряд з подільсько-прикарпатськими легендами про Буня (Баняка) Шолудивого, який очима руйнує городи, вбиває людей, а, нарешті, його голова котиться з-над річки Золотої Липи за Дністер, на береги притоки Бистриці – Ворони, яка у верхів'ї називається Велесницею, Стримбою. З цим Бунем (Баняком) пов'язана скеля в селі Луці Монастирського району Тернопільської області, декілька городищ на Івано-Франківщині [38].

Зрозуміло, що Григор Пинтя не мав такої гармати, щоб зруйнувати хустську фортецю, яка виникла на місці святилища племені білих хорватів (горватів). Твердинею заволоділи мадяри, далі – австрійці. Замок деякий час був одним з опорних пунктів угорських повстанців, яких підтримували українці Закарпаття. Потім замок знову зайняв австрійський гарнізон. Невідомо, скільки б ще служила ця твердиня для військових цілей, якби не нічна гроза на 3 липня 1766 року. Перша блискавка вдарила в корчму, друга – у будинок коменданта замку. На вежі два дзвона-

рі били в дзвін, який тільки тоді дзвонив, коли ставалася якась надзвичайна подія. Так і найбільша гармата стріляла вдосвіта тоді, коли котрийсь солдат дезертирував із замку. Тепер дзвоном хотіли відігнати від твердині нечисту силу. Але був ще один удар блискавки в дзвіницю – й обидва дзвонарі лежали мертві. Почалася пожежа. Охоронці твердині кинулися гасити вогонь, щоб він не охопив пороховню, але сталося те, чого найбільше боялися. Ще один спалах блискавки – і небесний грім змішався з вибухом порохового погребу, що був під циліндричною вежею. Такої сили грому не чув ще ніхто! Почалася скажена пожежа. Хто був при свідомості, той кинувся утікати, але вихід із замку був завалений камінням з вежі, що злетіла була в повітря. Рятувалися драбинами.

Хто вцілів з солдатів хустського гарнізону, той ще взявся ремонтувати казарму. З інспекторською перевіркою приїхав син імператриці Марії-Терези – Йосип II. Він розпорядився перевести вцілілих жовнів до Мукачівського замку.

Минуло 32 роки. І знову сталася така ж гроза, як і 1766-го. Блискавка вдарила у вежу й завалила її. Матеріал із замку брали на будову храму. На той час Пинті на світі вже не було, але через століття люди говорили, що саме він з в'язового канона (гармати) розбив хустську твердиню. За іншою версією, гармата була яворова. З цих історичних свідчень видно, що Замкова гора в Хусті має велику енергетику, що притягає блискавки. Мова може йти про магнітну аномалію, що не могло не дивувати язичників. Можливо, що порох вибухнув від кульової блискавки, яку нерідко сприймали, як дідька-біса.

Безперечно, що прізвище й ім'я Пинті Григора, як магніт притягнуло на себе дохристиянські легенди про Велета, який розбиває кам'яні мури, визволяє з темниць людей. Ім'я Григор і Георгій одного етимологічного походження, за яким стоїть Георгій Змієборець (Побідоносець) і слов'янський Бог-Борець Яровіт (Ярило) – іпостась Дажбога й Перуна Громовержця, нинішнього Юрія. Загибель замку від блискавки одразу ж розбудила народну фантазію, в якій воскрес Громовержець. А ще Григир Пинтя (Пинта) був, очевидно, в'язнем хустських замкових казематів, бо легенда засвідчує: "Славетний був розбійник-опришок Грегор Пинтя. Він грабував палаци й панів. Одного разу потрапив у руки панам, і вони посадили його у в'язницю Хустського замку й мали повісити. Але Пинті пощастило втекти, і він вирішив помститися панам. Зібрав військо з двохсот таких, як сам, легіників, наказав змайструвати собі з в'яза дерев'яну гармату й затягти її в ковані залізні обручі, а ядра для неї робити з каменю. Витягли опришки гармату на гору Чабрин, що стоїть на другому березі Тиси, навпроти Хустського замку, і поставили там на величезний камінь. Пинтя націлів гармату просто на замок і вистрелив. За легендою Пинтя стріляв двічі, бо після першого пострілу тільки дах знесло на замку [39]. Це відповідає тим подіям, що сталися насправді. Замок був зруйнований блискавками під час двох гроз 1766 і 1798 років, а грозами володів Перун.

Про те, що за Пинтею стоїть дохристиянський Бог-Велет, засвідчує легенда про близьке село Велятин: "Давно на Хустщині ходило 12 розбійників-велетів. Найсильніший між ними був Пинтя-велет. Десь сто років тому знайшли були постолі одного з велетів, може, й Пинтьові. Так у них діти, як у коритах, по Тисі плавали. Пани зібрали військо проти велетів. Одинадцятьох убили. Пинтя zostався у Малих Лазках (так називається звір). Викопав собі печеру-землянку і там жив. Звідти ходив на гору Кобилу, де робив дерев'яний канон, з якого потім розбив Хустський замок. А любовницю мав Пинтя чи то татарку, чи то циганку. Пани підкупили Пинтьову любовницю, аби взнала, де у Пинті сила і як можна його вбити. Любовниця жила з Пинтею у печері в Малих Лазках. Коли Пинтя розбив Хустський замок, веселий вертався у свою печеру, а увидіти, чи не втратив свою силу, скочив через Тису. Перескочити перескочив, айбо постолі намочив. То був поганий знак. Коли вернувся, любовниця напоїла його й звідус: "Чому всіх велетів могли вбити, а тебе – ні?" П'яний Пинтя показав їй під лівим плечем три золоті волоски: "Тут моя сила, у цих волосках". Коли Пинтя міцно заснув, коханка вирвала з-під його лівого плеча три золоті волоски, потім побігла за гайдуками. Ті прийшли, зв'язали Пинтю. Айбо боялися, що до нього може вернутися сила і він пірве мотуззя і всіх поб'є. Тому один із гайдуків штрикнув Пинтю списом під ліве плече. Так заснув Пинтя навіки. Аби його не забути, село, де цей велет народився, назвали Велетином. Так що Велятин названо в честь Пинті [40].

Знову ж бачимо, що легенда про загибель Григора Пинті така ж сама, як і про загибель Довбуша чи Головача. Виходить, що було ще й третє джерело, звідки легенда перенеслася на реальних опришків. Цим джерелом слід вважати колись струнку повість (віршовану чи казкову) про Велета-Бога або Героя. Скажімо, Писаний Камінь, що на Гуцульщині, з Чорної гори, теж приносять Велети, а ось "Камінь Довбуша", що в Яремчі, приніс сам Олекса Довбуш. Три золоті волоски, які мав, за легендами, і Довбуш, і Пинтя – це алегорія сонячного проміння. Перун теж мав срібну голову, а вуса (за іншою версією вуха) золоті. Дванадцять опришків, яких водили ватаги, – це міфічна дружина героя чи бога-борця, як і 12 апостолів – побратимів Христа. Відомо з історичних джерел, що такі священні дружини були прописані до храмів бога Святівіта (Священного Віта). Там їх налічувалося аж триста [41]. Число це перекочувало й у перекази про загибель трьохсот козаків під Берестечком у середині XVII століття, коли національно-визвольна війна під проводом гетьмана Богдана Хмельницького викликала відродження язичництва.

Нас тут триста, як скло,

Товариства лягло... –

писав Тарас Шевченко про Берестечко.

Бачимо в легенді, що гармата, з якої Григор Пинтя розбиває хустський замок, стоїть то на горі Чабрин, де є "величезний камінь", то на горі Кобилі, яка у Свидовецькому високогір'ї. Знову ж: гора Біла Кобила є поблизу Космача, в якому був убитий Олекса Довбуш через зраду ко-

ханки Дзвінки, а гора Сива Кобила поблизу Рогатина, де Чортова гора, Перенівка, Голодівка, три святилища-городища, незамерзаюче озерце, Бабинці – село Лісовської-Роксолани. Якщо Пинтева коханка "чи то тарка, чи то циганка", то Дзвінка насправді називалася або Ксенею, або Марією Дзвінчучкою, але те, що вона дійсно кохалася з Довбушем, історичні документи не підтверджують. Фольклорна традиція розтлумачується дуже просто: "дзвінка" в картах – "бубна" і Довбуш – бубніст військовий, тобто "добош" (таким насправді було прізвище народного героя). Довбушева церква в Космачі – це храм Параскеви-П'ятниці (Дзвінки). П'ятничанські храми у Великому Ключеві, Микуличині, Ямні та в інших карпатських селах. Міф про Бужа та П'ятницю-Дзвінку-Бабу перейшов на реальних людей: Довбуша і його коханку Дзвінчучку.

Міфічні мотиви у фольклорі постійно переносяться з одного персонажу на інший. Це простежується в легенді "Як Пинтя передав свою силу Довбушеві".

В цій легенді діють жриці-відьми, що вміють виготовляти таку мазь, яка рятує людину від кулі, шаблі й вогню. Ця змазуюча речовина – вариво з різного зілля. Воно дає силу. Пинтя тільки тому гине, що в одному місці не зміг змазати своє тіло цим відьомським варивом. Мотив нам відомий з грецької міфології. Правда, там йдеться про п'яту героя Ахілла. В нас же жрекині-відьми кидають на босу ногу Пинті жарину. І Пинтя, і Довбуш перед загибеллю намочують п'яти у воді, коли перестрибують потоки, що ріднить їх з грецьким Ахілесом.

Повертаючись до хустського замку, який, за легендою, знищений гарматою П.

За народними уявленнями Чумацький шлях називався Божою дорогою, по якій кінями їздив сам Громовержець. Святий пророк Ілля, який замінив Перуна, теж уявляється вершником. Безперечно, що "Громова Хмарка", – то є Перунова кобила, що стала у легенді Довбушевою. Земна іпостась цього коня – верхи Сива Кобила, Біла Кобила та інші, яких бачимо і в Карпатах і в інших регіонах України. Камінь, де нібито стояла гармата Пинті, – жертovníк. "Постоли", в яких ходив ватаг опришків, велет Пинтя, – то або ритуальні постолі, що зберігалися в храмі божества грому, або човни, які випалювали з різних порід дерев. Саме в таких каюках, дубах, лодіях спалювали померлих предків.

Печера-землянка, в якій жив Пинтя, – це та сама "пивниця" Довбуша, яких є по горах дуже багато. І не тільки тут. Довбушеві печери є й на Поділлі, але там Довбуша плутають з Добрушем і Волосом. Ще в деяких місцевостях печери пов'язуються з іменем Устима Кармелюка або з гайдамаками. Розбійник, гайдамака, гайдук, опришок – це постійні персонажі легенд і переказів про скельні святилища. Правда, якщо християнські монахи замешкали на деякий час поганський скельний храм, то вже печера-"монастир". Таких печер багато обабіч Дністра. Так у селі Петрові Тлумацького району Івано-Франківської області, що навпроти села Возилова Бучацького району Тернопільської області, є дві печери. В од-

ній, за свідченням тих, хто пробирався вглиб печери, є ідол. Дільниця називається Скіло.

Збереглася така назва не тільки тут. На мапі бачимо містечка, села, присілки такі, як: Сколе, Сокаль, Сокіл, Соколовиця, Соколівка, Соколан. Першогерой скіфів-сколотів, народжений матір'ю в скельній каверні-печері. Такі печери називаються норами, коморами, пивницями, льохами, вертепами. І назва першоцаря скіфів Скіла походить від скали. Безперечно, що батьком цього Скіла був або сам Дажбог, або його син. Саме ім'я бога Перуна в перекладі українською мовою означає те ж саме: скала, скеля. Громова скеля є в селі Кремидові Галицького району Івано-Франківської області поблизу Дівичої гори. Її ще називали Блискавкою, а ось камені в районі Сокольської гори – ілюмінація міфів про давніх богів, героїв і Скіла-царя.

Так же само у Возилові, над Дністром, якраз навпроти печер села Петрова, є гора Баба, з якою пов'язують загибель татарки. Алеслід пам'ятати, що в українському фольклорі свої язичники – "погана віра" перетворилися в бусовірів-татарів і турків, що теж "погани", яко іновірці.

На Пинтю (Пинту) лягли легенди про Баняка, бо це прізвище означає те ж саме: посуд для пиття, а на Довбуша – міфи про Діоніса (Евана, Вакха), тобто Бужа.

Деякі легенди починаються від незвичайного народження ватага (з лона мертвої матері). Він слабосилий і глухонімий доти, поки не перемагає Лукавого. Дар мови, слух, силу герой здобуває тільки тоді, коли вбиває чорта, який глумився Громовикові з-під скали (показував голий зад). Небесний Бог не міг вбити Дідька. Зрозуміло, що на зиму Перун завмирав, блискавка не блискала, грім не гримів, тому образ глухонімого цілком підходив і для бога, а не тільки для пастуха, якого перемінив на воїна-подвиг. За одною легендою Довбуш убиває Нечисту Силу в семирічному віці. Грім теж гримить сім місяців, якщо не враховувати аномалій, які трапляються в природі, тому це міфологічне число – своєрідний символ. Довбуш нагадує Геракла та Юрія Змієборця, про якого в Карпатах говорять: "Юр дав нам воду". Очевидно, що обливання пастухів водою на Юрія Зеленого передає і цю подію. Довбуш пастушив на полонині Рокиті, де до наших днів зберігся камінь-скала Горган, яку називають ще й "церквою", і тут постійно горять вогні. Під цим каменем Довбуш вбиває дідька, і він розтікається смолою по скалі. Правда, інший цикл легенд і пісень-хронік говорить, що Довбуш убив Дідька в Чорногорі, де є Чорна скала.

Полонина Рокита – найвища гора в першому пасмі гір Карпат, які в цьому місці називаються Горганями. Вона возноситься над усім Підгір'ям, і коли дивитися на неї з Печеніжина та Бобичева, де жили Довбуші, нагадує велетенського ширококрилого птаха, що летить у бік Чорногори. Коли гору вкривають грозові хмари, то здалеку видно, як у Рокиту та інші полонини б'ють блискавки. Нижче каменя Горгана протікає Прут, над яким гора Маковиця, Магура, Дрібла утворюють зображення

жінки, що лежить у позі статевого акту із Дажбогом-Сонцем, печера Довбуша. Перед якою є Камінь Черепаха і інші пам'ятки, це її статевий орган, який у народі називається ямою. Назва села, що входить до Яремча-Ямна. Тут Камінь Довбуша, водопад Гук, "Морське око", Погорілець, де спалено священний ліс, храм ідолів або поселення магас-жреця. Це не могло не викликати захоплення. А з Нечистою Силою асоціювалася кульова блискавка, що інколи з'являється навіть у хатах, не кажучи про гірські верхи, полонини.

Коли Волос був богом худоби, то він повинен був бути богом і пастухів. А тепер згадаймо, що літописець у "Повісті минулих літ" зафіксував, як русичі запряглися грекам Перуном і Волосом. Очевидно, що військові клялися Перуном, а купці – Волосом, бо ж худоба інині називається товаром (звідси й тварина). Не виключено, що Велес (Волос) – це інша назва Ярила-Арея, якому присвячені карпатські Хребти і гори Аруші.

Рокитою, колись називали нечисте місце, де когось убито. У Карпатах такі місця мають назви наметів (намітів) і таке місце є поблизу полонини Рокити, що поблизу Микуличина. Очевидно, що село Микуличин, яке було колись містечком, називалося колись інакше. Можливо, що й іменем Волоса. Поруч знаходиться село Ямна, а Велес був зв'язаний із загробним світом. У селі Ямні, на горі, яка в цьому ж верхогір'ї, що й Рокита, є зруйноване городище, де могли колись стояти ідоли, нижче – Печера Довбуша, а ще нижче – Камінь Довбуша, який нагадує гімалайські камені Шиви.

На північ від полонини Рокити є села Чорні та Білі Ослави, Чорний Потік. Село Слобода називалося колись Золотим Потоком, а в Рунгурах і Молодятині є багато слідів давньої релігії. Загадкова назва містечка Печеніжина. Коли тут наші князі поселили печенігів, як думають історики, то чому ж тоді Чорний ліс називався Печенігів ліс? Знаючи, що сусідній Майданський ліс називався "Хоросна", і неподалік є села – дві Велесниці, однойменна річка та село Волосів, то ми не можемо не нагадати, що таке лісове божество як Баба-Яга, теж свої жертви у казках пече. В неї одна нога костяна, а друга г..., що є нічим іншим, як стовбуром дерева і листям, яке зігниває. Невідомо нам, хто назвав кангарів печенігами. Коли слов'яни дали їм таку назву, то вони могли їх назвати іменем свого божества так само, як і татарів називали песиголовцями, а татари слов'ян – шайтанами (чортами). Можливо, що саме в язичництві слід шукати походження назви Печеніжин, бо таку ж назву має рослина. Розказують тут і про закопане золото. Про Довбушеві скарби зафіксовано так багато переказів, що їх можна видати окремим томом. За високогір'ям Чивчин, вже на території Румунії, є село Борша, де бував Олекса Довбуш з опришками. Поблизу села возносяться скали названі Шпицями, а в лісі були два велетенські камені. Легенда говорить: "На тім великім камені є вироблений ганок і оплетений шинами залізними. В тім ганку є дзвін, котрий в усі урочисті свята дзвонить. Під каменем є комора опришків."

Сокільська скала за Кутами, над Черемошем, теж могла входити до комплексу дохристиянських святилищ, одне з яких було вселі Бабині Косівського району Івано-Франківської області, де є городище зі слідами вогнищ, але якихось особливих споруд за валами не виявлено. Бабин називався Городським, бо ж сусіднє село – Город, де над річкою Рибницею теж зберігся "Сторожовий" камінь. Це треба розглядати в комплексі із священними Каменями на Хребті Сокільському й довкола нього. Села Малий і Великий Рожен – це села Роженьці-Баби, Печера Довбуша-вувльва Баби, а Чортів Палець – фалос. У Сокільській скалі, за легендою, сховані скарби та зброя опришків. Далі по Черемошу є село Хороцеве, що носить назву язичницького божества. Колись воно називалось Хороцово. Тут записано легенду про комору, де сховано стільки золотих грошей, скільки могли везти 12 коней. Легенда розповідає про те, що в скелі був ідол (вершник на коні), якого знищив хороцівський мельник [42]. Можливо, що був то ідол Хорса, іменем якого назване це село. А Хорс нагадує Юрія Зміборця. Ще вище, де Чорна і Біла ріки, на полонині Мокрині, печерне святилище діяло і в епоху християнства, бо ж розповідають: "...в полонині Мокрині, в долинах, є Довбушева комора. Там, у скалі, є кагла, закурена, почорніла. В ту каглу вже багато наметали каміння. То все вержуть камінь і слухають, чи глибоко він летить. У ТІЙ КОМОРІ НА СТОЛІ ВИРОБЛЕНИЙ ДІАМАНТОВИЙ ЗМІЙ-ЖЕРТВА І ТОТА ЖЕРТВА СВІТИТЬ ТАМ ВОДНО (підкреслення мос. – С. П.)– як уночі, так удень". Очевидно, що задовго до Довбуша тут зимував жрець, і вже згодом цю печеру замешкали опришки. "Є в тій коморі багато грошей. Опришки там мали свій млин. В ту комору годі найти двері. Є там цілі могили рогів, з яких опришки вистругували собі порошниці..." [43] Звідси близько до легендарної комори на Кедроватому, що за Чорним Черемошем, де збереглося скельно-печерне святилище з "кріслом Довбуша". На Поділлі такий сідець називають Кармелюковим, а на Кам'яній Могилі за Дніпром – Чингізхановим. Отже, ми маємо підтвердження, що наші предки кланялися не тільки гаям, колодязям, озерам, але й каменям, а чорта називали "Тим, що в скалі сидить". Можливо, що й віра в закопані скарби залишилася ще з того часу, коли кумирам приносили жертви.

В арконському храмі Святівіта на балтійському острові Руяні (Руґені) коштовності зберігалися в скринях, і легендарні опришківські скарби в Карпатах теж зберігаються в залізних скринях або в бочках. Є легенди і про золото в буйволячих шкурах, а такі шкури натягали на себе волхви, як про це розказували Василеві Стефанику два наддністрянці, що ходили в гори купувати дідьків. Вірили, що на шкурі наприкінці світу відбудеться поєдинок Громовержця Перуна з Арідником. Так поблизу села Довгого, що на Закарпатті, є скала, де жили опришки. "У скалі є одна глибока яма, нею можна спуститися до дверей. Двері ведуть до пивниці, у якій дванадцять буйволячих шкір, а в них зашите золото. Над столом – меч та інша зброя опришків... Однак до тої пивниці не завжди можна зайти. Та пивниця відкривається лише у Великодну П'ятницю

опівночі. В інші дні досерединини не можна дістатися, бо якась нечиста сила не пускає" [44]. У Тухольці Сколівського району Львівської області П. Баландович розказував автору, що на горі Довбушівці є плита, а під нею двері до пивниці Довбуша. Двері інколи відчиняються, і звідти виїжджають вершники на конях. У пивниці є купи золота. "А то було на Купала, на дев'ятий четвер, на Русальну П'ятницю!" [45] – сказав оповідач. Зрозуміло, що маємо свідчення, що Купала, Русальна П'ятниця і Дев'ятий Четвер – дохристиянські свята. Русалчин Великдень – це є сьомий четвер від Великодня. Четвер – день Перуна, а П'ятниця – Діви Дани (Дзвінки), інакше Юпітера і Венери (Фреї). Так що мотив легенди явно архаїчний. Цінно, що печери тут називаються пивницями. Пивниця – це домашній підвал, де дозрівало пиво. Але ж пиво входило до празникового обряду і в дохристиянські часи. Особливо багато варили пива литвини та латиші. "Кудряве пиво", як і "медок-солодок" та "зелене вино" пили в свята під час трапез під храмами і русини, бо ж про ці напої співається у колядках.

Не цурався чарки і Олекса Довбуш, а тому про це згадується і в переказах про нього. Але якщо печера – пивниця, то не виключено, що Буж – Діоніс. Легенди про скарби поєднуються з топонімами. До містечка Великого Бичкова доходять хребти Свидівця. Про "пивницю" на горі Кобилі розказують, що в ній сховано "багато грошей та різний дорогий одяг, давня зброя". Тут ростуть три буки, як знак про місцезнаходження скарбу. Про те, що в храмі Святівіта зберігався одяг та коштовні речі, ми знаємо з хроніки Саксона Граматика, і про подібне мовиться в карпатській легенді. Далі бачимо, що легенда не загубила інформації про золотого змія, який зліва від хреста. Хрест був і в язичницькій релігії, хоч у легенду він міг прийти вже як християнський символ. Правий бік у міфології означає добро, а лівий – зло. Знаємо з давнього літопису, що слов'яни навіть в похід не вирушали, коли кінь-жеребець (це слово виводять від "жереба") починав рух з лівої ноги. За народними повір'ями "на сльози" свербить ліве око, а на радість – праве. На добру вість дзвенить у правому вусі, а на лиху – в лівому. Коли свербить права долоня – будеш вітатися, ліва – рахувати гроші. Цей ряд повір'їв можна продовжувати до безконечності, щоб переконатися, що в забобонах таїться дуже багато язичницької інформації.

Ще можна переповідати легенди про діамант, яким світили опришки в печері на Синицях, поблизу Верховини (колишне Жаб'є), про сліди рук та ніг Довбуша на каменях, про закляті (замовлені) Довбушем скарби, про чисті й нечисті гроші, які очищуються (горять) на Великдень, під Новий рік, на Купала, коли цвіте папороть. Нерідко скарби закопані в котлах, але на золотому ланцюзі, й пропадають, коли мовити лихе слово. Заклятий скарб, коли він нечистий, вимагає жертви. Його стережуть чорти. Легенди про скарби приводять нас до витоків рік та джерел. Скажімо, верхів'я Черемоша, Тиси, Пруту, Бистриці обов'язково згадуються, як місця, де є печери опришків і сховані скарби. Опришків завжди дванадцять, як і печер, пивниць, бербениць, скринь, мішків. Про сховані

скарби обов'язково знає дід, який або був опришком, або бачив, як опришки закопували золото й срібло. До комори зі скарбами пускає свій перший промінь сонце, що сходить. Очевидно, що обожнювалися ті криниці, з яких починаються ріки, бо ж про сховані скарби біля витоків Дністра розказують у селі Вовче Турківського району Львівської області, де починається Дністер, та про гору Явірник, з-під якої витікають річки Опір та Стрий. Там "є криниця, а за дванадцять шабелів від неї закопаний скарб". Є легенди про те, що вода виносить гроші зі скарбу чи ланцюжки. Золоті та срібні монети кидали люди в ті криниці, з яких брали цілющу воду. За ліки платили божеству води, тому поява в джерелах золотих та срібних монет, навіть золотого ланцюжка, зрозуміла. (Фіксуються про Звонкові криниці (Дзвонкові) як і про Довбушеву Дзвінку). Дзвінкою називають нашу Зизулю – Венеру. На Збруцькій статуї місце богині-П'ятниці між Перуном і його суперником Водяником або ж Моренем, то не випадковою є присутність П'ятниці в легендах про сховані скарби. Тут йдеться теж про Велику та Русальну П'ятниці. Свято дохристиянської П'ятниці заступили християнська Мокрина і Параскева-П'ятниця.

У Печеніжині теж показують місця, де нібито закопані скарби.

Олексу Довбуша мати, за переказами, народила в пастушій застайці, під Варатиком, Хутір Бобичів, де мешкали Довбуші в чужій хаті, міг називатися колись Бабичів, бо ж потік, який починається неподалік від цього присілка має назву "Діди". Поблизу річки Сопівки є місце, про яке ходить легенда, що там закопані скарби [46].

Олекса Довбуш загинув неподалік від місця свого народження. З Печеніжина до Космача дуже близько – перейти через села, що називаються Березови, а можна йти туди полонинами. Оскільки Олекса, його батько Василь і брат Іван вівчарили на Рокиті-полонині, і з нею пов'язані легенди, які обожнюють народного героя, то будемо триматися цього шляху. Довбуш ходив через Чорні Ослави та Лючки. В Чорних Ославах і Чорному Потоці писанки мають чорне тло, а вже по чорному писанкарки наносять кольорові узорі. В Космачі тло писанок, навпаки – золотисте, а з золотом був зв'язаний противник Громовика – Волос. Не виключено, що назва Космача походить від імені язичницького бога Волоса. Про тотожність лісовика з Волосом і ведмедем (ведмідь міг уявлятися братом Волоса, якого Бог прокляв, бо так говорить карпатське повір'я) є така велика література, що переповідати відоме не варто. Так само, як нема потреби ще раз аналізувати міф про боротьбу Громовержця з Волосом, хоча не виключено, що Велеса замінив не стільки Власій, як Юрій Зміборець, худоб'ячий бог.

Отже Олекса Довбуш загинув у селі, яке назване на честь Космача-Волоса, якого він, за легендою, допоміг Перунові вбити в Чорногорі або на горі Рокиті. Дорога з Рокити до Космача веде через полонини Цапул та Каратул. Подібний до Дідька-Волоса грецький бог Пан їздив у цапній упряжці. Під полониною Цап (Цапул), як і на Бойківщині, є місце, що називається Поляниця, і під таким же іменем діє в билинах жіночий персонаж.

Міф про боротьбу Перуна з Волосом жив досить довго, і він особливо був живучим у селі Космачі, так як це село носить у своїй назві ім'я язичницького бога. Можливо, що іншою назвою цього бога було слово "Коструб". "Кострубатий" і "косматий" – синоніми. Жителів Космача називають "джусами", а Джус – язичницький бог. Крім цього села Космача Косівського району є в Івано-Франківській області село Космач Богородчанського району, де простежуються теж язичницькі назви гір, урочищ, де є Марина вулиця.

Не може бути випадковою назва сусіднього з Космачем Косівським села Бабинопілля, яке деякий час називалося Акрешорою, але тут було урочище Бабине, яке й подарувало селові нову назву. Буквально за десять-п'ятнадцять кілометрів, у сусідньому ланцюзі цих гір, є село Бабин і городище, а поблизу лісу Хороцева є село Баб'янка за Прутом. Можливо, що саме через цю Бабу йде боротьба між Громовержцем і Антипом (Анти-Перуном). У Космачі храмове свято на Петра і Павла, а також діє тут, як мовилося вже, церква Параскеви-П'ятниці, а в Перкурєві (Прокурєві) храмують на Іллі (Ілля замінив Перуна). У Космачі є місце, де показуються Страхопуди, і тут треба "поцілувати Бабу шмаркату", бо інакше зіб'єшся з дороги і заблудишся. На цьому місці, за легендою, брат брата заколов вилами. Все це дихає язичництвом. Цих аргументів доволі, аби сказати, що загибель Довбуша через жінку в с. Космачі, посприяла тому, що міфи, які колись жили про богів, лягли на реальних людей. Буж – це, очевидно, слов'янський Діоніс, а тому й Довбуш нагадує то цього бога, то Аполлона-Дажбога (Леля-Полеля), то Геркулеса-Бориса. Особливо він близький до билинного Василя Буслая. В українському фольклорі топоніміці простежується язичницькі персонажі Буж і Бус, яких замінив Довбуш.

Олекса Довбуш, Григор Пинтя, Яношик, Кармелюк узяли на себе невмирущі міфи, які були створені в дохристиянський час і стосувалися язичницьких персонажів; давні городища, замки, скельні святилища (камені), криниці, печери, священні гаї, верхи й полонини теж нині присвячені опришкам і ватагам опришків, гайдакакам і козакам. Але залишається гора Бужора, Бусів верх, Бусовиця в Києві і інші.

Свої погани-язичники у фольклорі стали поганою вірою, тими, хто вірив у Буса (бусовірами, бусурманами), – турками й татарами, поляками, євреями, шведами, німцями і т. д. Говоримо, що носії фольклору не дали загинути міфам релігії наших предків, перенісши їх на реальних героїв, долю яких пов'язали з дохристиянськими храмами і священними місцями.

Література

1. *Грабовецький В.* Олекса Довбуш. Львів: Світ. – 1994. – С. 48-49.
2. *Грабовецький В.* Там же... – С. 52-53.
3. *Грабовецький В.* Там же... – С. 55.
4. *Ходять опришки.* Ужгород: Карпати. – 183. – С. 133 – 140.
5. *Грабовецький В.* Там же... – С. 59 – 114.

6. *Грабовецький В.* Там же... – С. 127 – 129.
7. *Грабовецький В.* Там же... – С. 118 – 120.
8. *Гнатюк В.* Народні оповідання про опришків. – Е 326-Львів. – НТШ – С. 49.
9. Співанка про Довбуша в кн. *Ходили опришки...* – С. 146 – 151.
10. *Шухевич В.* Гуцульщина. П'ята частина. Видання друге. – Верховина. – 2000. – С. 176 – 179; *Ходили опришки...* С. 142 – 162.
11. Цит. *Грабовецький В.* Олекса Довбуш... Додатки судових протоколів.
12. Співанка про Довбуша в кн. *Ходили опришки...* С. 148.
13. Там же... С. 149.
14. Там же... С. 154 – 155.
15. Там же... С. 106 – 107.
16. Там же... С. 32 – 33.
17. Вл. архів.
18. *Ходили опришки...* С. 335.
19. *Гнатюк В.* Е 326+... С. 109 – 111; *Шухевич В.* Гуцульщина... С. 176 – 179.
20. Вл. архів.
21. *Ходили опришки...* С. 314 – 317.
22. Вл. архів.
23. Вл. архів. Ширше про це у повісті «Перо Золотого Птаха» і дослідженні «Бусова книга» (Пушик С. Твори в шести томах. Т.2, 6)
24. *Ходили опришки...* С. 311; Вл. архів.
25. *Шухевич В.* Гуцульщина... С. 180 – 183.
26. Слово о полку Игоревем. М.: Просвещение. – 1984. – С. 39.
27. На рінах Вавільнських. Передмова І.Дяконова. К.: Дніпро. – 1991.– С. 5-26.
28. На рінах Вавільнських. Епос про Гільгамеша... С. 111.
29. На рінах Вавільнських... С. 58, 60.
30. Вл. архів.
31. На рінах Вавільнських... С. 46.
32. Слово о полку... Там же... С. 51.
33. *Ходили опришки...* С. 124.
34. *Ходили опришки...* С. 119-123.
35. *Ходили опришки...* С. 126-127.
36. Вл. архів.
37. Вл. архів.
38. Вл. архів.
39. *Ходили опришки...* С. 122-123.
40. *Ходили опришки...* С. 126.
41. Из «Деяний данов» Саксона Грамматика в кн. *Откуда есть пошла Русская земля.* М.: Молодая гвардия. – 186. – С. 607-609.
42. *Ходили опришки...* С. 321.
43. *Ходили опришки...* С. 324.
44. *Ходили опришки...* С. 321.

45. Ходили опришки... С. 45.

46. Власний архів...

*Стаття надійшла до редакційної колегії 26.10.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Гарасимом Я.І.*

BOZH AND DOVBUSH IN THE LIGHT OF CARPATHIANS LEGENDS

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*

The article is an excerpt from a new book by an author who explores the Carpathian opryshky phenomenon through a system of folk and mythological rites and plots, including legends.

Key words: *Boozh, Dovbush, opryshky, Huzulschyna, legend, Carpathians*

УДК 821.161.2-31.09

ББК 823 (4 Укр.)

«ЗОЛОТИЙ ВЕРЕСЕНЬ» 1939 РОКУ В ФОЛЬКЛОРНІЙ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Р. Ф. Кирчів

*Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України;
м. Львів; вул. Кісельницька, 16; тел. 038(322)62 25 13*

У статті здійснено спробу розкрити фольклорну трансформацію «золотого вересня» 1939 року. Автор доводить автентичність народної творчості на багатому матеріалі пісень, легенд, прислів'їв тощо.

Ключові слова: фольклор, пісенні записи, «золотий вересень» 1939 року, трансформація, фольклорна модифікація.

Міжвоєнна Польща зі своєю відверто антиукраїнською агресивною політикою не могла здобути собі прихильності в середовищі населення західноукраїнського краю. Тому не дивно, що початок її війни з гітлерівською Німеччиною першого вересня 1939 р. і дуже швидкий розгром війська та упадок цієї держави, не тільки не викликали в українців якесь співчуття, але, навпаки, зароджували в них надії на кращі зміни, оптимістичні очікування, які передалися і у фольклорне слово.

Автор цих рядків пригадує, як буквально по гарячих слідах подій того часу входили в усний обіг анекдоти, що висміювали самохвальну «потугу» польської держави і її збройних сил, що по суті після перших ударів з супротивником показали свою слабкість і неспроможність чинити поважний опір його переможному наступу. Зокрема, в різних варіантах обігрувалися характерні польські пропагандистські галасливі похвальби, що на випадок війни ворог зазнає нищівної відсічі. («Не дамо ані гудзика») - гласили офіційні рупори. А тут на очах усього світу за лічені дні довелося віддати цілу державу і шукати її верховодам прихистку за ближніми і далекими кордонами. Цю ситуацію й обнадійливі її наслідки схопила коломийка:

Шумлять вітри над полями, курява спадає.

То не вітер, то так шляхта за кордон тікає.

Ой пропала панська влада, нема панувати,

Вже не будуть українців в тюрмах катувати".

Ой кувала зозуленька, голосно кувала.

Тепер уже лядська влада навіки пропала [1, 384].

А в довшій пісні, яка поширилася в кількох варіантах, констатація ганебного розгрому польсько-шляхетської держави поєднане з глузливим звертанням до тодішнього її верховного правителя маршала Едварда Ридза-Смігли, котрий прославився фашизацією режиму в своїй країні і жорсткими розправами над українським населенням, але виявився безславно недолугим супроти гітлерівської навали:

*Ой ти, Ридзу-Сміглій, що тобі здається,
Із твоєї Польщі цілий світ сміється.
Пропала вже Польща, пропала навіки,
Вже їй не допоможуть французи й англіки.
Пропала вже Польща, пропала Варшава,
Уважайте, хлопці, щоб уже не встала [2, 383].*

Закулісні таємні договори між гітлерівською Німеччиною і червоною Москвою були в той час невідомими широкому загалу, а тому й перебіг політичних подій у суспільній, у тому числі й фольклорній, свідомості сприймався і віддзеркалювався лише в своїх зовнішніх проявах. Спочатку покладалися надії на «новий порядок» німецьких завойовників. Але несподіваний перехід Червоною армією Збруча 17 вересня 1939 року і її «визвольний похід» на терени Галичини змінили орієнтири. Хоча тут, без сумніву, чули про більшовицький терор, насильства, голодомори, що чинилися в підрадянській Україні, але в усій повноті ця жахлива дійсність не сприймалася і не усвідомлювалася не тільки в простонародному загалі, але й у значній частині інтелігентського, освіченого середовища. «Просто не вкладалося у голову, що такі звірства, жахіття там на советському боці, про які писала преса, розповідали свідущі люди, можливі. В їх правдивості ми сумнівалися і відносили в рахунок переборщування антибільшевицької пропаганди. А до того ж, польський режим, його українофобство так допекли і надоїли, що здавалося, що й сам диявол уже не може бути гіршим і жорстокішим від нього. Тому й прихід червоних сприймався багатьма, як певне вирішення, здавалося, безвихідної ситуації» [3, 14].

Приблизно такими словами пояснював мені дивні ілюзії й уявлення тієї значної частини галицького громадянства, яка з ентузіазмом і жовто-блакитними прапорами зустрічала передові частини Червоної армії, один чоловік, у національно-патріотичній свідомості якого не було підстав сумніватися. Треба додати, що немалу дезорієнтуючу роль відіграла і ліва прокомуністична пропаганда на західноукраїнських землях, яка у 20-30-х роках утримувалася і поширювалася тут на советські гроші і була досить розповсюдженою.

Отож, можна констатувати, що певна частина новотворів, які возвеличували «золотий вересень» 1939 року та які тиражувалися в різних советських виданнях і обговорювалися в дослідницьких розвідках, справді постала на хвилі тогочасних оптимістичних настроїв. До таких, що знаходили співчуття в ширшого народного загалу, можна віднести і значну частину коломийок про возз'єднання та пісенних текстів, наведених у дослідженні Ф. Колесси. Ідея соборності, розмежованих іномовними поневолювачами українських земель, єдність українців з-над Дніпра і Дністра здавна вітала у народній свідомості і відлунювала у фольклорній творчості:

*Ой по нашій Україні сади розцвілися,
Щезли межі, брати рідні докупі зійшлися.
Та затруби ти, трембіто, по цілому світу,*

*Вже ся збули ми панів та їхнього гніту.
Ой хто ж того мости зводить через Дністер нові?
Буковинці й подоляни, хай будуть здорові!* [4, 14]

Досить широкого розвитку набула в пісенності того часу тема звільнення багатьох тисяч українців з польських тюрем, особливо оспівується кінець такого зловісного символу деспотичного режиму панської Польщі, як концентраційний табір у Березі Картузькій на Поліссі:

*Вітер віє, повіває, з дерев листя позривав,
Свої літа молодії я в Березі змарнував.
Зійшла правда, стала вільна земля наша руська,
Щезла, згинула з панами Береза Картузька* [4, 15].

Але дуже скоро реальна дійсність розвіяла ілюзії про «визволителів-товаришів». Тюрми швидкими темпами почали заповнюватися українськими патріотами і національно свідомими громадсько-культурними активістами, більшовицькі концтабори на Півночі і в безмежних просторах Сибіру виявилися набагато страшнішими від Берези Картузької, а жорстокість, нелюдськість політичної поліції НКВС перевершили злодіяння польської поліції. Советська система з її насильствами, докорінними руйнуваннями традиційних устоїв життя, зневагою до прав людини, войовничим атеїзмом, потоптанням духовності показала себе в цілому чимось страшнішим від можливого творіння самого диявола.

У тій атмосфері нового досвіду і зумовлених ним нових переживань та настроїв творилася основа виникнення і поширення відповідних цим настроям фольклорних реалій. Спочатку це були твори усної словесності антисоветського змісту, що прийшли на західноукраїнські землі з-за Збруча. Це здебільшого частівки, приказки і прислів'я про гаразди советського життя і його вождів. Очевидно, вони прийшли разом із червоноармійцями-«визволителями» і тими вибраними особами, яким було довірено встановлення і розбудову радянської влади в Західній Україні. Думаю, що саме з цього середовища в певні хвилини довірливого спілкування з галичанами випадково чи навмисно виловлювалися ці новотвори антирадянського змісту, які швидко набували поширення. Пам'ятаю, що вже десь наприкінці 1939 - у 1940 роках різні глузливі приспівки про колгоспний «добробут», «советський рай», прислів'я «Ні корови, ні свині, тільки Сталін на стіні» жваво кружляли в моєму карпатському селі, у тому числі і між нами, тоді школярами-підлітками.

На ґрунті тривожних настроїв, породжених гірким досвідом реальних проявів облудності і жорстокості советського режиму з тюрмами, вивозами в Сибір, знущаннями над релігійними почуттями віруючих... виникали і поширювалися тривожні оповідання і чутки про арешти, депортації з родинами відомих місцевих людей, переслідування священників, осквернення святинь тощо. Уже в Різдвяні Свята 1940 р. з'явилася і пішла в обіг колядка «Сумний Святий вечір в сороковім році, по всій нашій Україні плач на кождім кроці». Цей пісенний новотвір утвердився в колядному репертуарі і наступних років з відповідною зміною датування в тексті («в сорок першим», другим, третім і т.д. році). В сюжеті

пісні відповідно з її рухомою хронологічною прив'язкою нарощувалися і додаткові співзвучні з місцевими подіями мотиви.

Так творилися її варіанти, які набули широкого розповсюдження. Один приклад з власного досвіду. У 1949 р. нас кількох студентів Дрогобицького учительського інституту запросили на Святвечір до батьків нашої однокурсниці. Ми тихо співали цю колядку і кожний щось додавав до тексту зі своєї місцевості. Вийшла цікава мозаїка. Оскільки «в сорок дев'ятім році» не вкладалося в розмір вірша і ритмічний лад мелодії, в процесі співу внесено заміну на «сумний святий вечір в теперішнім році». Імпровізаційним модифікаціям піддавалися й непоодинокі інші моменти тексту [5, 363].

Слабка зібраність текстового матеріалу і супутніх відомостей до нього обмежують можливість достатньо відтворити реальну фольклорну ситуацію того часу в Західній Україні. Певна річ, що ті «новотвори», які славили «золотий вересень», радість і щастя радянського життя, які тиражували в різних збірниках і масових пропагандистських виданнях, галасливо представляли в «наукових» студіях, насправді не мали поширення в народному середовищі і сприймалися в ньому як чужі, штучні, офіційно нав'язувані утворення.

У народному репертуарі зберігали живу функціональність твори обрядового і необрядового фольклору, особливо ті, що були співзвучними з тогочасними настроями більшості населення. В актуальному емоційному контексті зазвучали давніші й новостворені тюремні пісні, в родинному і довірливому товариській колах співали національно-патріотичні пісні, зокрема стрілецькі. У новотворах набирала розвитку антирадянська тема.

У цьому процесі особливо потужним імпульсом послужив трагічний факт «перших советів», один із найбільших злочинів большевицьких окупантів - їх криваві розправи над в'язнями тюрем Західної України на початку війни з гітлерівською Німеччиною у червні-липні 1941 р., масові розстріли і катівські знищення багатьох тисяч невинних жертв. Цей потворний чин комуно-московських «визволителів» І. Дзюба слушно назвав «одним з найстрахітливіших актів громадянської і гуманітарної катастрофи, якою обернувся для Західно України «золотий вересень» 1939-го» [6, 5].

Знову, вдаючись до спогадів, скажу, що помимо повідомлень у пресі про «подвиги» «доблесних» чекістів у тюрмах та інші їх злочини під час ганебної втечі перед наступаючими гітлерівськими військами, тоді поширилися численні оповідання і чутки про ці події. Вони посилювалися свідченнями очевидців, які, шукаючи своїх загиблих родичів і друзів, побували на місцях масових катівських розправ, бачили залиті кров'ю тюремні катівні, гори трупів, камери з живцем замуrowаними у них в'язнями, відкриті величезні могильники, в яких знавіснілі большевицькі карателі намагалися приховати сліди своїх жажливих діянь.

На основі дійсного, баченого, відчутого і пережитого формувалися певні сюжети, які, поширюючись в усній формі, збагачувалися рисами

фольклоротворення: втрати прив'язки до конкретних осіб і місць чи, навпаки, «встановлення» й акцентування гаданої конкретики, кристалізації певних «універсалій» і загальних місць. Головними компонентами таких сюжетів були драматичні мотиви з наголосом на особливо вражаючих деталях.

Так, зокрема, по свіжих слідах подій набули поширення оповідання про священика, розіп'ятого на стіні тюремної камери, закатованих монашок, вагітних жінок з розпоротими животами, дітей з розбитими головами, по-звірячому знівечених і замучених дівчат, про тих поодиноких, яким чудом удалося врятуватися в цій жахливій вакханалії від загибелі тощо. Такі сюжети наводилися в пресі, яка почала виходити в Галичині при німецькій окупації. Але в усному обігу епічна фактура цих сюжетів зазвичай розвивалася, доповнювалася додатковими мотивами, деталями, які допомагали пластичніше показати події і їх героїв, конкретизували їх причиново-наслідкову зумовленість, домальовували ситуативний фон і контекст. Народна уява доопрацьовувала такі сюжети особливо по лінії змалювання нечуваної жорстокості, садизму червоних катів, страшною долі і мученицької смерті їх жертв.

У моїй пам'яті збереглося з того часу спогади про священика, якого енкаведисти схопили під час відправи недільної Служби Божої і таким від престолу потягли в ризах до вантажної машини на вулиці, там кинули на дно, сіли на нього і повезли до тюрми. Дальша доля цього священика поєднана в оповіданні з повідомленнями в пресі про особливо жорстокі знущання в большевицьких тюремних заслінках над духовними особами, їх страшну мученицьку смерть. Героя оповідання живцем прибили до стіни і на оголене з пообрізуваними частинами тіла з великим вирізаним на грудях хрестом накинули порвані ризи.

Вражали уяву й інші аналогічні оповіді, якими в той час була заповнена усна народна творчість. На різний лад переповідалися сюжети про катування, тортування в'язнів, про те, як у цьому пекельному жаху окремим жертвам пощастило якось заховатися і врятуватися, їх оповідання про бачене і пережите.

Шкода, що свого часу ці оповідання саме в їх усній версії не були записані і не збереглися. Те, що з'явилося в пресі і в пізніших фіксаціях, зокрема після розпаду «імперії зла» заходами ентузіастів громадських організацій «Меморіал» і Товариства «Пошук», що опубліковано у виданнях української діаспори і тепер у незалежній Україні, лише якоюсь мірою відображає фольклорну адаптацію й рецепцію цієї теми.

Уявлення про зміст цих оповідей, цього страхітливого кривавого епосу, яким вивершувався міф про «золотий вересень» 1939 року і майже дволітню «визвольну» місію «перших совєтів», дає недавно видана книга далеко ще неповно зібраних документів, безконечних списків жертв, свідчень і спогадів очевидців про один із найжахливіших проявів большевизму в безпрецедентній за своєю жорстокістю парадигмі злочинів його неоголошеної війни проти українського народу.

Закінчую цей огляд зі свідомістю неповноти і недокладності накресленої фольклорної ситуації і народнопоетичного новотворчого процесу на західноукраїнських землях у зазначений період, а в зв'язку з цим і з почуттям авторського незадоволення. Дає себе взнаки недостатність зібраного фольклорного текстового матеріалу та відповідних відомостей з того періоду і стосовно різних місцевостей західноукраїнського краю.

За даними, на які автор мав можливість опертися, простежуються певні, відмінні від підрадянської України 20-30-х років особливості фольклорного процесу на західноукраїнських землях. Тут краще і повніше збереглася тяглість фольклорної традиції, а в новотворчості виразно позначився вплив актуальних реалій суспільно-політичного життя різних частин Західної України і місцеві події. У народній творчості знайшли вираз посилення суспільно-політичної і української національно-патріотичної свідомості та активне зростання руху опору проти і окупаційних режимів, посилення національно-визвольної боротьби.

Особливо помітний слід у народній словесності залишив знаменитий історичний акт утворення і героїчного захисту Карпатоукраїнської держави. Позначилися в українському фольклорі того часу і сподівання деякої частини західноукраїнського населення на допомогу братів з-за Збруча та вирішення багатьох наболілих проблем буття революційними методами большевицького зразка [7]. Але реальність, принесена «золотим вереснем» 1939 р., період «перших советів» з його катівським терористичним апогеєм у червні-липні 1941 р. – фактично поклали край цим ілюзіям.

Література

1. Коломийки / Упоряд., передмова і примітки Н. Шумади. - К., 1969. - С. 384. - № 4475.
2. Там само. - С. 383. - № 4471.
3. *Колесса Ф.* Фольклор великої вітчизняної війни // Копія машинописного тексту. - С. 14-
4. *Калесса Ф.* Фольклор великої вітчизняної війни... - С. 14. 54 Коломийки. - К., 1969. - С. 385. - № 4486. 38 Там само. - С. 383. - № 4466. 36 Там само. - С. 385. - № 4488.
5. Якоюсь мірою цей варіаційний процес відображають опубліковані тексти цій колядки, зокрема варіанти і різночитання в збірнику З.Лавришина «Пісні УПА» (1996-1997. - С. 369).
6. Таких публікацій було досить багато див.: *Мороз М.* Бібліографія українського народознавства. У 3-х томах. - Т. 1. Фольклористика. - Кн. 2. - Львів, 1999. - С. 550-552. Тема «золотого вересня» розробляється в різних оглядах і узагальнюючих працях про український фольклор радянського часу, зокрема і в праці «Українська народна поетична творчість. - Т. ІГ. Радянський період» (К., 1958). " *Дзюба І.* Кати і жертви // Романів О. Федущак І. Західноукраїнська трагедія 1941. - Львів-Нью-Йорк, 2002. - С. 5.

7. Романів О., Федущак І. Західноукраїнська трагедія 1941. – Львів-Нью-Йорк, 2002. – 429 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 14.12.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Гарасимом Я.І*

**«GOLD SEPTEMBER», 1939
IN FOLK-LORE TRANSFORMATION**

R. F. Kyrchiv

*Institute of Ukraine named by I. Kryp'yakevych NAN of Ukraine;
16, Kizelnyts' street, L'viv; tel. 038(322) 62 25 13*

In the article an attempt is made to reveal the folklore transformation of "Golden September" of 1939. The author proves the authenticity of folk art in various songs, legends, proverbs and more.

Key words: *folklore, song recordings, "Golden September" of 1939, transformation, folklore modification.*

УДК 82.(091):821.161.2

ББК 833(4УКР)

МІФОЛОГІЧНА ПАРАДИГМАТИКА АРХЕТИПНОЇ КРИТИКИ: СУЧАСНІ ПОШУКИ І ПІДХОДИ

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*

У науковій роботі здійснено всебічне дослідження консолідуючого міфу України на матеріалі творів провідних художників слова української діаспори 20-х – 50-х років ХХ століття.

Ключові слова: *консолідуючий національний міф, трансцедентальна інформація, вітаїстична код-програма, міфопоетична парадигма, міфологема, міфема.*

Методологія міфологізму, яку ще називають архетипною критикою, на відміну від усіх інших загальноновизнаних у сучасному літературознавстві методологій, зокрема психоаналізу, структуралізму, постструктуралізму, інтертекстуальності, герменевтики, компаративістики, на жаль, на сьогодні розроблена найслабше. Якщо ж узяти до уваги, що до цієї практично зовсім молодій методології в Україні досі з певним недовір'ям ставляться окремі відомі літературознавці, й те, що науковий прорив здійснено порівняно недавно, а найбільш категорично налаштовані опоненти пробують метод архетипної критики трактувати як такий, що не впливає з суті предмета дослідження й завідомо упередженим науковцям тільки видається підготовка тексту, а значить, може вважатися артефактуальним, то кожне нове й вагоме літературознавче дослідження, виконане на засадах архетипної критики, знаменується не лише тими віхами, що ними закріплюється літературознавчий поступ, а й водночас стає передумовою серйозних наукових дискусій.

Підмурівком для сучасної методології міфологізму стала концепція К.-Г. Юнга й напрацювання міфологічної школи (В. Грімма, Я. Грімма, А. Куна, М. Мюллера, Ф. Шеллінга), хоча ще далеко до їхніх праць передові уми людства зробили успішні спроби трактувати цивілізаційні моменти саме з точки зору архетипів. Наукові розвідки зарубіжних і вітчизняних філософів (Аристотель, Е. Аuerбах, Г. Гегель, Д. Девідсон, Д. Донцов, Есхїл, А. Камю, О. Лосєв, Ж. Маритен, Платон, Г. Сковорода, Сократ, Р. Тагор, Цицерон, Ф. Шеллінг, М. Шлемкевич, К. Ясперс), теологів (Августин Блаженний, Т. Аквінський, Д. Андреєв, М. Екхарт, Г. Костельник, В. Розанов, В. Соловйов, П. Флоренський), генетиків (В. Вернадський, С. Грузенберг, В. Ефроїмсон, І. Мічурін, Д. Овсянико-Куликовський), антропологів (Ф. Вовк, Д. Донцов, Ю. Липа), психоаналітиків (Дж. Бірлайн, С. К'еркегор, М.Коструба,

Ч.Ломброзо, Л.Мазох, Ф.Ніцше, З.Фройд, Е. Фромм, А. Шопенгауер), психологів і етнографів (С. Бовуар, Г. Брандес, О. Вейнінгер, Р. Гальцева, С. Гроф, Я. Голосовкер, В. Грімм, Я. Грімм, М. Еліаде, К. Естес, В. Корочанцев, А. Маслоу, Е. Мелетинський, М. Мюллер) стосуються животрепетних проблем архетипної критики не меншою мірою, ніж системні праці К.-Г. Юнга. У 1934 році М. Бодкін у праці «Архетипні патерни в поезії», а в 1957 році Н. Фрай у праці «Анатомія критики» суттєво доповнили інструментарій архетипної критики поняттями про модуси письменства (міфологічний, романтичний, високоміметичний, низькоміметичний, іронічний) та небесну (райську) й демонічну (інfernальну) образність. У наш час у літературних текстах виокремлюють архетипи, які постають у вигляді візій, сновидінь, символів, художніх тропів. З архетипами пов'язані переживання, психоемоційні відчуття й почуття героїв, а також викликані ними уявлення автора й читачів про персонажів твору.

Архетипи (від грецького «archtēpos» – первообраз) – теоретично вірогідна форма, за Платоном – ейдос, тобто осягнений людським розумом сукупний образ почуттєвих предметів, за Плутархом – зразок, еталон, модель, за Й.-В. Гете – форма форм, первісний феномен, за Г.Гегелем – абсолютний дух. Проявляючись через безпомилкове упізнання людською підсвідомістю, архетип завжди має ознаки набору певних ознак, рис, модусу найдавніших взірців, є символом і водночас формою, що функціонує. Архетип ніколи не руйнується повністю, зате видозмінюється, набуває нових ознак і навіть додаткового тлумачення. На перших порах у своїх дослідженнях К.-Г. Юнг не використовував термін «архетип», а послуговувався описовими словосполученнями «позаособистісні домінанти», «первинні образи несвідомого». В основі архетипів лежать згорнуті у квант (неподільну цілісність) найдавніші, а при цьому ще й найважливіші для повноцінного існування цивілізації мислеформи. Хоча сам архетип як літературознавчий термін порожнинний, суто формальний, проте він має властивість практично моментально задавати основні обриси найдавнішого уявлення і накладати його параметри на цілком реальний предмет.

Таким чином факт, річ, істота, часово-просторовий компонент у художньому творі набирають набагато ширшого значення, ніж реально ним володіють. У романі У. Самчука «Марія» головна героїня розкривається не лише як окремо взята українська жінка зі складною долею, кохана, дружина, ненька й бабуся, а сукупно як Велика Мати, Прародителька, Жінка-Страдниця, врешті – навіть персоніфікована Україна, що за свою бездержавність платить дорогою ціною власних мук, а також жертвує у протистоянні з окупантами найкращими синами й дочками, при цьому, на жаль, аж ніяк не змінюючи трагічної ситуації уярмленої нації. У романах І. Багряного «Тигролови» й «Огненне коло» біла українська хата на рівні підсвідомості сприймається читачами не просто як помешкання, придатне для життя, а насамперед як споконвічний отчий дім, рідне гніздо, колиска роду, сакральний домен, обжитий і упорядкований

простір, протиставлений хаосу в державі й світі – супупію інфернолу, що уособлює собою Всесвітнє Зло.

Етнологи підкреслюють нерозривний зв'язок між національно забарвленими у своїй основі всецивілізаційними архетипами й ментальністю окремого народу. Хоча ще К.-Г. Юнг, наприклад, не приділяв особливої уваги специфічно національним архетипам, які міцно закодовані в етногенетичній підсвідомій пам'яті представників кожного народу, а здебільшого розглядав архетипи всецивілізаційні, навіть цей психоаналітик у праці «Боротьба з Тінню» досить ґрунтовно зупинився на суто німецькому архетипі «білявої бестії» як взірці для наслідування у часи приходу до влади нацистів. К.-Г. Юнг зумів прозріливо охарактеризувати середовище й умови, в яких Адольф Гітлер, що «був зовсім нездібною, неадаптованою, безвідповідальною і психопатичною особистістю, переповнений пустими, дитячими фантазіями, але обдарований інтуїцією безпритульного або пацюка [11, 61]», прийшов до влади й розпочав маніпуляції свідомістю власного народу, котрий легко піддався на алогічну за своєю природою нацистську ідеологію: «Почуття індивідуальної слабкості, пов'язане, звичайно, з небуттям, було компенсовано досі небаченою спрагою влади. Це був бунт безсилля, ненаситний порив до того, що «не можна»... На жаль, у сфері свідомого мислення індивіда були відсутні цінності, які би могли йому допомогти інтегрувати реакцію, коли вона досягла свідомості. Вищі інтелектуальні авторитети не проповідували нічого, крім матеріалізму. Церкви виявилися явно не здатні справитися з новою ситуацією [11, 61]». Голос Тіні заглушив воляння Персо-ни до здорового глузду: сіра маса знищила цвіт власної нації. Ментальний «орднунг», тобто порядок, втілювався в системну розправу з усіма, хто не сприймав ідеї вищості німців. Концтабори й крематорії не просто забирали життя, як це не з меншим цинізмом мало місце й у СРСР, а німецька економіка навіть з їхньої смерті старалася мати вигоду: людський попіл виявився найкращим міндобрином для капусти, людська шкіра, особливо з татуванням, йшла на абажури, а волосся – на виготовлення матраців. Німецька медицина отримала необмежену кількість «піддослідних кроликів» для проведення найстрахотливіших дослідів на людях.

У романі І.Багряного «Розгром» російський та український перекладачі при німецькому офіцері на кожному кроці проявляють найгірші риси національної ментальності не тому, що є представниками упосліджених або пропавших народів, а з тієї причини, що стали зрадниками, перекинчиками, виявилися саме тими індивідами, яких інтуїтивно цурається нація, небезпричинно вважаючи їх морально «чужими», тому сприймаючи в одній шкалі оцінювання з явними ворогами. У той же час німецький офіцер Матіс, якому фашистською пропагандою було прищеплено бацилу «білявої бестії», перебувши найстрашніші випробування, ставши калікою на фронті, прозріває не лише у ставленні до керівників рейху й божевільної доктрини німецького панування над усім світом. Любов до українки Ольги, повішеної фашистами, спонукає Матіса бачити в жінці того народу, що його ще кілька років тому він вважав нацією

меншовартісних людей, найвищий символ високого духу, немеркнучий ідеал, а значить, найвищу гарантію Божого Провидіння на право українців мати своє власне велике майбутнє. Післявоєнна Німеччина в романі І. Багряного виступає у двох іпостасях. В основі кожного – типовий архетип. У першому випадку йдеться про нещасну матір Матіса, на утриманні й опіці якої до кінця днів мусить бути безпомічний син у свої молоді літа. Стара німкеня-страдниця – символічний образ повоєнної, розірваної на шматки союзниками, поділеної по живому тілу ще недавно єдиної й могутньої Німеччини. Архетип Трої тут прочитується чітко і зримо. У другому випадку повоєнна Німеччина постає німецькою дівчиною, яка за цигарки й сякі-такі харчі жертвує свою цноту негрові, що ступив на територію її держави, перебуваючи в армії союзників. Доведеність до відчаю і голодного існування німецької юнки в романі, попри неприховану іронічну авторську позицію, на рівні архетипу дочки народу прочитується як падіння усіх моральних догм тієї нації, що з ініціативи божевільного фюрера зважилася на найстрашніший гріх гордині й проголосила своїх представників надлюдьми. Фізичне й моральне розтління – не причина, а закономірний наслідок, що замикає порочне коло. Щоб його розірвати, повоєнній Німеччині доведеться пройти не лише через капітуляцію, що на рівні міфу означає самознищення, а й через нещадний катарсис і тяжку спокуту.

Архетип здатний розгорнутися в повноцінний літературний текст. Творчий процес, власне, зумовлений прониканням архетипу з підсвідомості у свідомість автора, автоматично спричинюється до реалізації написання шедевр у момент натхнення. При цьому часто відбувається розрив між знаком і значенням, адже літературне полотно – не символ, а цілісний художній світ, що живе за власними законами, існує у власному часі й просторі. Те, що відбувається у мистецькому творі, фактично не відбувається ніде, й у той же час події, образи, проблеми, колізії читач сприймає як реально існуючі. Більше того, мистецький твір спонукає читачів мислити в заданих твором рамках вслід запропонованому автором вектору не лише в процесі першого прочитання, а й опісля, причому деколи впродовж значної частини життя реципієнтів.

При кожному наступному читанні одного й того ж твору, особливо якщо читач це робить у різному віці, високохудожній текст має властивість сприйматися ним по-різному, прочитуватися, тобто тлумачитися, інтерпретуватися навіть діаметрально до попереднього прочитання. Думка про читача-авторського-співатора, висловлена М. Бахтіним, а пізніше належно вмотивована його наступниками, зокрема Т. Адорно, завжди передбачає важливий момент накладання власного життєвого досвіду читача на канву художнього твору й досвід автора. Архетипні образи стають маяками, що, образно кажучи, не дають кораблеві авторської уяви й човникові уяви читацької збитися з правильного шляху. Загалом літературний міф становить собою твір у творі, за Е. Хемінгвеєм, ту незрівнянно більшу від видимої частину айсберга, яка знаходиться під во-

дою, іншими словами – те, що читач має прочитати між рядками, що розуміє, зовсім не напружуючи інтелект.

Близьким до поняття архетипу є поняття фрейму як мінімальної сукупності ознак, що виражають різні аспекти одного й того ж предмета, уможливають їх сприйняття читачем у сукупності й належне цілісне розуміння. Етнонаціональний український архетип степу й фрейм степу – практично одне й те ж. Проте фрейм – поняття значно вужче від архетипу: це архетип на стадії свого становлення. Фрейм не мімікрує, не видозмінюється і не набуває нового вигляду, на що здатний архетип. Якщо архетип можна уявити голограмою, то фрейм – тільки контуром. Архетип існує як чітко не репрезентований наочно чинник. Він не здатний до самопроявлення і засвідчує свою присутність лише тоді, коли в реальному чи художньому світі появляється його більш чи менш вдала копія. Колективні патерни (моделі, схеми) на рівні підсвідомості сприймають архетип як підказку чи як ключ до розуміння реального явища, якому близький архетип. Фрейм виявляється не підказкою, а готовою відповіддю, відгадкою. Сучасні літературознавці називають як один з найвідоміших фрейм не тільки степу, а й фрейм міста. Але водночас говорять і про фрейм, наприклад, такого літературного жанру, як роман, у той час коли про архетип роману ще не заявлено жодним літературознавцем тому, що такий архетип просто неможливий.

Крім архетипів, які є основними й найбільш вагомими підвалинами міфів, архетипна критика оперує насамперед такими поняттями, як міф у всіх його можливих різновидах (модуси міфологізації, реміфологізації, деміфологізації, неоміфологізації (модус авторського міфу)), міфологема й міфема. За Н. Фраєм, міф у літературі може існувати, як «невитіснений» (з чітким поділом на світ людей і світ богів, що притаманно для античної літератури), як «романтичний» з виразними взірцями для наслідування, почерпнутими з народної моралі, і як «реалістичний» міф, що розгортається у життєво правдивій колізії, опиняючись не в самій фабулі, а на рівні підтексту. Часто міф мімікрує, розчиняється, розпадається на складники, набуває дифузних форм, відходить на задній план художнього тексту, але ніколи не зникає повністю. Практично не тільки в українському, а й загалом у світовому красному письменстві нема жодного літературного тексту, в якому більшою чи меншою мірою не функціонував би міф. У романі І. Багряного «Людина біжить над прірвою» автором розробляється середньовічна фабула міфу про Фауста й Мефістотеля, в тетралогії У. Самчука «Волинь» – міф домінування ідеалів роду (і народу) над усіма спокусами й випробуваннями окремої особистості, у романі «Чого не гоїть огонь» – міф амазонства й міф трагічного героя, що гине, будучи приреченим задалегідь, але не поступається складним обставинам, екстремальним випробуванням і жорстокій долі своїми моральними переконаннями. Деміфологізація чітко прослідковується у романі В. Барки «Рай», адже насправді радянська тоталітарна система створює для громадян СРСР пекельні умови існування, при цьому фа-

льшиво постійно афішуючи ідею світлого майбутнього, рівності й найвищих благ у світі.

Міф як трансцендентне явище зовсім не виявляє бажання з'являтися на вимогу митця, зате може безслідно зникнути в будь-який момент процесу творчості, якщо автор перестає зважати на метафізичні підказки й починає творити виїмково за законами логіки. Теологічні настирливо-повчальні виклади, церковні мірки, чернечі правила, які сповідує і через найменші, часто й уявні, порушення яких терпить танталові муки й неймовірно страждає головний герой твору В. Барки «Спокутник і ключі земні», наприклад, належно не сприймаються читачем, не ведуть до щирого співпереживання. Реципієнт готовий благодушно повірити у високі християнські ідеали письменника В. Барки, вітати його аскетизм, щиро співчувати героєві твору – Олегу Паладюку, але не може погодитися з нав'язаною автором «Спокутника і ключів земних» ідеєю, що тільки такий вибір – єдино правильний. Те, що стало потребою для самого автора – ченця в миру Василя Барки – і героїв, яких він береться списувати з самого себе, – непосильне для людей, котрим адресована книга. До речі, «сковородинська людина» (М. Шлемкевич) у XVIII столітті не відбулася з тих самих причин, з яких не могла у XX відбутися «барківська людина» – взірць виявився непосильним для наслідування. Як у романі «Слово за тобою, Сталіне!» В. Винниченка штучна ідея колектократії знівельювала природно закладену в романі животрепетну й дуже актуальну на час виходу твору друком ідею зрадженого братства в тоталітарному суспільстві, так і в романі «Спокутник і ключі земні» В. Барки пропаганда чернечого укладу життя світської людини підкосила під корінь животрепетну проблему емігранта-українця в повоєнний час, не давши їй розгорнутися на повну силу.

Проте не варто забувати, що з причини певної заданості канви міфу в художньому тексті найчастіше розгортається не сам міф, а його уламки або підтекстові посилання, натяки, алюзії на певні моменти античних чи біблійних міфів. Окремі міфологеми в художніх текстах присутні набагато частіше від повнометражного міфу. На рівні асоціацій, алюзій, ремінісценцій і неприхованих натяків у необхідних для реалізації основної ідеї художнього полотна моментах міфологема міцно «зшиває» далекі в часі, змісті й проблематиці твори, надаючи тому текстові, що створений значно пізніше, додаткового звучання й підтексту. Наприклад, Олег Ольжич у своїй поезії «Був же вік золотий...» використав міфологічну періодизацію, зроблену в працях Гесіода «Труди і дні», Овідія «Метаморфози», Тіта Лукреція Кара «Природа речей», котрі історію людської цивілізації ділили на вік золотий, срібний, мідний і залізний, але при цьому чітко вибудував еволюційну спіраль і людину в дії, русі, бажанні поступу: «Був же вік золотий, свіжі, проткані сонцем діброви, / Мед приручених бджіл, золотавість сп'янілого тіла, / Янтареві зіниці серни, що не бачила крові, / І на вітках восковість плодів, соковитих і спілих. // Та приходять вік срібний, вік простий і ясно-тверезий, / В нього рівно

всього, горя й радості, праці й забави. / Віку мудро-буденний! Але похитнулись терези, / Його срібні жита вже у копах стоять попілавих. // Кров у наших криницях. Реве здичавіла худоба, / Новороджені діти спинаються хижо на ноги. / І нелюдська жага нападає мужів, як хвороба, / І жінки безсоромні, немов од напою міцного. // А земля – не земля, тільки цегла руда і рапава. / І гуркочуть шляхи, стугонять і гуркочуть курні ці, / Коли плинуть по них, пропливають бундючно, як пави, / Куті щирою міддю важкі бойові колісниці... // Проливаючи кров у грабунках і гвалтах без ліку, / У змаганні із світом, у бої із самим собою, / Нам дано відрізнити зле й добре, мале і велике / І прославити вірність, невинність і жертву героя. // Щоб, коли небеса вкриє сталь воронена блискача, / Сталь нової доби, що завершує коло одвічне, / Холод віку заліза мав взори нестерпно-пекучі, / Взори того, що гарне, і того, що світло-величне [8, 65]». Міфологема, на відміну від міфу, особливо якщо він штучно «трансплантований» автором у свій твір з метою моралізаторства, ніколи не стає чужорідним тілом у творі. Це своєрідний лінгвостилістичний знак наголошу, графічне виокремлення, підкреслення.

Якщо міфологема – це уламок міфу, що саме через процес дроблення втратив «свої автохтонну характеристику та функції [7, 54]», то міфема – найменший, найдрібніший елемент міфу. Найвиразніше міфема проявляється у вигляді постійних епітетів у фольклорі. Пригадаймо: якщо в пісні фігурує козак, то він обов'язково «молоденький», хоча на Запорозькій Січі дехто залишався в рядах оборонців України до зовсім літнього, а то й похилого віку; якщо мати, то тільки «старенька», хоча, за логікою, тій же матері синів Тараса Бульби навряд чи могло бути набагато більше сорока років: сини зовсім юні, а народжували жінки в козацькі часи в 16 – 17 років; водночас те, що чоловік у подружжі часто виявлявся чи не вдвічі старшим, бо женився після проходження козацького гарту на Запоріжжі, теж норма, яка відбилася в багатьох прислів'ях, зокрема: «Наречена ще в пелюшках, а жених уже на коні»; якщо дівчина, то тільки «чорнобрива», хоча руських дівчат на Україні завжди було в достатній кількості; якщо ріка, то лише «бистра», тим часом як для степу й лісостепу – а це основне підсоння південної і центральної України – характерні саме повільні, рівнинні ріки. Міфема здатна набирати «космогонічних, астральних, антропоморфних, тотемічних, анімістичних, есхатологічних характеристик [7, 54]». Та переважно вона призначена для поєднання раціональних й ірраціональних чинників, може увиразнювати подвійність семантики, виконувати певні завдання, що їх неспроможний осилити суто «реалістичний» текст.

Міфема, на відміну від міфологеми й міфу, не є настільки легко розпізнаваною у літературному творі. Більшість читачів її як факт свідомо не вловлюють взагалі. Часто в поетичному тексті міфема тільки відбиває «чуже світло», опосередковано оприявнюючи те, що, за аналогією до антитіл, які виробляє організм у випадку навіть латентного протікання хвороби, засвідчує присутність прихованого. Наприклад, у романі Уласа Самчука «Марія» автор ніби мимохідь подає інформацію,

котру більшість читачів пропускають мимо вух, через що героїня напередодні своєї голодної смерті сприймається ними як жінка щонайбільше п'ятдесятирічного віку. Тим часом точна вказівка письменника на те, що Марія гідно «зустріла й провела двадцять шість тисяч двісті п'ятдесят вісім днів [9, 3]», отже, прожила без неповного місяця 72 роки, дуже важлива: йдеться ж бо про життя середньостатистичне, довге. Чому ж 90% читачів не беруть до уваги зумисно подану У.Самчуком цифру? Лише тому, що людське життя прийнято вимірювати роками, в крайньому випадку – місяцями, але аж ніяк не днями.

Міфологема років людського життя у разі розпаду на міфему днів перестає фіксуватися свідомістю читачів й автоматично переходить з тексту в підтекст. Буває, що міфема тільки відбиває й посилює лексичне значення інших слів за аналогією до того, як відбиває світло Сонця Місяць. Без такої функції присутність міфем «поза лаштунками» втратила б значення свого існування у тексті взагалі. Для прикладу досить взяти таку строфу вірша Ліни Костенко: «Як холодно! Акація цвіте. / Стоїть, як люстра, над сирим асфальтом. / Сумної зірки око золоте, / і електричка скрикнула контральто [5, 119]». Що маємо в тексті зримо, тактильно, відчуттєво? Зміну погоди, раптове похолодання в червні (саме тоді цвіте акація), контраст між холодом і цвітінням, яке, очевидно, розпочалося в гарну погоду, але, за інерцією, навіть у дні похолодання зупинитися вже не може. Сирий, тобто мокрий, асфальт вказує на недавній дощ, сумна зірка – на урбаністичний пейзаж і смуток ліричної героїні, зойк далекої електрички, наділеної найнижчим жіночим голосом, – на притлумлену любовну жагу. Порівняння розквітлої акації з люстрою цілком вмотивоване: суцвіття цього дерева дуже подібні на кришталеві підвіски. Проте краєм свідомості читач вловлює й інше, те, чого словесно взагалі нема в самому тексті: мокрий асфальт у нічному місті, підсвіченому вгадуваними вуличними ліхтарями (через їхнє світло й зірка одна-єдина, інших не видно), відіграє роль дзеркала, в якому відбивається розквітла акація. Слово «люстра» асоціюється зі словом «люстро» – саме тією позалаштунковою міфемою, що її свідомість читача-реципієнта вловлює безпомилково, уявляючи розквітлу акацію в двох проекціях: реальній і дзеркальній.

Інструментарій архетипної критики добре надається для аналізу творчості митців української діаспори 20-х – 50-х років ХХ століття, оскільки більшість із цих письменників володіли міфологічним мисленням. Витворений в екзилі консолідуючий національний міф, як це властиво всім вітаїстичним міфам узагалі, безперешкодно проникав у колективну підсвідомість українських емігрантів, а згодом, вже в часи незалежної України, в підсвідомість, а через неї – і в свідомість – материкових українців. Вітаїстична код-програма стала продовженням національного консолідуючого шевченківського міфу незнищенності українського народу й здобуття нашою нацією державності та входження в когорту найпотужніших духовно народів світу. Тяглість і дивовижна смислова ідентичність багатьох міфопоетичних парадигм, підтекстових мі-

фологічних сюжетних ліній, яскравих міфологем, міфем, патернів одно-значно доводять просторово-часову єдність і спадкоємно передавану з покоління в покоління національну ідею в усій новій українській літературі, від І. Котляревського й Т. Шевченка до нинішніх днів.

Література

1. *Багрянний І.* Людина біжить над прірвою/ Іван Багрянний. – К.: Український письменник, 1992. – 320 с.
2. *Багрянний І.* Розгром: Повесть-вертеп / Іван Багрянний. – Ульм – Нью-Йорк: Прометей, 1948. – 125 с.
3. *Барка В.* Рай / Василь Барка. – Джерсі-Сіті – Нью-Йорк: Свобода, 1953. – 309 с.
4. *Винниченко В.* Слово за тобою, Сталіне! / Володимир Винниченко // Винниченко В. Оповідання. Слово за тобою, Сталіне! Чорна пантера і Білий Ведмідь. – К.: Наукова думка, 1999. – С. 95 – 370.
5. *Костенко Л.* Як холодно! Акація цвіте / Ліна Костенко // Костенко Л. Неповторність: Вірші. Поеми. – К.: Молодь, 1980. – С. 119.
6. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
7. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Київ: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
8. *Ольжич О.* Цитаделя духа / Олег Ольжич. – Братислава: Словацьке педагогічне видавництво, 1991. – 272 с.
9. *Самчук У.* Марія / Улас Самчук // Самчук У. Марія. Барка В. Жовтий князь. – К.: Український Центр духовної культури, 1997. – С. 3 – 131.
10. *Шлемкевич М.* Загублена українська людина / Микола Шлемкевич. – К., 1992. – 157 с.
11. *Юнг К.-Г.* Борьба с Тенью / Карл-Густав Юнг // Юнг К.-Г. Бог и бессознательное. – М.: Олимп, 1998. – С. 454 – 477.

Стаття надійшла до редакційної колегії 01.12.2010р.

Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Ільницьким М.М.

MYTHOLOGICAL PARADIGMATICA ARHETIPNOI CRITICISMS: MODERN SEARCHES AND APPROACHES

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*

It has been done the first attempt in the Ukrainian study of literature in terms of archetypical criticism systematically and comprehensively analyze the highly literary achievements of the Ukrainian diaspora in 1920's–50's of XX century in this research.

Key words: *consolidating national myth, transcendental information, vitalitic code-program, mythical and poetical paradigm, myth, mythems.*

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр)

ГУЦУЛЬЩИНА У ТВОРЧОСТІ БОГДАНА ЛЕПКОГО: ЛІРИЧНЕ «Я» НА ТЛІ КАРПАТ

М. М. Васильчук

Коломийський інститут Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, кафедра філології; м. Коломия, вул. Миколи Лисенка, 8; тел. (03433) 2-46-60

У статті зроблено спробу простежити генезу та історію створення поетичного циклу «В Розтоках» відомого українського письменника Богдана Лепкого (1872–1941). Автор дослідження намагається вникнути у витoki тих або інших мотивів, що склали основу поетичного циклу, простежує систему образів. Дослідник пробує розібратися в тому, наскільки глибоко пройнявся поет темою Гуцульщини, чи зміг він вжитися у карпатську проблематику. Показано основні символи циклу, які спрацьовують на рівні концептів, а також поєднання у Богдана Лепкого в цьому циклі модерністських поезій із віршами соціального звучання.

Ключові слова: *цикл, поезія, концепт, тема, мотив, модернізм, гори, ріка, ставок, Карпати, Гуцульщина.*

Однією із яскравих постатей в українській літературі першої половини ХХ ст. є Богдан Сильвестрович Лепкий (1872–1941) – поет, прозаїк, перекладач, критик, історик літератури, видавець. У середині 1930-х рр. Петро Карманський у книжці «Українська богема» назвав Богдана Лепкого найбільш популярною постаттю на галицькому ґрунті. Визнання він заслужив завдяки своєму талантові та активній праці. Виходець з Тернопільщини, Богдан Лепкий більшу частину свого життя провів у Кракові. Але творчість письменника живила Україна, її історія і сучасне. Після років заборони на його доробок, яку наклала радянська ідеологія, призабута спадщина Богдана Лепкого в останні два десятиліття майже повністю повернулася до читача. Серед багатьох книг митця, перевиданих у цей час, особливої уваги заслуговують підсумкові видання: «Твори в двох томах» (К.: Дніпро, 1991) [6; 7], упорядковані та прокоментовані Миколою Ільницьким, і «Твори в двох томах» (К.: Наукова думка, 1997) [8; 9], упорядковані і прокоментовані Федором Погребенником. Письменникові присвячена низка статей, збірників матеріалів, монографій [2; 3; 12–14; 17].

Нас цікавить творчість Богдана Лепкого, пов'язана з Гуцульщиною. На рівні літературно-краєзнавчому це питання вивчали дослідники Петро Арсенич [1], Ігор Пелипейко [11], Уляна Скальська [15], Никанор Крет [5]. Ми ж спробуємо подивитися на проблему Гуцульщини в творчості Богдана Лепкого з погляду історико-літературного.

Загалом відомо, що в різні роки Богдан Лепкий бував у Ворохті, Яремчі, Нижньому Березові та інших населених пунктах і місцевостях Гуцульщини. У багатому поетичному доробку Богдана Лепкого є цикл поезій «В Розтоках». Як відзначав сам автор, мова про село Розтоки в Карпатах над Черемошем. Нині село Розтоки – Косівського району Івано-Франківської області. Межує воно з іншим селом з такою ж назвою: Розтокама Вишницького району Чернівецької області. На час приїзду сюди Богдана Лепкого Розтоки мали вже певний культурний шарм. У Розтоках «...часто бував Ю. Федькович (зокрема 1863, 1865, 1866 р.), згадує він про це село в своїх творах (оповідання «Опришок» та ін.)» [10, 57]. Про те, що факт перебування Федьковича у Розтоках і околицях був відомий Лепкому, можемо судити з його приміток до підсумкового видання своїх творів «Писання», виданих у 1922 р.): «Туди я приїхав перший раз в 1894 р. літом. Між Кутами і Тюдевом – висока скеля над Черемошем. Сокільське, яке так любив Федькович, зробило на мене сильне враження, як жодна гора в світі. Під Сокільським написав я тоді вірш «Гей, чудові наші гори» [1, 26]. Автор веде мову про поезію «Наші гори», яка починається словами «Гей, чудові наші гори...». Тобто тут митець розкриває історію започаткування поетичного циклу «В Розтоках». Прикметно, що перший вірш, написаний від перших вражень, став водночас і першим віршем циклу, тоді як наступні твори були вже своєрідним увиразненням, поглибленням теми.

Богдан Лепкий також згадує людей, з якими зустрічався тут, історію написання своїх поетичних та прозових творів, а також обставини їх публікації: «Між Тюдевом і Розтокама напала нас буря. Я скрився перед нею до гостинного дому о. Ковблянського і там написав тої самої днини образок «Під Сокільським». Він був друкований у фейлетоні «Діла» і попав у «Читанку» Крушельницького (в збірці моїх оповідань його нема). В о. Ковблянського перебував я кілька днів...» [1, 26].

Більшість віршів циклу «В Розтоках» написано ще на зламі ХІХ і ХХ ст. й опубліковано у поетичній збірці Богдана Лепкого «Листки падуть» (Львів, 1902). Згодом цикл був доповнений при підготовці підсумкового видання – першого (поетичного) тому для двотомника «Писань» (Київ–Ляйпціг, 1922). Відомо, що сучасний варіант циклу (вісімнадцять віршів) сформувався згодом; Богданові Лепкому належать ще декілька віршів, які нині не публікуються, серед них і твір «Гать пустили!» [1, 26], присвячений тяжкій праці плотогонів і хижацькому винищенню природи Карпат задля збагачення чужинців.

У заспівному вірші «Наші гори» поет передає враження від величі гір як природного феномена, справді демонструючи, що це, як він писав, «якась зачарована країна краси». У згаданій поезії яскраво проступає охоплення від споглядання гірського краю. Потрясіння, яке викликають Карпати у мешканця Поділля, настільки велике, що він зізнається у цілковитій розгубленості, коли незмога зібратися з думками, котрі, слідуючи за поглядом, підносяться догори. У мандрівця в цей час пробивається

думка, що тут, у Карпатах, «...чимраз до неба ближче / Чимраз дальше до землі!» [6, 46]

З дивовижною наполегливістю поет у циклі виводить образ води. У нього, ніби в перші часи по створенні світу, фігурують земля (гори) та вода (ріка, потічки, ставок, імла, хмари). Саме вода є стержнем віршів цілого циклу, вона виходить тут на рівень концепту.

У циклі декілька поезій присвячено річці Черемош. Ця гірська ріка, на той час важлива водно-транспортна артерія Гуцульщини, оспівана багатьма авторами. Але Лепкий шукає свого бачення і свого поетичного вислову. Один з віршів циклу він назвав «Ніч над Черемошем». Автор у поетичну форму вбрав враження від особливого стану людини, яка опинилася вночі у горах біля гранітної скелі, під якою клекоче-піниться нестримна гірська ріка. Перебування біля річки у нього передано через особливий романтичний настрій. Тут бачимо такі елементи, характерні для романтиків, як «отари білих хмар», серед яких виділяється місяць; тут незвичні звуки: «Часом сова озоветься, / Як грішника душа», або «Часом лилик стрілою / Перешибне воздух / Й, окутаний імлою, / Щезає, наче дух» [6, 46]. Тут немає тієї Гуцульщини, яку непомильно пізнаєш за іншими ознаками, характерними лише їй. Подібна ніч і подібні звуки могли бути й на іншій річці поза Гуцульщиною. І лише у прикінцевих рядках вірша Богдан Лепкий «являє» саму Гуцульщину, незначними рядками-мазками у романтичну картину ночі додаючи локальний колорит, який засвідчує, що це таки Карпати: «Часом сопілка в горах / Заплаче, заквилить, / А Черемош по зворах / Шумить, шумить, шумить...» [6, 47].

Поет оспівує природу Карпат й у вірші «Полудне в горах». Твір багатий на враження людини, яка ще не звиклася з цим краєм, не збайдужіла, тому на всю цю красу споглядає свіжим оком. Дивлячись на яр з гірськими потоками, він витворює асоціацію: вода – як скло, як гірський кришталь. Здається, поет моментальним поглядом сфотографував цю красу або заморозив, тому й зумів порівняти рух води із застиглими формами мінералу. Та при цьому Богдан Лепкий звернув увагу й на звуки гірських потоків, на «Їх вічні невгамовні тони», які «Немов жалі, немов прокльони, / Летять каскадами в простір» [6, 47].

Ліричний герой Лепкого у горах навколишній світ сприймає всіма органами відчуттів. Тому у творі послідовно автор передає враження від споглядання та наслуховування природи. Митець рядками поезії оживляє запахи хвої і смоли дерев. Він пише про те, що «...ялиці / Зітхають віддихом живиці, / І холодом холодять грудь» [6, 47]. Через поетичні метафори він пробує звести воєдино різні стихії – твердість і висоту гір із нестійкістю та рівнинністю моря, які, однак, не є антагоністами, а лише різними виявами підсоння. «Довкола тебе – гори, гори! / А над тобою: небо-море / І сонця животворний жар» [6, 47]. Автор говорить про напівстани – туман-імлу, яка в'яже гірські яри з хмарами-морем. У цьому переліку натурфілософських реалій поет, знову в прикінцевих рядках, знаходить місце й для суто гуцульських символів: згадки про звуки трембіти на полонинах, голосні дзвіночки на вівцях. Але все це далеко, і

воно не є визначальним для автора, це лише штрих, мазок, натяк на місце дії. Для нього головніше інше: «Над тим усім задума ходить / І за собою тугу водить, / Зітхання, спомини, пісні» [6, 47]. Цей вірш, як і низка інших творів циклу «В Розтоках», своїми мотивами й інтонаціями свідчить про приналежність Лепкого до модерністського, молодомузівського дискурсу.

Богдан Лепкий у поезії «До Черемоша», яка вписується у контекст інших творів про цю гірську ріку, з притаманним йому поетичним переосмисленням веде мову про річку-воду як про розрадника. Поет проводить паралель між Черемошем, яким сплавають плоти-дараби, і Черемошем, біля якого ліричний герой відпочиває душею. Тому автор пише: «На хребет холодний твій / Я пускаю як стій / Сплав важкий – тугу!» [6, 48]. Ліричний герой вважає, що лише Черемош, могутня гірська ріка, спроможний звільнити його від туги. А туга ця «...тяжка вона, Як цілі ліси!» Сприймаючи ріку як живу істоту, ліричний герой вірша звертається до Черемоша: «брате мій».

Богдан Лепкий не зраджує своєму ліричному тону й у віршах «На лодці» та «Гірський став». Вірш «На лодці» наповнений елегійними нотками. Часопростір твору окреслено рядками «Пливи, моя лодко, по хвилі / В спокійну вечірню годину!» [6, 48] Власне, цим першим рядком вірша підпорядковано й усі наступні. Поет описує передвечірній стан природи, суголосний спокійному розміреному ритмові життя ліричного героя. Він порівнює імлу із легкокрилими снами, що знову дає йому змогу вести мову про напівстани: «Он, видиш, як гори дримають, / А хмари, а мряки, як думи» [6, 48]. Знаходиться місце й для традиційних автохтонів Карпат – ялиць. Поет їх вписує у ту картину світу, яку змальовує у цьому вірші. Причому ялиці виступають лише часткою напівреальної декорації, де головними є їхні шуми, пов'язані з хмарами, мрякою, думами, тобто, такими ж нетривкими субстанціями між явою і ефемерністю. Ялиці – це стовпи, які через корені вбирають воду, а кронами торкаються водихмар. Цю картину Богдан Лепкий завершує у суто модерністському дусі – зверненням до човна-лодки: «Чому ж би й мені, моя лодко, / Не вільно життя позабути?» [6, 48]. Автор у поезії проводить паралель між надвечір'ям, часом засинання природи, та людиною, яка спокушається умиротвореністю і спокоєм гірської природи і, піддаючись добовим ритмам, прагне й собі спочатку заснути, щоб, можливо, вже не прокидатися ніколи.

Богдан Лепкий торкається нехарактерних для Гуцульщини загалом об'єктів – ставків, човнів. Можливо, його сутність прагнула знайти тут щось близьке для свого Тернопілля. Тому автор пише про «...став один бездонний / В одній закутині гірській» [6, 48]. Цей вірш наповнений романтичними нотками: бездонний, ніби сонний, став; став оточений скелями, порослими мохом, ялівцем; місяць стелить з гори до ставкового плеса місячну стежку. На відміну від вірша «На лодці», у поезії «Гірський став» автор уже оптимістичніший. Романтичні реалії йому були потрібні лише для того, аби просто показати, що за цією напівмістичною

обстановкою приходять звичайний світанок. Все ж інше було не чим, як мрією, сном, які тут «літають рійно». Та й душевний стан ліричного героя не такий, як у попередньому вірші: бо «...тихо тут і так спокійно, / Як у душі, що збулась горя» [6, 48]. Тому карпатську природу поет розглядає як місце, де людина може відпочити духовно, набратися життєвої наснаги. Загалом же, ці два вірші найменш «гуцульські» з цілого поетичного циклу «В Розтоках».

Поет інколи виходить за межі лише споглядання природи і власного внутрішнього стану, як це бачимо у поезії «Ялиця». Лепкий через «олюднення» дерева, що зросло на високій горі, звертаючись до нього у вірші-монолозі, торкається цілої низки моментів з життя Гуцульщини. Через запитання до дерева поет передає читачеві поетично зашифровану інформацію з історії Гуцульщини: гори колись були покриті безконечними непрохідними лісами («Як шуміли кругом / Безконечні ліси»); тут водився володар гір – ведмідь («Як тинявся медвідь, / Дикий пан диких гір»); тут є дві великі ріки («Як ревів Черемош, / Як шумів дикий Прут»); у Карпатах втікачі від панщини знаходили вільне життя («Як жилось людям тут / На свободі без пут») [6, 49]. Прикметно, що автор по-поетичному точно і містко говорить про цей край, тому твір не здається простим переліком історичних фактів, а дихає чаром поезії. Звертаючи свій монолог до ялиці, ліричний герой закликає: «Розкажи ти мені / Про минулі часи, / І чар сили, краси / Обнови, воскреси!» [6, 49] І таке воскресіння ніби відбувається в іншому вірші циклу – «Лови».

Вірш про полювання на ведмеда, який заліз до господаря в колешню й «пірвав телицю», а потім поїв заховані у ямі-сховку харчові запаси, має назву «Лови». Тут гумористичні нотки переплелися з мотивами соціального характеру. Для селян зазвичай був тяжким періодом року так званий передновок, час, коли старі запаси їжі закінчились, а новий урожай ще не поспів, тоді люди голодували. Отож, здавалося б, на перший погляд гумористичне звернення до ведмеда, насправді має драматичний підтекст: «Гей, медведю! Що ти вдіяв? / Глянь, надходить передновок, / Це ж для Федя вся надія, / Весь масток, весь приховок» [6, 50]. Співчуваючи господареві, окраденому ведмедем, поет бідкається: чим нагодує господар дітей, коли закінчиться картопля, і чим він заплатить тоді, як прийде збирач податків: «Що буде, як зафантує / Секвестратор за податок?» [6, 50] Згадавши про податківця-секвестратора, який примусово стягає податки, поет вдається до гумористичних ноток, звертаючись до ведмеда, який мав би бути заодно зі своїм сусідом-гуцулом, а натомість він його кривдить, отож нічим не ліпший від податківця-секвестратора. Тут поет протиставляє оточуючий гуцула природний світ світові цивілізації, державної системи, де людину визискують. Тому, соромлячи ведмеда, він каже: «Тьфу! Встидайся! Гріх великий! / Досить хлопа кривдять люди, / То хоч ти, мій вуйку дикий, / Міг би серце мати в грудях!» [6, 50] Вуйко – одна з табуйованих назв ведмеда.

Вірш «Така чудова нічка» – оспівування внутрішнього стану ліричного героя, який, перебуваючи в горах, почувается неначе в раю. Точ-

ніше, Богдан Лепкий, який не звик до прямолінійності у поезії, мову веде лише про «сон о раю». Тут маємо мотиви всесвітньої любові, коли у пориві розчулення хочеться «...вселенну До серця пригорнути» і пам'ятати лише добре. Ліричний герой чимось близький до того, щоб як герой Гете, вигукнути про чарівну мить, яку слід зупинити: «Й кричати: «Зупиніться / Часу бездонні ріки!...» [6, 50] Карпати у цьому медитативному вірші присутні на рівні простої загальної згадки: «Ах гори, хоч присніться, / Коли засну навіки» [6, 50]. Це – вияв найвищого захоплення краєм, у якому «Така чудова нічка».

Здається, автор, творячи цикл «В Розтоках», навмисне перемежовував вірші медитативні та сюжетні. До сюжетних належить вірш «Хрест на кручі». Це – діалог, який відбувається радше за все під час сплаву Черемошем. Мандрівець, пливучи як пасажир на дарабі, звертає увагу на хрест на кручі. Поет описові цього хреста приділяє немало уваги. Тут він користується символікою, близькою до фольклорної. Хрест не простий, а «похилений», а сусідять йому «Трепетливі і плакучі» берези, котрі, «Як сестриці-жалібниці, / Що за братом голосили» [6, 51]. Йдучи за традиційним досвідом, ліричний герой припускає, що саме в такій обстановці міг би лежати мисливець на сарн, убитий громом, мандрівний співак-кобзар, чи закохана дівчина-самогубець, яка вертала від ворожки і кинулась у Черемош. Не випадково автор наводить такий перелік людей. Усі вони, за традиційною християнською мораллю, є порушниками певних засад і приписів. Отож покарані незвичною долею і незвичною смертю. Але Гуцульщина, край, де тривалий час зберігаються язичницькі вірування, дещо інакше ставиться до таких людей. Тому цілком виправданим є інтерес ліричного героя твору до хреста, оскільки тут їх часто ставлять на місці трагічних подій, отож є надія почути щось незвичне. Слід зазначити, що сам Лепкий турбувався, аби читачі правильно зрозуміли символіку його вірша, тому додав такі примітки: «Жалібниці – плачки. У горах водилися плачки-жалібниці, яких кликали на похорони, щоби оплакували покійника. Домовину везли на санях (навіть у літі), плачки ставали на копаницях (полозах), обіймали домовину (деревище) і заводили. Перед домовиною йшли трембітарі й трембітали» [8, 783].

Богдан Лепкий, виписуючи другу частину діалогу, відповідь легіня-плотогона, вдається, з одного боку, до фольклорних ноток, а з іншого – вимальовує чіткий соціальний мотив. Виявляється, тут лежить «...Гринь, мій родич, / Що дарабами теж правив». Хрест – пам'ять про самогубця, який позбавив себе життя, тому що: «Орендар його опутав, / Обдувив як ту дитину, / І по п'яному взяв в його / Полонину і маржину» [6, 51–52]. Фактично, оповідаючи напівлегендарну історію, яка спочатку вбачалася ліричному героєві якоюсь романтичною казкою, поет приводить читача до роздумів про те, що не все так легко і просто у Карпатах, що гуцули, живучи серед неймовірної краси природи, все ж не можуть бути щасливими, бо над ними тяжить соціальне лихо. Описуючи нібито поодинокий випадок, Богдан Лепкий веде мову про страшне лихо цього

чарівного краю: несправедливість, яку чинять щодо гуцулів зайти, що принесли в гори горілку, набудували корчем і всілякими неправдами споюють довірливих господарів, аби отримати у свою власність їхнє майно: ліси, полонини, худобу. Поет завершує вірш рядками, які свідчать про сутичку двох світів – шляхетного світу гуцулів зі споживачьким світом визискувачів: «Та й таке-то! На перині / Рендар кості вигріває, / А наш Гринь небесним плаєм / В Бога вівці завертає» [6, 52]. До цього вірша Богдан Лепкий дав примітки, у яких пояснює слово «рендар» (орендар) і рядки про небесний плай, де в Бога вівці випасають: «гуцули вірять, що вівчарі по смерті пасуть на небі божі вівці – зорі» [6, 833]. Тут слід додати, що у народі Гриневе самогубство, певно, не вважали злочином, бо вчинене воно як протест проти несправедливості (втративши все, герой шукав справедливості у судах, але не знайшов). Тому єдиною потіхою для гуцула в умовах земної несправедливості залишається справедливість на небі: бути там, за легендою, також пастухом.

Вірш «Хрест на кручі» присвячено отцеві Попелеві з Довгополя. Сам Богдан Лепкий про цю особу пише так: «В о. Ковблянського перебував я кілька днів і звідти ходив у гори аж у Довгополе до о. Попеля, в якого написав О. Маковей одну зі своїх повістей. З о. Попелем їздив я на Грамітне, славне своєю грізною, героїчною красою. Отець Попель знаменито знав Гуцульщину і відомий був у цій країні як один з визначних просвітно-політичних діячів. До Розток навідувався я з тої пори кожного року, хоч на короткий час, і вона так і осталася в моїй уяві, як якась зачарована країна краси...» [1, 26]. Мова тут про Івана Попеля (1850, м. Галич – 1921, с. Довгопілля), священника УГКЦ. Він був відомий як засновник культурно-просвітніх та економічних товариств на Гуцульщині. Добре знали його й у літературно-мистецьких колах; у нього гостювали Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Марко Черемшина, Осип Маковей, Хведір Вовк, Володимир Шухевич. Можливо, Іван Попель був тією людиною, яка розповіла Богданові Лепкому пригоду з керманічем, що лягла в основу цього твору.

У диптиху «До самотньої ялиці» увагу поета привертає образ враженої громом ялиці, яка самотньо росте на горі. Вона для нього – «горда й висока» «сестриця». Поет через цей образ декларує власне розуміння величчя, людської стійкості й незламності. І, можливо, людина, як і ялиця у вірші, виснажившись від боротьби, стає самотньою, але це його не лякає. Лепкий акцентує увагу на тому внескові, який людина робить для інших, хоча й сама наражається на небезпеку. У цьому переліку добрих справ ялиці-людини – навчання пісень птахів, розказування квіткам казок тощо (мова про життя за певними правилами співіснування, заснованими на позитиві). Вірш автор завершує у мінорних тонах: «Квіти на сонці зів'яли. / Трави вода замулила. / Вколо каміння і скали, / Пустка, могила...» [6, 53]. Тобто митець розвиває тему проминулості життя.

Співцем смутку автор виступає у вірші «Як сумно хвиля грає». Здавалося б, це чергова рефлексія на тему плавби гірським ставом, які

маємо у віршах цього циклу «На лодці» та «Гірський став». Але він з новою силою розвиває тут мотив болю і смутку, характерний для модерної поезії. Власне, тут з'являється образ Керманича, який і везе ліричного героя на уявному човні. Автор малює напівреальну картину плавби розбурханою водною стихією, коли «З човна несеться спів», а «По берегах лунає / Мелодія без слів – / на весь луг». Ліричний герой твору сам не може розібратися в тому, куди пливе і хто ним керує, тому й виникає такий діалог: «– Керманичу, собою! / Звідкіля ти і хто? / – Я, – каже, – сум, син болю, / Я знав тебе давно, / я твій друг» [6, 53]. Ввівши у вірш образ Керманича-суму, сина болю, поет говорить про невмирущість смутку і суму. Власне, це образне втілення ідеї всесвітньої скорботи: «Над світом так літає, / Як над рікою шум, / смутку дух» [6, 54]. Попри приналежність цього твору до циклу «В Розтоках», тут, власне, нема зримості Гуцульщини.

Триптих «На небі сонце гасне» – медитація на тему призахідної пори. Автор милується останніми сонячними променями, які яскраво виділяються в гірській місцевості: тут захід сонця творить дещо інакше враження, аніж на рівнинах. Поблизькі гірські верхи, вкриті лісами, по-особливому чітко окреслюються на тлі золото-гарячої барви світила, яке майже зайшло за карпатські хребти: «Горять шпилі огнями, / Мов царський діадем, / Аж зорі над верхами / Займаються огнем» [6, 54]. Поет описує стан особливого спокою, який настає о цій порі. З'являються зорі на небі, світить місяць; при цій пишноті вгорі, все на землі перебуває в якійсь тиші. Тут поет знову звертається до образу синьої мряки, яка заливає все довкола, наче море. І серед цього моря-мряки «Над морем у долині / Стоїть казочний храм» [6, 54]. Автор дає опис цього храму, який має стіни з порфірів, золоті вежі, кришталеві сіни, крем'яні сходи. Це чи то храм душі ліричного героя, чи то видиво, вибудоване грою світла у гірській долині, чи то просто мрія, де «Цвітуть в городі тоя / Й люби мене – квітки» [6, 54]. У такому ж дусі написано другий вірш триптиху. У ньому автор продовжує тему призахідної пори, але, звісно, дає інші грані її розкриття. Гасне сонце, надходить ніч, «Ідуть зірки юрбою і місяць серед них». Богдан Лепкий вдається до народнописенної образності, казкової метафорики, де прирівнюються місяць до пастуха, а зорі – до тварин. Але тут автор робить поправку на гуцульський колорит, тому в нього зорі – як дрібні вівці, а місяць – як вівчар. Знаходить поет місце і для такого колоритного мотиву, як гра на сопілці: «Пасіться, зорі-вівці, / Нім стане ясний день, / А вітер на сопілці / Заграє вам пісень» [6, 55].

Богдан Лепкий використав ще один термін, характерний для цього регіону – плаї. Вималювавши таку небесно-пасторальну картину, своєрідне відображення пастушого життя у космічному вимірі, митець завершує поезію своєрідним узагальненням, ніби пояснюючи, а точніше, увиразнюючи провідну думку вірша: «Несеться у просторі / Поезія світів» [6, 55]. Завершальний вірш цього триптиха пов'язаний із попередніми, «водними», віршами циклу. Тут з'являється згадка про студену хвилю, круті береги, а також про очерет. Власне очерет і є тим симво-

лом, який точно вказує читачеві, що мова про ставок. Поет вдається до метафорики, аби передати високу поетичну напругу своєї поетичної душі: «На хвилі місяць грає / Симфонію без слів. / З хвиль кучері сплітає, / Жемчуг переливає, / Симфонію без слів / Співає...» [6, 55]. У вірші маємо пісню місяця, ніби прикрашену казково-елегійним серпанком. Мовлячи загалом про триптих «На небі сонце гасне», можна відзначити майстерність Богдана Лепкого у творенні пейзажної ліричної поезії. Він вишукує незвичні, глибоко індивідуальні образи, які, однак, легко піддаються прочитанню, подекуди за допомогою народнопоетичного ключа. Лексика, притаманна карпатському регіонові, надає триптихові гуцульського колориту, отож і вмотивованості появи таких віршів у циклі з Гуцульщини – «В Розтоках».

Богдан Лепкий цикл «В Розтоках» опублікував 1902 р. у збірці «Листки пануть» (Львів, 1902) [8, 782]. Але, як відомо, він цей цикл постійно доповнював. Тому під пізнішими поезіями поет ставив дати. Вірш «І ми пішли» має дату 1908 р. Очевидно, поет, прив'язуючи цей вірш до циклу, мав якісь особливі думки внутрішнього плану, оскільки з самого вірша не видно, що він повинен бути саме в цьому циклі. Тут нема ні мотивів, ні образів, ні лексики, які б в'язали його з Гуцульщиною. Вірш узагалі стосується проблем внутрішнього світу людини. Це – варіант медитації на ту ж тему, що й інші вірші, присвячені самотності. Але різниця полягає в тому, що ліричний герой із своєю обраницею поринули у власні почуття, проникнуті коханням і тугою. Перебуваючи там на самоті, вони були щасливими. Закохані відкрили для себе ще ніким не бачені на землі «пишні диво-квіти», тішились ними і гралась у «млі із жемчугів». Але сталася трагедія: їх «з глибин» підняли до життя. Тому ліричному героєві з його обраницею залишається тужити, «Чекаючи, пок' не наспіє час зійти углиб?» Певно, творячи цей вірш, автор, як і колись, переживав якийсь особливий стан, згадуючи Розтоки. Це й давало змогу поетові щораз, звертаючись до образу ставу чи річки, знаходити нові й нові варіації теми, нові й нові нюанси, нову гру світла, тіней, поетичних образів.

Поет вибудував поезії у циклі «В Розтоках» у пульсуючому порядку. Тут чергуються різні за світовідчуттям вірші. Це й не дивно, бо засади модернізму передбачали поетизацію мінливих, динамічно змінних переживань і хвилинних вражень, і Богдан Лепкий це підтверджує своїми віршами з циклу «В Розтоках». Ліричні пейзажні поезії сусідять із медитаціями на модерні теми про вічну скорботу і смуток, а серед них знаходять місце також твори, проникнуті соціальними мотивами.

Вірш «Порадь мені» Богдан Лепкий яскраво наситив фольклорною образністю. Тут знову виступає річка Черемош, яку він, як і в одній з попередніх поезій, називає братом. У вірші автор розробляє мотив долі. Твір побудовано у формі діалогу. Спочатку доля ліричного героя цвіла, наче квітка, супроводжувала його в усіх життєвих дорогах. Доля ця мала гуцульський колорит, бо «...як овечки, Думки мої пасла» [6, 56]. Однак, сталися зміни: доля згасла і тепер він шукає її, але ніде не може знайти.

Пошук долі передбачено не будь-де, а в місцях, визначених українською фольклорною традицією: «...у гаю, у розмаю Чи в плесі на гаті...» [6, 57]. І тут включається у розмову другий персонаж діалогу, Черемош, який вказує на місцезнаходження долі. Автор вживає слово «плай», яке підкреслює гуцульський колорит вірша. Він вдається до сталих народнописаних зворотів, характерних для коломийок (наприклад, у відомій коломийці: «На тім боці при потоці / Горіла загата...»), спеціально надаючи творові стилізації під фольклор: «По тім боці при потоці, / В багацьких хоробах, / Лежить твоя доля, хлопче, / Ніби в себе дома» [6, 57].

Проте, на відміну від коротких коломийок, поет у вірші вибудовує цілий сюжет, знову ж таки пронизаний фольклорними мотивами, народнопоетичною символікою. Поволі читач розуміє, що то не якась абстрактна доля, а, очевидно, суджена ліричного героя, яка перебуває на межі між життям і смертю, бо «там тесля молоденький / Білий човник струже» [6, 57]. У цьому образі легко впізнається домовина, та й сам автор у кінцевих рядках вірша «Порадь мені» це підтверджує: «Такий човник, мій голубе, / Аж на той світ лине» [6, 57]. Богдан Лепкий знову звертається до народної символіки і традиційної фольклорної лексики, говорячи про «човник із кедрини» та про «весельце з калини». У примітках до циклу він подає пояснення: «Кедрина – кедрове дерево. *Pinus sembra*. З його роблять домовини (його хроб не береться). «Треба, браття, товаришу кедрину тесать» (Ю. Федькович). Тут: кедрину – прямо замість труну» [6, 833]. Цим віршем поет ніби вивершує тему, порушену у попередніх поезіях, надаючи всьому циклові глибини і повновартісності образної системи. Помітно, що одним і концептів цього циклу є ріка чи став, а точніше – вода, яка (у різних формах і станах – річка, ставок, мряка, хмари) є універсальним провідником між різними світами. Тут напрошується аналогія не лише з українським фольклором, а й з міфологією античною, згідно з якою межею між світом живих і світом мертвих є річка Стікс, а атрибутами переходу зі світу в світ є човен і перевізник Харон.

Варто відзначити, що у ранній період творчості Богдан Лепкий активно розробляв тему води. Циклові «В Розтоках» передує поетичний цикл «Над рікою», де знаходимо багато подібних рефлексій; поетична збірка, видана 1905 р., до якої ввійшов і згаданий цикл, також мала назву «Над рікою». Разом з тим, перші прозові твори Богдана Лепкого мають «водну» тематику: наприклад, оповідання «Над ставом» (опубліковане 1895 р.), «Настя» (опубліковане 1896 р.). Готуючи ці твори до підсумкового видання «Писання», автор їх прокоментував, наголошуючи на тому, що це правдиві історії. Він назвав прототипів і місця подій: стави знаходились у селах Бережанського повіту, тобто на малій батьківщині Богдана Лепкого. В Розтоки Богдан Лепкий, як нам здається, привіз із собою певний психоемоційний стан, якого не змогли повною мірою витіснити Карпати, тому у віршах циклу «В Розтоках» поет так часто звертається до образу води, яка стала концептом.

Поезіям циклу «В Розтоках» притаманна глибока символіка. Про неї автор говорить і сам, як, наприклад, у творі «На склоні гір». Тут він наголошує на тому, що самотня сосна неподалік чорного бору – символ його суму. І саме ця сосна, а не згуртований бір-загал, викликає інтерес у ліричного героя. Поет проводить паралель між самотнім деревом і самотньою людиною, яка готова ділитися з сосною найсокровеннішим. Богдан Лепкий з теплою змальовує близькість людини і дерева: «Твій тихий шум, мій вічний сум / Нехай водно зіллються / І хай разом вечірнім сном / В простори понесуться» [6, 57–58].

Два останні вірші циклу присвячені прощанню з горами та спогадам про них. Вірш «Бувайте здорові!» звернений до Карпат, які поет називає «гори барвінкові». Ніби востаннє окидаючи зором усе, що залишає тут, поет перелічує те, що для нього дороге, і з чим він прощається: квіти у діброві, дебри і скелі, а найголовніше – це вечірні розмови. Автор ще раз зізнається у своїй закоханості у цей край: «Усе, що кохаю, / Навіки лишаю» [6, 58]. Спогадами про Карпати живе ліричний герой вірша «Гори мої, гори». Це вже погляд на Карпати з віддалі простору і часу. Цей вірш долучений до циклу «В Розтоках» уже згодом: він має дату написання 1919 р.; тобто, створений майже двома десятиліттями згодом після першої публікації циклу. У ньому відобразилась ностальгія за Карпатами і молодістю. Не випадково ліричний герой твору згадує про свою сивину, яка не дає права на вияви сентиментальності. Поет у традиційному для нього в цьому циклі народнопоетичному дусі апелює до милого його серцю краю: «Гори мої, гори, Зелений розмаю...» [6, 58].

У контексті поетичного циклу «В Розтоках» слід говорити і про нариси Богдана Лепкого «На Сокільськім» (1900) та «Біля Сокільського» (1913). Перший нарис опубліковано 1901 р. в газеті «Руслан», він увійшов до збірки Богдана Лепкого «Щаслива година». Це – розповіді про пам'ятник Тарасові Шевченку, споруджений у XIX ст. на Гуцульщині, над річкою Черемош. Та, передовсім, тут знаходимо поетично наскрашений опис першої зустрічі Богдана Лепкого з Карпатами. Принагідно варто звернути увагу на відображення автором образу води, характерного не лише для його поетичного циклу «В Розтоках», а й для нарису «На Сокільськім»: «Гори! Синьо-зелені стіжки, вкриті серпанками прозорої мряки, обсіпані жемчугами роси, обкаджені кадилом живиці і запахом квітів – се передова сторожа Зелеменя, Шпиць і Говерли. А долем Черемош! Невеликий, а який жвавий, який дужий! Скільки у ньому життя, нічим не приборканого, якогось первісного життя. Як свobodно перебиваються его хвилі долиною поміж горами, як шумно і гучно ревуть по каміннях, що прийшли з гір і лягли їм посеред дороги... Віз котився понад сам берег, і здавалося, що могуча сила води тягне его до себе і пустити не хоче» [8, 433–434].

Письменник висловив тут і свої перші враження від зустрічі з місцевими людьми – гуцулами. Помітно, що він сюди прибув не просто так, а маючи вже певні відомості про цей край, засвоєні передовсім з творів художньої літератури, зокрема, поезії Юрія Федьковича. Тут маємо під-

твердження того, що в гори приїхав Богдан Лепкий, підштовхнутий літературними впливами: «Мужчини росли і стрункі, як ялиці, жінки звичайно, багато нижчі, понад вік старі, з лицами, що нагадують жінок сходу. Та зате як лучилася гарна, то хоть пиши! Струнка, гнучка, з палкими очима, певна своєї примани, їдуть на кониках-гуцулах, курять люльки, і в своїх одягах живописних на тлі прекрасного краєвиду виглядають, як живі образи, як малюнки до оповідань Федьковича» [8, 434]. Дивлячись через призму творчості відомого гуцула-буковинця Федьковича, і сам молодий Богдан Лепкий не міг інакше сприймати цей край, аніж піднесено-романтично.

У нарисі Богдан Лепкий соковито описує грозу в горах. Це – ще одна варіація на тему води. Він виводить образ грізного Черемоша, невдоволеного тим, що його розлучили із Сокільською скалою. Автор уособлює ріку, надаючи їй міфічних властивостей: «Стіна, висока стіна, якої людським рукам не здвигнути, відбила світ [...] А той Черемош припав до неї, обіймає її і цілує. Нараз відоб'єся, кине собою і зареве, як ранений медвідь. Грізно і завзято валить на ту гать муровану, що нею люди скували его і відділили від Сокільської его, свобідного, сильного, безсмертного сина гір!» [6, 434]

Узагалі ж, перша поїздка в гори 1894 р. молодого поета, який знав і цінував творчість не лише Юрія Федьковича, а й Тараса Шевченка, була значною мірою «літературною». Про це свідчить і те, що Богдан Лепкий таку увагу приділив пам'ятнику Тарасові Шевченку. Письменник у згаданому нарисі відзначав: «Ось і Сокільське! Я не раз чув про нього, читав а навіть видів на нашій сцені якусь Сокільську дебру, але щоби вона в дійсності так сильно мене вразила, того я ніяк не сподівався» [6, 434]. Із цього нарису бачимо, що Лепкий трактує Шевченка як борця. Тут сплелось все воедино: Гуцульщина як колиска опришківської непокори; Юрій Федькович, який оспівував Карпати, і Федькович, який шанував Шевченка, не раз буваючи біля Сокільської скали; врешті, Черемош, розбурханий грозою, здатний на великі руйнування, як народ, доведений до відчаю своїми визискувачами. «І дивне диво! На найширшій гранці, на білому камені колюмни я прочитав великими чорними буквами витесані незабутні слова:

*Схаменіться! будьте люди,
Бо лихо вам буде!
Розкуються незабаром
Заковані люди,
Настане суд!*

Не знаю, чи можна було вибрати краще місце для отих слів. Той вічний Черемош реве, та Сокільська скеля і зміст тих слів – то щось одне. Здається, що Черемош не шумить і не гуде, лиш грізно лякає світ судом, здається, що зверху Сокільського якийсь могутній голос кличе: «Схаменіться!» – здається, що ціла розгукана природа звіщає хвилю, коли «розкуються заковані люди – настане су-у-уд!»...» [8, 435].

По суті Богдан Лепкий своїм приїздом на Гуцульщину завдячує уже певному міфові, створеному про цей край творчістю Юрія Федьковича. А вже власною творчістю Лепкий живив цей міф про Гуцульщину, додаючи до нього нових граней і тонів. «Модерна орієнтація на «облака нового містичного неба» (Остап Луцький), забуті Добро і Красу не виключила в художній практиці Б. Лепкого звертання до громадянських мотивів, теми народного життя» [12, 322].

Підсумовуючи мовлене, варто відзначити, що Богдан Лепкий у своєму поетичному циклі «В Розтоках» постає як стійкий поет з уже складеним світоглядом і образною системою. Його карпатський цикл не став відходом від звичної для нього на той час манери творчості. У віршах бачимо радше стилізування Лепким-поетом своїх віршів під карпатський колорит, аніж перевтілення його у поета-етнографа, як це було, наприклад, з Олександром Олесем. Богдан Лепкий основну тему цього циклу витворив у звичній для себе манері, тоді як додаткові теми він забарвив у гуцульський колорит. Це аж ніяк не вада. Це скоріше свідчення про досить потужний поетичний струмінь Богдана Лепкого, який незмога було заглушити чимось іншим. Можливо, з таким самим успіхом поет міг би написати про якісь інші краї, для годиться вплітаючи якісь незначні слівця чи деталі. Лепкий тут постає як вповідач власного поетичного світу, а не як інтерпретатор запропонованої йому життям теми. Засвоєння поетом тематики Карпат відбувалося на внутрішньому рівні, оскільки гори жилили у митця його оригінальний творчий світ, а не самі трансформувалися у вірші, перепущені через його творче єство. Тому «чистої» Гуцульщини у нього небагато. У цих віршах значно більше власне ліричного авторського замилювання природою, світом Карпат, аніж якимись етнографічними, історичними, соціальними темами і мотивами. Та разом з тим має рацію й Володимир Погребенник, говорячи: «Виріши на фольклорно-літературній традиції, Лепкий не протиставився їй, а радше синтезував із модерними здобутками як митець новочасний, європейського типу» [12, 322]. Цикл «В Розтоках» є виявом такого синтезу. Бачимо це на прикладі соціально загострених віршів «Хрест на кручі» та «Лови», які є свідченням громадянської позиції Богдана Лепкого, про його глибоке проникнення у проблеми життя гуцулів. А нарис «На Сокільськ» свідчить про потрактування Гуцульщини і її соціально-політичних проблем у контексті загальноукраїнському.

Література

1. *Арсенич П.* Карпатськими шляхами Богдана Лепкого : путівник / Петро Арсенич. – Івано-Франківськ, 1999. – 44 с.
2. *Богдан Лепкий* – письменник, учений, митець : матеріали наук. конф., присвяч. 120-річчю від дня народження Б. Лепкого. – Івано-Франківськ, 1992. – 162 с.
3. *Ільницький М.* «Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті...» // Лепкий Б. Твори : у 2 томах. – Т. 1. – К., 1991. – С. 5–30.

4. Історія української літератури ХХ століття. – Кн. перша (1910 – 1930-і рр.) / За ред. В. Дончика. – К. : Либідь, 1993. – 784 с.
5. *Крет Н.* Гуцульщина літературна : посібник для вчителя / Никанор Крет. – Косів: Писаний камінь, 2002. – 412 с.
6. *Лепкий Б.* Твори: У 2 томах. / вст. ст. М. Ільницького. – Т. 1. – К., 1991. – 862 с.
7. *Лепкий Б.* Твори: У 2 томах. – Т. 2. – К., 1991. – 720 с.
8. *Лепкий Б.* Твори: У 2-х томах. – Т. 1 / передм. Ф. Погребенника. – К., 1997. – 692 с.
9. *Лепкий Б.* Твори: У 2-х томах. – Т. 2 / післямова Ф. Погребенника. – К., 1997. – 688 с.
10. Населені пункти Косівщини: довідник / упоряд. І. Пелипейко. – Косів : Писаний камінь, 1995. – 112 с.
11. *Пелипейко І.* Гуцульщина в літературі : довідник / Ігор Пелипейко. – Косів, 1997. – 112 с.
12. *Погребенник В.* Богдан Лепкий // Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. : у 2-х кн. – Кн. 2. / за заг. ред. проф. О.Д. Гнідан. – К. : Либідь, 2006. – С. 315–359.
13. *Погребенник Ф.* Богдан Лепкий / Федір Погребенник. – К. : товариство «Знання» України», 1993. – 64 с. – (Серія 6. Письменники України та діаспори. Вип. 5).
14. *Погребенник Ф.* Богдан Лепкий : передмова // Лепкий Б. Твори : у двох томах. – Т. 1 : Поетичні твори. Прозові твори. Мемуари. – К., 1997. – С. 5–34.
15. *Сивіцький М.* Богдан Лепкий : життя і творчість / М. К. Сивіцький. – К.: Дніпро, 1993. – 375 с.
16. *Скальська У.* Стежками Богдана Лепкого // Новий час [Івано-Франківськ]. – 1992. – 31 жовтня – 6 листопада.
17. *Ткачук М.* Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого / М. Ткачук. – Тернопіль, 2005. – 128 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 16.10.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Ткачуком М.П.*

HUTSULSHCHUNA IN THE CREATIVE WORK OF BOHDAN LEPKYI: LYRIC «I» ON THE BASIC OF THE CARPATHIAN

M.M. Vasylchuk

*Kolomyia Institute of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Philology Department; Kolomyia, 8 Mykola Lysenko street;
t. (03433) 2-46-60*

The attempt to watch the origin and the history of well-known Ukrainian writer Bohdan Lepkyi (1871–1941) poetic cycle «V Roztokakh» is made in this article. The author tries to understand the sources of reasons, which are the basis of the poetical cycle. The systems of characters are also watched. The investiga-

tor tries to find out how much the poet is interested in the theme of Hutsulshchyna. The tries to understand if he could live into the Carpatian problems. The main symbols of the cycle are shown. They are read and work on the level with conceptions. At in also shown the connect on of modernism poetry cycle and poems of social sounding.

Key words: *a series of cycle, poem, concept, theme, motive, neason, modernism, mountains, a river, a pond, the Carpatians, Hutsulshchyna.*

УДК 821.161.2-141

ББК 823 (4 Укр.)

ФОРМУВАННЯ ПСАЛМІВ У КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО СВІТОГЛЯДУ

Р. О. Ярошенко

Національний університет «Острозька академія»

У статті проаналізовано розвиток псалмів через літературно-історичний світогляд, чітко окреслено його поділи та класифікацію. Автор демонструє ключові категорії жанру псалма, його вплив на давню українську літературу, творить культурологічний та філософський дискурс. Він яскраво змальовує особливості форми, змісту, написання та генезис формування літературного світогляду, що є на сьогодні під актуальним кутом зору багатьох літературознавців.

Ключові слова: *псалом, історичний світогляд, давня література, поезія, духовна література, культурологія.*

Проблематика літературно-біблійних джерел часто постає об'єктом дослідження літературознавців. Повертаючись до історичних аспектів, усвідомлюємо, що розвиток віршування виражається певною метричною будовою, де жанрова специфіка творить неповторність та далекоглядність, свідчить про актуальність, яка простежується аж до сьогоднішніх днів.

Метою дослідження є з'ясування проблематики значення жанру псалма у свідомості історичної самобутності, поділу та генезису формування літературного світогляду. Призначення псалмів несе за собою різнорідний характер, у зв'язку із чим вони поділяються на славословні пісні або гімни – *tehillah*, прохальні або літанії – *tetillah*, покайальні, подячні та сентенційні – *mascil*.

Поруч із цим поділом особливе місце у християнському богослов'ї завуальовують так звані месіанські псалми: 2, 8, 15, 21, 39, 44, 68, 71, 109, в яких найточніше викладені пророцтва про Месію. Наприклад, у Пс. 45, 6-7 міститься непряме згадування про Месію, Сина Божого. Його тлумачення ми знаходимо аж із Послання до євреїв 1, 8-9, де виявляється, що таке старозавітне розуміння було цілком притаманне євреям того часу, оскільки про це стверджує назва «*elohim*», якою йменували Ісуса Христа. Натомість, коли творився переклад Старого Завіту грецькою мовою, тобто готувалося до виходу видання «Септуагінта», слова «сини Бога» було перекладено як «*aggelos*», а даним терміном творили еквівалент давньоєврейському поняттю «*elohim*». Цікавим фактом послуговує те, що звідси генетично перейшло та зародилося в англійській мові слово «*angel*» [8, 41].

Однією із особливостей розвитку жанру псалма, в порівнянні із іншою біблійною творчістю, виступають надписи. Окрім 34-ох, всі псалми

мають у своїй будові надписи, що включали в себе історичну та практичну будову даних про псалом, генезис, зміст і використання. Предмет надпису є різноманітним, оскільки щоразу стосується чи то автора-псалмоспівця: Мойсея, Давида, Соломона, синів Корієвих, Асафа, чи історичних подій, що стали причиною та натхненням для написання: Пс. 3, 7, 9, 17, 33, 50, 55, 56, чи виконання «Для диригента хору», «Для арфи» і т.п.

Проте найбільш вживаними надписами виступають імена творців жанру псалма. Іноді в надписах виражається характер псалма, часто спричинений історичними подіями, про які розповідається у самому тексті псалма. Чітким прикладом служить: «Псалом Давида, що співав Господеві, з приводу слів Хуса, сина Єменеєвого» (Пс. 7); «На кінець, слуги Господнього Давида, що говорив Господеві слова пісні цієї в день, коли визволив його Господь з рук усіх ворогів його та з рук Саула і сказав:...» (Пс. 17); «На кінець; псалом пісні, при посвяченні дому Давидового» (Пс. 29); «На кінець, наука Давида, коли прийшов Доїк ідумейський і повідомив Саула і сказав йому: прийшов Давид до дому Авімелеха» (Пс. 51); «Молитва Давида» (Пс. 85); «Молитва Мойсея, чоловіка божого» (Пс. 89); «Хвала Давида» (Пс. 144).

Майже на всіх надписах вказується на використання псалмів на богослужіннях, називаються їх виконавці, виконання на різних інструментах: на струнних (Пс. 4; 53-54; 69; 75), на духових (Пс. 5; 52), частіше на орміструнних (Пс. 6; 11), на шошані (Пс. 44; 59; 68), на аламофі (Пс. 45); в супроводі співу: для співу (Пс. 64; 87); вказується час виконання: «Псалом пісні в день суботній» (Пс. 91); пісні сходжень (Пс. 119-133). У безлічі надписів знаходиться чимало інших оригінальних частковостей, які важко розтлумачити із призми сучасної богословської площини [9, 41].

Чітка диференціація жанру псалма протягом історії ґрунтується на твердженні великих постатей, що засвідчували присутність та неповторність псалмів у їхньому житті. Одним із таких орієнтирів є Володимир Мономах, який у повчанні до своїх дітей щоразу звертається до псалмів. Важливо заторкнути також прекрасний зразок рукописного Псалтиря епохи давньої Русі – Київський Псалтир, складений у Києві протодияконом Спиридоном і датований 1397 роком. За рівнем художнього виконання ця книга й зараз відноситься до шедеврів рукописного мистецтва, до яких також належить й Остромирове Євангеліє.

Оскільки псалми мають різноманітну сакральну структуру свого змісту та жанру, в щоденному використанні до читання Псалтиря зверталися за різних обставин. Від апостольських часів та заснування християнської спільноти псалми читалися не лише над хворими, а й над померлими. Вже тогочасні псалмоспівці робили хоча елементарну, проте все ж, класифікацію псалмів, віднаходили необхідні псалми, які за тематикою заповнювали сакральний простір. У часи давньої Русі існував звичай ворожіння по Псалтирю, внаслідок чого можемо простежити язичницькі традиції, що вливалися в лоно зародків християнства. Через контрастні

поетичні образи, що були завуальовані в псалмах, Псалтир став улюбленою книгою середньовічного суспільства.

Творча свідомість тогочасного автора перебувала під серйозним впливом Святого Письма. Тому професійні майстри пера високо оцінювали псалми через їхню досконалу літературну форму та дидактичний характер, для особистих шедеврів обширно процитовували та запозичували теми, сюжети, образи, що були висвітлені у Псалтирі. Безліч із таких обробок переродилися на приказки та прислів'я. А на давній Русі цитати з Псалтиря мали місце у «Повісті минулих літ», також у творах митрополита Іларіона, Кирила Туровського, Теодозія Печерського [10, 135].

Акцентуючи увагу на витворі жанрової специфіки псалмів, необхідно проаналізувати дефініцію псалма. Отже, найперше, псалми – це роздуми Давида про Бога та Його безмежну владу над земними народами. Актуальною є парадигма Старого та Нового Завітів, які через псалми стаються перехідним мостом, який єднає містичний вимір, оскільки псалми – це молитви, що їх у Старому Завіті використовували передусім на спільному молінні в Єрусалимському храмі, а найбільш поширеними вони були у часи гоніння та після заслання євреїв, – це були гімни плачу й волання про порятунок та допомогу Бога; а у Новому Завіті бачимо те ж саме, лише це піснеспіви радості, оскільки сповнилась Божа обітниця, – прийшов Дух утішення, тому вже Новий Завіт наповнений радістю Христового Воскресіння.

За часів Середньовіччя Псалтир був особливою книгою, оскільки як у Візантії, так і у слов'янських народів він сприймався нарівні з Євангелієм. Така популяризація псалма обумовлена, насамперед, пророчим характером його тексту, який надзвичайно багатий на прообрази Христа й Богородиці.

Атанасій Великий писав: «На мою думку, в цій книзі виміряні й описані словом все людське життя і душевне розположення, і порух думок» (Послання до Марцелліна). Згідно його твердження, псалми склалися воедино, в міру їх збирання пророками. Дані дослідження обґрунтовувались нижнім надписом другої частини: «закінчилась молитва Давида, сина Єсея» (Пс. 72). Ця помітка мотивована, як заключна частина збирача псалмів, який не знав псалмів царя Давида, очевидно, й не мав їх у своєму збірнику, які згодом стали загальноновизнаними і увійшли у третю (Пс. 86), четверту (101, 103), і п'яту частини (138-145) Псалтиря [1, 244].

Попри це, шанувальники псалмів не розприділяли їх у хронологічному чи систематичному порядку, а все впорядковувалось за їхнім внесенням до даного збірника, а згодом й до незмінного складу священного канону. Таким чином, розподіл на п'ять частин вказує на систематичний п'ятиразовий збір псалмів до єдиного збірника.

У книзі «Глумачення псалмів» св.Іполіт і св.Епіфаній подали своє досить оригінальне бачення відповідності поділу П'ятикнижжя на п'ять

книг: закон – є П'ятикнижжя Господа до народу, а Псалтир – є П'ятикнижжя народу до Господа [8, 143].

Поширеною проблематикою навколо тематики псалма є його нумерація. Загальне обчислення в єврейській Біблії та в перекладах «Вульгати» й «Септуагінти» однакове – 150, лише числовий розподіл інший. Нумерація їх в «Септуагінті» (перекладі текстів з єврейської мови на грецьку) і «Вульгаті» (перекладі текстів з єврейської мови на латинську), прийнята також і в українському перекладі, але багато в чому не співпадає з єврейською Біблією:

Псалми з 1 до 8 і з 148 до 150 – сходяться; Псалми з 10 до 147 – порушені на одиницю нумерації у відношенні із єврейською Біблією, тобто, наприклад, псалом 20 в Септуагінті і Вульгаті відповідає псалму 19 єврейської Біблії. Ця розбіжність трапилась через те, що при перекладі тексту Септуагінта утворила іншу нумерацію псалмів, а саме Пс. 9 і Пс. 10 об'єднала в один Пс. 9, а Пс. 114 і Пс. 115 – в Пс. 113. Необхідно детальніше розглянути дану проблематику:

ТМ (Єврейська Біблія)	–	LXX (Грецька Біблія)
1 – 8	–	1 – 8
9 – 10	–	9
11 – 113	–	10 – 112
114 – 115	–	113
116, 1 – 9	–	114
116, 10 – 19	–	115
117 – 146	–	116 – 145
147, 1 – 11	–	146
147, 12 – 20	–	147
148 – 150	–	148 – 150 [8, с.142].

Вагомим моментом виступає те, що від 10-го до 147-го псалма є латинський переклад, який досі вживається у Католицькій Церкві в літургійних книгах, за винятком деяких випадків, має нумерацію нижчу на одну одиницю в порівнянні з єврейським текстом. Таким чином, наприклад, Пс. 10, у латинському перекладі відповідає єврейському Пс. 11. Беручи це до уваги, у перекладах з оригінальних текстів було прийняте єврейське числення, лише додаючи в дужках латинське числення, наприклад: Пс. 22 (21) [14, 82].

У євреїв весь Псалтир, подібно до П'ятикнижжя, ділиться на 5 частин, з різними закінченнями. Перша частина: 1 – 41 псалми, охоплюють виключно псалми Давида з надписами (Пс. 1-2; Діян. 4, 24-26). Друга частина: 42 – 72 псалми, включають у себе псалми різних авторів: сім псалмів синів Корієвих (42-49), один – Асафа (49), 18 Давидових (51-65, 68-70), три безіменних (66-67 і 71) та один Соломонів (72), закінчується славослов'ям та історичною приміткою: закінчились молитви Давида, сина Єсея. Третя частина: 73 – 89 псалми, містять в собі одинадцять псалмів Асафа (73-83), три псалми синів Корієвих (84-85, 87), один псалом Давида (86) і два псалми Емана і Ефама Єзрахитів (88-89). Четверта частина: 90 – 106 псалми, псалом Мойсея розпочинає цю рубрику (90), на-

ступні безіменні (100, 102; 104-106), а поміж ними мають місце два Давидові псалма (101 та 103). П'ята частина: 107 – 150 псалми, структура яких є майже вповні із безіменних (107; 114-119; 135-137; 146-150) та продовжується піснюю сходжень (120-134), а поміж них один Соломона (127) і решта Давида (108-110; 138-145) [8, 146].

На чіткий єврейський збір та розподілення Псалтиря зверталась увага навіть древніх християнських вчених богословів, зокрема: Орігена, Іпполіта, Івана Золотоустого, Єпіфанія, Василя Великого, Григорія Нісського, Григорія Назіанського, Григорія Двоєслова. Висвітлюючи проблематику розподілу, необхідно відзначити певний хронологічний порядок, в якому співвідносились псалми, оскільки послідовне скорочення Давидових псалмів і збільшення безіменних псалмів чи таких, які належали іншим авторам, зумовили сакральність свого оригінального жанрового сходження в часі створення псалмів. Проте ці певні часткові сходження не можуть бути прийняті як основні принципи розподілу Псалтиря на окремі частини, оскільки не проведено чіткості та немає практичних мотивів, але дана думка має місце для існування в широкому науковому полі зору [2, 122].

Залишається загадковою постать царя Давида, який мав натхнення до написання більшості псалмів. Давид – хоробрий воїн, геніальний полководець, успішний державний керівник. Історіографи описують його життя, вповні опираючись на I і II книгу Самуїла. Будучи з дитинства пастухом, він мав життя, що маневрувало у різні русла. Досить згадати, як Давид переміг Голіата. За Божим покликком пророк Самуїл помазав його на царя. Зазнавши переслідувань від попереднього царя Саула, Давид був мудрим царем Ізраїлю протягом сорока років, про що розповідається у другій книзі Самуїла. Звісно, життя царя не було безгрішним, проте він приніс Богові щиросердне вибачення, склавши 50-ий псалом «Помилуй мене, Боже!». Саме псалми Давида найчастіше знаходять перегуки протягом століть у творчості багатьох письменників минулих епох і сучасності.

Вагомим моментом, який привертає увагу, зостається вживання у псалмах Ім'я Божого. Кожна частина Псалтиря має свою перевагу у використанні відмінних термінологій: в першій частині особливо виражається переважно Ім'я «Ягве», вжите 272 рази, а іноді «Елогім», яке просіклося лише 31 раз; в третій частині вживання обох термінів відбувається порівну, тобто: «Елогім» – 43 рази, а «Ягве» – 44 рази; проте в четвортій та п'ятій частинах майже абсолютно переважає «Ягве» [11, 10].

Книга псалмів впродовж багатьох століть була щоденно настільною книгою, яку читали вдома у вільний час, навіть брали із собою під час мандрування. Так, «Псалтир», укладений Ф.Скориною, виданий у м.Вільно 1525 року, отримав назву «подорожня книжиця», оскільки був широко вживаний у побуті. Моління до Бога через псалми було введено у монастирях як обов'язкове, тому від ченців вимагалось, щоб моління псалмів виходило із їхнього серця постійно, навіть під час щоденної праці. Ставили вимогу спершу декламу-

вати псалми, а згодом завчати їх напам'ять. Усна народна творчість теж наповнена вжитком псалмів, оскільки на базі утворення народних прислів'їв та приказок було сформоване досить широке історичне коло використання їх у щоденному побуті, як наприклад: «Блажен муж, що за радою несправедливих не ходить», «Не копай рову, бо сам впадеш до броду» і т.п.

Одним із найістотніших та невід'ємних для практичного використання аспектів розвитку жанру псалма в українській літературі є диференціація ключових категорій, які пропонують нам розвиток псалма, формуючи їх у своїх переспівах, моделюючи їхні жанри та додаючи певну жанрову специфіку. Для ілюстрації необхідно глянути на «Давидові псалми» Тараса Шевченка чи переспіви псалмів П.Гулака-Артемовського. Зразок псалма або канту можна знайти у книзі «Український кант». С.Мудрий слушно зазначає, що спроби вивчення псалмів в українській літературі робилися ще з часів українського середньовіччя, до них зверталися наші видатні митці — Тарас Шевченко та Леся Українка. Це, зрештою, і не дивно, адже з найкращих часів християнської Церкви молитва псалмами посідала друге місце після Господньої молитви.

Спогадуючи твори великого історика митрополита Іларіона, можна чітко простежити, що слов'янська літературна традиція органічно увібрала новозавітну благовість. А старозавітна Книга Псалмів мала вагомий вплив на сприйняття та свідомість слов'янських писців, книжників та, безумовно, церковних людей, тому й стала невід'ємним атрибутом національної характеристики словесного образу слов'янського народу. Саме тому Ф.Шлейермахер стверджував, що «це така література, із якої розгортається розвиток всієї наступної літератури» [3, с.329], маючи на увазі старозавітні тексти, які щільно співвідносились із слов'янською літературою, де явно простежувалась лєвова частка розвитку та вжитку псалмів.

Вагома потреба розгляду різнорідних жанрових моделей у традиції псалмів поставлена під акцент через генологічну та тематичну неоднорідність старозавітного прототипу. Оскільки це явище сприймалося поетами по-різному й надавало свого особистісного забарвлення та хвилювання, то, відповідно, й псалми піддавалися цим трансформаціям, звісно, залежало від кожного літературно-естетичного спрямування зокрема, до якого числився поет [12, 9].

Проаналізувавши тексти ліричного спрямування, необхідно зазначити, що в українській традиції написання псалмів переважає елегійне, мінливо-меланхолійне забарвлення над одичним. Таким акцентом наповнені псалми Т.Шевченка, П.Куліша, М.Максимовича, С.Руданського, Я.Щоголіва, П.Карманського, Л.Костенко, Є.Маланюка, Д.Павличка. Кожен із творців літературного мистецтва, вибираючи для власних переспівів твори зі старозавітної Книги Псалмів, брав до уваги здебільшого такі псалми, які були перейняті особистісними переживаннями, різноманітними докорами сумління, які створювали підсвідому психологічну

напругу. Митці-переспівувачі підштовхували новостворені парафрази до елегійного жанру. Отже, розглядаючи жанровий розвиток псалма, в даному дослідженні автор торкається його сакральної специфіки, яка проглядається крізь призму світоглядних історичних контекстів та спричинює безумовність його специфічних різнорідних розгалужень.

Література

1. *Антофійчук В.* Євангельські образи в українській літературі ХХ століття / В. Антофійчук. – Чернівці: Рута, 2001. – 335 с.

2. *Бетко І.* Рецепція Псалтиря в українській поетичній традиції // Другий літературний конгрес українців / І. Бетко. – Львів, 1993. – С. 122-124.

3. *Булашев Г.* Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космологічні українські народні погляди та вірування / Г. Булашев. – К.: Довіра, 1992. – 414 с.

4. *Бовсунівська Т.* Традиція „переложених” псалмів Давидових в українській літературі ХІХ століття / Т. Бовсунівська // Біблія і культура. Збірник наукових статей. Вип. 3. – Чернівці, 2001. – С. 117 – 120.

5. *Дзюбишина-Мельник Н.* Мова релігійної преси з погляду загальнолітературних норм / Н. Дзюбишина-Мельник // Сучасна українська богословська термінологія від історичних традицій до нових концепцій. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. – Львів, 1998. – С. 202-213.

6. *Жукалюк І., Степовик Д.* Коротка історія перекладів Біблії українською мовою / І. Жукалюк, Д. Степовик. – Київ: УБТ, 2003.

7. *Іваничук Р.* Мальви (Яничари). Орда: Романи / Р. Іваничук. – Харків: Євроекспрес, 2000. – 416 с.

8. Ключ к пониманию Св. Писания. – Москва, 2007. – 160 с.

9. *Коць Т.* Основні засади конфесійного стилетворення української мови (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.) / Т. Коць // Рідний край. – 2001. – № 2(5). – С. 40-43.

10. *Крекотань В.* Київська поетика 1637 року / В. Крекотань // Літературна спадщина Київської Русі і українська література ХVІ – ХVІІІ ст. – С. 135 – 136.

11. *Ласло-Куцюк М.* Оригінальність українських обробок псалмів // Ласло-Куцюк М. Велика Традиція / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест: Критеріон, 1979. – С. 61 – 95.

12. *Мишанич О.* Біблія і давня українська література / О. Мишанич // Біблія і культура. – Вип. 1. – Чернівці: Рута, 2000. – С. 9 – 13.

13. *Мороз Л.* Погляд на історію української літератури в аспекті християнської духовності (філософсько-теологічному) / Л. Мороз // Біблія і культура. – Вип. 1. – Чернівці: Рута, 2000. – С. 6 – 8.

14. *Нямцу А., Руснак І.* Рекомендации к изучению традиционных сюжетов и образов в историко-литературных курсах (для студентов филологических факультетов всех форм обучения) / А. Нямцу, И. Руснак. – Черновцы: Черновицкий университет, 1987. – 111 с.

15. Пелешенко Ю. Апокрифи та легенди богомилського походження в українській словесності: здобутки і перспективи дослідження / Ю.Пелешенко // Біблія і культура. – Вип. 1. – Чернівці: Рута, 2000. – С.6-8.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 08.10.2010р.
Рекомендовано до друку канд. педагог. наук, проф. Слоньовською О.В.*

FORMING OF PSALMS IN CONTEXT HISTORY WORLD VIEW

P. O. Yaroshenko

National University «Ostrog academy»

The article analyzes the development of psalms through literary and historical outlook, clearly outlined his division and classification. The author demonstrates the key categories of the genre psalm, its influence on ancient Ukrainian literature creates cultural and philosophical discourse. He vividly describes the features of form, content, writing and the genesis of the literary world view that is now under the current point of view of many literary scholars.

Key words: *hymn, historical philosophy, ancient literature, poetry, spiritual literature, cultural studies.*

Літературознавство

УДК 821.161.2: 82-32
ББК 83.3 (4 Укр) 6

СВОЄРІДНІСТЬ НОВЕЛІСТИЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Н. В. Мафтин

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

У статті розкрито своєрідність моделювання новелістичної архітекτονіки в новелах В. Підмогильного “Син” та “Гайдамака”. Композиційні особливості твору розглядаються крізь призму “оцінного” рівня новел, що дає можливість виявити специфіку поєднання в художньому мисленні автора рис європейської новелістичної традиції, впливу філософії екзистенціалізму зі світоглядними чинниками, сформованими як духовне протистояння тискові окупаційного режиму.

***Ключові слова:** архітектоніка, європейська новелістична традиція, жанр, конфлікт.*

Серед основних конфліктів, що моделюють прозу В. Підмогильного, дослідники виділяють “конфлікт між містом і селом як між натуральними антагоністами” (М. Тарнавський), “конфлікт жіночого й чоловічого” (С. Павличко), конфлікт основних інстинктів з мораллю (В. Мельник, М. Тарнавський), конфлікт характерів, конфлікт ментальності: української духовності й “советського матеріалізму” (Ю. Бойко). Останній тип конфлікту, виділений Ю. Бойком, більшою мірою виявився у повістях та в романі письменника, однак знаходимо його й у малих прозових формах. Попри зацікавлення В. Підмогильного “вічними” проблемами (як не визнати слухність твердження критика: “У найглибшому вимірі в його творах ідеться про безодню – між тим, як люди сприймають світ і яким світ є насправді [7, 83]”) та прагнення митця залишатися “аполітичним” у своїй творчості, він не зміг оминати реалій доби, реалій української дійсності. Тим більше, що й у власному житті не був далеким від реалій цієї дійсності (маємо на увазі факт, що проливає світло на деякі моменти біографії письменника: “...з архівів КДБ видно, що Підмогильний вважався петлюрівцем [7, 20]”). Те, що порив національної боротьби не був чужий Підмогильному, підтверджує і низка його ранніх творів: цикл новел “Повстанці”, виданий в емігрантському журналі В. Винниченка “Нова Україна” (Прага – Берлін, 1923),

спрямований на показ “драми селянської душі: брати знову до рук зброю для кровопролиття чи вирощувати хліб?” (В. Мельник), новели “Іван Босий” та “Син”, що є, фактично, “духовним протистоянням самого автора тисковій окупаційного режиму” (Ю. Лавріненко).

У нашій статті ми зупинемось на двох новелах В. Підмогильного – “Син” та “Гайдамака” (новела “Іван Босий” проаналізована нами раніше). Ці твори якраз і виявляють духовне протистояння самого автора, “тривале напруження без надії” (Ю. Лавріненко) – конфлікт української духовності, закладеної на архетипних рівнях, й матеріалізму нового “чумазого”, рецидив психософії котрого був спричинений проголошеною владою більшовиків уседозволеністю (адже “синові кухарки”, котрому була надана можливість і право “керувати державою”, ніхто не прищепив моральності й культури).

Даючи характеристику чільним рисам соціальної поведінки диктаторів, Е. Канетті в праці “Маси і влада” виділяє особно акцентованість психіки більшості правителів такого типу некрофілією. Диктаторові постійні потрібні масові смерті, масові репресії, аби щораз впевнюватись у своїй непереможності. Філософ зауважує, що найнижчою формою реалізації прагнення до безсмертя і формою виживання є умертвіння інших. Для радянських диктаторів однією з таких форм “опанування масами”, упокорення бунтівного українського села був голодомор. Голод 1921 – 1922 років, що мав місце на Україні внаслідок посухи, став своєрідною “репетицією” геноциду 30-х. Попри об’єктивну причину (посуху), ситуація ускладнювалася непосильними “продподатками”, спрямованими на знищення українського села як осередку “куркульства”.

Оповідання В. Підмогильного “Син”, хоча й засвідчує скерованість автора в царину психології помираючої від голоду людини, все ж напрошується на “політичне та соціальне прочитання” (М. Тарнавський). За висловом того ж таки Тарнавського, письменник не належав “до палких прихильників нової влади, але антирадянське спрямування його творів могло хіба що ввижатися недоброзичливцям [7, 113]”. Однак наскільки б вдало не маскував автор свої політичні чи соціальні позиції, “ідейно-оцінний” (ідеологічний) рівень композиції художнього твору все ж більшою чи меншою мірою зраджує їх. Значною мірою будучи під впливом фрейдизму, зосереджуючись на проблемі співвідношення між голодом і статевою хіттю [5] (тобто, на двох чільних інстинктах, що, за Фрейдом, правлять світом), В. Підмогильний все ж не зміг оминати основні колізії українського села 20-х років. Універсально-культурні інваріанти сюжетобудування його прози (ерос і танатос в їх мортальному та аліментарному кодуванні) є базовими елементами структури текстів і в той же час скеровані на показ реалій української дійсності – зокрема нищення цивілізаційних підвалин генофонду цілої нації.

Вірний мопассанівській новелістичній школі, В. Підмогильний і в новелі “Син” трансформує незвичайну, жахливу ситуацію голоду в “сірий буденний фон”: винятковим тут стає певний моральний подвиг сина, котрий всю свою життєву силу тратить на порятунок вмираючої матері.

Центральний персонаж твору є носієм української духовності й вищих моральних загальногуманістичних цінностей. Наділений фізичною силою і здоров'ям, хлопець прирікає себе на повільне вмирання біля опухлої матері. Його вірність обов'язку і любов до матері диктують йому свободу вибору як необхідність доглянути хвору, віддати їй останній шматок хліба. В. Підмогильний, зосереджуючись на внутрішній боротьбі людини з інстинктом голоду, зачіпає суто екзистенційну проблему “марності зусиль бунтуючої людини”. Однак вирішення цієї проблеми набуває національної специфіки. Моральність Васюренка, його екзистенційний вибір протиставляються жорстокості й бездушності, “гріху без Бога” сестри Марійки та її чоловіка – Олекси Корнійчука. Васюренко сподівається, що сестра, яка живе заможнo, забере до себе матір і дасть йому змогу поїхати на заробітки. Однак Марійка навіть не заходить до матері – “...для всіх вона й справді не існувала. Тільки син почував на собі вагу її мертвого життя [6, 143]”. Марійка не кличе брата до хати – “боїться, щоб їсти не попрохав”. Вона, живучи в достатку, видирає шматок хліба в голодної дитини, що забрела до її хати: “Аж за городами його, сукиного сина, нагнала, чисто руки покусав, як однімала [6, с.144]”. “Жовтий князь” приніс в українське село неймовірно тяжкі випробування. У першу чергу – випробування на духовність, міцність родинних зв'язків та людяність. Марійка зневажливо називає своїх сусідів Зінченків, котрі, рятуючись від голодної смерті, з'їли її собаку, злиднями. Сама ж відмовляється позичити для вмираючої матері хліба. На згадку Васюренка про гріх і Бога лицемірно відчитує брата: “Матір Бог кличе, а ти її нагло на світі держиш. Мучиш ти її, гріх тобі, Грицю! Не просить вона їсти, а ти її запишаєш. (...) А бачу я – Божа тут воля, гріх великий проти Бога йти, (...) дай їй спокійно померти... [6, 145]”.

Заможні й гордовиті Корнійчуки (Олекса повертається в село, намінявши “купу повних лантухів” зерна, в той час, як Васюренко спромігся на одну чорну перепічку; із задоволенням уминаючи хліб з салом, він навіть крихтою не поділився з омлілим від голоду жінчиним братом; про нього Васюренко думає: “швидше себе дасть зарізати, ніж поступиться хоч зернятком”); Марійка “гладка, до кісточки не вщипнеш”) навіть не гадають, що прийде час, і самі будуть пухнути з голоду – страшний 33-й підімне найбільших господарів. Прадавній каїнів гріх, спровокований втручанням чужої ідеології, дає новий рецидив: село розділилося на приречених (вони вже попродали навіть свої хати і чекають смерті в громадській “зборні”) і тих, хто багатіє на чужому лихові: “...он Тиміш рояля вже для дочки купив, учителя на музику найняв. Хвалиться, що на весну мотор купить молотити (...). – Десять хат уже купив, – сумно додав хтось, – два пуди ячменю – та й хата [6, 149]”. Страшні реалії українського села постають із окремих деталей, поданих автором в буденно-неминучому абсурді людської екзистенції – загальному егоцентризмі, за якого “кожен помирає на самоті, але й живе кожен самотньо. Це незмінно, це вічно. Страх руйнує останні людські зв'язки й оголює одвічну самотність, покинутість кожного всіма [8, 539]”.

У новелі “Син” Васюренко з його готовністю боротися за життя дорогої йому людини, органічною потребою дотримати одну з чільних Божих заповідей залишається самотнім супроти жорстокого егоїзму своїх рідних і байдужої впокороеності приречених на смерть: “Не було скарг, нарікань, прокльонів. Смерть приймали без жалів, не дивувалися з неї [6, 150]”. Ю. Лавріненко, аналізуючи стильову еволюцію прози В. Підмогильного, зазначає, що митець “динамічним темпом пройшов від етнографічного натуралізму й імпресіонізму перших своїх оповідань до експресіонізму [3, 388]”. Ця думка критика не суперечить усталеному поглядові на Підмогильного як “предтечу екзистенціалізму” в українській літературі. Адже й експресіонізм, і екзистенціалізм мають спільну філософську основу, останній “виростає” із першого. І зауважений Лавріненком “скептицизм і песимізм” його прози породжений екзистенційною безповоротністю страшного невідомого, за якого людину повсюди супроводжує дихання смерті. “Тверезий скептицизм-песимізм письменника, що бачить неспроможність, поразку, приреченість людини свого часу. Бачить – і все ж уперто без надії змагається до кінця, щоб з холодним, тяжко вибореним спокоєм прийняти й благословити смерть – як високий життєвий закон [3, 388]”.

У володінні “жовтого князя” смерть залишається останньою надією тих, хто вже не в змозі терпіти муку, смерть розлита у всьому – в повітрі, в жовтій барві пожухлої трави, у висохлих обличчях людей. Хмарою невідворотності залягає вона над селом, над тими, хто ще сподівається на порятунок. Опис степу, що лежить довкола вмираючого села, нагадує володіння антисвіту – суцільний цвинтар, де нема ні звуку: “Жовтий, мертвий степ розлігся перед ним скільки сягало око. Він просунув повз вигорілі ниви, що світили миршавими стовбурцями занедбаного хліба. Здебільшого їх не кошено навіть на сіно. (...) Навіть коники не сюрчали, не літала мушва. Безкрая палюча жовтизна різала очі. Він ішов ніби на руїнах великої пожежі, де огонь знищив усе рідне й близьке, де навіть спалено частину його серця [6, 140]”. В. Підмогильний, “далекий від романтичного збурення й орнаменталізму” (Ю. Лавріненко), зумисне уникає характерної для епіки початку ХХ ст. образності, спрямованої на “поетизацію” прози: парадигматизації як позачасової й позапричинної мотивації, введення в текст явищ “міфічного”, інтратекстуальної еквівалентності. У полі його мистецької обсервації – “порожня людина” “у порожнечі”. “І тоді встає одно-єдине справжньо значуще явище, яке може щось змінити – смерть. Підмогильний (...) і смерть малює спокійно, без істерії. Вона ж бо після всього пережитого – найлогічніша з усіх подій [3, 389]”. Смертю тхне людський подих (“З рота йому пашило гнилизною, і він гикав, почуваючи той сморід”), житло (“Повітря було мов цвіла вода – здавалось, то сморід з його рота залив хату”), смерть дивиться на Васюренка очима його матері: “На його глянули байдужі загуслі очі з жовтого, аж синього обличчя; над очима, ковтуном збившись, звисало нечесане сиве волосся, а посередині безладною діркою чорнів на обличчі

розтулений рот. Васюренкові здалося, що мати дивиться ротом, а не очима [6, 146]”.

В. Підмогильний, як “суворий аналітик доби”, давши соціально й психологічно конкретизовану есхатологічну картину фізичного й духовного вимирання українського села, зосереджується на внутрішньому конфлікті свого персонажа. Васюренко картає себе за те, що втратив контроль і з’їв більшу половину перепічки, а отже, спричинився до материнної смерті. Внутрішні терзання поглиблюються тим, що він мусить, аби вижити, приховати її смерть: з повіту привезли допомогу для хворих, і хлопець надіється порятуватись материною пайкою. “Дика спрага до життя”, яка “запалала в ньому шаленим вогнем”, викликає спротив свідомості, спротив живих у його душі культурно-цивілізаційних норм, норм християнської моралі, за якими прах покійника треба поховати, адже інакше душа померлого не віднайде спокою: “Ніколи ще серце його не билось так гостро; мов пугую різонула його думка, що він матір свою викинув, як падло, як дохлу собаку [6, 154]”.

Прихід Марійки, котра вирішила-таки навідати матір, в структурі твору становить натяк на кульмінаційний момент (всі композиційні ланки “згладжені”, “погашені”, як і “погашена” винятковість події – чим підкреслюється “демонізм буденного”, демонізм страшної, апокаліптичної ситуації, що визначає буттєві координати українського села періоду голоду). Марійка звинувачує брата в канібалізмі: “За хвилину народ із зборні посунув до Васюренкової хати. Всі бігли подивитись – такого ще не було, щоб хто матір з’їв. (...) Весь двір налився народом. Баби штовхались, щоб стати попереду. Переказували, що хтось бачив, як Васюренко білував матір і вночі варив з неї юшку. Догадувались, що малий Савчин син, що пропав, пішов теж Васюренкові на печеню [6, 155]”. Підмогильному вдалось глибоко проникнути в психологію натовпу, юрби, що навіть на межі загрози життю (голодує ж майже все село!) не втрачає хворобливого інтересу до “сенсації”. Однак “сенсації” не трапилось: в льоху знайшли тіло Васюренчихи. Справді новелістичним “поворотним пунктом”, хоча теж “погашеним”, “згладженим” стає розуміння і самим Васюренком, і читачем приреченості хлопця на голодну смерть. Якщо досі він тішив себе надією на порятунок – оклигає, піде на заробітки, поїде в ті краї, де, як розповідав Корнійчук, “...не собачатину, а свинятину в борщ кладуть, а хліб не з макухи”, то після смерті матері “був, як людина, що підняла надмірну вагу; в йому не було ні сили, ні думки живої – все те покошене, потоптане і вітром рознесене [6, 154]. До голоду додалися муки совісті; пішовши на певний моральний переступ, хлопець остаточно втрачає життєву снагу. І коли голова сільради наказує йому закидати льох (“щоб зарази не було”), Васюренко відповідає: “Ні, несила вже мені”.

Прикметно, що в аналізованій новелі внутрішньотекстові компоненти зв’язані в один вузол значною мірою завдяки назві. “Син” – на фоні есхатологічної картини всезагального хаосу, втрати усталених цінностей, поругання святинь – ця назва передає далеко не тільки міру спорід-

неності двох найближчих людей – матері й сина; син – в цьому слові – міра любові й відповідальності, міра глибинної людяності, закладеної в підвалинах національної ментальності, що відчайдушно чинить опір експансії чужій ідеології, “без роду-племени”, та своїм “чумазим”. І хоча персонажеві В. Підмогильного не вдалось порятувати ні матір, ні себе, його боротьба за перемогу духу над інстинктом – “тривале напруження без надії” (Ю. Лавріненко) – апелює до подвигу Сина, втіленого Творця, котрий прагне, жертвуючи собою, визволити своє творіння – людину.

“Тривале напруження без надії” – це й бунт Олеса із новели “Гайдамака”, його відчайдушне протистояння конформізму дорослих. Учень сьомого гімназійного класу пристає до гайдамацького загону не за переконаннями – “не во ім’я повинності й боротьби, а з одчаю”, “від свідомості своєї непотрібності”, як сам зізнається собі в критичну хвилину. Новела цікава задіянням у її структурі інваріантної відфольклорної моделі перехідного ритуалу – ініціації. В. Підмогильний використав реципійовану літературою із фольклору класичну форму міфу про перехід юнаків із групи дітей в групу дорослих мужчин. В. Пропп, В. Тернер, Е. Станнер, Дж. Кемпбелл, простеживши ритуальну схему ініціації в героїчних міфах і чарівних казках, зауважили її вплив і на наративну модель літературного тексту. Семантика сюжету, побудованого на вказаній схемі, передбачає вилучення індивіда із соціальної структури на певний час, ті чи інші випробування, контакт з демонічними силами, ритуальне очищення і повернення в “соціум”, в іншу його частину, в іншому статусі. Є. Мелетинський характеризує обряд ініціації як такий, що відриває юнака, котрий досяг статевої зрілості, від групи невтаємничених жінок та дітей і переводить його в групу дорослих чоловіків-мисливців з наступним правом одруження: “Ініціація включає символічну тимчасову смерть і контакт з духами, що відкриває шлях для (...) нового народження в новій якості [4, 226]”. Відгомін мотивів, пов’язаних з ініціацією, можна знайти практично в будь-якому сюжеті, що включає момент “становлення” героя (дослідники підкреслюють зокрема їх вплив на європейський роман виховання). Однак в багатьох інших жанрах цей відгомін простежується тільки на рівні “співпадіння універсальній оповіді”, бо “ініціація містить модель будь-якого оповідного тексту [2, 544]”.

Персонаж Підмогильного свій “ініціальний шлях” розпочинає, згідно з трьохактною структурою названої ритуальної моделі, із добровільної розлуки зі звичним для нього світом буття (батьками, гімназією, рідним містом). Олесеві “було боляче кидати рідні місця, батьків, яких він любив і котрі його любили”, однак хлопець фактично втікає від усього звичного, бо ним рухає неусвідомлене бажання випробувати себе, глянувши в очі смерті. Хлопець, невдоволений зі своєї підліткової фізичної кволості (“йому так обридло своє безсиле тіло, своя худорлявість, випнуті маслаки на обличчі, що він сумував іноді довго й болісно, іноді плакав і проклинав усе на світі вродливе й чудове”), гостро переживає “непотрібність” в соціумі, в колективі: “коли він думав про своє життя й життя взагалі, то воно здавалось йому маленьким, нікчемним і тонким,

як він сам [6, 43]”. Окрім того, – “Олеся не любили дівчата, певніше, не помічали його; це було образливо й жорстоко”. Становленню його чоловічої мужності не зараджують і відвідина повії, “до котрої ходила вся доросла частина класу”. Тобто, мотивація Олесевої поведінки цілком відповідає першому актові ритуальної моделі.

В гайдамацькому загоні Олесь відчуває себе так само непотрібним – “гайдамаки ставилися до нього з легеньким презирством”. Та все ж обрана роль дорослого чоловіка зобов’язує, і Олесь долає й свою фізичну кваліть, і страхи, і сльози, що набігають на очі при згадці про батьків. Уперта боротьба з самим собою – ось чим одержимий Олесь, він зовсім не задумується на ідейними спонуканими свого вчинку: “Чого він пристав до гайдамаків, а не до червоноармійців, він і сам не знав”. І хоча на перший погляд видається, що й автор зацікавлений далеко не реаліями подій української революції, її долі та впливу на пробудження національної свідомості, все ж ми не можемо повністю погодитися з думкою М. Гарнавського, що Підмогильний тільки “описує світ, у якому ідеали, чи то героїчні, чи то підліткові, однаково не сумісні з дійсністю [7, 53]”.

На наш погляд, вжиткова в літературній традиції модель фізичного й психологічного “перехідного обряду” слугує авторові своєрідним засобом розкриття національно-екзистенційної ситуації. Реальні картини української національної революції проступають суворим і трагічним малюнком крізь призму нейтрального на перший погляд сприйняття їх психологією підлітка. Конфлікт міста й села, знаковий у прозі Підмогильного, був реалією доби: національно-визвольний рух в його державницьких устремліннях не знайшов належної підтримки в українського селянства. Темна селянська маса, часто обдурювана українськими лібералами в їхній “ширїй” любові до “братів незрячих, гречкосіїв”, сприймала інтелігенцію (представників “міста”) як загрозу реального повернення панства. Одержимі лише бажанням втримати землю, стомлені від постійних обіцянок та ексекцій, селяни схилилися на бік більшовиків, котрі приховали свої справжні колонізаторсько-імперські наміри за лозунгом, що промовляв до серця кожного селянина: “Земля – селянам!”. Тому коли кращі лицарі української національної ідеї знемагали в непосильній борні з більшовиками, селянство залишалося інертною, а часто навіть ворожою масою. У новелі Підмогильного ці реалії доби відбиті скупом, однак промовисто і точно: “...місцеві селяни схилилися на бік більшовиків. Селяни навіть не пустили гайдамаків у село, щоб не накликати на себе помсти червоногвардійців. Даремно отаман загону, вродливий і кремезний осавул Дудник, переконував їх озброїтись і сполучитись з ними, щоб укупі боронити інтереси “нашої рідної України”. Селяни згоджувались, що боронити Україну треба, але озброїтись не хотіли і в село не пустили [6, 46]”.

Друга ланка ініціального випробування передбачає зіткнення з “демонічними силами”, контакт із міфічним “помічником”, наділеним надприродними можливостями, котрий володіє “родовою таємницею”. Саме постать “вродливого і кремезного осавула Дудника” з його свідо-

мою готовністю до жертви в ім'я ідеї державності України, котрий на рівні підсвідомості Олеся сприймається як ідеал (недаремно ж підкреслена врода й фізична сила осаула), стає тим “міфічним помічником”, котрий допомагає хлопцеві осягнути своє ініціальне становлення не тільки на рівні власного “єго”, але й причетності до національної традиції, дає поштовх пробудженню національного самоусвідомлення. Звичайно, В. Підмогильний не міг в силу об'єктивних причин особливо заакцентувати на моменті визрівання патріотичних переконань його персонажа (згадаймо про архіви КДБ, що містили матеріал про причетність автора до петлюрівщини!). Однак саме розстріл Дудника, мужність, виявлена осавулом під час останніх хвилин життя, стає потужним імпульсом до ініціального становлення юнака: “Він дивився на Дудника й здивувався його спокою й байдужості. Жодний м'яз не рушився на його обличчі, тільки очі дивились похмуро-похмуро. Не хапаючись, Дудник хрипучим голосом проказав:

Хлопці! Не забувайте мене й Україну! [6, 48]”. Героїчна смерть осавула штовхає Олеся на сміливий і небезпечний вчинок – відкрито заявити червоним, що він – гайдамака “по своїй охоті”, тобто, з переконань. Нехай Олесем і рухає в першу чергу бажання наслідувати зовнішні вияви героїзму шойно страченого Дудника – його мужність, рішучість, витримку, тобто, суто чоловічі якості, однак те, що останній заповіт осавула (любити Україну, ще таку абстрактну для Олеся) залишив у хлопцевій душі огненний слід, – безсумнівно. Свідченням тому – “біографічний синерген” самого автора, життя його душі “на весь трагічний розмах доби”, “зрячої, замкненої в собі душі, відповідальної за свій час людини, що мала силу протистояти тискові окупаційного режиму і скинути з плеч тягар провінціалізму забутої богом країни та вийти на простори європейського Духа [3, 388]”.

Як ми вже зазначали, В. Підмогильний творчо реціпіював мопасанівський тип новели, прикметний у першу чергу “погашенням” “незвичайного” як суто новелістичного компоненту. В аналізованому творі простежується поєднання поширеної в романному жанрі моделі ініціального випробування (адже ця модель вже на початку задає певний модус випробувань, тому “новелістична несподіванка” втрачає гостроту несподіваності) із типово новелістичним вирішенням конфлікту, новелістичною розв'язкою – “вендепунктом”. Кульмінаційною точкою ініціального випробування Олеся стає його розстріл. За ніч до виконання присуду хлопець усвідомлює самоцінність життя (“Ось мене везуть на смерть... Чого ж я не радію? Я ж шукав смерті. Дурень, хіба людина мусить шукати смерті?! То вже не людина, а недолюдок [6, 51]”). Однак інстинкт збереження життя не стає детермінуючим у його поведінці: наступного дня комісар, насваривши “молокососа”, провівши “роз'яснювальну роботу” (“Проти кого ти? Проти великого руського народу? Проти пролетаріату? ... А ти знаєш, що робить народ із зрадниками? (...) Він їх нищить! Розумієш, як комашню! [6, 52]”), вимагає, аби Олесю зрікся своїх переконань, тоді йому буде даровано життя. І хоча

Підмогильний “списує” впертість юнака лише на “злість” (“У Олеся залоскотало під ложечкою, чаю хотілось до нестями. Тому-то його взяла злість”), в читацькій рецепції зринає заповіт Дудника пам’ятати про Україну, гостро дисонує із комісаровою проповіддю про те, що “Україна – це тільки причіпка для буржуїв”. Олесева відповідь комісарові – то далеко не тільки дитяча “злість”: “Ні від чого я не відрікаюсь. Я боронив інтереси України й буду далі їх боронити від усякого гвалту й грабування, – різко промовив він, не дивлячись на те, що в школі в змаганнях між товаришами він мовчки тримався загальноросійської орієнтації [6, 53]”. “Ініціальне” становлення персонажа майже відбулося. Крізь маску зумисної авторської іронії, втіленої в невеличкому “уточненні”, прзирає нова сутність героя, чия поведінка тепер детермінується чимось іншим, ніж дитяча дражливість чи підліткові неврози. І хоча в момент розстрілу він ловить себе на мимовільному бажанні благодати про життя, згадка про Дудника додає йому сили “скупчити всю силу волі”.

В. Підмогильному майстерно вдається “препарувати” найтонші порухи психіки персонажа в момент граничної напруги, на межі, яку ось-ось доведеться переступити. Час “розстрілу” займає реально кілька хвилин, однак цей епізод, будучи найважливішим у структурі твору, стає “кратером” “живого часу з максимальною концентрацією животворної сили”(Варгас Льоса М.). Шалена внутрішня боротьба, фрагменти спогадів, що перемешуються відліком: “Раз!”, а за кілька секунд – “Два!”, створюють ефект новелістичної “Spannung”, напруги, властивої драмі й новелі, жанрам, яким дозволено обходитись без половин марнослів’я. Саме такі епізоди, як влучно висловився відомий сучасний перуанський романіст Варгас Льоса Маріо, “заставляють історію рухатися вперед, (...) іноді вони змінюють її природу (...) виявляють в ній неочікувані глибинні пласти чи багатозначність [1, 147]”. Кульмінаційне загострення – “пуант” новели “Гайдамака” – виконаний в суто новелістичній техніці: команда “Три!”, що насувалася як неминучість, в паузі якої вже виразно чувся подих смерті, не пролунала. Натомість комісар дає команду перенести розстріл на ніч. Вочевидь розуміючи, що перед ним – ще дитина, комісар вирішив тільки провчити Олеся. “Вендепункт” твору робить різкий новелістичний поворот, задіюючи закон заперечення формою змісту: “А ранком другого дня Олеся били шомполами, а потім пустили на всі чотири вітри змученого й знервованого, ображеного й приниженого душею й тілом [6, 56]”.

Уже в ранній період творчості (новела написана 1918 р.) Валер’ян Підмогильний обирає свій, властивий тільки йому, погляд на проблему буття людини, проблему “вільного вибору” як єдину форму самоздійснення особистості в абсурдному світі. І нехай Олесеві здається, що його “вільний вибір” не відбувся – “гірко від почуття того, що якби він не такий нікчемний і нікому не потрібний, то його б зараз же розстріляли. А то з ним можна погратись...”, “ініціальне” становлення персонажа почалось: завершиться ж воно за умов остаточного викристалізування його національної свідомості.

Наративна стратегія новелістики Підмогильного часто ґрунтується на паралелізації характерів чи подій: “Увага Підмогильного до структури виявляється в паралелях, які він проводить на різних рівнях одного й того ж твору [7, 48]”. Персонаж новели “Гайдамака” проходить через потрійну низку невдач – розчарування після відвідин повії, розчарування поведінкою козаків гайдамацького загону, що здалися майже без бою, і, нарешті, потрясіння імітацією розстрілу. На думку М.Тарнавського, “послідовність подібних інцидентів, що, нагромаджуючись, підсилюють один одного, – це, фактично, основний спосіб побудови фабули у Підмогильного [7, 49]”.

Таким чином, один із центральних конфліктів прози Валер’яна Підмогильного – конфлікт інстинкту (“чарів ночі”) та волі, духу, – реалізується в проаналізованих нами творах шляхом виразно новелістичного моделювання композиції. На рівні новелістичної архітектоніки цей конфлікт виявляється особливо гостро у протистоянні певних психотипів: Васюренко, Дудник, Олесь постають як пасіонарії, репрезентанти української духовності. Тиміш, сестра Васюренка, інертна селянська маса, байдужа до долі України, представляють тип новітніх “чумазих”, що й у ХХІ столітті чортополохом “матеріалістичного світогляду” глушитимуть українську волю; тих, хто завжди тягнутиме Україну в болото “провінціалізму забутої Богом країни”.

Література

1. *Варгас Льоса М.* Письма молодому романисту / Марио Варгас Льоса: [пер. с исп. Н. Богомоловой]. – М.: Колибри: 2006. – 271 с.
2. Инициация и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ “Большая Российская энциклопедия”, 2000. – Т. 1. – С. 543–544.
3. *Лавріненко Ю.* Валеріан Підмогильний // Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей / Підгот. тексту, фахове редагування і передм. проф. Наєнка М.К. / Юрій Лавріненко. – К.: Вид. Центр “Просвіта”, 2001. – 794 с. (с.386–390).
4. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное / Елеазар Мелетинский – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
5. *Музичка А.* Творча метода Валеріяна Підмогильного / Андрій Музичка // Червоний шлях, 1930. – С.109 – 114.
6. *Підмогильний В.П.* Оповідання. Повість. Романи / Вступ. ст., упоряд. іприміт. В.О.Мельника; ред. тому В.Г.Дончик / Валер’ян Підмогильний. – К.:Наук. Думка, 1991. – 800с.
7. *Тарнавський М.* Між розумом та ірраціональністю: Проза Валер’яна Підмогильного: [пер. з англ.]. / Максим Тарнавський. – К.: унів. вид-во “Пульсари”, 2004. – 232 с.
8. Экзистенциализм // Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Борев. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 575 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 27.10.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Панченком В.Є.*

ORIGINALITY OF NOVELISTICHOI TRADE OF VALERIAN PIDMOGYL'NY

N. V. Maftyn

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

The peculiarity of modelling of the short stories architectonics in the works by V. Pidmohylny is investigated in the article. It has been shown the combination of features of the European short novel traditions in the author's thinking as well as the influence of the philosophy of existentialism as the spiritual opposition to the occupation regime.

Key words: *architectonics, European short novel tradition, genre, conflict.*

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4Укр)

«ХИМЕРИ ЗЕЛЕНОГО ЛІТА» ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА: ТЕХНІКА ТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ОПОВІДАННЯ

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*

У статті досліджено складові художньої техніки в одному із творів малої прози 80-х рр. ХХ ст. відомого сучасного письменника (сюжетно-композиційні, поетикально-символічні, онірико-колеристичні), які вмотивовують майстерність творення оповідання Валерія Шевчука.

Ключові слова: *оповідання, сюжетно-композиційні виміри, колористика, портрет «зовнішній» і «внутрішній», психологічний стан самотності, ірреально-фантастичний образ, персонаж.*

У 60-х роках ХХ століття у більшості оповідань чи новел Валерія Шевчука центральним був юний герой, який нерідко перебував у тому віці, коли із підлітка формувався юнак, коли все сприймалося вперше, свіжо, загостреніше, коли проблеми частенько виникали там, де в інших його ровесників їх практично не було (згадаймо оповідання «Долина джерел»), бо за складом характеру – це в основному меланхолійний тип із вразливою душею, тихий і скромний, більше рефлектуючий, аніж діючий.

А у 80-х герой Шевчука мужніє, дорослішає (хоча відомо з біографії письменника, що часто рік написання і рік публікації твору міг розтягнутися впродовж десятиліть), йому вже біля тридцяти, а то й далі, скажімо, тридцять п'ять, як центральному персонажеві оповідання «Химери зеленого літа» [9]. Тепер письменник може в центр ставити дуже незначну, на перший погляд, подію, дрібно-побутову, як приміром, встановлення нової вуличної колонки для води. Та майстерність автора якраз і полягає в тому, що він уміє випробувати свого героя буднями, показати його «серед тижня», а не в якісь особливі, святкові чи знакові для нього дні. Однак це не заважає прозаїку торкнутися глибин людського ества і то не одного, а кількох персонажів, вдалими мазками-штрихами виділити з «вуличної юрби» і цілком другорядних персонажів, хоч мова йде не про велику чи середню, а саме малу епічну форму.

Врешті, в своєрідному вступному слові «Від автора» в новому «Романі юрби» (2009), який Людмила Тарнашинська цілком справедливо назвала нашим українським варіантом бальзаківської «комедії життя» [5, 13], письменник пише, що перша назва його (роману.-М.Х) «Химери зеленого літа», спершу хронікального тіла не складали – це були опові-

дання й маленькі повісті, які я писав про свою рідну вулицю, за життям якої стежив десятиліттями і як літописець, чи хронікер фіксував її найцікавіші події» [7, 22]. Як бачимо, назва оповідання, що було надруковане в часописі за 1984 рік, і яке, зрозуміло, є окремим і викінченим твором, що став об'єктом нашого дослідження, у новому романі озаглавлює його першу частину, а сам його текст із деякими незначними змінами складає тут «оповідку п'яту» уже під іншою назвою [8].

Як і в перший, ранній період творчості, автор любить звертатися до околиці міста, найбільш знайомого йому, своєрідного передмістя, що нагадує звичайнісіньке село, де всі про всіх знають все, де панує та атмосфера стосунків, що має особливий аромат, відмінний від центрів містечок з багатоповерховими будівлями чи загалом великих міст, де нерідко не знають сусідів за спільним під'їздом.

Початок твору являє читачеві яскраво виражену зав'язку, коли через конкретну (навіть найординарнішу) подію, нагадаємо, тільки-но встановлену нову колонку, через реакції мешканців, що прилягають до неї, автор розкриває одноманітний, майже стабільний плин життя двох дівчат уже не першої молодості: «куцої Тамарки», єдиною відрадою якої в теперішньому бутті є собака, котрого вона постійно виводить вигулювати, та «опришкуватої Гальки», яка спочатку за своїми діями, мовленням виглядає похмурою, прискіпливо-недоброзичливою, недоброю.

Зав'язка загострюється і розвиток дії досягатиме апогею через конфлікт з головним героєм Олексієм, звичайнісіньким робітником, машиністом підйомного крану на бетонному заводі. Він належить до тих людей, які не можуть після основної державної роботи безцільно гаяти час, як Галька, Тамарка чи інші сусіди, а любить працювати біля землі, щедро поливаючи плоди її саме з тієї злосчасної колонки, яку (за його проханням для зручності) водогінники повернули в сторону його городу, що й викликало негативну реакцію насамперед самотніх, неодружених представниць жіноцтва.

Психологічно тонко мотивує письменник зовнішні рухи, жести, вираз очей агресивної Гальки, що є глибинним виявом її внутрішнього світу – потаємної закоханості в сусіда, може, останньої надії на особисте щастя. Звідси й підвищені тони в мовленні, й словесні вирази-означення «загребуший», «куркуль» чи інший мовний потік, який свідчить про зовнішній, штучний, а не справжній вияв її душевного ества. Валерій Шевчук, як завжди, використовує в своєму арсеналі художніх засобів кольористику (правда, в цьому творі не надає їй такої ваги, як скажімо, в оповіданнях «Дворик, порослий кульбабами» чи «Профілі на камені» [6]), штрихом вплітаючи її в портрет “зовнішній” і “внутрішній”. Так, Галька спершу постає незворушною, а спалахують у ній «лихі – таки думки», образливі викрики. Тоді обличчя в неї «п о з е л е н і л е», що містить негативний відтінок кольору не лише стосовно зовнішності, а й вияву натури саме тут і зараз. Та, постійно думаючи про Олексія і тримаючи весь час його в полі зору, може, й сама того не усвідомлюючи, Галька кожного разу змінюється, дивлячись на нього, додаючи до свого

виразу зовсім нових ознак: «...розгублено світилося оте з е л е н е і кругле лице», «усміхнене обличчя», воно «раптом покругліло й розплилося», «посмутніло за шибкою оте приклеєне лице» (виділення наше. – М.Х.). Уже тут зелена барва втрачає негативне означення, а набуває в контексті висловленого радше привабливості: чекання, надії.

Автор подає сприймання Гальки й очима головного «винуватця» конфлікту Олексія, який називає її «опришкуватою», а в пориві гніву на її несправедливі дії навіть несподівано для себе й для всіх дає їй ляпаса (миттєва реакція, що є, по суті, кульмінацією твору). Від неї і починається спад більше виражених зовнішніх виявів характерів, переносячись у затаєні, психологічні.

Валерій Шевчук (настільки дозволяє площа оповідання) передає і стан душі немолодого вже чоловіка, в душі якого бринить сум-туга, затаєна, тягуче-болісна. Бо цілий твір – то майстерна розповідь про врешті-решт подолання самотності у тому віці, коли це вже протиприродно, як для жінки, так і для чоловіка, про зародження почуття гарного, справжнього, але в котрому жоден із них не хоче признатися. Це твір про ті дороги, які, нарешті, перетнулись. Від байдужості, зрідка відрази, активного несприйняття сірєнької, непоказної Гальки до здатності помітити її круглолице, «як те сонце в небі» обличчя, наче вперше відкрити оті «великі й гарні», «покірні й лагідні очі», побачити ту, котру як сусідку, ніколи серйозно не брав до уваги, а зараз відчув її привабливість, у звичайній постаті знайшов щось таке, що виділило її з усіх оточуючих.

Ось такий діапазон відчуттів і почувань Олексія, у якому автор весь час акцентує на непростому психологічному стані, коли вже тридцять п'ять, а долі все ще нема, не влаштовано особисте життя, в перспективі – тривала самота. Для того, щоб виразити це глибинно й неординарно, письменник використовує ірреальний образ маленького патлатого звірика в його естві, завбільшки в долоню, який нерідко грає на його душі, ні, не душі, а гітарі «з чотирнадцятьма струнами, і всі ті струни перетягнуто – торкни, і лопнуть усі разом» [9, 34]*. Внутрішній, прихований від усіх смуток найчастіше оволодіває ним після отаких непорозумінь-зіткнень з Галькою чи й її подружкою Тамаркою. Остання теж бореться з життєвою одноманітністю, самотністю постійними турботами про собаку як про живу істоту і яка, як і Галька, теж пильно спостерігає за Олексієм. Тому й наполягає на тому, щоб подруга не подарувала йому отого принизливого ляпаса, а подавала на нього в суд. І коли та не спішить – відкладає до наступного дня, це сердить Тамарку. Десь глибоко в серці, маючи також, нехай і наймізернішу надію на сусіда-холостяка, вона ж відчуває, що Гальці «цей Олексій» «з голови не виходить», то ж намагається по-своєму то привернути його увагу (двічі по воду йде в найнедоречніший для Олексія час), то в дивний спосіб «мстить» йому (таємно напустивши свого собаку за старанно доглянутих ним кролів). А, помітивши в погляді Гальки зовсім інший настрій, - милостивий

* Далі, покликаючись на цей твір, вказуємо лише сторінку.

до Олексія і щасливо-веселий після сну про нього, Тамарка дивилася на сусідку «круглими, холодними і сірими очима». Коментарі, як кажуть, зайві.

Та коли в Олексія щоденний догляд за кролями, приготування їм свіжої, скошеної ним же трави, поливання вирощених ним із матір'ю плодів своєї праці - це потреба душі, це нехай у такий спосіб близькість із природою, а, може, й якась матеріальна підтримка, бо він належить до тих городян, які ще повністю не спролетаризувалися, то інші сусіди цієї «безперспективної» вулиці стали типовими пролетарями. Звідси, й пронизані негативізмом і прагненням образити застандартизовані поняття 70-х (що тягнуться від кінця 20-х-30х рр..) минулого століття, які ще тоді вкладалися масам у свідомість –скажімо, «куркуль», бо «загребущий». І хоч найбільше уваги Валерій Шевчук приділив трьом самотнім персонажам, та через вагомні штрихові подробиці зовнішнього портрета, мовні діалогічні партії, мовленнєві рефрени читач запам'ятовує і світлу, справедливу й добру Магаданшу, хоч у неї смертельно хворий чоловік, заздрісну таксистиху, старого Швеця, Олексієву матір, яка переживає тільки за свого сина, п'яничку Шкаличку, вічно із пляшкою під пахвою та інших, які окреслені саме в цьому творі лише пунктирно як епізодичні персонажі.

Найглибше виписаний стан душі Олексія та й, врешті, двох нудьгуючих перезрілих дівчат із своїми, в суті своїй схожими проблемами не лише через мотив-супровід отого тихого й пекучого смутку, отого наскрізь заповнюючого суму, так оригінально переданого автором через нереально-фантастичний образ, що може сприйматися як ще одна дійова особа, але й через зіставлення із світом природи.

Чорногуз, який втратив свою пару, знаходиться у стані складного роздвоєння: шукати іншу пару із свого кола, чорногузику, чи вибрати ворону, а то й трьох ворон, до яких він звик як до товаришок, постійно підготовуючи їх, позбавившись таким чином самотності, але ж то зрада роду? Читач відчуває не випадковість такої паралелі, бо все, що здатна переживати і відчувати людина, виявляється, споконвіку існує і в природі. Тому болісні психологічні стани Олексія в значній мірі накладаються на відчуття чорногуза, адже проблема вибору другої половини для кожного із них є в цей період життя вкрай важливою, життєво необхідною. Ось чому інша назва цього твору в «Романі юрби» - «Жінка для чорногуза»[8]. А, прочитавши оповідання уже під новим заголовком, реципієнт розуміє, що останнє слово цілком може бути замінене ім'ям Олексія, бо надто багато спільного в них як складових вселенного дійства, природного світу.

Акцентуючи час від часу на постійно струмуючому в його естві смуткові (яким, до речі по-своєму наповнені й дві подруги), автор відтворює ту межу, котра спонукає Олексія приглушувати тугу то фізичною працею ввечері, то відводячи душу грою на гітарі, адже постійно «плакало в нього в серці чотирнадцять струн» (37). А оскільки, за цифровою символікою, «чотирнадцять» насамперед вказує на «злиття» [3,

580], єдність, згідно з текстом, взаєморозуміння, то й не випадково його мелодія та навіть хрипкий спів знайшов відгук у серці Гальки наскільки, що вона вже не одягала маски, говорячи одне, та відчуваючи інше, а щиро призналась Тамарці: «Я от сиджу тут, і таке мені в душі, наче відірвусь я оце від ганку й полечу...» (38).

Фінал твору новелістичний, із щасливим і несподіваним гепі ендом, хоча, як вдуматися, Валерій Шевчук підвів читача до цього аргументовано, психологічно мотивовано. При цьому автор нагнітає рожеву кольористику: «ранок...був зовсім **рожевий**», «**рожеві** стіни, скатірка на столі і навіть постільна білизна» (40) і, зрозуміло, його **рожеве** тіло. І не тільки тому, що падав дощ, що це початок нового дня, а й тому, що саме в цей день він, нарешті, осмілиться змінити своє життя. Ось чому й побачив, як «засвітилося **рожеве**, як сонце, Гальчине обличчя», тому ніщо не перешкодить йому зробити вирішальний крок у своєму бутті, навіть втрата кролів, яких «хтось» подушив вночі. Адже, за Керлотом, рожевий колір вказує на «чуттєвість і емоції», які переповнюють Олексія, а ще «гностики розвивали ідею, що рожевий колір є кольором воскресіння [3,552,5555], неділі, свята душі.

Та художні складові техніки оповідання були б не завершені (як останній штрих), не були б такими інтригуючими, якби автор відтворив непросту для Олексія дорогу ... до дівчини без такої символіко-народознавчої деталі, як «рябенька курочка» під пахвою, з якою повільно прямує під ритм чотирнадцяти струн в душі немолодий уже парубок. Бо в контексті твору вона акцентує на «смирненні», на тому, що він не тільки просить вибачення за отой ляпас, як постріл, але й говорить про свої почуття, про любов. Адже не випадково ще Езоп в одній із своїх байок наділяв курку розсудливістю та мудрістю [4, 171], врешті, курка як знак української етнокультури «здавна служить символом щастя..., тому є ритуальною(отже жертвовною) у весільних обрядах» [1, 323]. А оскільки, за З.Фройдом, у снах проходять картини-візії не тільки того, що вже було, а й що буде, то в нічному сні Гальки було все те, що вона бачить зараз, вдень, і та ж рябенька курочка з повним правом може відноситися до «віщих курей» [2, 386], а сон- до пророчих.

Таким чином, завдяки майстерно структурованим компонентам художнього твору – сюжетно-композиційним, поетикально-символічним, онірико-кольористичним, Валерій Шевчук зумів відкрити в звичайних, буденних, не цікавих, на перший погляд, подіях, у далеких від інтелігентності, високої культури й інтелектуальності характерах персонажів малої прозової форми не завжди красиве, але людське в «малій» людині, її взаємообумовленість і пов'язаність з негативами соціуму та професійними вимірами.

Література

1. *Жайворонок В.В.* Знаки української етнокультури. / *В.В.Жайворонок* – К.: Довіра, 2006. – 709с.

2. Лозко Г.С. Українське народознавство. (4-е вид. доповнене).- Харків: Див, 2010. - 472с.

3. Керлот Х.Э. Словарь символов /Хуан Эдуардо Керлот.-М.:REFL-book, 1994.-608с.

4. Словник символів культури України (вид.3-є, випр.. і доп. (за заг.ред. Коцура В.Г. та ін..-К.: Міленіум.-1997.-352с.

5. *Тарнашинська Людмила*. Письменник, який випробовує буденністю / Людмила Тарнашинська. Вступна стаття /Шевчук Валерій. Роман юрби: Хроніка «безперспективної» вулиці (1972-1991).-К.:Пульсари. 2009.-С.5-20.

6. Див.: *Хороб Марта*. Дискурс колористики в малій прозі Валерія Шевчука (на матеріалі оповідання «Профілі на камені») / Матра Хороб // Іст.-літ. Журнал (одеський нац. у-т. ім. І.І.Мечникова). – 2007. – Вип.15.– С.65-74; *Хороб Марта*. І в слові барва відіб'ється: синтез живописного й словесного вираження в малій прозі Валерія Шевчука (на матеріалі оповідання «Порослий кульбабами дворик») / Марта Хороб / Волинь філологічна: текст і контекст. Явищен синтезу мистецтв в українській літературі: зб. наук. Пр. – Вип. 6 / упоряд. О.О.Маланій. – Луцьк: Волин. нац. ун-т. ім. Лесі Українки, 2010. – С.38-49.

7. *Шевчук Валерій*. Від автора // Валерій Шевчук. Роман юрби: Хроніка «безперспективної» вулиці (1972-1991). - К.:Пульсари, 2009. - С.21-24.

8. *Шевчук Валерій*. Роман юрби: Хроніка «безперспективної» вулиці (1972-1991). - К.: Пульсари, 2009. - С.21-24.

9. *Шевчук Валерій*. Химери зеленого літа // Прапор. – 1984. - № 7. – С.30-44. Тут і далі посилатимемось на це видання, в дужках вказавши лише сторінку.

Стаття надійшла до редакційної колегії 13.10.2010р.

Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Моклицею М.В.

«CHIMERAS OF GREEN SUMMER» BY VALERY SHEVCHUK: TECHNIQUE OF CREATION OF ARTISTIC WORLD OF STORY

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*

The article researches the artistic technique components (of plot and composition, poetical and symbolic, oneiric and coloristic) in one of the 1980-s short prose pieces of the outstanding contemporary writer, that motivate Valeriy Shevchuk's mastery of story creation.

Key words: *story, plot and composition collisions, coloring, “external” and “inner” portrait, psychological state of solitude, unreal and fantastic image, character*

УДК 821.161.2-1.09'194/195"

ББК 823 (4 Укр.)

**УКРАЇНЬСЬКА ПОЕЗІЯ 90-Х РР. ХХ СТ.:
КОНТЕКСТ «НОВОЇ ДЕГЕНЕРАЦІЇ»****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*

У статті розглядається становлення нової української поезії на початку 90-х років ХХ століття через еволюцію естетичного і світоглядного досвіду літературного угруповання «Нова дегенерація» (Степан Процюк, Іван Андрусяк, Іван Ципердюк).

Ключові слова: *українська поезія, злам естетики, літгурт, хаос, депресія, романтична візія.*

Хоча українська література 90-х років ХХ-го століття вже частково стає предметом наукових досліджень (кандидатські дисертації Ігоря Бондаря-Терещенка [1], Наталії Лебединцевої [2], Ірини Старовойт [3] та ін.), проте маємо лише наближення до теми, причому з дуже контрастними і надто суб'єктивними оцінками (особливо, Ігор Бондар-Терещенко).

У своїй статті ми намагаємося повернутися до першовитоків естетичних і етичних змін, які найяскравіше і найвиразніше проявилися в поезії нового літературного покоління, прослідкувавши етапи їхнього поетичного розвитку, які утвердили за ними назву «покоління дев'ятдесятників».

Першими "волонтерами" нового літературного призову треба вважати івано-франківський літгурт "Нова дегенерація" (1992), який утворило троє молодих поетів: Іван Андрусяк (1968 р.н.), Степан Процюк (1964 р.н.), Іван Ципердюк (1969 р.н.). Про їхній прихід одним із найперших заявив чи не найпопулярніший "вісімдесятник" Юрій Андрухович. Не знати, чи розумів Андрухович, що випускає джина із пляшки. Можливо, все-таки не передбачив настирливого характеру молодих авторів, але головне він відчув: "Але ж – дегенерація?! Так, дегенерація. Тут пахне дев'яностими. Це – теперішній час" [6, 4].

Що собою знаменував вихід цієї непримітної на перший погляд поетичної книжечки? Насамперед те, що в сучасній українській літературі завершувалася доба бубабізму. Першим "дзвінком-попередженням" про зміну естетик була репліка Юліана Покириса у львівській газеті "Post-Поступ": "Учасники літгурту настільки ввійшли в роль суспільного блазня, що не зовсім помітили, як змінилися часи, і вже сьогодні бубабістський Пегас топчеться на місці, не розуміючи, що ж усе-таки

сталось"[7, 22]. Пізніше, у більш категоричній формі "претензії*" до своїх попередників висловив Роман Кухарук: ""Бу-Ба-Бу" не критикувати? А що в тому "бу-ба-бу" є, окрім змарнованого таланту Андруховича?"[8, 15].

Звичайно, зміни літературні були реакцією на зміни суспільно-політичні. У цьому полягає один із найбільших парадоксів літератури: всі свої кращі сили вона поклала на переборення "земного тяжіння", аби визволитись від земних проблем і створити власну метамову. Вона домоглася свого і ... програла: "Упиваясь игрою в стеклянные бусы или классики, испытывая всевозможные повествовательные техники, разрушая границы между высоким и низким, трагическим и смешным, вызывая изгоняя из своих пределов политику, философию, идеологию, сторонясь, как черт ладана, моральной педагогики, писатели XX века от Марселя Пруста до Хорхе Луиса Борхеса, возможно, сами того не желая, откликнулись на текущее время. В их книгах можно различить, хоть далеко не зеркально отраженные, контуры эпохи – какой она стала и какой стать не сумела" [9, 177].

1991 рік провів водорозділ між "вчора" і "сьогодні". Як твердив М.Рябчук, для "більшості з нас "пауза" не почалася в 1991 році, а фактично закінчилася. То була справді трагічна "пауза" в нашому спілкуванні з зовнішнім світом, період штучної ізоляції від світових культурних, економічних та інших процесів"[10,10]. 1991 рік завершив собою XX століття, й літературне покоління 90-х стало першим поколінням нової епохи. Воно зуміло заявити про себе у надзвичайно складній ситуації, коли інші літератори просто розгубилися і мовчали; воно почало бити на сполох, коли в українського суспільства ще не вивітрилась ейфорія несподіваної незалежності; воно вже не сміялося, а плакало сльозами біблійних пророків. Зрештою, воно першим відкинуло екстремальність існування як норму і стало фактично першим поколінням професійних літераторів.

Літгурт "Нова дегенерація" (І.Андрусак, С.Процюк, І.Ципердюк) зіграв вирішальну роль у формуванні творчого обличчя покоління 90-х. Покоління, яке несло на власних плечах тягар вини "літературних батьків". Яке заперечувало традиції псевдоромантики з її псевдогероями і псевдопатріотичним пафосом. У своєму поетичному маніфесті молоді автори проголошували: " "Нова дегенерація" – це назва молодого літгруповання (...)... Чому ж "дегенерація"? Тому що ми – діти zdeгенерованої країни і zdeгенерованого часу, Тому, що ми виростаємо гнійними виразками на тілі деградуючого суспільства стандартів. З органічної ненависті до шаблонів ми назвалися крикливо і претензійно – "Нова дегенерація" – і своєю назвою так само, як і (надіємось!) своїми творами оголошуємо війну літературній провінційщині, недалекості, графоманії – власне тим чинникам, що приводять нашу культуру до дегенерації"" [11].

Першою у згаданій книзі йшла збірка Івана Андрусяка "Депресивний синдром", яка відкривається програмним віршем "Нова дегене-

рація", що є, присуті, поетичним оформленням вище цитованого маніфесту:

*ми останні пророки в країні вчорашніх богів
ми останні предтечі Великого Царств Диявола
ми зчиняємо галас і це називається гімн
ми сякаємось в руку і це називається правила [13, 13].*

Збірка Андрусюка вражала гнітючим настроєм, основним мотивом її є безвихідність, беззмістовність, абсурдність людського існування, над яким витає "панна Депресія", "панна Зневіра":

*Живемо під чортом неначе під Богом
і вправно жонглюєм словами
в яких від глибин від прасуті святого
немає ні грама [13,19].*

В уяві поета навколишній світ – жовтий терем (пряма асоціація з бітлівським "жовтим човном"), в якому переплелися в депресивному танці смерті тіні божевільних, гроби безвольних душ, очі, голови, ключиці, коліна, кулаки маленьких драглистих синів. Світ, у якому не можна покластися ні на кого, ні в кого не можна попросити допомоги, не можна благати заступництва у Господа, бо він не може зарадити навіть собі:

*проколює сонце дротинами променів гострими
понура терпіння обмацує зором далінь
а Ви мовчите ув останньому відчаї Господи
в самотньому небі Вас нікому зняти з петлі... [13,25]*

Ліричний герой шукає виходу із цієї "труни з аметистом" і не може зірвати віка. Він кличе у свідки Бога, а являється Сатана, він просить келишок раю, а отримує кусень смоли. Ні світлих ідеалів, ні віри – всюди панує Морок

*... Одірвися. Контури затерті.
Гусне лімфа. Плаче немовля.
Одою любові або смерті
місяця гойдається петля.
Явори порубано на дрова.
Жовтий пес на згарище блює.
Голову Івана Богослова
служниця до кави подає [13,26]*

Розпач розбитих надій, траур романтичного серця, похорон рожевих ідилій, драма людської душі, – але все-таки поет не заводить читача у глухий кут, за яким п'ятьма; він блукає разом із ним лабіринтом цинічного світу і знає, що вихід із нього десь зовсім близько, потрібно тільки маленького натяку, ілюзії, аби знову продовжити пошуки:

*Де ти, Господи,
Ангели, де ви,
озовися,
Діво Маріє... [13,38]*

Степан Процюк у своїй першій збірці "На вістрі двох правд" зриває ще одну маску із тієї маріонетки, яка називається людським світом. Цього разу перед читачем розкриваються картини Великого хаосу, всеохоплюючого безладдя, трагічного фарсу, усвідомленими чи неусвідомленими акторами якого є всі ми.

С.Процюк відкриває збірку віршем, який цілком можна назвати маніфестом поетичного покоління дев'яностих. Поет пробує синтезувати проблеми сьогодення (не тільки літературні) й ставити завдання: собі у першу чергу і своєму поколінню – поколінню розкутого духу, професіоналів своєї справи:

*Це колюче прищестя з'єднає екстрєми,
доведе аксіоми, роздробить граніт.
Фараонівським жестом відкине їх теми,
що нудні, як дорога на Схід. [13,45]*

Образний світ поезій С.Процюка наскрізь літературний з використанням наукової лексики. Також кидається у вічі композиційна розхристаність вірша, атрадиційність віршованої структури, недомовленість поетичної фрази, що інколи створює змістову і сюжетну алогічність. Здається, що вірш не є цілісним, розпадається, ніби у ньому відсутня система. Однак, саме цей розпад і є системою для поета:

*приховану сутність речей
не впізнаєш впізнаєш не знаєш
зависаєш над містом
аграматичним питальником [13,62]*

Хаотичні візії вражають уяву читача. Поет постає перед Хаосом і робиться його майстерним режисером. Він одночасно є й актором великої містерії, у якій інколи змушений грати за її законами (вірш "Капшивий дід впивається кігтями..."). Проте не можна стверджувати, що у віршах С.Процюка хаос є нездоланим, що людина не зможе вирватися з-під його влади. За абсурдними картинами поет вбачає тонесеньку смужку надії, моментами ілюзорної, але освітленої його внутрішньою переконаністю:

*відлипають відлуння брехні
мильна піна Сізіфова слизне
і не цапа циклопа народить
катарсисний цикл
Дафніс Хлоя снилися вночі
аскетичні дерева білі [13,64]*

В окремих віршах ця внутрішня переконаність виливається в зримі, до певної міри навіть суто публіцистичні гасла, які загалом є нехарактерними для творчої манери автора:

*Там, де брязкоти чар, там, де чар анаші,
Ступить сміло Спаситель, Владика великий.
Навіть там, де немає живої душі,
Ступить Він, поневажавши крамом і криком [13,72]*

Третя й остання маска абсурдного світу – "Химерії" Івана Ципердюка. Його химерні ритмізовані монологи в окремих моментах настільки глибоко проникають у внутрішню сутність людського "Я", що читачеві робиться страшно: наскільки темний, рутинний, жорстоко-облесний її світ. Хитрі й таємничі жінки з багатьма обличчями, фурії з діточо-ніжними личками, жебраки, мулли, п'яні поети, м'ясники, юродиві – і над цим всім поетове "Вірую!": "Я прощаю всіх І прощаюсь І все ж я вірую Вірю не вам а дитині"[13, 97]. Ципердюк у своїх "Химеріях" – перш за все поет, жорстокий лірик, естет потворного, який зриває струпи з людської душі. Його "Похорон друга" – одна з найяскравіших ліричних інтерпретацій теми втраченого покоління. "Осінні містерії старого міста" – проникливе зізнання в любові старому вічному Станіславову (Івано-Франківську).

Треба назвати ще одну важливу причину, яка спровокувала це "вривання" у літературу – "разом із розпадом системи зникла й монополія на літературу"(М.Розумний). Тут неможливим було "лагідне" входження в літературу, тут можливим залишався єдиний спосіб: нахабного вривання в літературу, викликання вогню на себе з тим, аби привернути увагу: "Ми зважилися бути собою, зважилися ні в кого не питати дозволу, а часом обходилися й без сторонньої поради. Це сталося якось само собою..."[12, 8]. У цьому була найбільша подібність "Нової дегенерації" із "Бу-Ба-Бу": елемент клоунади, створення шуму, галасу, крику (ефект "ряжених"). А далі вже зовсім інша мета: не іронічний сміх, не самозакохування власними виступами; це нагадувало бій гладіаторів, це було таке жорстке звинувачення суспільному загалові, що, не дивлячись на недосконалість художньої форми, – виступ "Нової дегенерації" справив ефект бомби.

"Нова дегенерація" принесла в літературу власне нове: вона "відсікла" голову Медузі Горгоні – читацькому стереотипові українського радянського письменника (Бу-Ба-Бу – "запаморочило" голову, "Нова дегенерація" – "відсікла" її). У цьому полягає революційне значення цих двох унікальних літгуртів. Єдине, що їм потрібно було зробити після "безкровної революції", – змінити імідж. Ця робота виявилася набагато тяжчою за попередню, адже тепер треба було доводити професійну майстерність: ми не тільки руйнуємо старе, ми творимо нове. "Бубабістам" у цьому відношенні було простіше, адже вони починали із самостійного входження в літературу і знову поверталися до такого статусу. "Нова дегенерація" на деякий час просто розгубилася, їх "придавили" стереотипні кліше: "Андрусак володіє найпрофесійнішим письмом"[6, 8]; "Процюк володіє хаосом. Хаос володіє Процюком"[6, 8]; "Ципердюк володіє вибухівкою, котра поки що не спрацювала"[6, 9]. Андрухович вміло вловив те, що відзначало творче обличчя кожного з учасників літгурту на початку літературного шляху. Біда ж критиків була у тому, що вони не задавалися метою переглянути цю оцінку, а приймали її за відправну точку розмови про літгурт.

Старше ж покоління не знайшло нічого кращого, як зіслатися на авторитет О.Гончара, опублікувавши фрагменти його щоденникових записів від 24 жовтня 1996 року на сторінках "Літературної України": "Розгул аморальності, ріст злочинності, глумління над могилами, похабщина, що поганить літературу, нахабство войовничих графоманів, засміченість літературної мови вульгаризмами й блатняцьким жаргоном – все це, чим так охоче добувають собі визнання молоді дегенерати (їхня самоназва)..."[4, 454].

Хтось "прикрився" іменем Гончара, наносячи удар не тільки по літгурту, а по всій молодій літературі. Тим більше, що це була оцінка вчорашнього дня, кожний із учасників літгурту, віддавши данину поверхневому епатажу, давно відмовився від нього на користь серйозної і глибокої літературної праці. Так, Степан Процюк того ж 1996 року в одній із статей заявив: "Минає літературна доба солодкаво-трупного запаху деградації і розкладу. Молоді українські творчі сили під святим омоформом Богородиці в суспільних сутінках запалюють свічу духовного ідеалу та романтизму. Закінчую цитатою з Хвильового: "Вибачте за вольтер'янство, але я романтик!"[14, 70]. Дивно, саме цієї серйозності не хотіли добачати опоненти. А можливо, за цим неприйняттям крилося дещо інше: саме ці молоді письменники поволі, але впевнено почали визначати обличчя сучасної української літератури.

Той же Степан Процюк 1995 року видає наступну свою поетичну збірку (першу як авторський книжковий проект) "Апологетика на світанку". У своїх нових віршах поет постав перед читачем у зовсім іншому світлі. Ні, – це не була інша людина, це був відвертіший діалог із самим собою:

*Але нині вже знаю, склавши іспит магістру казок,
Не шифрую уже мізантропа в розбежену кралою.
Нині знаю, бо весь під жорсткими дощами промок
у дорозі до храму із назвою "Чаша Грааля" [15,4]*

Чітко вияскавивши свій "загріній" ідеал, що має такі давні і традиційні корені в українській літературі, починаючи від Г.Скороводи і закінчуючи М.Хвильовим, С.Процюк виводить свою поезію на якісно нові обрії, що виразно прослідковується із вірша з присвятою самому собі ("Відкинь елітні береги..."). Це не була миттева метаморфоза, вже у першій збірці відчувається туга з ідеалом і якась аж фанатична віра у нього (див. 13, 71-72). Проте ідеал виступає тут як поетова мрія, тоді як у нових віршах він є усвідомленою метою. І ще одна особливість, яка увиразнює творчу індивідуальність Процюка – його ідеал носить яскраво виражене християнське забарвлення: БОГ! І все-таки більше у значенні загальнолюдському, універсальному (як Абсолют, як нова Краса), ніж у суто біблійному. Але ці дві категорії у поетових віршах не протиставляються, вони взаємодоповнюють одна одну й існують на стику релігії і творчості:

*Посміхається нам із генезис прапорів та свастик
Наш онук, наш новий ренесансів Бог! [15, 5]*

У Процюка яскраві метафори, які не є самодостатніми у віршах, вони лише посилюють і увиразнюють загальну концептуальність кожного вірша і збірки в цілому. Серед змальованого суспільного дна, нищих взаємин, підступів і зрад, кривавих оргій і варварських оргазмів проривається через тлін "херувимська галактика ясна". Поетика творів С.Процюка набуває двох яскраво виражених форм: 1) вірш т.зв. рваного ритму, насиченого метафорами й образами, яскраві спалахи яких іноді стають блідим "денним" світлом (тобто, в естетичному плані є дещо програшними, коли переходять у розряд самодостатніх); сюди додається свідомо вульгаризація поетичного тексту з використанням "табуйованої" лексики. У віршах цього плану домінує діонісійське начало, яке в основному служить для увиразнення труднощів пошуку внутрішньої гармонії (другий розділ збірки "Аналіз крові", цикл "Сифіліс серця" та ін.); 2) пластичний аполлонівський вірш, осяяний якоюсь біблійною святістю; він вражає чистістю задумів і помислів; він сповнений глибокої віри у гуманну сутність людини; він, зрештою, скеровує людину на пошуки цієї віри (цикли "Навколішки до ідеалу", "У пошуках Граалю" тощо).

Усе це дозволяє нам говорити про С.Процюка, як про одного із найяскравіших (і, можливо, одного із найсуперечливіших) поетів покоління "дев'яностих". Тому що С.Процюк не просто став виразником суперечностей нашої доби (це характерна риса всієї сучасної поезії), він одним із перших у поезії 90-х рр. ХХ ст. зробив крок до творення нового ідеалу. Від "Сифілісу серця" до "У пошуках Граалю", від "Аналізу крові" до "Апологетики на світанку", – така авторська відвертість шокує, злить, приваблює і захоплює. І найголовніше, вона нікого не залишає байдужим.

Сьогодні вже важко сказати, наскільки творці "Нової Дегенерації" усвідомлювали, що вони роблять? Наскільки це було їхньою грою, а наскільки – серйозним задумом? Однак, попри деяку недовершеність художньої форми, поетичні твори "Нової дегенерації" зіграли роль каталізатора літературних пошуків із кризи, яка склалася, і тут напрошується паралель із "вісімдесятниками". Тому що саме вони закладали основи майбутніх літературно-естетичних змін. Якщо ж говорити про прихильників еволюційного чи революційного шляху, то на перший план виходить літутгрупування "Бу-Ба-Бу" – ці предтечі революційного оновлення у сучасній українській літературі (поезії зокрема). Події серпня 1991 року – ГКЧПістський "путч" і проголошення незалежності України – поклали "крапку" у художньо-естетичному формуванні покоління "вісімдесятників", покликавши до життя нове покоління митців. "Бу-Ба-Бу" зривало струпи імперського самоусвідомлення юрби, – "Нова дегенерація" розкривала болячки рідного "малоросійства", національного яничарства, зодягненого у маску псевдопатріотизму. Це була концептуальна різниця між двома літгуртами, яким судилося стати найяскравішими виразниками свого літературного покоління. Всі інші відмінності (власне літературно-теоретичні) похідні

від неї. Так, івано-франківський літератор Любомир Стринаглюк ще в січні 1992 року писав: "Що ж різнить Бу-Ба-Бу з "дегенератами"? Напевне те, що Бу-Ба-Бу – це десь нарцистичне "самопожирання" власних творінь, намагання представити справжність несправжнього, а "Нова дегенерація" – це вихід нервової та інтелектуальної напруги за рахунок "самовиливу" пікантної ліричної ситуації"[16, 5]. Він же вказав на органічну спільність поезії двох літгуртів: "Внутрішньо поезія Бу-Ба-Бу і "Нової дегенерації" – це поезія великої вітальної здатності"[16, 5].

"Нова дегенерація" – не найталановитіша, але найяскравіша заявка нового літературного покоління. Традицію "літгуртівського" входження/вривання в літературу продовжили "Червона Фіра" з Харкова і "Західний Вітер" з Тернополя. Але у них уже не було ні того емоційного надриву, ні тієї античної приреченості, ні прориву до християнськості в її романтичному трактуванні.

Література

1. *Бондар-Терещенко Ігор*. Структурні особливості літературного дискурсу 1990-х рр. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Київ, 2006. – 20 с.
2. *Лебединцева Наталія*. Українська поетична свідомість кінця ХХ ст.: трансформація архетипу Великої Матері. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Київ, 2003. – 22 с.
3. *Старовойт Ірина*. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Львів, 2001. – 17 с.
4. *Гончар О.Т.* Щоденники: У 3-х т.: Т.3 (1984-1995). – К.: Веселка, 2004. – 606 с.
5. *Баран Євген*. Імпровізаційне (між іншим) // Баран Євген. Замах на міражі // Морена. Літ.журнал одного автора. – Львів, 1997. – № 2. – С.12-14. – С.13.
6. *Андрухович Юрій*. Сотворіння трикутника // Нова дегенерація: поезії. – Івано-Франківськ: Б-ка ж-лу "Перевал", 1992. – 104 с. – С.3-10. – С.4.
7. *Покирис Юліан*. Вінок на могилу БУ-БА-БУ... // Post-Поступ. – 8-14 грудня 1992 р. – № 46. – Львів-Київ. – С.22.
8. *Кухарук Роман*. Кілька слів про ...// Пост-Поступ. – 31 серпня-11 вересня 1996 р. – № 34. – С.15.
9. *Анастасьєв Н.* Странные сближения ... Или о пользе чтения неактуальной литературы // Дружба народов. – 1995. – № 11. – С. 174-180. – С. 177.
10. *Рябчук Микола*. Кінець великої паузи // Література Плюс. – Січень 1999. – Ч.1-2. – С.10.

11. Маніфест "Нової дегенерації" // Західний Кур'єр. – 1991 року. – 19 жовтня.
 12. *Кокотюха А., Розумний М.* Лірика дев'яностих. Любити живих: Художньо-документальна повість. – Х.: А.П.Стожук, 2004. – 278 с. С.8.
 13. *Андрусяк Іван.* Депресивний синдром // Нова дегенерація: поезії. – Івано-Франківськ: Б-ка ж-лу "Перевал", 1992. – С.11-42.
 14. *Процюк Степан.* Якщо не шануватимемо один одного, хто пошанує нас? // Процюк Степан. Лицарі стилосу та кав'ярень: есеї про дев'ятдесятників. – К.: Смолоскип, 1996. – 82 с. – С.67-70.
 15. *Процюк Степан.* Апологетика на світанку: поезії. – Ужгород: МПП "Гражда", 1995.–108 с.
- Стринаглюк Любомир.* "Отсе сте бі бо бу..." (Деякі нотатки стосовно української модерної поезії) // Західний Кур'єр. – 20 січня 1992 р. – С.4-5.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 23.12.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Салигою Т.Ю.*

UKRAINIAN POETRY OF 90TH XX: CONTEXT «NEW DEGENERATION»

Ye. M. Baran

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,
57 Shevchenko Street, Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine,
Ivano-Frankivs'k Regional Organization of NSP
ph. +380(342) 50-60-74; e-mail: kf@pu.ukr.lit.ua*

Becoming of a new Ukrainian poetry at the beginning of 90th years XX of age through evolution of aesthetically beautiful and world view experience of literary groupment «New deteneratsiya»(Stepan Protsyoc, Ivan Androusyac, Ivan Tsiperdyoc) is examined in the article.

Keywords: *Ukrainian poetry, fracture of aesthetics, litgourt, chaos, depression, romantic seeing.*

УДК 2-313.1

ББК: 83.3 (44)5

ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ СИМВОЛІВ САТИРИЧНОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ІВАНА ФРАНКА, ЛЕСЯ МАРТОВИЧА І СТЕФАНА КОВАЛІВА)

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

Статтю присвячено дослідженню особливостей використання символіки сатиричного образу в аспектах творення сюжетів та образів як засобу моделювання сатиричного тексту в малій сатиричній прозі на зламі XIX-XX ст. Еволюцію символічного образу простежуємо в різних авторів того самого періоду, з огляду на зафіксовані дослідниками константи їхніх індивідуальних стилів.

***Ключові слова:** сатиричний образ, художня деталь, символ, прийоми творення сатири.*

Постановка проблеми. Актуальність дослідження трансформації символу сатиричного образу як засобу моделювання сатиричного тексту визначається необхідністю поглибленого вивчення параметрів тексту та прийомів вираження сатири як його компоненту, а також тим, що значна частина сатиричних творів мало досліджувалась в аспекті авторських прийомів творення сатири.

Відома ключова в теорії символізму ідея про діалогічне за природою і символічне за формою включення людини в діалог із творцем та самим процесом творіння. "Якщо світ, що даний людині, відображується у системі знаків, то творчість, створюючи нові, нечувані знаки, дестабілізує старий світ і творить новий. Тому у творчості два обличчя: сміх і повстання" [1, 104]. Однак існує ще й третій чинник – символічний, що є своєрідною проекцією в майбутнє. І саме тому зробимо спробу простежити трансформацію символів сатиричного образу в українській літературі кінця XIX - початку XX ст., коли особливої естетичної вагомості набула художня деталь, яка в контексті оповіді часто підносилася до рівня символу – суб'єктивованого образу об'єктивної дійсності, який виступає чинником концентрації багатьох ідей та асоціацій [2, 120]. Для дослідження символів та їхнього функціонування в структурі художнього тексту візьмемо до уваги західноукраїнську сатиричну прозу кінця XIX - початку XX ст., яка характеризується посиленою увагою авторів до зображення внутрішнього світу людини, урізноманітненням наративної структури, збагаченням поетичної семантики, використанням різноманітних художніх засобів та прийомів. Вона репрезентується творами

різних жанрів Івана Франка, Леся Мартовича, Стефана Коваліва та інших авторів, у прозовому тексті яких яскраво виражені елементи комічного.

Ступінь наукової розробки. Незважаючи на те, що існує велика кількість наукових праць щодо різноманітних аспектів розвитку української літератури означеного періоду, досі немає спеціальної монографічної праці про символічну картину світу в творах українських прозаїків з різними стильовими манерами. В окремих працях відомих літературознавців наголошувалося на використанні в українській літературі зазначеного періоду певних символічних образів, проте лише деякі дослідники (І.Денисюк, М.Ільницький, Ю.Кузнецов, О.Сімович, О.Юринець тощо) враховували загальноукраїнський культурний контекст, до якого ці образи належать. Шляхи дослідження традиційної української системи символів у літературно-художній творчості розроблено в дисертаційних працях М.Комариці “Еволюція фольклорної символіки в українській баладі” та В.Погребенника “Українська поезія кінця ХІХ - початку ХХ ст. і фольклор: до проблеми співдії народних традицій та індивідуальної поетики”. Однак спеціальної наукової розвідки щодо дослідження символіки саме сатиричного образу як засобу моделювання сатиричного тексту досі ще не зроблено. Тим часом вивчення цієї проблематики відкриває необмежені можливості у з’ясуванні самоцінності світу українського письменства.

Метою даної статті є вивчення особливостей використання символіки сатиричного образу, її специфіки художнього побутування в аспектах творення сюжетів та образів як засобу моделювання сатиричного тексту. Основне завдання дослідження полягає у з’ясуванні проблеми прояснення системи функціонування персонажів сатиричного тексту, його хронотопу, композиції та сюжету. Головним методом дослідження є принцип мікроаналізу, який допомагає виявити особливості перетворення художнього образу на символ у контексті його розгляду паралельно з іншими зображально-виражальними сатиричними засобами.

Виклад основного матеріалу. В західноукраїнській сатиричній прозі кінця ХІХ - початку ХХ ст. великої естетичної ваги набула художня деталь, яка в контексті оповіді часто підносилася до рівня символу, суб’єктивованого образу об’єктивної дійсності, який виступає чинником концентрації багатьох ідей та асоціацій і є прадавнім феноменом національної культури [3, 90]. Щодо сатиричного наративу, то специфічною ознакою сатири є можливість її існування у творі будь-якого літературного роду та виду як у формі жанрової домінанти, так і в другорядній функції, увиразнюючи окремий образ, деталь, епізод, сюжетну лінію тощо. Бахтін М., вводячи поняття культури багатої на тони, писав: “Усе справді велике повинно містити в собі сміховий елемент. У культурі, багатій на тони, і серйозні тони звучать інакше: на них падають рефлексії сміхових тонів, вони втрачають свою винятковість й оригінальність, вони доповнюються сміховим аспектом” [4, 432].

Сатиричний текст у дзеркалі інтерпретації – це словесний художній

твір, який подає реалізацію концепції автора, створену його творчою уявою індивідуальну картину світу, втілену в тканину художнього тексту за допомогою цілеспрямовано відібраних, відповідно до задуму, мовних засобів (у свою чергу, також інтерпретуючих дійсність), і адресований читачеві, який трактує його відповідно до власної соціо-культурної компетенції. Сатиричний текст можна характеризувати як пристрій, на вхід якого подаються тексти, що колись циркулювали в культурі, які, перетинаючи його внутрішні кодові межі, трансформуються в нові повідомлення. Актуалізуючи в новому тексті той або інший шар культури, сатиричний контекст становить інтерес не просто в плані наявності вихідного тексту, а й щодо його модифікації, тобто характеризується настановою на створення принципово нового та інформаційно насиченого тексту [5].

Саме таким модифікованим текстом в українському фольклорі вважається казка, що відзначається внутрішнім динамізмом, образністю і майстерністю в демонстрації несподіваної колізії. Адже саме фольклор із збереженими в ньому елементами народних вірувань, шифrogramами символів, орнаментальним декоруванням, трансформацією всіх проявів і форм життя, лексичним багатством є сходження до найголовнішого, за визначенням К.-Г.Юнга, архетипу – архетипу Самості національної культури [6, 239].

Для прикладу, розглянемо особливості використання символіки сатиричного образу у казках Івана Франка. За адресатним призначенням казки І.Франка розраховані на дитячого (“Ріпка”, “Киця”, збірка “Коли ще звірі говорили”, “Лис Микита”, “Лисова пригода” та ін.) і дорослого читача (“Без праці”, “Опозиція”, “Звірячий бюджет”, “Як русин товкся по тім світі”, “Свиня”, “Як то Згода дім будувала”, “Вандрівка Русина з Бідою” та ін.) [7, 48].

Саме адресатна орієнтація казок зумовила відтак використання символіки і диференціальний спосіб опису фантастичних подій. “Дитячі” казки І.Франка за художнім оформленням ідентифікують народну казкову епіку – звідси й образи-символи звірів, що говорять, хитрого лиса та ін. А твори для дорослих читачів тільки субстанційно, у своїй фокально-фантастичній сутності казкові. За художнім зображенням, змістовим наповненням вони далеко відходять від народно-казкових канонів, тому й спостерігається більша свобода автора у виборі зображальних засобів та художнього методу творення. У сатиричних казках для дорослих присутній образ-символ автора, який помітно виявляє себе в коментарях подій, вчинків героїв, в осудженні злого, у співчутті скривдженим. Зазначимо, що сміхові параметри (іронія, жарт, сатира, сарказм, кепкування, ущипливість, дошкульність) властиві змісту, по суті, всіх казок І.Франка [8]. Наратор іронізує, глузує, сміється, жартує, викриває, таврує – такий градаційний векторний вияв сміхової палітри ефективно впливає на рекреативність казки, посилює її імпресію, координує оцінний аспект ставлення до дій та вчинків персонажів.

Для характеристики зовнішнього портрета людини, її умов життя та соціальної ролі в суспільстві І. Франко широко використовує метафору. Передумовою цього у його казках є найвагоміша спільна риса референта цього слова й особи. Наприклад, той факт, що назви *бидло*, *собака*, *скотина*, *звір* розвинули своє метафоричне значення і стали виражати негативну характеристику людини, пояснюється наявністю в цих одиницях негативно-оцінних значень щодо самих тварин, зокрема умов життя в господарстві. Зрозуміло, що проєкція цих понять на людину детермінує оцінні критерії до крайньої межі негативно-оцінної шкали. Як і порівняння громади зі стадом індиків, з голодними качками, з курятами, мурашниками викликають у читача весь комплекс ознак, що асоціюється з войовничою надмірністю громади (індик), ненаситністю (качки), глупістю (курятти), працьовитістю (мурашки) в оповіданні Леся Мартовича “Стрибожий дарунок” [9, 98], в якому письменник викривав політичну пасивність селянства, його роз’єднаність та соціальний егоїзм. Власне, цим він намагався розбудити величезну потенційну силу, що перебувала в ганебній покірності й поступливості, була далекою від активної боротьби за своє людське буття.

Літературним праобразом „Івана Рила” Леся Мартовича можна вважати сатиричну казку І. Франка “Свиня”, спрямовану проти виборчих махінацій влади за допомогою так званих “хрунів” – перебіжчиків під час виборів. Вихідним моментом для розвитку сюжету, образної структури, фабульних ситуацій обох творів послужили народні силогізми, що мають у собі елемент іносказання: „Заліз, як свиня в болото”, „Коли свиня в болоті, то мовить, що красна”, „Свиню чеши і мий, а вона все в болото полізе”, „Не будь тим, що город рие” і т.д. Тема оповідання продиктована подіями політичного життя – проходили вибори в австрійський парламент – і розрахована на потреби поточної громадської кампанії. Сутність політичного явища – у прізвищі центрального образу. В цьому узагальненому типі висміяно перевертнів, перекинчиків, продажних “хрунів” і тих, хто їх підкупляє. Термін “хрунь” стає називним упродовж дії австрійсько-цісарської конституції. Письменник показав, наскільки символічний образ хамелеона, який може перекидатись і в свиню, і в пса, і в зайця чи в будь-яку іншу тварину, залежно від обставин. Де дають, Іван Рило – там перший, де треба дати для загального добра, він – останній. Сенс оповідання зводився до того, щоб показати всю підступність і спокусливість тієї зрадницької нечистої сили, втіленої письменником в образі перевертня Івана Рила, щоб здемаскувати її саме напередодні виборів, коли народу так була потрібна однастайність і рішучість у боротьбі за свої права.

Символотворення у сатиричному тексті відбувається передовсім завдяки винесенню окремої деталі в заголовок, тому що він завжди має знаковий характер. Поетика назви – найперша сторінка послідовного аналізу літературного твору, його особливий художній світ. Часто заголовком новели є деталь-лейтмотив або головний концептуальний код твору: “Стрибожий дарунок”, “Пророцтво грішника”, “Забобон” Леся

Мартовича, “Два ставки”, ”Цариця світу” Осипа Маковея, “Громадські промисловці”, “Олекса Щупак” Стефана Коваліва та ін. За Потебнею, відповідно до теорії тричленної структури слова: зовнішня форма – внутрішня форма – значення, можна припустити, що якщо заголовок є образ, а сам художній твір є значенням, то зміст твору, прихований у ньому емоційний вплив та багатство асоціацій є його внутрішньою формою, “символом”, “уявленням” [10, 543].

Загальновідомо, що в українському літературознавстві різновиди символіки репрезентують передусім символи природи, або тотемістичні та культурологічні символи. В окрему галузь виділено символіку імені та анонімності як сукупність непередметних символів. Слово як ім’я є одним із найважливіших символів пізнання персонажа літературного твору, її унікального внутрішнього світу. Обираючи імена своїм героям, письменник часто зважає на первісне значення того чи іншого імені, що дозволяє йому адекватно схарактеризувати персонажа. З точки зору символічності цікавими є імена героїв оповідання С. Коваліва “Громадські промисловці” [11, 329] (вперше надруковане в газеті “Батьківщина” за 1891р. під псевдонімом С.П’ятка). Цей твір – гостра сатира на все сільське “начальство”: війта Черпачку, секретаря Голубінку, присяжного Цуценюку, які в спілці з шинкарем Янкелем чинили необмежену сваволлю, грабуючи бідних селян, примушуючи їх відробляти справжню панщину. Розглядаючи структурні особливості гротескного образу в творах С.Коваліва, відзначимо такий їх різновид, як образ-тварина, різного виду зіставлення, порівняння персонажів з тваринами, птахами, бджілками, мурашками, волами тощо. В переважній більшості випадків ці зіставлення мають характер метафори чи порівняння. В “Громадських промисловцях” письменник, по суті, створив гротескний образ людини-цуценяти Цуценюки. Кількаразове акцентування на його не людських, а тваринячих звичках, ставлення до людей, його поведінці і вчинках розкриває суттєві риси образу цього персонажа, сатирично загостреного, однак не позбавленого життєвої правдоподібності. Подібний образ ми спостерігаємо й у оповіданні Леся Мартовича «Лумера», де письменник акцентує увагу на вгодованості отця Кабановича.

Символічне прочитання імені відбувається при з’ясуванні його семантики (первісного значення) та зіставленні її з тим змістом, який вкладає автор в образ героя та його ім’я. В художній оповіді, яка відзначається особливою внутрішньою напруженістю при зображенні певного драматичного моменту в житті героя, важливим є ім’я останнього, оскільки саме воно є своєрідним ключем до виявлення суперечності та можливого її розв’язання. Імена трьох героїв – громадських промисловців оповідання Стефана Коваліва з розвитком сюжету стають ключовими у розумінні характеру кожного. Відповідний стилістичний ефект для характеристики імен громадських промисловців досягається за допомогою експресивно-забарвлених синонімів: замість “говорять” громадські промисловці “белькотять”, “репетують”, “муркотять”, “жабонять”, “горляють”, “гудять”; вони не ходять, як усі люди, а “триндають”, “пігнають”,

“волочатся”, “штопають ногами”; не сміються, а “шикають”; не цілують, а “слинять”, і т.п. Автор іронічними порівняннями увиразнює тупість, обмеженість, неспроможність до будь-якого думання “громадських верховодів”: це “була велика загадка для них”, “сук без дірки, твердий залізний оріх до розгризенья”[11, 334].

Сатиричний твір наповнюється драматичними моментами після повернення головного героя додому “з маневрів”. Жінка й мати з порогу повідомляють Фасольці, що завтра останній термін повернення боргу: якщо він не буде сплачений, то жид Янкель забере і ґрунт, і хату, а їх з торбами по світу пустить. Не повірив Степан такому нечуваному свавіллю, та коли через деякий час до його хати прибули “і нова рада, і стара, і правдиві радники, і заступники, і на чолі їх пан з жовтими шнурками коло шапки і ще два паничі писарі ... секвеструвати Фасольчине майно”, він вибухнув невтриманим гнівом, що видно з його психологічного портрету: “закипіла в Фасольці кров”, “зареготав на ціле горло”, “почав рватися, ревіти, як розлючений лев». Усе єство селянина перейняте ненавистю до визискувачів, яка виливається в лютому гніві й досягає свого апогею, коли “урядовці” прийшли вже на нивку Фасольки, щоб забрати і ґрунт, однак сили були нерівними, і Фасольку, “як убитого бика”, зв’язали, посадили у віз. “Дармо силувався увільнити з в’язів, сторонки були кріпкі і грубі”[11, 368]. Художня деталь ув’язнення – “сторонки були кріпкі і грубі” – набуває символічного звучання: відображає безперспективність борців-одинок.

Згадуваний символ у Стефана Коваліва переходить з одного твору в інший, зберігаючи при кожному новому переході той контекст, який йому було надано попереднім твором. Так, у новелі “Олекса Щупак” – це “мотуз-кусень сторонка”, який з’являється на її початку, потім вводиться ще й ще раз, допомагаючи зрозуміти різні психічні стани героя: “Оглядає Олекса Щупак мотуз, добрий мотуз, нездрухнілий ... на що би він придався? За добрих часів припиняли на нім телята в хаті при столі, а нині, що на нім припняти? ...що?” [11, 370]. І мотуз – опредмечений вияв крайнього зубожіння розореного селянина – передає гнітючий настрій героя, скеровує його подальшу поведінку. Навіть у сні-напівмаренні він не покидає Олексу, являючись йому то символом злочину, то символом кари, то символом морального очищення (у кінці оповіді). Мікрообраз мотуза суголосний душевному станові героя – Олекса кидає його у вогонь печі і в міру спопеління мотуза, легшало і Олексі Щупакові на совісті. Погас огонь, – погасла з ним і гадка братовбивства. Мотуз, перетворюючись у купу попелу, стає символом морального самоочищення героя. Селянин в прозі С.Коваліва, як і в творах Л. Мартовича, М.Яцківа чи інших тогочасних письменників – це вже не романтизований герой, певний себе, охочий похизуватися силою, а нужденний бідак, якому, однак, часом притаманне здорове почуття гумору, іноді самоіронії, всередині якого киплять погамований гнів і ненависть.

Концептуальним культурологічним символом, характерним для художнього тексту будь-якого стильового напрямку, є пісня. Вона постає

одним із найголовніших прийомів творення нарративної структури та системи образів. У кінці XIX – початку XX століття широко культивувалися сатиричні переробки творів видатних письменників, особливо Т. Шевченка – “Садок вишневий коло хати”, “Якби ви знали, паничі”, “Думи мої...”, “І день іде...” Часто сатиричні твори строго політичного звучання одягались у форму популярних народних пісень. Такі “Дума-цяця” В. Самійленка, в якій використані лексика, фразеологія, ритм народної пісні “Гандзя”, “Коли б я польським графом був”, що нагадує народну пісню “Коли б я був полтавським соцьким”. Архетипно-символічним виміром становлення долі персонажа є “Колисанка” О.Маковея - побудована на колискових мотивах та ін.

Функції образу-пісні багатогранні: стимулювання інтересу реципієнта до старовинних обрядів, пізнання внутрішньої сутності людини, її архетипної пам’яті через семантику та структуру пісенного твору.

Отож, завдяки використанню символів у сатиричних творах автори використали можливості інтерпретації ключових екзистенційних проблем свого часу, здійснення спроби їх розв’язання. Від символічної картини світу, яку вибудовує у своїй творчості письменник, та від місця, яке посідають у ній деталь-символ та образ-символ, безпосередньо залежить надання індивідуальних стильових рис письменників. Загалом же з дослідження символіко-культурологічного компонента української сатиричної прози кінця XIX - початку XX століть випливає висновок про те, що завдяки неординарному творчому мисленню українські письменники означеного періоду у своїх творах відкривали культурні феномени, які з часом стали традиційними.

Отже, кожен елемент літературного твору (метафора, порівняння, епітет, пейзаж, художня деталь, заголовок і навіть персонаж) може за певних умов у сатиричному тексті стати символом. У результаті проведеного дослідження особливостей використання символіки сатиричного образу, її специфіку та функціональності в аспектах творення сюжетів та образів як засобу моделювання сатиричного тексту виявилася подібність художньо-стилістичних прийомів творення дійсності, спільні для письменників „схеми” застосування портретних деталей, їх „вживлення” в художню тканину творів.

Література

1. *Лотман Ю.* Выход из лабиринта/ У.Эко. Имя розы/Лотман Юрий//. – М., 1989. – 322 с.; Лотман Ю.М. Текст как динамическая система// Структура текста /Лотман Юрий//. – М., 1981. – С.104-105.

2. *Марчук Г.* Символіка імені та безіменності в образній структурі сатиричного тексту Стефана Коваліва/Марчук Г.І./Вісник Прикарпатського університету. Філологія. - Вип. 23-24. – С. 119-124.

3. *Розова І.В.* Вертикальний контекст як значеннєвий компонент сатиричного тексту: система символів сатиричного тексту (на матеріалі англійської художньої літератури XX сторіччя)/Розова І.В. // Культура Народов Причерноморья. Научный журнал. – Симферополь: Межвузов-

ский центр "Крым". – 2006. – №86. – Т. 1. – С.89-91.

4. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса/Бахтин М.М.// – М.: Художественная литература, 1990. – 544 с.

5. *Шама И.Н.* Через символы культуры к пониманию образов художественного текста/Шама І.М.//Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету. Філологія, педагогіка і психологія в антропоцентричних парадигмах. Філологія. Педагогіка. Психологія. – Вип. 3А. – Видавничий центр КДЛУ. – Київ, 2000.– С.364–370.

6. *Юнг К.Г.* Душа и Миф: шесть архетипов. – К.: Порт-Рояль; М.: Совершенство, 1997. – 384 с.

7. *Сабат Галина.* Жанрова стереотипія. Таксономія казок Івана Франка/Сабат Г.// Слово і час. – 2008. – С.45-52.

8. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976-1986.– Т.3. – С. 232-267.

9. *Мартович Лесь.* Твори. – Краків-Львів, 1943. – Т.1. – 239 с.

10. *Потебня О.О.* Думка і мова/Потебня О.О.//Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 1996. – 634 с.

11. *Ковалів С.* Твори/Ковалів Стефан//– К.: Держлітвидав України.– 1960. – 724с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 26.10.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Гнідан О.Д.*

FUNCTIONALITY OF CHARACTERS OF SATIRIC TEXT (ON MATERIAL OF WORKS OF IVAN FRANKO, LES' MARTOVYCH AND STEPHEN KOVALIV)

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*

The article is devoted research of features of the use of symbolism of satiric appearance as mean of design of satiric text in works of the Galychyna writers on the fracture of XIX-XX centuries. As a result of the conducted analysis of text material similarity appears artistically - stylistic receptions of satiric design of reality .

Key words: *satiric appearance, artistic detail, character, receptions of creation of satire.*

КОНЦЕПТ СМЕРТІ У НЕМІМЕЗИСНІЙ ЛІРИЦІ

О. С. Деркачова

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

У статті аналізується концепт смерті як детермінанта немімезисної лірики. Простежено його особливості у творчості Василя Стуса та проаналізовано навколоядерні зони цього концепту, а також зони ближньої та дальньої периферії.

Ключові слова: *концепт, концепт смерті, віталізація смерті, рівні сприйняття смерті, простір, час.*

Концепт виступає своєрідним згустком культури у свідомості людини. Це те, за допомогою чого людина входить у цю культуру. С.Аскольдов називав головною функцією концептів функцію заміщення у процесі думки невизначеної множинності предметів однакового роду [1, 269]. Д.Ліхачов визначав концепт як алгебраїчний вираз значення, яким носії мови оперують в у сному і писемному мовленні. Н.Арутюнова пояснює концепт як утворення своєрідного культурного шару, що є посередником між людиною і світом. А.Вежбицька визначала концепт як об'єкт зі світу «ідеальне», що має ім'я. Він повинен віддзеркалювати певні культурно зумовлені уявлення людини про світ «дійсність» [2]. За Ю.Степановим, можна виділити такі компоненти концептів: 1) основна актуальна ознака, що відома кожному носію культури; 2) додаткова пасивна ознака, актуальна для певної групи чи окремих носіїв культури; 3) внутрішня форма концепту, що не усвідомлюється у повсякденному житті, але визначає його зовнішню форму [8, 44]. У концептуальних дослідженнях виділяється кілька підходів: психологічний (С.Аскольдов, Д.Ліхачов), що мотивує виникнення концепту зіткненням словникового значення з особистим і народним досвідом; логічний (Н.Арутюнова), що протиставляє наукове та «наївне» знання; філософський (В.Колесов), що розглядає концепт як основну одиницю національної ментальності у мові; лінгвокультурологічний (Ю.Степанов), що розуміє концепт як основну одиницю культури у ментальному світі людини; інтегративний (Г.Слишкін, С. Воркачов), що визначає концепт як багатомірне культурно значиме соціопсихічне утворення у колективному свідомому, що має мовне вираження; лінгвоантропологічний (М. Одинцова, Л.Нікітіна), який визначає людину центром досліджень; когнітивний (О.Кубрякова, І.Стернін) [6, 9]. Але ці всі підходи перетинаються в одній точці – ментальності і народній культурі, що дає підставити виділяти інтегративний принцип як основний. Художній текст вира-

жає вербалізовану частину концепту. Концепт як елемент індивідуально-авторської картини світу є аллоінваріантною частиною, оскільки автор подає його власну вербалізовану частину, що може відрізнятись від інваріантної частини.

Особливістю немімесисної лірики шістдесятих років була зміна способів вираження концептів, що використовувалися попередниками. Наприклад, концепту смерті. Якщо у референтній ліриці він знаходив своє вираження в образах героїв, готових померти за ідею, батьківщину, то у немімесисній маємо його філософське осмислення, а вже звідси – моделювання відповідних образів і мотивів. Тобто у референтній ліриці смерть була доказом відданості любові (як у соцреалістичній ліриці, так і в ліриці українського резистансу), а поети-«шістдесятники» підходять до нього з позиції екзистенціалізму.

Концепт «смерть», як і концепт «життя», є одним з універсальних концептів у мовній картині світу багатьох народів. Він включає в себе біологічний аспект, філософський, релігійний. Це діалектичне поняття, що виводить зі світу земного у світ вічний, це те, що руйнує одне і створює інше. Концепт «смерть» є важливим в українській концептосфері, відтак є зрозумілим активне звернення до нього в українській ліриці. У немімесисній ліриці це звернення відбувається з позицій антропоцентризму, чого не було у референтній ліриці, де центральною, визначальною була ідея, а не людина. Власне, тут говоримо про художній концепт, котрий є одиницею свідомості письменника, що отримує свою репрезентацію у художньому творі чи сукупності творів і виражає індивідуально-авторське осмислення сутності предметів, явищ, дійсності загалом. Репрезентація концептів у художніх текстах є унікальною, унікальність визначається не лише розумінням автором концепту, а й тим художнім контекстом, у якому він реалізується.

На яскраво виражений концепт смерті натрапляємо у поетичних текстах В.Стуса. Його індивідуальний когнітивний досвід збагатив концептосферу новими конотаціями цього концепту. Він ставить смерть не лише водноряд із життям, але й міняє їх місцями або визначає смерть єдиною формою буття. Звернення до цього концепту, на нашу думку, зумовлене насамперед осмисленням поетом проблем національно-державної ідентифікації.

Опозиція «життя – смерть» була чи не найважливішою для Стуса. З одного боку, чітка позиція вітаїзму, з іншого – пошуки та очікування смерті, що мали би суперечити самій концепції вітаїзму. Відбувається віталізація смерті. Є. Іщенко зазначав: «Непослідовність «природного переживання» українського поета пов'язана насамперед із неможливістю ідентифікувати власне «я» в сучасному йому життєвому просторі. Несумісність внутрішньодуховних переживань В.Стуса із властивою радянській (або й узагалі земній) системі штучністю (а то й викривленням людської сутності) зумовила такий психічний стан поета, який сміливо можна назвати відчуттям абсолютного антагонізму між душевними переживаннями, що йдуть від самої глибини «псіхе», та неможливістю жи-

ти ними, реалізовувати їх у повсякденному житті» [4, 71]. Смерть містить у собі код таємниці та надії. Звідси – свідомий потяг автора до неї.

У «Двох словах читачеві» В.Стус писав: «Ще ціную здатність чесно померти» [10, 42]. Причиною актуалізації концепту «смерть», вочевидь, стала смерть брата Івана у 1944. Це був несвідомий рівень сприйняття смерті, що спричинив подальше свідоме сприйняття смерті як частини життя. Маємо на увазі не лише шлях до смерті, кінцевий етап цього шляху, а смерть як те, що є тут і тепер. Життя – вічність, смерть – частина цього життя, ліричний герой то дивиться на зсередини, то ззовні:

Мені здалося – я живу завжди... [9, 50]

...що чесність смерти – то жива чеснота... [9, 68]

*Мені здається, що живу не я,
а інший хтось живе за мене в світі
в моїй подобі [9, 97]*

життя – занадто довге задля нас [9, 48]

То все не так. Бо ти не ти,

І не живий. А тільки згадка... [9, 118]

Говорячи про смерть як частину життя ліричного героя, маємо на увазі вільне оперування поняттям смерть, вплетення його у різні контексти. Функціонування концепту «смерть» зумовлено власне авторським світосприйняттям, особистими шуканнями, філософським осмислення цього концепту, а також спробами зрозуміти той простір, у якому він перебував.

У центрі концепту – «Я» (смерть ліричний герой пов'язує із собою):

Як добре те, що смерти не боюсь я... [9, 206]

...коли вже смерти жду видимої... [9, 369]

...та смерть нас носила... [9, 289]

Ми вже твої коханці, смерте... [9, 263]

Навколоядерна зона включає розуміння ліричним героєм смерті: смерть – як кінцева мета життя, смерть як порятунок, смерть як моральна деградація, смерть – як національна загибель, смерть як неминучість.

*Усім нам смерть судилася зарання,
бо ж калинова кров – така ж крута,
вона така ж терпка, як в наших жилах [9, 103]*

*Ми робим смерть. Лякливі тіні,
ми робим смерть, ми робим смерть.*

І те даруєм Україні,

де все існує шкереберть [9, 321]

Бо тут життя – лише малим, кому

Ніколи гнутися не набридає [9, 331]

Живеш – і жди. Народжуйся – і жди.

Жди – перед сконом. Жди – у домовині [9, 71]

Світ – тільки свист мигтючий. І провалля –

Немов бездонне [9, 73]

А ти, соннамбуло, змагай,

*у напівсні живи... [9, 114]
Як страшно зізнаватись, що людина
іще не вмерла в нас. Як страшно ждати,
коли вона, захована, помре
у темряві, щоб нишком відвезти
на цвинтар душ... [9, 116]*

У зоні ближньої периферії ми розташували мотиви, які наближають ліричного героя до розуміння концепту смерті: життя у мертвій країні, відчуття самотності та інакшості, мужність буття, очікування смерті, неможливість диференціювати себе у часопросторі:

*Сто дзеркал спрямовано на мене,
в самоту мою і німоту.
Справді – тут? Ти справді – тут? Напевне,
ти таки не тут. Таки не тут.
Де ж ти є? А де ж ти є? А де ж ти?
Урвище? Залом? А чи зигзаг?
Ось він, довгожданий дощ. Як з решета.
Заливає душу, всю в сльозах.
Сто твоїх конань. Твоїх народжень.
Страх як тяжко висушлим очам.
Хто єси? Живий чи мрець? Чи, може,
і живий і мрець? І сам на сам? [9, 123]*

У цій поезії сконцентровані всі зазначені вище аспекти: самотність, неможливість самоідентифікації і визначення свого місця у цьому просторі. Автор показує циклічність життя – сто вмирань і народжень. Але він проводить межу між смертю фізичною і духовною. Можливо, навіть між самою смертю та усвідомленням її. Коли людина усвідомлює смерть (не власну смертність, а смерть як складову життя), то виникає логічне питання, а чи може вона вважатися живою лише на підставі біологічних чинників?

Ж.-П. Сартр зазначав, що смерть не виступає онотологічною частиною буття людини, адже це хтось інший помирає у власному бутті [7, 551]. Як видно з цитованої вище поезії, поет перебуває у такому ж пошуку: хто помирає – він чи лише певна частина його сутності, чи хтось інший? Смерть у такому випадку – це те, після чого людина може стати іншою.

Важливим у реалізації концепту смерті є поняття мертвої країни, а відтак – мотив життя у мертвій країні:

*Давно забуто, що є жити
і що є світ і що є ти [9, 119]
- Благодійнику наш,
кому хочеться тікати з раю, -
загукали ми в одне горло,
вдивляючись в очі під кокардою,
схожі на дві крапельки ртуті [9, 100]*

В останньому уривку очі «благодійника» недаремно порівнюються із ртуттю. Це смертельна отрута, яку не помічаєш, але вона діє. Життя «тут» є поступовим, повільним вмиранням.

Звідси виникає образ мертвої держави у концепті смерті. Стус немає тут чіткої позиції. Усе залежить від простору, де знаходиться ліричний герой. Несвобода у власній країні, несвобода власної країни сприймається ним як смерть, але й життя поза нею втрачає сенс:

*І те – померти, а чи жити –
однаковісінько, їй-богу ж
однаково. Чи ти чи ні,
а помremo на чужині,
шукавши отчого порогу [9, 122]*

Тут і шлях змінює свої контамінації – це не просто екзистенційний пошук, це пошук шляху до рідної домівки. З іншого боку, як зазначав М.Ільницький, «Україна виступає в його віршах не як географічне поняття чи взагалі зовнішній об'єкт, вона існує в ньому самому як психологічна даність, щоразу об'являючись в душі чи то кетягом червоної калини, чи то апокрифічним крилом літописця Нестора, чи космічною музою струмка» [3, 14].

Замкнутий простір, що почасти зринає у творчості Стуса, можемо інтерпретувати не лише як в'язницю, але й як домовину. Напрошується асоціація: лише смерть може звільнити душу від кайданів тіла. Так смерть може звільнити особистість із домовини для досягнення справжнього світу. Концепт смерті поглиблюється образами-символами смерті, образами-предвісниками смерті, відповідною колористикою, що знаходяться, як і образ мертвої держави у зоні дальньої периферії.

*Цей спертий запах смерти, наче спирт,
геть виповнив кімнату синім чадом
душі, своїм притьмареним свічадом,
і обсідає душу, мов упир.
На чорному папері білі літери
посипані, мов янголи ясні,
котрі шепочуть: не марудься в сні,
з похмурого чола зажуру витри,
бо ти єси за нею, потойбіч
людського страху і сподівання.
До узголів'я клониться світання
у кілька поминальних ярів свіч [9, 150].*

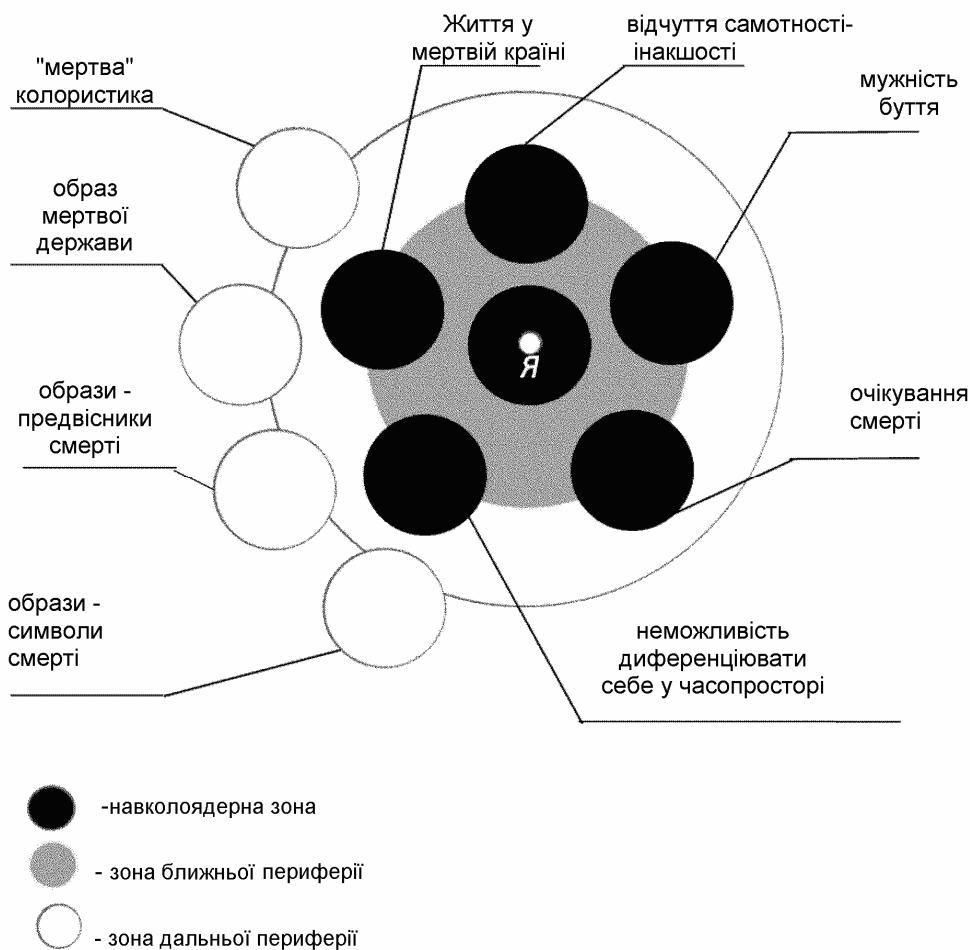
У цій поезії активно задіяна зона дальньої периферії. Запах смерті, синій чад, упир, сон, поминальні свічі – образи-передвісники смерті. Герой усвідомлює себе одночасно у цьому замкнутому просторі і поза ним, що дає йому можливість побачити не себе, а когось іншого. Герой сам на сам із собою у цьому просторі і житті, але тільки самотність дає можливість самозаглиблення і зустрічі зі смертю.

Смерть є джерелом саморозвитку поета, поверненням до справжнього життя («Як добре те, що смерті не боюсь я...»):

*Народе мій, до тебе я ще верну,
як в смерті обернуся до життя
своїм стражденням і незлим обличчям [9, 206]*

Смерть для В.Стуса – це гранична можливість і «віра в невпинний рух перетворень, у безперервність мандрівки людської душі» [4, 72]. Це самоутвердження наперекір тому, що перешкоджає заводити Я утвердити самого себе [11]. Спробою поглянути на себе ззовні ліричний герой наче відкриває двері буття, а за ними – і буття, і заперечення буття, а також їхня єдність [11]. Буття несе небуття всередині себе, як те, що є присутнім вічно, є обов'язковою складовою життя. Тому спроби досягнення смерті, небуття є спробами досягнути самого себе, після чого людина стає іншою.

Проаналізовані вище особливості концепту «смерть» відображені нами на цій схемі:



Особливістю немімесисної лірики є збагачення концептосфери новими значеннями чи відтінками значень. Її тексти не лише фіксують реальність, а й вивищуються над нею шляхом узагальнень та зміною онтологічних орієнтирів. Яскраво це простежується на прикладі концепту смерті у творчості Василя Стуса, де особистісний чуттєвий досвід переплітається із

трагедією людини міжчасся, екзистенційним осмисленням смерті. Зокрема маємо таке розуміння смерті: це цілком логічний і закономірний кінцевий етап людського життя, це перехід між різними сутностями, це шлях порятунку від світу, це спосіб порятунку людини, це деградація й еволюція, це осяяння, прозріння. Також це можливість побачити в собі іншого, відділити себе від нього, стати кращим, пізнати світ і себе. Смерть для В. Стуса – це те, що осягається шляхом вичленювання небуття із буття і є необхідним для досягнення істинного існування.

Література

1. *Аскольдов С. А.* Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность: Антология. – М.: Academia, 1997. – С. 267-279.
2. *Вежбицкая А* Семантические универсалии и описание языка / А. Вежбицкая // Понимание культур через посредство ключевых слов. – М.: Языки русской культуры, 1999.– С. 265-305.
3. *Ільницький М.* Палімпсести Василя Стуса / М. Ільницький // Вітчизна. – 1990. - № 3. – С. 14-16.
4. *Іщенко Є.* Віталізація смерті в поезії Василя Стуса / Є.Іщенко // Слово і Час. – 2006. - № 11. – С. 69 – 76.
5. *Райбедюк Г.* Метафізичний концепт у творчості Василя Стуса / Г. Райбедюк // Сучасний погляд на літературу: Збірник наукових праць. – Випуск 11. – К.: ДП Інформаційно-аналітичне агентство», 2007. – С. 271 – 281.
6. *Осипова А.А.* Концепт «Смерть» в русской языковой картине мира и его вербализация в творчестве В.П.Астафьева 1980-1990-х гг.: Дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / А.А. Осипова. – Магнитогорск, 2005. – 250 с.
7. *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто / Ж.-П. Сартр. – М.: Республика, 2000. – 639 с.
8. *Степанов Ю.* Концепт / Ю. Степанов // Константы: Словар русской культуры. – М.: Академический проект, 2004. – С. 42-67.
9. *Стус В.* Палімпсест: Вибране / В.Стус. – К. : Факт, 2003. – 432 с.
10. *Стус В.* Твори: У 4 т. 6 кн. / В.Стус. – Л.: 1994. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 42.
11. *Тілліх П.* Мужність буття. Небуття і тривога / П. Тілліх // <http://www.ji.lviv.ua/n37texts/tillich.htm>
12. *Шенкао М.А.* Смерть как социокультурный феномен / М.А. Шенкао – К.: Ника-Центр, Эльга; М.: Старклайт, 2003. – 320 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 02.03.2010 р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Корнійчуком В.С.*

THE CONCEPT OF THE DEATH IN THE NONMIMESIS LYRIC**O.S. Derkachova**

*PreCarpathian National University by V.Stefanyc, 57 Shevchenko Street,
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine; ph. (0342)59-60-74;*

e-mail: olga_derkachova@ukr.net

The article deals with the concept of the death. It determines as main concept in nonmimesis lyric. On the base of Vasyl Stus' poetry it analyses the main features of it: nucleus, nuclear zone, zone of near and far periphery.

Key words: *concept, concept of the death, death vitalism, levels of the death understanding, time, and space.*

УДК 821.161.-2-32.09 (091)

ББК 83.3 (4Укр) 1

ЛІРИЧНА ПОЕМА «ВЕРЕСЕНЬ» ІВАНА ІРЛЯВСЬКОГО**Н. Й. Ребрик**

*Закарпатський інституту післядипломної педагогічної освіти,
кафедра методики викладання суспільно-гуманітарних дисциплін,
м. Ужгород, вул. Університетська, 6*

У статті проаналізовано поему маловідомого закарпатського поета Івана Ірлявського (Іван Рошко) «Вересень». Уперше до літературознавчого обігу введено художні і наукові матеріали, що розкривають не лише творчість цього письменника, а й сприяють розумінню розвитку літературного життя Закарпаття.

Ключові слова поет, Ірлявський, лірика, поема, ліричний образ, повернені імена.

Іван Ірлявський (справжнє прізвище Іван Рошко) – надзвичайно ніжний і проникливий лірик, легкість, прозорість, плавність поезії якого вражають витонченістю, філігранною вишуканістю, бездоганністю. Свого часу Василь Пачовський у праці "Срібна Земля" називав його "чистим ліриком"... [1]. Настрій закоханості, любовної відданості, витворений юначими мріями, виплеканий молодю уявою, з'являється уже в першій збірці поета "Голос Срібної Землі" і присутній у всій його подальшій творчості - у "Моїй весні", "Вересні", "Бростях". Він, невинно пульсуючий, переливається різними чуттєвими барвами: від любові до рідної, так рано померлої матері, пам'ятного першого, ще дуже юного кохання, до закоханості в панну Осінь, синівської любові до Великої Соборної України...

23 роки доля відвела для його земного буття... 23 роки - надто короткий строк для просто поета... 23 роки - надто прекрасний вік для чистих поривань душі... 5 років активної творчості - чимало часу, щоб виллюнути на папір переповнене почуттями серце... 5 років плідної творчості - надто малий термін, щоб виписатися, та цілком достатній, щоб залишити помітний слід... Можливо, це – найбільше дивує, захоплює і приваблює в Ірлявському. З одного боку – молодий, щирий, безпосередній, з іншого – досвідчений, випробуваний життям, обтяжений "минулістю", спогадами дитинства, биттям ірлявських дзвонів у серці. Його поетичний доробок переповнений "конквіскадорськими настроями", "нарративним модусом" [2, 332], та автор залишається потужно ліричним, оригінальним у образах, цілісним, елегантним у формі.

Це справжня висока поезія. Елітна поезія. Шляхетна поезія. Та, що пнеться вгору, через край, поза межу, на простори, в далечінь, у височину... І хоч якою спокусливою не була б нагода потрактувати двадцятирічного Ірлявського тільки як поета національного гніву й боротьби,

поета-трибуна, пророка доби; національного страждальця й героя, як би не кортіло пришпилити його до того чи іншого партійного знамена, він першочергово – Митець, Божа іскра таланту якого так потужно освітила закарпатський поетичний небосхил.

"Блискучим метеором" назвав Івана Ірлявського Олекса Мишанич, "метеором, що пролетів карпатським небом і зник за обрієм, щоб... повертатися до нас і дивувати своїм юнацьким чарівним дзвінким і свіжим словом..." [3, 3]. Ці риси його поетичної творчості відзначала колись і відзначає тепер літературна критика. В одній із перших статей про творчість Івана Ірлявського С. Николишин писав: "Мені, особисто, Ірлявський нагадує Влизька... своєю плодючістю. Колись писали про Влизька – де його нема? Ірлявський же є всюди, але, безумовно, Ірлявський багато пише. Нехай собі і виписується, але Ірлявського весна – це і весна, і його молодість, і молодість його народу. Усе зливається до купи і грає в його вірші многобарвними змінами дійсного символу. Правда поезія без символізму не обійдеться" [2, 333].

О. Лашенко, який дуже високо оцінював творчість Івана Ірлявського, окреслюючи настрої його поезій, відзначав: "Стихія національної революції – власна творча стихія Івана Ірлявського. Виростаючи з горя, пісень і казок затурканого закарпатського села, Іван Ірлявський не нарікав на долю лихую: серцем і волею він звернений до слави державного майбутнього України" [4, 50]. Дослідник вважав, що "деякі з його мистецьких проявів належать до найяскравіших у нашій ліриці за останні роки", а далі як доказ наводить цікаві спогади про те, як був написаний вірш "Похід". "Випадкове враження воєнного часу – перехід через місто вкритих зеленню змоторизованих військових з'єднань, – переливає творча воля поета у такі традиційні своєю "селянською" образністю, ритмічно напружені, звернуті у майбутнє спогади" [4, 48-49]. І, знову ж таки, підкреслюючи ліризм поезій Ірлявського, О. Лашенко вважає: «Його трохи меланхолічний, а проте завше теплий, схильний до широких виливів ліризм набирає з часом соковитості і конкретності. Замість риторичного, трохи наївного та абстрактного патосу творчих початків ("Голос Срібної Землі"), приходять поезія, насичена гарячими мотивами особистого і національного життя... Навіть його найінтимніша лірика вагітна болями свого часу..." [4, 49].

А. Гарасевич у огляді "Молоде Закарпаття" вказував на самотність поетичної музи Івана Ірлявського. Дослідник писав: "Цілком оригінальним і м'яким ліризмом відзначається Іван Ірлявський, цікавий надзвичайною силою цілком нового й оригінального матеріалу" [5, 4]. "Що найбільше впадає в очі у Ірлявського, – пише А. Патрус-Карпатський, – це проповідь, заклики, політична ідейність, але ці прикмети зовсім не шкодять поетичності та художності його віршів" [6, 90].

"Особливістю поезій Івана Ірлявського є те, що вони написані в більшості від імені багатьох і для багатьох, – стверджує Марія Козак. – Авторська свідомість, індивідуальне авторське "я" зливається з мільйонним загальним "ми" [7, 89]. Те, що поезія Івана Ірлявського співвідно-

ситься із настроями і почуваннями національно свідомої молоді і є документом доби, зауважив один з перших рецензентів "Голеосу Срібної Землі", який в 1940 р. занотував: «Ця збірка в своїй цілості віддзеркалює настрої й поривання української молоді, не конче лише за Карпатами, що народилася коло 1920 р., а матурувала перед 1940 р. В тім полягає передовсім її значіння як «людського документа»" [8, 24].

Н. Ференц зазначає, що свою творчість, яку "називав поезією бурхливого життя, він присвятив українській національній ідеї, вона була його стихією..." [9,184]. Дослідниця виокремлює його як поета "чину, завзяття, боротьби і молодості. Він поетизує готовність народу, що "довго був під батогом", відстоювати свої права на свободу. Окрилені омріяною віками надією на будівництво соборної України, борці гордо йдуть "у лавах непоборних, смілих" "крізь хуртовини дикі і вітри". "За відвічні права" вони готові принести себе в жертву..." [9, 171].

Сучасний дослідник життєвого і творчого шляху Івана Ірлявського Дмитро Федака переконаний, що Іванові Ірлявському належить чільне місце в українській літературі (...) Закарпаття" [10, 5]. Це письменник, голос якого "природний, без надривів і фальшу, як життя трударя-закарпатця, мужнів від книги до книги й раптово обірвався на крутій висхідній до верховин... Іван Ірлявський належав до покоління закарпатських літераторів і митців, які у 20-х – на початку 40-х років після довгих блукань манівцями знайшли нарешті міцне опертя в повних надбаннях рідного народу, його народному мовленні, його пісні, казці, легенді, переказі, святі, обряді, звичаєвості, сакральній та народній архітектурі, виворах народних митців. З їх приходом у літературному й мистецькому житті краю утвердився народовецький напрям. Не втративши чіткої своєрідності, твори художньої інтелігенції краю стали органічною часткою національної літератури та мистецтва, чи це було мистецтво словесне, музичне, хорове та інструментальне, образотворче з полотнами Бокшая, Ерделі, Конратовича, Манайла та їх соратників, театральне з постановками Руського народного театру "Просвіти" в Ужгороді або "Нової сцени" в Хусті" [10, 15].

Постать Івана Ірлявського дедалі більше привертає до себе увагу в 90-х роках ХХ ст. Так, Б. Червак, визначаючи роль і місце поета для закарпатоукраїнської літератури, говорить про те, що його творчість "якісно увиразнила творчу палітру української поезії 30-40-х років..., а лірика внесла у літературний процес свіжий гірський струмінь, позначенні мотивами любови до рідної землі та мужніми поривами до героїчного чину..." [11, 5].

У нашому монографічному дослідженні [12] ми прагнули якомога повніше на основі текстів Івана Ірлявського, спогадів сучасників поета, архівних матеріалів, досліджень останніх років ознайомитись із життям та літературною творчістю видатного закарпатця Івана Ірлявського, відчувати атмосферу державотворення і служіння великому чину, перейнятися настроями молоді кінця 30-х – початку 40-х рр. ХХ ст. Тут мова про ліричну поему "Вересень" – третю збірку поета.

«Вересень» можна з повним правом вважати за одну з найпомітніших збірок, тоді випущених на українському Заході, – писав один з критиків на початку 40-их років – І справді, поезія Івана Ірлявського має свою особливість, свою, трохи може й одноманітну, але зате непідроблену, в нікого не запозичену музику..." [13, 3]. За плечима поета – тринадцять років життя в Ірляві, потім навчання в Мукачівській торговельній академії, хвилюючі події Карпатської України, заробітки на еміграції, редакторська робота у видавництві... Далека й байдужа чужина, все частіше навіює спогади про рідну хату.

*Додому, додому,
кожний ід своєму,
лем я неборачок, лем я неборачок -
не маю ід кому... [14] -*

ляжуть печальні рядки присвяти В. Гнатюкові на одному з примірників "Вересня". Справді, чи пам'ятають його в селі, чи згадують домашні? Адже він так давно покинув їх: "батька на полевім шляху", братд, що "дививсь услід з тривогою", село з левадами, садами і деревами - і пішов "гладким і незабутнім шляхом", що "від хати без перерви" веде у "ясне безкрає". Десять років минуло з того часу... Десять вереснів... А пам'ять по сьогодні висвітлює берег річки, трепетний шум лип, шовкові трави, забутий у долині вітер, один під зорями, доспілий осінній лист, переклик млинів за горами, пташиний спів у садках, помірковані розмови селян, перегуки пастухів і сміх дівчат, вранішню туманність лісів і блиск принадних нив... Щемить, тужить серце, розривають його в печаль ірлявські дзвони: слід, що ліг на березі яруги, уже притоптаним. Повернутися в село, очевидно, можна тільки в думках...

"Цей закарпатський селянський син", постать якого у великому місті, здавалось, ще пахнула "розмаєм" (О. Лашенко) розумів, що усвідомлення свого глибинного "я", своєї національної приналежності починається з любові до батьків, до рідної хати, "білявої стежки", мальовничого села. Поет говорить, що саме ця любов і зробила молоде покоління закарпатців патріотами України:

*Зробила нас вона цих гір синами,
перлиною своєю, а землю,
що топтали ми ногами,
- українською землею,
за неї встав і березень кривавий
в сліпучому промінні,
за неї далі йде шляхом до слави
новітнє покоління [15, 51-52].*

Ми уже знаємо, що осінь для Івана Ірлявського – пора жнив, підведення підсумків. І найперше – у власному житті. Прожито певний часовий відрізок, щось втрачено, щось набуто, щось живить тебе теплом і любов'ю у далекому світі, щось назавжди врзалося у пам'ять, вросло "у кров і в мускули", врешті на битому шляху життя лишилися кроки... Про те, якими вони були, чи принесли те, про що мріялось у пориві молоде-

чому, чи втратив ліричний герой жагучу любов до золотого вітра подуву, чи розучився дивуватися просторіні, розповідь "зложена з свого серця, із любов'ю" пісня дитинства, що тихо і незабутньо лягає на життєву колію, про це розкаже "Вересень"...

Ірлявський любив вересень... Чистою, несплямленою любов'ю, яку відчув ще у серці дитинному і заховав на саме його дно. Він любив сільські минулі вересні, бучні осінні весілля, багаті плодами столи, млосну втому трударів від напруженого ритму і "пам'ятав темні кружки" під їхніми очима від постійного недосипання...

Це був щасливий час, за яким не треба шкодувати чи плакати, але його варто згадувати. Тож і з'являється елегійна ретроспекція – лебедина пісня Івана Ірлявського – чудова лірична поема про село "Вересень".

Кажуть, перед відходом у вічність людина часто згадує прожите. Щось подібне зробив Ірлявський у поемі: він ніби підбив підсумок свого життя, згадавши все, що миле серцю, віддавши честь усім, хто спричинився до його зросту, немовби відчуваючи, що той вересень – один з останніх... (написана поема в 1940 р., вийшла друком в 1941 р.).

Десять розділів поеми і невеликий пролог - це спогади, спогади, спогади... Ліричний герой знов переживає свої минулі радощі й болі, будні й свята, дитинство і юність. І відтворено це у формі своєрідної сповіді перед коханою. Веселкою зійшла вона для нього тез у вересні, запалила у серці палкі слова, які ввік не зможуть зблякнути, з яких можна черпати наснагу, як із ясних джерел. Тепер закохані йдуть пліч-о-пліч (бути з коханою разом у всьому – отже, погляди автора залишилися незмінними), а крила вірного кохання розгойдують їх на прещасливу мить. Як хотілося вірити, що всі перепони і загати на шляху, поливаному кров'ю, буде зломлено, над потоками у даль лунатиме пісня волі, а долинами гулятимуть вітри, розгорнеться блакить і зійде веселка. Він співав своїй коханій пісню юності: оживала теплими пахощами минулість, ніжилось серпанком дитинство, швидко переходили в серці забуті коліскові пісні... А за вікном, між старими мурами, усміхався вересень краплями на пожовклому листі... Чомусь зажурено... Скільки тут невідомої широти, ласки та ніжності!.. Гереймися, кохана, моїми споминами, зворушливою радістю, що переповнює до болю, до сліз, – ніби просить ліричний герой, – рушимо разом тихою ходою слідами пережитого!"

Найкраще затилилася хата: стояла на краю села самотиною, навколо – поля і шлях, сад, перетятий тином, трохи далі – став, у якому руками ловили рибу, а "ймалися то раки, то п'явки"... Від тієї хати, похиленої і темної, січеної дощами, та найдорожчої, в якій бувало так весело і тепло, лишився тільки слід між спорохнявленими вербами... А вона ж в'язала його із втраченим, ховала в своїй душі стільки споминів: про колиску, що скрипіла в хвилю вечорову; про мамусю, яка над нею співала протяжні пісні; про батька, котрий колиску з хати потім виніс...

А ще пригадувалася польова дорога, ряд струнких тополь дококола, Маковиця, вози з деревом, в яких чомусь плакали колеса, збиті босими

хлопчачими ногами зрошені узорі, що вели до млина, і співучий мельник у ньому.

*Оці місця такі хороші й милі,
У них бо, крапля юного життя,
У них сліди мої, які лишили
Чар серцю й багаття... [15, 21].*

Довгі зимові вечори. Стелився білявим полотном сніг, у хаті плели кошики й говорили про Америку і війни, дівчата пряли кужелі. Святвечір і Різдво. Овіяні таємничістю, огорнуті колядками, окреслені блаженною радістю і надіями. В останнє пам'ятне Різдво йшов ліричний герой снігами разом з колядою від хати до хати, і вулиця здавалася малою, серце запліднялося втіхою. Самі з собою шепталися молитви до Непорочної.

А за ним – зринала янголом-хоронителем мати, тихо ступала-линула услід за наймолодшим сином, прагнучи захистити його при потребі поки ще може це робити. Напровесні вона померла. Як це неправильно: тане крига, розцвітає яблуня, співає жайвір, розор, що землю; зірватися й побігти б нивами, благословити б луг, схилитися б над плугом до праці... Та приходить смертельна упожореність і невблаганно й суворо забирає матір до себе. Сину у спадок мати залишає мудрі і ясні слова:

*Рости, мій сину, непорушено,
зживайся з ґрунтом ти,
і пам'ятай слова маму сині,
як схочеш у світи:
де б не пішов, куди б не кинула
тебе твоя судьба,
завзятим будь і тям же, сину мій,
село це, на горбах!.. [118, 31 -32].*

Добрий лишила заповіт синові, не один раз згадував у важку чи радісну хвилину мамине напучування. Хоч чимало разів кривавилося ранами серце і не вірили люди, що цей збідований Іван витримає у чужому світі хоч день, він повернувся на ірлявський цвинтар де п'ятьох могилок, щоб вклонитися їм і запевнити, що син виріс, та не змінився - душа в нього молода, тверда і гаряча, а зір замріяний.

Важко пояснити, чому Іван Ірлявський так випукло наголошує в поемі на безжальній смерті навесні, причому вмирає "молодий цвіт, якому лиш буюти й цвісти, щороку повнитись, щороку зріти й рости, рости, рости..." Очевидно, маються на увазі сини й дочки Карпатської України, замучені й розстріляні у кривавому березні. Що ж це за весна така, що забирає маму, вимріяну державу, а потім забере і його?! Як цей двадцятирічний Юнак, хай Талант, хай Поет, хай від Бога, та все-таки 23-річний, міг так відчувати?! Він справді наводив лад у своїх думках, душі і справах і готувався постати чистим перед Вірністю. Тому, напевно, і любив так вересень...

Воістину незбагненно...

Завжди повагу і шану в українців викликала праця на землі. Кілька десятків хаток, розкиданих по видолинках, луги, ниви, пасовища, річка, ставок, ген там горби, а далі ліс – оце і вся Ірлява. Хтось бачив тільки це! А Іван – розорані землі, що лягали скибами, наче хвилі, під плугом, що раз у раз змагався з каменем; батька і брата, що стирали із чола важкий піт; лан, ущерть засіяний зерном; луг над обрієм, застелений косовицею; погожу криницю, біля якої вдалося паркою днини бабусиними паланицями; отару, що паслася за горбом; і рубачів у лісі – предивних людей – осамітнених, яким шкода рубати столітні дерева, настільки вони зрослися з ними.

Важка селянська праця: з думками про хліб насущний встають і лягають люди. З молитвами до Всевишнього, "щоб плід не зсох, аби буяв на диво..." ("Бо плід – їх радість, і життя, і мрії, а лан – колиска, міць майбутнього"), освячують ниви на Юрія. А ще Ірлява – це великий шлях на Ужгород, про який так мріялось, дорога до оманливого простору, в який так хотілось пірнути, бамкання ірлявських дзвонів, що відбивали години життя, кличучи на сполох чи на прощу. Ці ірлявські дзвони лунатимуть у його серці постійно, за ними звирятиме свої вчинки, на них уповатиме в часи розлуки, гони відспівають його по смерті. Та найбільше любив і найкраще пам'ятав Іван великодній дзвін. Ліричний герой "Вересня" пам'ятає, як увечері стрічали діти калаталами Великдень, як палали вогнища, кличучи до очищення, як воскресали урочисто – тихі пісні під розквітлим уже співом. Великдень відмінний від Різдва. Це свято чистої любові. Тому, звертаючись до коханої, поет згадує матір, яка вчила його жити працею, згадує також яскраві промені гіршого кохання. Ці світлі образи наснажували, загартовували, і наповнювали душу добром, твердістю, вірою, допомагали жити так, щоб в 23 роки піти з життя з чистою совістю і спокійною душею: свій синівський обов'язок перед матір'ю, Україною і Благословенням.

Наступало літо. Селяни з сонцем вставали, з сонцем лягали. А випадала, десь година перепочинку – ховалися у тіні під горіхами, чи колі вуликів у садах, або йшли рибалити з сітями. Та надходив вересень. Звозилося збіжжя, сушилися покоси, переорювалася земля, засівалася озимина.

Це віче селянське коло: від урожаю – до урожаю, від осені – до осені, від вересня – до вересня. Цим закарпатське село жило колись, цим живе і сьогодні. З осінню починається наука в школі. Ліричний герой згадує, як щоранку біг із "Букварем" берегом річки Старої, збиваючи бо-сі ноги об каміння. Маючи охоту до знань, з часом відчув, що далекий незнаний світ вабив його, хотілося пізнати інакше життя, то й вирішив, не лишатися більше між цими нивами. Плакала бабуся, проводжаючи з села, пастухи довго махали капелюхами, схлипував дощ, заводнені зливами ріки шуміли в берегах, д люди з мотиками йшли до нив. Іван проходив повз них, залишав село з надією, що обов'язково повернеться.

Як своєрідне ідейне й художнє обрамлення сприймається X розділ поеми. Знову старі мури міста. Ліричний герой зустрічає свій десятий

вересень у розлуці з рідною хатою (десятий вересень – десятий розділ: випадково це чи навмисно - важко судити). Вересень сумний і зажурений, та все ж дуже цінний для автора, бо покликав у закурену даль споминів, пригадав рідні діброви й милі оселі, юначий молодий і віщий шлях. І тут лірика відступає на другий план, а наперед виступає ідея: виявляється тих, що погинули село, було чимало. Усі вони хотіли зломити злиденне життя тривалими змаганнями. Усі вони ще на дорозі. У всіх за плечима свої вересні, що горять не збагнутим ясним сяйвом і кличуть у безкрайний простір, і всі вони теж люблять вересень палаючою, довічною любов'ю, що не згасає ні в січні, ні в серпні. Отже, любов до вересня (читай: любов до рідного краю) об'єднала їх і зробила "цих гір синами", а земля їхня - українська, за яку зложили молоді голови в березні, за яку, якщо того треба будь, повстануть нові покоління. Отже, як сказали б колись: образ ліричного героя "Вересня" – це образ молодого юнака-закарпатця - типового представника закарпатської молоді 30-40-х років ХХ ст., в якому втілені найкращі поривання неспокоїної доби, показані думки і мрії, якими жили молоді люди на Закарпатті, відтворено найбагатородніші і найпатріотичніші їхні вчинки. Або, як сказали б тепер: у Ірлявського найінтимніша лірика сповнена болями часу".

Завершується поема рефреном:

Люблю тебе, мій вересню! Люби ти

Лиш той так вміє нерозгублено,

Хто зріс, як я, під спів твій сумовитий,

До сліз залюблений... [15, 52].

Що ж, тут усе зрозуміло, тут усе на місці.

Безперечно, "Вересень" – твір автобіографічний. Розповідь ведеться від першої особи, тому розмежувати автора від його ліричного героя майже неможливо. Тут доцільно згадати сформульовану Гегелем думку про суміщення в ліриці суб'єкта й об'єкта в одній особі: центральним "персонажем" ліричного твору виявляється сам автор і передовсім - його внутрішній світ. У «Вересні» виражено авторське бачення світу. Тут поєднуються особистісні переживання ліричного героя і загальнолюдський сенс цих переживань. Кожне слово, навіть його звучання, несе у собі підсилене змістовне й емоційне забарвлення.

Таким чином, створюється особлива музична аура, в якій зміст окремих слів ніби розчиняється у загальній ритмічній фразі. Мова творів експресивна, багата на тропи та фігури ("цей вересень мене зустрів у місті", "розколював моєї волі келих незапрошений", "а в шумах тих, іще незбагнених, мелодії нові, і наміри, давно запрагнені, що вічно є живі", "шлях, що кров'ю був поливаний", "оті чуття, дотики і спомини, / плекав я, мов дитя, і радістю - життя", "ораниця / біліє тільки, незасіяна, / а то було, на сонця ясних лицах / жила замріяна", "тугу ми заперли у неї на досвіті", "я виніс стільки споминів премилых наповненою чашою", "ірлявські дзвони в моїм серці чути", "роки минулістю обвіяні", "лягає втоплена блакить", "поцілунки вітра з шибами" іт. д.).

Поема написана різнорозмірним неповнорядковим ямбом, що в певних моментах замінюється пірихієм, кожен четвертий рядок, як правило, усічений, римування перехресне. Такий розмір, ритм і форма поезії свідчить про молодечий запал автора, його піднесений і схвильований настрій, відкритість характеру. Звичайно, з точки зору довершеності форми у "Вересні" Ірлявського можна шукати певні вади. Та з точки зору довершеності почуттів – ні! Його м'який, оригінальний ліризм захоплює безпосередністю, вабить щирістю.

Майже 45 вереснів тому пішов Іван Ірлявський від рідного порога у широкий світ шукати кращої долі. І вона судила йому прожити мало, упокоїла далеко від милої серцю Ірляви. До сьогодні ірлявські дзвони тужать за своїм сином, а він, хоч поволі, та все ж упевнено повертається на їхній зов.

"Як дибитися на білу смерть пелюсток?" – писав колись Юрій Станинець про себе, асоціюючись із збитим вітром і дощем весняним цвітом. Як порозуміти й прийняти серцем ту наглу і водночас свідому молододу смерть Поета?! Важко змиритися з тим, що не сталося інакше. Білі пелюстки так уквітчували синяву неба – Ірлявський уквітчав закарпатську літературу своїм "Вереснем"...

Література

1. Пачовський В. Зібр. тв.: У 2 т. - Нью-Йорк, 1984-1985.
2. Николишин С. Поет неспокоїних буднів // Пробоєм, 1940. - Ч. 11-12. - Листопад-грудень. - С. 331-335.
3. Мишанич О. Голос Срібної Землі: До 70-річчя з дня народження Івана Ірлявського „ Закарпатська правда. - 1990. - 24 лютого. - С. 3.
4. Лащенко О. Брості. Пам'яті Івана Рошка-Ірлявського // Календар "Слово" 1967. - Торонто: Вільне слово, 1967. - С. 46-51.
5. Тарасович А. Молоде Закарпаття // Напередодні. - 1938. - Ч. 5. - С. 4.
6. Патрус-Карпатський А. Голос Срібної Землі // Нова свобода. - 1939. -17 січня. -С. 3.
7. Козак М. Лірика І. Ірлявського в контексті неоромантизму пражської школи // Науковий вісник УжНУ. - Серія "Філології ". - Випуск 7. - Ужгород, 2003. - С. 89-93.
8. Мухин М. [Читач]. Новини української літератури // Пробоєм. - 1940. -Ч. 1-С. 24.
9. Ференц Н. "...Нespoкоїних я буднів поет". - У кн.: Ференц Н. Поетичні горизонти Закарпаття. - Ужгород: Мистецька лінія 2006. - С. 169-184.
10. Федака Д. Нespoкоїні будні Івана Ірлявського. Штрихи життєвого і творчого шляху поета, публіциста, борця за Соборну Україну // Іван Ірлявський. Брості. - Ужгород: Закарпаття, 2002. - 248 с.
11. Червак Б. Голос Срібної Землі: Іван Ірлявський поет і громадянин // Українське слово. - Київ-Париж, 1997. - 31 липня - С. 3.

12. Ребрик Н. Література народоцтва і чину на українському Підкарпатті в першій половині ХХ ст. - Ужгород: Гражда, 2007. - 220 с.
13. С. С. З нової поезії // Ілюстровані вісті. - 1941. - №1. - С.3.
14. Напис на титулі збірки, зроблений рукою Івана Ірлявського. - З архіву Олекси Мишанича.
15. *Ірлявський Іван*. Вересень. -Прага: Вид-цтво Юрі 'Я Тищенко, 1941. - 52 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 29.09.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Сеником Л.Т.*

LYRIC POEM IS «SEPTEMBER» OF IVAN IRLYAVSKY

N. Y. Rebryk

*TransCarpathian Institute of Postgraduate Education, Dept. of Methods
of Teaching Social-Humanitarian Disciplines;
6, University st., Uzhgorod*

The article analyzes the poem "September", written by little-known Transcarpathian poet Ivan Irlavskiy (Ivan Roshko). For the first time to the literature studies is introduced artistic and scientific material that reveals not only the creative work of this writer, but also contribute to understanding the literary life of Transcarpathia.

Key words: *poet, Irlavskiy, lyrics, poem, lyrical image, restored names.*

УДК 821.161.2-32.09"18/19" І.Зубенко
ББК 823 (4 Укр.)

НЕВІДОМИЙ ІВАН ЗУБЕНКО: ШТРИХИ ДО ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ

Т. А. Касьяненко

*Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури;
кафедра культури та соціально-гуманітарних дисциплін,
м. Київ, вул. Смирнова-Ласточкина, 20; тел. (044)272-15-85*

Авторка статті, зібравши архівні матеріали, розкриває особливості життєвої і творчої біографії невідомого досі широкому загалу поетати письменника і культурно-громадського діяча Івана Зубенка (1888-1940). Дослідження виявляє новий погляд не лише на літературно-художню особливість західноукраїнського культурного процесу періоду минулого, а й на моменти психології творчості, спонуки появи ліричних, епічних і драматичних творів Івана Губенка.

Ключові слова: *життєпис, творчість, визвольна боротьба, українська література міжвоєнтя, І.Зубенко.*

Іван Зубенко (1888-1940) – відомий у Галичині в 20-30-х роках минулого століття поет, прозаїк, драматург, громадський діяч, публіцист, учасник національно-визвольних змагань, сучасник М.Грушевського, С.Петлюри, О.Кобилянської, А.Чайковського, Є.Маланюка, О.Олеся, І.Вільде. Його творчість була заборонена майже шістдесят років: через свою національно-патріотичну діяльність і літературну спадщину, через переслідування родини, навіть через трагічну смерть, яка наступила внаслідок репресивних щодо нього дій НКВС.

Художній доробок Івана Зубенка доволі широкий та розмаїтий (новели, оповідання, повісті, драми, комедії, публіцистика, листування) і вкладається в рамки літературно-мистецького процесу 20-30-х років, що відбувався у Західній Україні міжвоєнного часу. Уродженець Наддніпрянщини, він упродовж кількох років брав активну участь у військових діях як сотник армії УНР, був учасником і свідком багатьох історичних подій на рідних теренах і в зарубіжжі. Опинившись як політичний емігрант в Галичині, Іван Зубенко продовжив уже в умовах мирного часу, але гострої політичної боротьби з польською владою, свою громадську, публіцистичну і письменницьку діяльність: видав більше десяти художніх збірок, зокрема, прозових, серед яких – «Квітка на багні», «Фатум», «Галина», «Зірка», «За кулісами життя» та інші. Багатожанрова спадщина письменника розпорошена в різних періодичних галицьких виданнях 20-30-х рр., календарях та збірниках, які лише недавно стали доступними для дослідників.

Іван Зубенко виступав у різних жанрах, але вся його творчість підпорядкована одній центральній темі – темі національно-визвольної боротьби за утвердження державності України. Художник слова зображував явища та події 1917-20 рр., періоду українських визвольних змагань (у цьому плані його проза і драматургія перегукуються з проблематикою творчості раннього М.Ірчана, М.Яцківа, М.Матіїва-Мельника, Ф.Дудка, Ю.Шкрумеляка, О.Гаврилюка, Ю.Косача та інших), його цікавила галицька дійсність, а точніше національно-культурні порухи народної душі, утвердження віри в перемогу патріотичних сил. Заслуговує на увагу дослідників і театральна спадщина письменника, який постійно цікавився проблемами драми, еволюцією її розвитку в європейських літературах, висловлював свої погляди на репертуар галицьких театрів. Тому й слова «Творімо свою культуру ... спільно й гідно!» стали його життєвим кредо.

Випробування, що випали на його долю, могла витримати лише людина сильної волі. Сотник армії УНР Іван Зубенко гартував свої патріотичні почуття і мужній характер у вогняній круговерті Першої світової війни, у горнілі національно-визвольних змагань 1917-1920 рр. Неблагоманна доля відміряла йому тільки п'ятдесят два роки, найкращі з яких він прожив у Коломиї... Іван Зубенко народився 25 вересня 1888 року в м.Валуйках на Слобідській Україні в національно свідомій українській родині, яка походила з давнього старшинського роду, що тягнувся від перших прикордонних поселень Гетьманщини. Батько, Сергій Омелянович, був інтелігентною, освіченою людиною: викладав історію у міській гімназії. Серед своїх колег професор Зубенко вирізнявся прогресивними поглядами, любов'ю до культури та історії рідного краю. Мати, Марія Іполитівна, мала коріння старовинного, але дуже збіднілого дворянського роду Фізенігв. У спадок від батька отримала благородну поетичну душу та любов до музики і пісні. Знала безліч українських мелодій, добре грала на фортепіано, і цю любов передала своїм дітям, яких у сім'ї було троє – Олександр, Іван, Юлія. Власне в такому теплому родинному оточенні, де панував щирий український дух, проходило дитинство майбутнього письменника. Тут формувалися його свідомість і характер, прививалась любов до рідної землі, національної історії та культури.

Початкову освіту Іван Зубенко здобув удома. Його навчала мати – колишня вчителька. У хлопчика виявився неабиякий хист до музики: він виконував класичні твори, українські народні пісні, часом робив власні імпровізації. Духовна атмосфера в родині батьків справила глибокий вплив на світоглядне формування майбутнього письменника, як, зрештою, і брата Олександра, який, емігрувавши до Болгарії, став відомим композитором і диригентом. Згодом початкову освіту Іван продовжував у міській школі (1895-1899), де панувала казенна атмосфера, навчання

провадилося російською мовою, хоча поза школою і діти, і вчителі розмовляли українською. Наділений блискучою пам'яттю й допитливим розумом, Іван швидко став одним із кращих учнів школи. Вже навчаючись у гімназії (1899-1905), захоплюється художньою літературою, театром, музикою, історією. До зацікавлень його дитячих літ належали Гомер і Ф. Шіллер, Т. Шевченко і О.Пушкін, І. Франко і М.Гоголь, М. Коцюбинський і Леся Українка, А. Чехов і М. Старицький та багато інших. Навчався добре, щороку приносив батькам похвальні листи. Суспільне життя також почало цікавити його досить рано: події першої російської революції 1905 року наклали свій відбиток на вразливу душу хлопця, що сприяло формуванню національної свідомості.

У 1905 році юнак стає студентом Педагогічного інституту в м. Феодосії, невеликому приморському місті. Сильний вплив на формування світогляду молодого Зубенка мала й духовна атмосфера цього південного міста, яке було сплетінням різних національних культур і стилів життя, особливо російського, українського та грецького. Української інтелігенції в місті налічувалося небагато, але вона була національним осередком культурного життя. У 1909 році Іван Зубенко закінчив курс педагогічних наук й одержав призначення на посаду вчителя Першої Вищої початкової школи на півдні України в Херсоні. Водночас читав лекції з мови і літератури в чоловічій гімназії А. Тропіна і жіночих гімназіях А. Олексієвої та В. Марченкової. Це були складні часи поразки буржуазно-демократичної революції в Росії, які для України, як це не парадоксально, обернулися на благо: було скасовано заборону на український друк, що зробило можливим інтенсивний розвиток української преси. Молодий викладач Зубенко захоплюється часописом "Українська хата", на сторінках якого виступали О. Кобилянська, О. Олесь, М. Рильський, М. Чернявський, Г. Журба, П. Тичина, М. Семенко, Я. Мамонтов, Х. Алчевська, Г. Хоткевич, Б. Лепкий, М. Могилянський. Власне, цей журнал мав на меті "пробудження національної свідомості серед нашого суспільства і розвиток рідного письменства, культури...", він виразно підтримував модерністичні течії в літературі й мистецтві.

Надзвичайно важливим у творчій біографії молодого письменника було знайомство з Миколою Чернявським (1868 - 1938) – відомим українським поетом-неоромантиком, який проживав на той час у Херсоні. Критика доволі високо відзначала М.Чернявського як поета, творчість якого розвивалася в річищі неоромантичних тенденцій. Як зізнавався І.Зубенко, цей літератор мав помітний вплив на формування його ідейно-естетичної свідомості, спонукав до перших художніх, зокрема, поетичних спроб. Однак вони не збереглися, відомо лише, що це були поезії, присвячені Україні, в яких він вболівав за майбутнє української нації, прагнув її волі.

Початок Першої світової війни майбутній письменник зустрів з тривогою, чекав на мобілізацію. Національно свідомий І.Зубенко не бажав віддавати своє молоде життя за "царя-батюшку", не хотів здійснювати чужі загарбницькі плани. Та все ж у 1915 році його мобілізують до царської армії. П'ять місяців військової муштри у запасному батальйоні змінили колишнього вчителя і духовно, і фізично. З Херсона він потрапляє в Одесу на чотиримісячну підготовку до Юнацької військової школи, де вивчає ази військової справи. Змужнілий і загартований, Іван Зубенко після закінчення цієї школи був направлений в діючу армію на Південно-Західний фронт, де зосереджувалися значні сили царської армії. Дивізія, в яку потрапив письменник, брала участь у багатьох військових операціях. Мужній, здібний, енергійний І.Зубенко відрізнявся від інших вояків своїм розумом, сміливістю, суто українською впертістю характеру в досягненні тієї чи іншої мети. Сила волі, спокій у найтяжчих, іноді безнадійних ситуаціях рятувала його життя на фронті. В 1917 році його направляють на навчання в кулеметну школу для старшин і козаків ("П'ята кулеметна рота"), яка була розміщена на території Буковини, в Чернівцях. Тут Зубенко зустрів початок Великої російської революції, зустрів із захопленням, бо прагнув того, щоб нарешті закінчилася ця братовбивча війна, коли брат наддніпрянець піднімав зброю на брата галичанина в ім'я ворожих, загарбницьких ідей.

Восени 1917 року Південно-Західний фронт залишався тільки на картах штабів, а насправді ж являв собою майже одні прориви. В цей час по всіх військових частинах проходили революційні мітинги, в більшості з них створювалися Українські Ради, до складу яких входили національно свідомі старшини. Українських воїнів не задовільняли спільні з росіянами революційні організації, вони хотіли мати свої власні, шукали виходу, який вбачали у формуванні власної територіальної армії. Затяжна війна з непевними тилами всім остогидла, демобілізація проходила стихійно, або з участю різних "комітетів" та "ревкомів". У Чернівецькій кулеметній школі, де навчався старшина Іван Зубенко, було багато свідомих українців, які згуртувавшись в Українську Раду, жваво почали українізацію своєї військової частини. Зубенко вірив, що революційні зміни в Росії принесуть волю для України, розумів, що розпочалася боротьба за власну державність, тому так активно брав участь в українізації військової школи.

З поваленням царського режиму пробудились надії на вільний демократичний розвиток народів імперії, на побудову суспільства соціальної і національної справедливості. Впродовж 1917 року й пізніше переважна частина української демократичної інтелігенції пов'язувала свої сподівання на національне відродження України з діяльністю Центральної Ради. Окрилений надією на українську державність, упевнений, що в

національній освіті – сила України, Іван Зубенко повертається до Херсона. Свідомі українці цього багатого степового краю – «житниці української» – гуртувалися навколо місцевої "Просвіти", яка провадила велику культурно-громадську роботу в місті. Іван Зубенко з головою поринув у громадську діяльність: завідував шкільною секцією товариства "Просвіта" і зробив багато добрих справ на цьому ґрунті. До речі, на той час у місті не було жодної української школи, хоча налічувалося близько тридцяти середніх і фахових освітніх закладів і близько двох десятків початкових. Товариство "Просвіта" вирішило закласти мережу приватних українських початкових шкіл і дитячих садків. Виконання цього рішення було покладено на І. Зубенка. Невдовзі його обрали на посаду голови міського національного українського комітету, секретарем Херсонського філіалу Національного Союзу, інспектором початкових шкіл і дитячих садків Херсонського товариства "Просвіта".

Про пам'ятні події тих років письменник згадує у статті "З недавнього минулого", надрукованій в часописі "Український Сурмач" 1923 року: "В січні місяці 1918 р. повертався я з Південно-Західного фронту, вже пройшла українізація частин... Відбувалися всякі українські з'їзди – армійські, фронтові і т. п. Закладалися вкраїнські ради, гуртки, "Просвіти"...

Нарешті нас демобілізували з наказу Генерального Секретаріату... Десять місяців революції вже пройшло... Іду я додому й думаю, що побачу вже налагоджене життя вкраїнське, міркую, як я непідготовлений буду викладати в українській школі.

Приїжджаю - ані натяку - абсолютно все по-старому... Ніби не було ні війни, ні революції, ні вкраїнської влади...» [1, 27].

Ось чому так самовіддано І. Зубенко поринає у громадську роботу, згуртовує українське вчительство в міський шкільний комітет, веде активну роботу у створенні національної школи, підготовці національно свідомих учителів. За короткий період перебування у Херсоні з січня 1918 р. по листопад 1919 р. йому довелося побачити три окупаційні влади та їх чинність щодо школи. Порівнюючи більшовицьку і денікінську влади, І. Зубенко згадує: " Обидві влади – московські. Обидві ненавиділи вкраїнську культуру взагалі, і школу зокрема. Обидві надавали школі величезної ваги і обидві відзначалися надзвичайною рішучістю чину щодо справ освітніх...

...От, наприклад, більшовики... 10 березня 1919 року вступили до м. Х.; в повітрі ще носився запах пороху, а школа була в "твердих руках". До квітня місяця від старої школи, можна сказати, й сліду не лишилося! Немилосердно виганявся "контрреволюційний" персональний склад, заводилися шкільні "ради", руйнувалися підвалини попередньої школи – утворювалася нова, єдина трудова... Всі адміністративні по-

сади, до останнього сторожа включно, було обсаджено людьми з певним комуністичним стажем. І хоча більшість учительства була настроєна опозиційно до більшовицької влади, проте мусіла працювати, бо часом і саме життя було в небезпеці...

... Денікінці, які вступили в ніч на 1 серпня 1919 року, негайно повернули шкільне життя в дореволюційне річище. Раптом зникли всі здобутки революцій і березневої, і жовтневої... Почувалася тверда влада! Правда, дозволялося відкривати приватні українські школи, і за цю справу енергійно взялося Херсонське товариство "Просвіта" [2, 29].

Уболіваючи за українське шкільництво, І. Зубенко брав активну участь у діяльності товариства "Просвіта", в організації нової початкової школи й дитячих садків, Юнацької спілки. Активний і здібний, він виступав з лекціями, викладав у Херсонській комерційній школі, де читав лекції відомий поет М.В.Чернявський (у ті роки їх єднали щирі товариські взаємини, які тільки можуть бути між визначним і початкуючим літератором: вплив М.В.Чернявського, до речі, простежується в ранніх поезіях Зубенка). Іван Зубенко друкується в місцевих часописах "Рідний край", "Дніпро". Пробує себе в різних жанрах: пише статті, фейлетони, поезії, оповідання. Його цікавить стан освіти в Україні, політична ситуація, театральне й музичне життя і, звісно ж, література.

У ранніх поетичних спробах квітне любов до життя, до рідної України. Прийшло і до Зубенка велике перше почуття: він покохав ту жінку, про яку мріяв усе своє життя, і взяв з нею шлюб 1918 року. Неоніла була наділена тими рисами жінки-українки, освіченої і свідомої, які письменник трохи згодом розкрив у багатьох своїх прозових творах. Та не судила щастя молодим Зубенкам жорстока доля: від рук нелюдів-бандитів загинула його красуня-дружина на батьківському хуторі Миколаївці в херсонських степах. Про ці події яскраво свідчить автобіографічне оповідання письменника "Хуторянка", написане в 1926 році, яке він подав читачам, як «образок з Великої України».

Поезії тих років, які збереглися як рукописи в сімейному архіві родини письменника, сповнені коханням і безжальним почуттям втрати коханої ("Струни серця", "Вражіння", "Пробудження весни", "До мого серця", "Коло рояля", "Requiem", датовані 1919 роком), у них пульсує поетична образність та мелодика.

Як поет, Іван Зубенко володів дивовижним даром глибокого естетичного саморозкриття й самовираження, даром не лише відчувати, а й передавати словом найінтимніший настрій, що спалахував у ліричного героя, переповнював його єство. Щирість людського почуття втілена в музику, романсову форму. Його поезії "Коло рояля", "Вражіння", "До мого серця" полонять ніжністю і задушевністю, дивовижною гармонією

вражень і слова, думки й образу, єдністю зовнішнього малюнка вірша з його внутрішньою емоційністю, неспокоєм.

Коли б'ють гармати – замовкають прекрасні музи... Молодому поетові довелося брати до рук зброю, аби боронити рідний край від червоних полчищ троцькіста Антонова-Овсієнка і жандармського полковника Муравйова, які віроломно вдерлися в Україну. Разом з повстанськими силами Юрка Тютюнника він покидає місто. З Херсонщини через Київщину повстанці з'єдналися з армією УНР.

На фронті, під Кам'янцем, глибокої осені 1919 року доля звела Івана Зубенка – мужнього сотника третьої "Залізної дивізії" – з Головним отаманом Симоном Петлюрою, з рук якого пізніше за бойові заслуги одержить він високі військові нагороди: ордена "Залізний Хрест" - найвищу військову відзнаку армії УНР та орден «Хрест ім.Симона Петлюри» за участь в епохальному партизанському Зимовому поході під командуванням генерала М.Омелянвича-Павленка, з яким потім письменник підтримував дружні стосунки до кінця свого життя. В грудні 1919 року Українська армія під тиском чужих і через байдужість своїх, докотилася до "Чотирикутника смерті". Армія перестала існувати, фронту більше не було. Про цей важкий період з боротьби за українську державність письменник напише згодом, у 1932 році, створивши повість "Фатум", напише реально, зображаючи ті події достовірно, дотримуючись принципу історичної правди: "Отже, панове старшино, мусимо признати, що перший етап боротьби за створення самостійної української держави – так би мовити, період регулярної збройної боротьби закінчився ... Цю боротьбу ми програли..., і далі її вести не в силі...

А далі голова держави й начальний провідник армії казав: "Багато ми втратили... але не все... Нам лишалася наша честь ... наша гаряча любов до України... А найголовніше те, панове, що ми ще маємо шаблю в руці – а значить, Козацька Мати, наша Україна, ще не вмерла!" [3, 116].

Вихід з "Чотирикутника смерті" був один: у веденні партизанської війни з ворогом. Так розпочався новий похід надій – Зимовий, в якому брали участь найбільш витривалі вояки, мужні й загартовані, ті, хто мав залізні нерви і сталеве серце", за висловом "Дідуся" (так з любов'ю називали в армії командарма генерала М. Омелянвича-Павленка, який очолив цей легендарний похід). Пробившись через більшовицький і денікінський фронти, з 6 грудня 1919 року по 6 травня 1920 року армія перебувала в постійних кривавих боях з ворогом. Як згадував побратим І. Зубенка сотник В. Сім'янців, "в ніч з 5 на 6 травня 1920 року залізні когорти лицарів Зимового Походу повернулися до новосформованої своєї армії, уклавши свої прапори славою та записавши нову сторінку до історії українського війська. 6 грудня 1919 року дивився командарм "Дідусь" – генерал-полковник М. Омелянчик-Павленко – на своїх вояків з

вірою, що виконають все можливе, а 6 травня 1919 року дивився на них - з гордістю" [4, 108].

Це були роки громадянської зрілості для Івана Зубенка, усвідомлення власної приналежності до важливих історичних подій, які творили українську військову історію. Особисте знайомство з С.Петлюрою, полковником Є.Коновальцем, генерал-полковником М. Омеляновичем-Павленком пізніше, на еміграції в Галичині, переросте в тривале листування. Все це додавало впевненості. Ця віра народжувала патріотичні поезії, які І.Зубенко об'єднав пізніше назвою "Вояцька пісня". В нього ввійшли найбільш популярні вірші, що стали бойовими піснями – "Гей, не хмари чорні", "Пісня залізних", "Гей ми залізні". Ці мелодії полюбилися українським воякам, піднімали дух війська в Зимовому поході. У патріотичній ліриці І. Зубенка вчуваємо чистий і щирий голос любові до України. Своім словом поет увічніює звитягу борців за свободу, які пішли на бій з ворогом із словами на устах: "Здобудемо волю, або загинемо у боротьбі за неї". В цих поезіях відчутний живий зв'язок з народною піснею, народно-поетичними традиціями та українською класикою. Дивовижна легкість, незаданість форми, звукова й ритміко-інтонаційна поліфонія, накладені на тканину вірша, створюють вивершену картину визвольного походу, переможного бою!

Як згадував пізніше І. Зубенко, Головний Отаман Петлюра часто зустрічався з старшинами і сотниками, виступав перед ними з промовами. Особливо запам'яталися письменникові його слова про те, що українські мечі перекуються на рала тільки тоді, коли гасло "незалежна держава українська" перетвориться у дійсність і забезпечить отому ралові можливість зужитковувати рідну плодючу землю з її незчисленими багатствами не для потреб третього чи якогось іншого Інтернаціоналу, а для устаткування і зміцнення власного державного добра і збагачення рідного народу. Отже, не забуваймо про меч, учімся пізніше тримати його в руках». Така атмосфера спонукала Зубенка до задуму написати повість про Головного Отамана, якій він дав назву "Тільки меч". Невідомо з яких причин повість так і не була дописана. Зберігся в рукописному варіанті уривок з цього твору (розділ "Арсенал"), де письменник з історичною достовірністю та художньою майстерністю змальовує історичні постаті Михайла Грушевського і Симона Петлюри під час засідання Центральної Ради, на якому було проголошено знаменний IV Універсал.

1919-1921 роки були насичені важливими історичними подіями, в яких письменник Зубенко брав безпосередню участь. Внаслідок підписання воєнної конвенції між урядом Польщі та УНР українські й польські війська почали наступ проти більшовиків від Дніпра до Прип'яті. І.Зубенко тоді воював у складі 3-ої дивізії під командуванням генерала О.Удовиченка. Це була шляхетна і скромна людина, талановитий керів-

ник. У своїх операціях виявляв розумну самодіяльність і велику активність. Завжди своїми рішучими атаками випереджував ворожі зосередження і наміри. 8 травня 1920 року польська армія з 3-ю українською дивізією здобула Київ. С. Петлюра вже втретє увійшов до столиці України. Однак 5 червня червоний командарм С.Будьонний прорвав фронт. У результаті перемир'я між поляками і більшовиками українські війська опинились в надзвичайно важкому становищі. 21 листопада 1920 року українська армія змушена була податися на терени української Галичини, перейшовши Збруч. Зціпивши зуби, українські вояки здавали зброю вчорашньому союзникові Польщі. Знедолені війська України обеззброєні пішли до таборів інтернування. Уряд Української Держави і її Президент та Головний Отаман С. Петлюра перейшли на "азиль", до якого їх прийняли Польща й інші держави. Проте не зламалася віра С.Петлюри та його війська в прийдешнє воскресіння України. Тисячі славних українських вояків опинилися в таборах для інтернованих Каліша, Берестя, Ланьцута, Вадовіце, Модляну, Бяли, Дембліна та інших. Іван Зубенко також опинився в Каліші.

У новій обстановці серед полонених Каліша він працював, не покладаючи рук, на культурно-освітньому ґрунті: спочатку як лектор української мови і літератури в табірній гімназії імені Т.Шевченка та на курсах генерального штабу, потім як керівник коротких педагогічних курсів. Одночасно завідував друкарнею 3-ої "Залізної дивізії" і пресовою квартирою, редагував часопис "Залізний стрілець", був членом і співредактором часопису "Український сурмач" та літературно-мистецького альманаху "Веселка". Тут І.Зубенко співпрацював разом з Євгеном Маланюком, Юрієм Дараганом та іншими. Зрештою, у таборі доля звела письменника з людиною, якій згодом буде аплодувати цілий світ, відомим українським хореографом Василем Авраменком - актором, режисером, педагогом, етнографом, пропагандистом українського танцю. Літературно-артистичне товариство "Веселка" активно проводило культурно-освітню роботу як в таборі, так і серед мешканців Каліша. Іван Зубенко брав активну участь як поет, драматург і виконавець-кларнетист.

Саме тут, у Каліші, народжується цілий цикл віршів, невеликих оповідань, збірка історичних нотаток "Наші лицарі і мученики", п'єса на 3 дії "Остання жертва" (1923 р.), драматичний нарис на 3 дії "Перемога" (1924), присвячені дням визвольних змагань 1918-20 р.р. І.Зубенко пробує себе в жанрі оперети. З-під його пера виходять "Правдивий марксист", "Пригоди на Кубані", "Хахлушечки", "Кавунія", які з успіхом ставились на таборівій сцені. Схвальні відгуки на них помістили часописи "Український емігрант", "Тризуб України", "Книжка", "Український голос", "Промінь", "Нова Україна", "Театральне мистецтво", "Новий час". Майже цілковита відсутність побуту у таборі для військовополоне-

них не деморалізує І.Зубенка, не зневіряє його і таборова безчинність. Після закінчення табірною ув'язнення у 1923 р. шлях на Велику Україну для письменника був закритий. Між галицькими братами І.Зубенко розпочинає активну літературну і громадську діяльність та вступає до мандрівного Львівського Українського театру Йосипа Стадника.

Після занепаду Української Самостійної Держави на українських землях під польською окупацією розгорнулася активна діяльність, скервована на збереження і розвиток української культури, зокрема розпочався жвавий сценічний рух. Окрему групу українських роз'їзних театрів створила так звана петлюрівська еміграція, тобто професійні актори та чимало акторів-аматорів, які раніше перебували у складі збройних сил УНР чи армії УГА, а після демобілізації або повернулись до своєї професії актора, або ж, не маючи інших можливостей прожитку, пішли служити Мельпомені. Тоді ж, у 20-х роках, прибув до Львова з центральних земель України Йосип Стадник – один із найкращих акторів класичного стилю, визначний перекладач драматичних творів і великий організатор українського театрального мистецтва (за часів Австро-Угорщини – директор відомого в Галичині театру "Руська бесіда", де мала гостинні виступи незрівняна Марія Заньковецька, де робили свої перші кроки новатор українського театру Л.Курбас і незрівнянний А.Бучма та багато інших обдарованих акторів). У той час, коли польська влада придушувала національний рух у Галичині, українське слово лунало зі сцени мандрівного театру Й.Стадника по селах, містечках і містах. Найбільше враження справляли історичні п'єси "Маруся Богуславка", "Гетьман Дорошенко", "Мазепа", "Батурын" та інші. Успіх театру Стадника був величезний, зали всюди переповнені. Крім безперечних заслуг Й.Стадника в театральному житті, не можна не згадати про його допомогу емігрантам-наддніпрянцям, які опинилися не лише без засобів на життя, але й без права перебування на території Східної Галичини. На власну відповідальність Стадник прийняв до трупи інтернованих І.Зубенка, О.Скалозуба, М.Прасіцького. Це свідчило про його великий вплив на тодішніх можновладців, вплив, який мав ще з часів Австро-Угорщини. Посвідки з його підписом і театральною печаткою вистачало на право перебування в тій забороненій (для таких осіб) прикордонній смузі.

Саме Львівський Український театр Й.Стадника став для Івана Зубенка і рідною домівкою, і великою життєвою школою. Він грав в оркестрі на багатьох музичних інструментах; оранжував музику до п'єс, які ставив театр; писав драматичні та комедійні твори, а також створював музику до них. На тоді з-під пера драматурга виходять п'єси "Укохана мрія" (1923), "Горе баб'ям" (1925), "Дівча з лілією" (1925), "Шлях до волі" (1923), "Повінь" (1924) та інші. 1923 року у Львові в журналі "Театральне мистецтво" була надрукована п'єса-фантазія Зубенка "Укохана

мрія". У короткому вступному слові автор, назвавшись театроманом, висловлює свої погляди на репертуар галицьких театрів: "І тому наглі театри та аматорські гуртки хай визволяться з монополію еротизму, а несуть в народ національну (...) соціальну свідомість, хай учать нас не лише боротися за право самця, а й за право людини. Про це останнє хай тямлять і наші заводові театри, які у своїх репертуарах не мають майже ні соціальних, ні справді національних п'єс" [5, 4].

В основу твору "Укохана мрія" покладено міфічний, казковий сюжет. Це своєрідна драма-казка, яку автор назвав фантазією. Фольклорно-міфічний матеріал піднесено на верховини філософських узагальнень. П'єса сприймається як глибинний твір про високе покликання людини, про невмирущість світлих гуманістичних ідеалів. Гострота філософсько-психологічного конфлікту п'єси визначається суперечностями між всеохопною поетичною мрією про вільне життя і рабським існуванням народу. Центральний образ "Укоханої мрії" – жінка в українському вбранні з закутими в ланцюги руками, т.зв. Закута Воля. "Укохана мрія" стала уособленням розмислів письменника про розуміння власного призначення на землі, про велич духовного, про порив людини до щастя, волі, про складні болісні шляхи до нього, до реалізації високої мрії – незалежності України.

1925 року в складі театру Йосипа Стадника І.Зубенко приїжджає до Коломиї, яка на ті роки була найдуховнішим після Львова містом в Галичині, центром політичної, культурної, літературної думки, осередком друкованого слова та жіночого руху. Чарівний край Гуцульщини заповнив серце східняка-українця і він залишається тут назавжди. Знайомиться з колом національно свідомої української інтелігенції: родиною професора Коломийської гімназії Леонтія Кузьми, товаришує з його сином, також професором Орестом Кузьмою, відомим українським письменником А.Чайковським та його родиною, сином Івана Франка Петром, родиною Крушельницьких, Дядинюків, директором гончарської школи В.Мостовичем, видатним актором того часу – М.Бенцалем, з яким приятелює до кінця життя великого митця. Відома діячка жіночого руху в Галичині, письменниця Олена Кисілевська запросила письменника на роботу в часопис "Жіноча Доля", який був одним з найпопулярніших серед майже півсотні різноманітних видань, що виходили в Коломиї за польської окупації. Цей часопис постав ще 1921 року і був знаний за межами краю, завдяки тому що його творили талановиті літератори.

Загалом навколо "Жіночої Долі" й додатків до неї - "Жіноча Воля" (1932-1939 рр.) та "Світ молоді" (1933-1939 рр.) згуртувалося чимало письменників, педагогів, науковців – О.Кисілевська, С.Русова, О.Дучимінська, І.Зубенко, М.Підгірянкя, І.Вільде, І.Блажкевич та інші. Літературне оточення, коло друзів, напружена праця в "Жіночій Долі"–

все це сприяло успішному розвиткові художнього таланта І.Зубенка. Він пише вірші, оповідання, фейлетони, які вміщує анонімно або підписує різними псевдонімами. В цей час співпрацює з видавництвом Ореста Кузьми, де редагує популярну бібліотеку для народу "Ряст", веде інтенсивне листування з відомими політичними і культурними діячами – Є.Коновальцем, С.Петлюрою, Д.Донцовим, Є.Маланюком, О.Олесем, О.Кобилянською, С.Русовою та іншими. Їх вплив на його творчість очевидний. Роль О.Кобилянської на становлення й утвердження таланту І.Зубенка важко переоцінити. Самобутній художній світ письменниці, спільна ідея – бачити сучасну жінку вільною і сильною особистістю, яка принесе користь своєму суспільству, разом з чоловіками виборє незалежність рідній Україні – все це надихало його на створення сильних, цілісних натур, які готові пожертвувати власним життям в ім'я України. Такі героїні І.Зубенка з творів "Фатум", "Галина", "Отаман Маруся Орлівна", "Зірка", "Квітка на багні", "Хуторянка", "За кулісами життя" несуть у собі цей пафос.

У 1928 році лише в історичному календарі - альманасі "Червона калина" було надруковано п'ять оповідань І.Зубенка. Глибоко вникаючи в історію Галичини, визначаючи культуру і традиції галицьких українців, письменник залишається вірним своїй темі - визвольній боротьбі українського народу, яку він оспівує у ліричних, драматичних і прозових творах. Це цикл поезій "Вояцька пісня", драми "Остання жертва", "Шлях до волі", "Перемога", "Повінь", комедії "Правдивий марксист", повісті "Квітка на багні", "Галина", "Фатум", "Зірка", "Отаман Маруся Орлівна", "Бизюківна", "Леся" та інші. Варто зауважити, що галицькому читачеві письменник був відомий здебільшого як добрий майстер малого епічного жанру. "Іван Зубенко, – писала Ірина Вільде, – підібрав надзвичайно щасливу тему для своїх оповідань: роль жіноцтва в наших визвольних змаганнях. Автор веде розповідь в першій особі, через те й ціле оповідання робить враження безпосередньо пережитого... правда, ми не збудували самостійної України, але чи багато в нас було й таких Лесь (мається на увазі героїні повістей "Отаман Маруся Орлівна", "Бизюківна" та "Леся" (1933 р.), які б надихнули своїх наречених, чоловіків, братів святою любов'ю до Батьківщини?" [6, 8].

Окрему сторінку творчості письменника становлять п'єси на історичну тематику, до написання яких заохотив І.Зубенка його вчитель – український письменник, історик-белетрист А.Чайковський. Якщо останнього приваблювала епоха визвольної боротьби і українського народу супроти турецько-татарської агресії, то його молодший побратим у своїх творах показав трагічні періоди в історії Київської Русі, Галицько-Волинського князівства, в часи Руїни. Це драми "Княгиня Анна", "Ганжа Андигер", історична повість "Княгиня Романова" (у співавторстві з

І.Филипчаком). "Княгиня Анна" – історична драма про доньку Ярослава Мудрого. Постановка твору мала відбутися на сцені Коломийського театру під керівництвом М.Бенцаля, однак смерть актора перешкодила здійснити задумане. "Орленя" (1935 р.) – історична музична драма про Григорія Орлика, сина Пилипа Орлика, українського гетьмана на вигнанні, який увійшов в українську історію як творець Конституції т.зв. Конституції Пилипа Орлика. Цей драматичний твір був відзначений на драматичному конкурсі Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка у Львові в 1936-1937 рр. Уперше його поставили на сцені артисти театру ім.Тобілевича. "Орленя" основане на подіях минулого, коли Україну в другій половині ХУІІ ст. роздирали гострі суспільно-політичні суперечності, пов'язані, зокрема, з посиленням колоніального загарбання приєднаних до Московії Лівобережних земель. У драмі відображені конкретні історичні події доби Руїни, конкретні історичні особи: гетьман Пилип Орлик та його син Григорій, Каплан-Гірей, Кримський хан, французький король Людовик ХУ, Шовелен, французький міністр. В основу написання драми лягла історична розвідка І.Борщака "Великий Мазепинець Григор Орлик".

Дія п'єси "Орленя" розгортається на тлі визвольної боротьби Пилипа Орлика за незалежність України від московського ярма. У центрі твору – син гетьмана Григорій Орлик, який біля ліжка вмираючого батька дає слово боротися за волю України і присягає до самої смерті не зрадити української справи. Автор вдало вибудовує сюжетних ланцюг подій. Тому бачимо, як вихований за лицарськими законами, міцний розумом і тілом Григор Орлик докладає усіх зусиль для виконання батьківського заповіту. Драматург зображує, як під ім'ям графа де Лазіски він служить при дворі французького короля Людовіка ХУ, зустрічається з посланниками і дипломатами Туреччини, Пруссії, кримського хана. Коли ж французький дипломат Шовелен запропонував йому взяти участь у коаліції Швеції, Порту, Криму, Франції проти Московії, він з радістю погодився.

Кульмінацією розгортання подій у драмі стає момент, коли герой одержує від короля Людовіка ХУ завдання ознайомити глав держав із планом оголошення війни Російській імперії, але політичні інтриги московського посла Долгорукова та дипломата Ягужинського, нерішучість кримського хана, невизначеність з боку бандерського коша запорожців гублять цю святую справу. Автор драми у цих трагічних перипетіях акцентує на тому, що через віроломство й московські підступи ледь не гине Григор Орлик, однак спроба таємного вбивства Орлика обернулася смертю для самого Ягужинського. Закінчується драма картиною бою французької армії з німецькою. Під знаменами Франції у чині генерала зустрічає Г.Орлик свою смерть. Він гине як лицар, герой. Вся п'єса прой-

нята волелюбним романтичним пафосом. Трагедійність долі головного героя твору полягає у тому, що Григор Орлик як людина високих моральних чеснот, прагнув відстояти інтереси української нації на міжнародному рівні, боровся за незалежність України, але не зміг виконати батьківського заповіту. До речі, драма "Орля" не втратила свого пізнавально-виховного значення і сьогодні. В 1991 р. трупую Коломийського народного театру була здійснена її постановка, яка пройшла, за свідченнями преси, з великим успіхом.

Несподівано наступив для Галичини й особливо для Івана Зубенка день 17 вересня 1939 року, зумовлений підступним антинародним договором між фашистом Ріббентропом і комуністом Молотовим. Прихід більшовицьких військ у Галичину збігся з періодом розквіту художнього таланту і плодотворної літературної праці письменника. Хоча вимушене життя емігранта в умовах польської окупації краю мало свої труднощі, все ж воно було відносно спокійним. Однак прихід радянської влади не міг не турбувати серйозно І.Зубенка, який зі зброєю у руках і своїм вогненним словом боровся проти більшовицької окупації України. Звісно, було вже не до писання. В душі оселився страх за сім'ю, серце розривали сумніви. Покинути другу батьківщину, яку так полюбив серцем і душею, письменник не захотів і не зміг. НКВС одразу ж виявило зацікавлення до колишнього "петлюрівця-сотника", активного "націоналіста". Фізично знищувати не поспішали, вирішили морально. Переслідування й гидкі пропозиції НКВС не зламали Івана Зубенка, той стан, у якому він опинився, можна назвати безвихідним... Після безсонних ночей письменник приймає тверде рішення: краще смерть, ніж бути іграшкою у руках катів і носити ганебне тавро зрадника свого народу. Його постанова була рішуча. Ніщо вже не могло її змінити. На переконання й прохання дружини відповів: "Ти мусиш мене підтримати, не заломлюй мене. Я не можу жити, але ти мусиш жити задля сина". 21 серпня 1940 року трагічно обірвалося життя Івана Зубенка – талановитого письменника, педагога і борця, людини високих моральних чеснот... Обірвалося в період розквіту його літературного таланту. Поховали письменника на коломийському цвинтарі недалеко від могили його вчителя - письменника А.Чайковського.

Більше, як півстоліття творчість Івана Зубенка через політичні та ідеологічні перепони була вилучена з українського культурного життя: жодного оповідання, поезії чи п'єси письменника не було передруковано, лише в його родинному архіві збереглися прижиттєві видання, рукописи прозових, публіцистичних та драматичних творів, листування, нотти, фотодокументи, особисті речі. Тому нині надзвичайно актуальним постає питання дослідження спадщини письменника, перевидання вибраних його творів, що доповнило й збагатило б уявлення широкої чита-

цької аудиторії про розмаїтий світ літератури в Західній Україні, зокрема періоду міжвоєнного двадцятиліття.

Література

1. *Зубенко І.* «З недавнього минулого» / Український Сурмач. – 1923. – С. 26-31.
 2. Там само. – 29. Див. також: *Капустянський М.* Похід української армії на Київ-Одесу в 1919 році. – Львів, 1922. – С. 39.
 3. *Зубенко І.* Фатум. – Коломия, 1934. – С. 116.
 4. *Сім'янцив В.* В зимовому поході: За державність. Матеріали до історії Війська Українського. – Зб. наук. праць. – Торонто, 1964. – С. 108-109.
 5. *Зубенко І.* Передмова до п'єси-фантазії «Укохана мрія» // Театральне мистецтво. – 1923. – с. 3-6.
- Вільде Ірина.* Нові твори Івана Зубенка // Жіноча доля. – Коломия, 1934. – с. 8-9.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 03.11.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Хоробом С.І.*

UNKNOWN IVAN ZOUBENCO: STROKES TO CREATIVE BIOGRAPHY

T. A. Kasyanenko

*National Academy of Fine Art and Architecture;
department of culture and social-humanitarian disciplines
20, Smirnov-Lastochkin street, Kyiv; tel. (044) 272-15-85*

After having collected archival material, the author of the article reveals features of vital and creative biography of yet unknown for public figure of the writer, cultural and civic leader Ivan Zubenko (1888-1940). Research reveals a new perspective not only on literary and artistic feature of the Western Ukrainian cultural process of past period, but also on psychological aspects of creativity, motivation of appearance of lyrical, epic and dramatic works of Ivan Zubenko.

Key words: *biography, creativity, liberation struggle, the Ukrainian literature of interwar period, I. Zubenko.*

Мистецтвознавство, культурологія

УДК 821.161.2: 7038.6
ББК 83.3 (4Укр) 1

УКРАЇНСЬКИЙ АМАТОРСЬКИЙ ТЕАТР У КОЛОМІЇ 1848-1850 РР.

Р. Я. Пилипчук

*Київський національний університет театру й кіно
імені Івана Карпенка-Карого, м. Київ, проспект Палладіна, 23, кв. 51;
тел. (044) 424-82-32*

У статті досліджено розвиток українського аматорського театру у Коломиї 1848-1850 років, розкрито сценічну історію вистави «Дівка на відданю, або На миловане нема силоване» Івана Озаркевича, що є переробкою відомої оригінальної п'єси «Наталка Полтавка» Івана Котляревського. Йдеться також про літературно-театральну адаптацію іншої драми цього автора «Москаль-чарівник» під назвою «Жовнір-чарівник», про те, як ці сценічні версії сприяли розвитку театрального мистецтва в Західній Україні.

Ключові слова: аматорський театр, репертуар, сценічні переробки, мистецька адаптація

Ареалом поширення давнього українського театру (шкільного і ярмаркового, містерійного) на самих початках його появи на нашій території (кінець XVI – 30-і роки XVII ст.) були західноукраїнські землі, але протягом наступних двох століть, до кінця 30-х років XIX ст. українського театру – ні професіонального, ані аматорського – тут не існувало. Побутував тут лише народний, т. зв. фольклорний український театр. Тільки десь 1838 року в стінах Львівської греко-католицької духовної семінарії з'явилася перша аматорська вистава українською мовою: за браком драматургії це була інсценізація весілля (аматорам придався виданий 1835 року в Перемишлі фольклорно-етнографічний збірник "Руське весілля" Йосипа Лозинського). Але треба було чекати аж революції 1848 року, щоб на хвилі українського суспільно-політичного руху активізувалося українське національно-культурне життя, а в його контексті – український аматорський театр. Піонером українського театрального руху в Галичині у цей час виступала Коломия. Саме Коломийська Рада, як

найактивніша з усіх філій Головної Руської Ради, взяла на себе ініціативу створення українського театру – передовсім голова Коломийської Ради Микола Верещинський, бургомістр Сильвестр Дрималик і місцевий священник Іван Озаркевич. Останній був натхненником, ідеологом усієї справи. Саме він забезпечив молоду сцену репертуаром, якого раніш не існувало. Skorиставшись з наявності в Коломії текстів обох п'єс Івана Котляревського – "Наталка Полтавка" і "Москаль-чарівник", І.Озаркевич прилаштував їх до місцевих умов, перенісши дію з Полтавщини на Покуття, наблизивши мову їх до місцевої покутської говірки, переназвавши героїв звичними для Покуття іменами, замінивши східноукраїнські реалії місцевими покутськими, зокрема в піснях, а то й зовсім опустивши деякі з них, і т. д. Таким чином, І.Озаркевич здійснив літературну адаптацію п'єс І.Котляревського. Цей захід І.Озаркевича цілком уписується у практику національних адаптацій, поширену наприкінці XVIII – у першій половині XIX ст. у всіх європейських театрах, коли запозичені з іншомовної драматургії тексти п'єс докорінно перероблялися на свій, національний лад.

Чому коломиїці не виставили обі п'єси І.Котляревського в оригіналі? Бо І.Озаркевич і його оточення розуміли що українському глядачеві в Галичині, недостатньо поінформованому ще тоді щодо єдності всього українського народу, єдності його мови, незважаючи на різницю між її діалектами, важливо було показати не полтавських українців, яких не знали тоді й самі виконавці, а покутських русинів. З-під пера І.Озаркевича вийшли нові версії п'єс І.Котляревського: "Дівка на відданню, або На миловане нема силоване" і "Жовнір-чарівник". Наталка стала Анничкою, виборний Макогоненко – десятником, у пісні "Видно шляхи полтавській" співалося про шляхи коломиїські і т. д. Отже, як висловився І.Франко, І.Озаркевичеві схотілося подати Котляревського "в підгірським киптарі" [1, 31, 326].

І.Франко спершу вважав, що прем'єра "Дівки на відданню, або На миловане нема силоване" відбулася в грудні 1848 року ("Руський театр в Галичині", 1885) [2, 26, 361], проте згодом відніс її до травня 1848 року («Русько-український театр», 1894) [3, 29, 323], спершись, очевидно, на твердження: "Года 1848 грана була уже та ігра в Коломії в місяці маю. То було первое драматическое представление в Австрійській Русі, возбуждівшийся по довговіковім сні", – висловлене в кореспонденції від 9 березня 1850 р. до "Зорі Галицької" за криптонімом "К....." [4, 137]. Можна було б припустити, що автор кореспонденції помилився щодо дати першої вистави, кажучи про травень 1848 року, бо писав про неї майже через два роки по тому, але насправді помилки не було: автор лічив час за старим стилем.

Перше ж документальне свідчення про прем'єру "Дівки на відданню, або На миловане нема силоване" в Коломії вплигло з невідомості аж після опублікування кореспонденції Якова Головацького в 1909 році.

В листі від 27 травня за старим стилем (8 червня за новим стилем) 1848 року Йосафат Кобринський писав з Коломиї до Якова Головацького в село Хмелеву Чортківської округи (тепер Заліщицького району Тернопільської обл.): "С театру іду і зо мною кількасот русинів самих веселих. Не набувбисся на руском дивалі (від чеського слова "дівадло", що означає "театр". – Р.П.). Чудо не ігра. То інше діло чути рідное слово, видіти народное дійствіє. "Дівчина на відданню, ілі На миловане нема силоване" нині відограла на коломийскім театрі, єсть то переробкою із опери українской, тобі свідомой. Пісеньки дуже удалися всім нам. Музика дуже пишна. А німці так зрусилися, что бись казав – не німці" [5, 259].

Отже, вистава викликала нечуваний ентузіазм не тільки серед українського населення, а й загальноміської публіки. Однак ми не знаємо, хто в ній грав. Не знаємо також, хто аранжував музику, "дуже пишну", і хто її виконував.

Перший успіх окрилив аматорів, і вони мали намір продовжувати вистави. "Тепер постановлено, – писав Йосафат Кобринський у тому самому листі, – что каждого тижня 1 раз отправится руское дивало всігда в четверг, бо і того дня отбуваєся у нас в Коломиї Руска Рада" [6]. Але для такої програми слід було мати репертуар. Тому вже в цьому листі Й.Кобринський просив Я.Головацького: "Брате, присилай твої всі театри: комедії і трагедії, що лиш маєш, а я чим борше то перероблю аби було що грати [...] Скоро получиш сеє письмо, бери посланця умисного і шли ним книги, які маєш, театральні мені до Косова. Стокми (замов – Р.П.) посланця, а я заплачу. Лиш не забудь, бо то ідет о руское..." [7]. Про будь-які драматургічні спроби Й.Кобринського нічого, однак, невідомо.

Далі Й.Кобринський пише: "Маєм уже 3 штуки на три театри наперед, а даліє не утнем? Але на Бога надія..." [8]. Про які п'єси тут ішлося? Ясна річ, про переробку І.Озаркевича з "Наталки Полтавки" під і назвою "Дівка на відданю, або На миловане нема силоване", про другу переробку І.Озаркевича – з "Москаля-черівника" І.Котляревського під назвою "Жовнір-чарівник". Щодо третьої, то Гнат Хоткевич висловлював припущення: "Третя – це могли бути дві речі: або Квітчине "Сватання на Гончарівці", знов-таки в переробці Озаркевича під назвою "Жених навіжений", або комедіо-опера "Весілля, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого" [9, 46].

З мого погляду, третьою п'єсою була таки комедіо-опера "Весіле, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого", тобто здійснена І.Озаркевичем переробка української опери Стецька Шерепері (Стапана Писаревського) "Купала на Івана", бо Квітчиного "Сватання", як це не дивно, до кінця 1849 року не знали в Галичині узагалі.

Однак не скоро з'явилася на коломийській сцені вистава цієї третьої переробки. Взагалі не відомо, як часто відбуваються тут вистави, чи послідовно здійснюється намір Коломийської Ради давати їх щотижня.

На це складаються різні причини, серед яких виразно бачимо дві: брак репертуару і політичні інтриги з польського табору. Про все це дізнаємося з листа коломийського літератора Григорія Боднара до Я.Головацького від 10 вересня 1848 року. "Єслибисте мали яковії драмати малоросійські, то пришліть мені з ласки своєї, бо о.Озаркевич просив мене дуже, би му яких дати, а він переробив би на нашу поточну мову на сцену коломийську", – писав Григорій Боднар, додаючи: "Треба Вам знати, же-м вже був на єго (Озаркевича – Р.П.) мелодрамати руском "Дівка на відданю, ілі На миловане нема силоване" двічі на представліню, та оба рази відійшов-єм задовольнений, як рідко коли з польського або німецького театру в Львові» [10, 286].

Григорій Боднар пише, що він особисто був двічі на виставі "Дівки на виданню". Як мешканець села Жукотина на Коломийщині, він міг би не всі щотижневі вистави відвідувати, але з цитованого листа зрозуміло, що регулярності вистав таки не було.

Про другу з названих вище причин нерегулярності вистав читаємо в листі Г.Боднара таке: "Я чув-єм, же якийсь підплатили були актора в сам день зав'язаного комітету руского в Коломій – 200 р[инських] с[ріблом] СМ (конвенційної монети – Р.П.) – та мусів ся розхорувати! А відтак аж пізніше на тижні грав, коли не було мужиків і попів в Коломій много!" [11]. Було це десь до 10 вересня 1848 р., коли Г.Боднар датував свого листа.

Точну кількість вистав, що відбулися в Коломій за весь час, від 8 червня 1848 р., подав згадуваний уже Йосафат Кобринський в листі до Рудольфа Моха від 12 жовтня 1848 р.: "В Коломій уже три рази отиграло тамошное товариство акторів под предводительством Ляйтнера руский театр. Два рази представляли: "Наталка Полтавка" (мається на увазі її переробка під назвою «Дівка на відданю». – Р.П.), а раз – "Жовняр-чаровник" ("Москаль-чаровник") сочиненія Котляревського, – а нібито було народа, як в Зарваниці (село Зарваниця, тепер Тереховлянського району Тернопільської області. – Р.П.) на празник св. Івана Крестителя" [12, 169].

Отже, з 8 червня до 12 жовтня 1848 р. в Коломій відбулося тільки три вистави: двічі йшла "Дівка на відданю, або На миловане нема силоване", а один раз – "Жовнір-чарівник", причому пішов він після 10 вересня 1848 р., бо в писаному того дня листі Г.Боднар про цю виставу ще не згадує.

Тим часом текст «Дівки на відданю, або На миловане нема силоване» друкувався в Чернівцях – у друкарні Яна Екгардта і сина. Вийшла п'єса в світ у латинській транскрипції під назвою: «Komedyo-opera Diwka na widdaniu, abo: Na mylowanie nema sylowanie. Zlozena w Kolomyi» («Комедіо-опера Дівка на відданю, або: На миловане нема силоване. Зложена в Коломій») – без позначення авторства, місця і року видання. Це давало підстави декому з дослідників сумніватися щодо мі-

ся і часу виходу книжки в світ. Дехто вважав, що п'єса друкувалася не в Чернівцях, а в Станіславові*. До 1909 року ще не був відомий цитований вище лист Й.Кобринського до Я.Головацького від 27 травня (8 червня) 1848 року, де йшлося, що "Дівка на відданю" друкується в Чернівцях. Є свідчення про готову книжку вже в жовтні 1848 року, коли її привіз до Львова на "собор учених руских" сам І.Озаркевич [13, 217]. Про друкування книжки в Чернівцях 1848 року засвідчив і Я.Головацький у своїй статті "Іван Котляревський" [14, 37-41].

Що ж до "Жовніра-чарівника", то про виставу й текст цієї переробки довгий час мало що було відомо. І.Франко, наприклад, ще не мав ніяких відомостей про виставу в Коломиї, а з приводу пізнішої, львівської, вистави надто категорично висловився у статті "Русько-український театр" (1894 р.), що неопублікований текст переробки не зберігся [15, 328], хоча ще кількома роками раніш Омелян Огоновський виразно вказав на те, що ця переробка зберігається в рукописному вигляді [16, 939]. Не знали про долю цього рукопису ні М.Возняк, ні Г.Хоткевич. З чийогось приватного архіву до бібліотеки НТШ у Львові надійшов згодом рукопис, виконаний латинським скорописом, з таким титулом: *Komedio-opera Zownier Cheriwnyk, abo Szczo ne pomoze nauka – to pomoze batih, w jednom dijestwiji na wzor Kotlarewskiego isdal J.Ozarkiewicz w Kolomyi. Napечатano w №№. Drukem №№. [1]849* («Комедіо-опера Жовнер-чарівник, або Що не pomoze nauka – то pomoze batig, в єдном дійствіі, на взор Котляревського, іздал Й.Озаркевич в Коломиї. Напечатано в №№. Друкем №№. [1]849»). Дата "1849" свідчить, що саме того року І.Озаркевич збирався цю свою переробку друкувати. З архівом НТШ цей рукопис потрапив до ЦДІА України у Львові, де й зберігається досі [17].

Зміст цього твору свідчить, що І.Озаркевич так само переніс дію п'єси Котляревського на покутський ґрунт. Михайло Чупрун позначений як "газда". Тетяна фігурує як "Таці Чупруниха". Писар Финтик названий "Федьком Лизуном". Солдат Лихой перейменований на жовніра.

У цитованому листі Й.Кобринського до Р.Моха від 12 жовтня 1848 р. згадується "товариство акторів под предводительством Ляйтнера" [18, Т.81, кн.1, 169]. Очевидно, так було зазначено на писаних від руки афішах у Коломиї. Можливо, готувався якийсь статут такого драматичного товариства, як це було зроблено наступного року в Перемишлі. У тому самому листі Й.Кобринський, прохаючи Р.Моха (який жив неподалік Коломиї, у с. Острові, тепер Галицького району) надіслати хоча коректурний примірник п'єси "Справа в селі Клекотині", яка тоді саме друкувалася, зазначив: "Будем ще го іграти в театрі, пока не од їхали актори. Шли почтою" [19].

* Версія про те, що переробка І.Озаркевича "Дівка на відданю, або На миловане нема силоване" надрукована 1848 року в Станіславові, потрапила до бібліографічного покажчика М.Комарова "Українська драматургія" (Одеса, 1906. - С. 9). Цю помилку не раз повторювали інші дослідники (див.: Волинський П.К. Іван Котляревський. - К.: Дніпро. - 1969.-С.265).

З цього приводу Возняк зазначив таке: «Натяк на від'їзд акторів промовляв би за зорганізованем правдивої мандрівної трупи, та про неї нема ніяких даних» [20, 9].

Думається, що про утворення української професіональної трупи вже в 1848 році, за умов, про які йшлося вище, не могло ще бути мови. Інша річ, що коломийський аматорський гурток міг називатися "Драматичне товариство акторів під предводительством Ляйтнера".

Можна припускати, що це товариство виїжджало з виставами до сусідніх з Коломиєю прикарпатських міст: Станіславова, Косова, Кут, Вижниці, а може й на села.

А може, натяк робився на планований від'їзд усіх учасників вистави "Дівка на відданю" до Львова на "собор учених руских"? Щоправда, листа писано 12 жовтня, а собор почався у Львові 19 жовтня, отже часу залишалось замало для одержання рукопису від Р.Моха і показу нової вистави. Хіба якщо дата 12 жовтня подана за старим стилем, а за новим це 30 вересня.

До Львова коломийський аматорський гурток навряд чи поїхав у повному складі, бо в такому випадку про це було б сказано в газетній інформації. Але саме Коломия дала поштовх аматорському рухові у Львові. 26 жовтня 1848 р., після закінчення роботи з'їзду, "на кінець ученим руским зроблено несподівану приємність відіграньом ввечер того ж дня рускої комедіо-опери під назвиском: "На миловане нема силоване", котра враз з красними співами і танцями рускими дуже утішила всіх в многім числі зібраних гостей" [21, Ч.25]. Вистава відбулася в однім з т. зв. музеїв, тобто, по-сучасному кажучи, класів чи аудиторій української греко-католицької духовної семінарії, де проходили засідання з'їзду. І.Франко небезпідставно здогадувався: "Нема ніякого сумніву, що аматори, з котрих зложена була ся імпровізована трупа, були переважно, а може й виключно питомці тої семінарії" [22, Т.29, 326]. Хоча тепер можна припускати, що серед виконавців цієї вистави могли бути і члени коломийської делегації на з'їзді (адже до її складу належали літератори і громадські діячі: Григорій Боднар, Лука Данкевич, Василь Ільницький, Йосафат Кобринський, Йосип Левицький, Іван Озаркевич, Микола Синевидський). Принаймні Й.Кобринський у згаданому листі свідчить, що учасниками вистави в Коломиї були він сам і І.Озаркевич.

Ця львівська вистава мала історичне значення, бо саме з неї розпочалася діяльність львівського українського аматорського театру, що тривала до 1850 року. Ця ж вистава була поштовхом до театральної діяльності українців і в Перемишлі, бо на соборі були делегати від цього міста, які повезли з собою примірники надрукованої "Дівки на відданю".

Про вистави ж у Коломиї протягом 1849 року відомості не збереглися ні на сторінках преси ("Зоря Галицка» "Галичо-русский вісник", "Вісник", "Вісник русинів Австрійської Держави", "Пчола"), ні в листуванні коломийців з Я.Головацьким. На перший погляд може здатися, що це звичайний брак інформації і що насправді вистави мали продовжуватися. Але із невідомих досі архівних документів, про які мова попереду,

впливає, що Драматичне товариство в Коломиї з грудня 1848 року до листопада 1849 року через відсутність керівника Ляйтнера не функціонувало [23]. Однак не переставав працювати Іван Озаркевич. У 1849 році він випустив друком (так само латинським шрифтом) свою третю вже згадану вище драматичну переробку, а саме: *Komedio-opera. Wesile abo Nad cyhana Szmahayla nema rozymnizogo. W troch diystwijach z spiewamy i tanciamy narodowymy. Napysana w Kolomyi na wzor Stecka, izdal Joann Ozarkiewicz. W Czernowcach Napeczatano u Jana Eckhardta i syna. 1849* («Комедіо-опера. Весіле, або Над цигана Шмайла нема розумнішого. В трох дійствах з сьпевами і таньцями народовими. Написана в Коломиї на взор Стецка (Шерепері – Р.П.), іздал Йоанн Озаркевіч. В Черновцах. Напечатано у Яна Екгардта і сина. 1849»).

У цій переробці, так само, як і в попередніх, І.Озаркевич змінив слобожанські реалії на покутські, зокрема деякі імена дійових осіб. Наприклад, у Писаревського – Хівря, у І.Озаркевича – Хима; в Писаревського Любка Мірошниківна, у Озаркевича – просто Любка; в Писаревського – Явтух; Полигайло, в Озаркевича – Петро Полагайло і т.п. Але не тільки в цьому суть переробки, не тільки в зміні мови на покутську говірку. Озаркевич опустил деяких героїв, що діють у Писаревського, увів деяких нових, а часом функції двох героїв Писаревського передав одному персонажеві. Замість купальського обряду, що є у Писаревського у третій дії, введено покутське весілля і замість купальських пісень – весільні. Щодо цих нових сцен М.Возняк, який, власне, першим порівняв переробку І.Озаркевича з оригіналом С.Писаревського, зробив висновок: "Що Озаркевич відзначався незгіршим гумором і був в силі сам творити, показує дальша його власна сцена..." [24, 56-100]. Переробка Озаркевича становить значний фольклорно-етнографічні, й інтерес, і цей факт, здається, досі не помічений нашими фольклористами і етнографами, які досліджують народну творчість і побут Покуття.

У фіналі в уста головного героя Шмагайла Озаркевич уклав слова, яких не було в Писаревського: "А коли бисте ласкаві були трохи затриматисі, то би ми зараз знов тут вернулисі здому та заспівали бисмо "Мир вам, братя" [25, 37]. Це означало, що через хвилю на сцену мав вийти хор і разом з героями вистави і всією публікою заспівати тодішній галицький "народний" гімн (слова Івана Гушалевича, музика Петра Любовича).

Того самого 1849 року І.Озаркевич почав писати оригінальну п'єсу "Опришки в Карпатах" [26, Т.29, 333], повний текст якої, однак, невідомий.

Аж восени 1849 року з'являється в Коломиї довгожданий текст "Сватання" Г.Квітки-Основ'яненка*. Незабаром під пером І.Озаркевича ця українська опера перетворюється на комедіо-оперу "Сватане, або Жених навіжений". На жаль, текст саме цієї, четвертої, переробки

* Поява цієї п'єси в Галичині восени 1849 р. має цікаву передісторію (див.: Пилипчук Р. Перше знайомство // Жовтень. - 1978. - № 11. - с. 122-123).

І.Озаркевича досі не знайдений, хоча ще 1889 р. О.Огоновський засвідчив: "В рукописі лишилися переробки двох драматичних творів – "Сватання на Гончарівці" Григорія Квітки-Основ'яненка і "Жовнір-чарівник" ("Москаль-чарівник") Івана Котляревського [27, 939]. Однак І.Франко не помітив цього твердження, а тому через п'ять років, як уже зазначалося вище, заявив щодо "Жовніра-чарівника": "Текст тої переробки до нас не дійшов" [28, Т. 29, 330] і щодо "Сватанє, або Жених навіжений": «Текст сеї переробки також не дійшов до нас» [29]. На жаль, не знали про рукописи обох переробок і наступні дослідники – М.Возняк та Г.Хоткевич. Можна було б гадати, що І.Франко мав конкретні відомості про втрату переробки "Сватання", якби він засвідчив, що бачив рукопис "Жовніра-чарівника". Оскільки "Жовнір-Чарівник" зберігся досі, про що була мова попередню, то не слід вважати безнадійним віднайдення ще й рукопису комедіо-опери "Сватанє або Жених навіжений".

Зате маємо документальне свідчення про виставу комедіо-опери "Сватанє, або Жених навіжений" у Коломиї десь наприкінці лютого або в перші дні березня 1850 року, про що повідомляв у "Зорі Галицькій" в кореспонденції, датованій 9 березня 1850 р., уже згадуваний невідомий автор, заховавшись за криптонімом "К....."*: М'ясниці весело нам проминают [...] В хорошо прирядженім театрі відіграли любовники драматического іскусства комедіо-оперу: "Сватанє, ілі Жених навіжений". Стефанка навіженого іскусно віддав госп[один] Ляйтнер, ц[ісарсько]-к[оролівський] поручник полка охотників (добровольців. – Р.П.) графа Сирмаї, которий (Ляйтнер. – Р.П.) удостоїв нас прийняти на себе дирекцію нашого театра. Чистий тенор госп[одина] Залуцкого доказав, що може руска пісня. Господинам Маєр і Келер одолжені ми за ласкавую услугу в наших іграх. Дім був переповнений, общество совсім удовольнено" [30, 137].

Отже, з цитованої кореспонденції випливає, що головний герой у переробці п'єси Г.Квітки "Сватання" замість Стецька перейменований на Стефанка.

Саме вистави "Сватанє, або Жених навіжений" стосується подана через кілька місяців у "Зорі Галицькій" гумористична замітка якогось криптоніма "Ъ...": "В м'ясниці грали на коломийськім театрі оперу Гр.Основ'яненка під надписом: "Сватанє". По відігранім представленю восхищене зрительство стало кричати: "Автор, автор!" Аж тут вибігає автор (???). Страх мене обіймив: чи Основ'яненко встав з гробу? – Ні, то знакома особа представилася. Як так дієся на дошках зрілища, що ж допіро за кулісами?" [31, 332]. Очевидно, відрекомендувався Іван Озарке-

* І.Франко у 1894 р. припускав, що цей допис "написаний, мабуть, Мих. Качковським, що тоді був ад'юнктом судовим у Коломиї" (Франко І. Русько-український театр // Збір. творів: у 50 т. - К., 1981. - Т. 29. - С. 330.), але можна припускати, що автором кореспонденції був інший коломиець з прізвищем на "К" - Йосафат Кобринський, один з організаторів театру в Коломиї, про що стало відомо тільки у 1909 році.

вич, який мав підстави для того, щоб вважати себе автором, бо ж був фактично ним як автор переробки.

І.Франко хибно відніс цей курйозний факт до першої вистави "Дівки на відданю" 1848 року, пов'язавши його з жартівливим висловом, що "в 1848 році небіжчик Котляревський був у Коломиї": "Анекдот про появу Котляревського в Коломиї я находив також в "Зорі Галицькій", та тепер не можу відшукати сеї нотатки, котру я, впрочім, чував і усно" [32, Т.29, 325]. Цю неперевірену версію І.Франко повторював у п'ятьох різних своїх працях. Першим спростував помилку ще за життя І.Франка М.Возняк [33, 18], але про це мало хто тепер знає, бо й досі праці Франка передруковуються без відповідного коментаря, а сучасні дослідники некритично повторюють за Франком цю хибну версію.

Автор цитованої попереду кореспонденції про березневі вистави 1850 р. в Коломиї інформував також про другу і третю вистави: "4-го марта слідовало нове представленіє: "Аничка, ілі на Миловарне нема силоване" [...] Госп[один] Качковський майстерски відограв ролю Петра. Госп[один] Санойца, віддающий Тетерваковского, вознього, був совершен в своїм ділі [...].

В четверток, 7 марта віддана іграшка: "Що не поможе наука, то поможе батіг" [34, 137].

Отже, переробка "Наталки-Полтавки" у 1850 р. йшла уже під зміненим заголовком: замість "Дівка на відданю" фігурувало ім'я головної героїні – Аннички. Щодо третьої вистави - "Що не поможе наука, то поможе батіг", то про неї Франко, Возняк, Хоткевич, а за ними й я [35, Т.1, 115] помилково твердили, нібито це якась анонімна, невідома п'єса. Насправді ж, як уже з попереднього викладу відомо, це друга половина подвійного заголовка Озаркевичевої переробки з "Москаля-чарівника" І.Котляревського: "Жовнер-черівник, або Що не поможе наука, то поможе батіг".

У цій кореспонденції Ляйтнер знову іменований директором Драматичного товариства в Коломиї. Але це ще не був театр як професіональна установа, це було тільки аматорське товариство на зразок того? про яке йдеться у статуті подібного товариства в Перемишлі (тепер – у Польщі).

З тексту кореспонденції уперше виринули конкретні прізвища членів Коломийського драматичного товариства, у 1850 р. - учасників аматорських вистав, а саме: Залуцький, Качковський (очевидно ж? Михайло Качковський, той самий, іменем якого згодом москвофіли в Галичині назвали своє "Общество"), Санойца (мабуть, чех або поляк). Важко зрозуміти, чи Майер і Келлер – чоловіки чи жінки, бо названо їх "господинами", а прізвища подано в називному відмінку, як подаються прізвища жіночі. Але цілком певне, що були це особи німецького походження, і "услуги" їх полягали, мабуть, в акомпанементі на фортепіано до пісень, що виконувались у виставах.

"Всякой народності годи, всякого чина посіщали наші народні забави, – закінчував свою інформацію коломийський і кореспондент. –

Вражда уступає, а злосливість видворяється. Я слишав людей строгих, котрії недостаткам ігрей пробачивали, а до дальшого діланія любовників іскуства і жителєй накланяли. Заклучительно должні ми честь віддати всеч[есному] госп[одинові] Озаркевичу, которий до воздвиженія духа народного не щадив ні гроша, ні труда при заведеню театра" [36, 137].

Як видно з цього, діяльність Драматичного товариства в Коломиї у березні 1850 року активізувалася настільки, що його керівникові Ляйтнерові прийшла ідея організувати на основі цього аматорського товариства українську професіональну трупу.

Ідея створення українського професіонального театру в Галичині виникла ще влітку 1849 року у львівському середовищі. 15 червня 1849 р. на засідання Головної Руської Ради її член Лев Трещаківський, священник із с. Рудного (тепер у складі м. Львова), запропонував збудувати у Львові Народний Дім. Для цього пропонував за кошти, здобуті з фестивіну (тобто свята з нагоди першої річниці скасування кріпацтва в Австрії. – Р.П.) 3 (15) травня 1849 р. у Львові розпочати будівництво. Йшлося про передбачення там "салі редутової", в якій можна б примістити і театр [37, 300]. А 20 липня 1849 р. на засіданні Головної Руської Ради той самий Лев Трещаківський розгортає план: "Що касаеться зрілища, то знайдутся спочатку любовники, котрі охоче до того діла ся візьмут. Тое зрілище ще тую ползу буде мало, що, кромі доходу грошового, причиниться найбільше до обудженя народности, котра во Львові і в окрузі львівскім і в других містах доси та дуже притлумлена була; бо скажіт, якїі ж голоси тут, во Львові, ся відзивають? Зрілище о удит также і художества, естетику, нравність, розжене на русинах тую п'ятьвікову тугу, котра му не позволяла доси слобідно навіть і гадати. Драматургія обудить писателєй, істориків, музику народну і пр., з чого виходит, же зрілище до найперших потреб числити надлежит" [38, 357].

Конкретні ж заходи до заснування української професіональної трупи вживалися в 1850 році не тільки у Львові, а й у Коломиї. Про це свідчать невідомі досі усім попереднім історикам театру архівні документи, про які згадувалося вище.

Йдеться передусім про німецькомовний лист Ляйтнера з Коломиї, датований 15 березня 1850 року, до Головної Руської Ради у Львові з пропозицією увійти з клопотанням до австрійського уряду про дозвіл утворити Руський Національний Театр, який би обслуговував весь терен Галичини.

Цей документ вартий того, щоб навести його повністю в перекладі Євгена Поповича: "До високошановної Руської Національної Головної Ради Алоїз Ляйтнер, ц[ісарсько]-к[оролівський] молодший лейтенант, тепер не на службі, прохає посприяти йому отримати дозвіл на керування Національним театром у всіх округах Галичини.

Високошановна Руська Національна Головна Радо.

Чудове, вартє наслідування прагнення коломийського гр[еко]-к[атолицького] священника пана Озаркевича писав на славу руської нації вельми корисні національні п'єси для театру, що сприяють і загальній

освіті, і згуртуванню народу, викликає в шанобливого підписувача цього подання палке бажання виставити ці п'єси в усіх округах Галичини, через що він зважується просити шановну Руську Національну Головну Раду якнайшвидше виклопотати йому дозвіл на це; тоді, безперечно, вистави багатьох національних п'єс, яких досі тут ніколи ще не було і які через це викличуть велике зацікавлення, немало спричиняться до пробудження духовності народу та виховання смаку до краси.

Втім, відданий підписувач цього подання втішає себе надією якнайкраще впоратись з виставами тих п'єс на загальну втіху публіки, тим більше, що досконало володіє руською мовою і від молодих років із природженого потягу до театру набував відповідної кваліфікації, а тому, на думку названого вище автора, спроможний виправдати всі сподівання.

Зрештою, підписувач спонукає знов присвятитися своїй давній праці його теперішнє фатальне становище після того, як він, згідно з поданим посвідченням про звільнення, виданим у Кашау 27-го січня 1850 року, після розпуску за наказом Його Величності 1-го угорського батальйону добровільців, який у грудні 1848 року сформував у Епер'єші граф Штефан Ширмаї, від 9-го листопада 1849 року не перебуває на службі, внаслідок чого до подальшої ухвали покинутий напризволяще, що для підписаного має бути тим образливіше, що він під час угорського заворушення був готовий без будь-якої задньої думки, тільки з самого патріотизму, якнайбільше прислужитися найяснішій цісарській державі і пожертвувати улюбленій батьківщині своє життя до останньої краплі крові, тому, опанований цим духом, не бажаючи поступатися хоробрістю жодному зі своїх бойових товаришів, отримав у страхітливій сутичці під Грау та Вайсеном дві тяжкі рани у праву ногу та праву руку, що зробили його нездатним до подальшої військової служби. І якщо на нього тепер, у його скруті, не зверне своєї найяснішої, ласкавої уваги Його Величність, йому, щоб заробити на сякий-такий прожиток, не залишається нічого іншого, як керувати театром, для потреб якого він уже набрав кількох здібних людей.

Після всього сказаного, будь така ласкава, високошановна Руська Національна Головна Рада, не залишити поза увагою це найпокірніше прохання і виклопотати найприхильніший дозвіл.

Коломия, 15-го березня 1850 року" [39].

Тож який новий матеріал виринає з цього документу? Передусім невідоме ім'я Ляйтнера-Алоїз. Зважаючи на те, що це німецьке ім'я, поширене в чеському народі (Алоїз Єдлічка, Алоїс Ірасек), і що чехи часто носили німецькі прізвища, можна припустити, що Алоїз Ляйтнер був якщо не німець, то чех; що він якщо не народився в Галичині або на Закарпатті, то принаймні виріс тут, обертаючись серед простого народу, бо досконало знав українську мову; що він у грудні 1848 року вступив добровольцем до Першого угорського батальйону під командуванням графа Штефана Ширмаї, призначеного для придушення угорської революції, і що під час розпуску цього батальйону за наказом австрійського цісара

був демобілізований і призначений до коломийської жандармерії лейтенантом 9 листопада 1849 року (про це свідчить також додана до процитованого вище подання А.Ляйтнера засвідчена 18 лютого 1850 року в Станіславові рукописна копія довідки, підписаної 27 січня 1850 року власноручно бригадним генералом графом Пергеном у м. Кашау [40]), отже тільки в листопаді 1849 року міг повернутися до Коломиї, однак, судячи зі змісту подання, на службу до жандармерії не пішов, очевидно, через тяжке поранення у праву ногу і праву руку. Цей інвалідний стан не міг, однак, заважати його акторській і режисерській праці, яку він відновив у українському Драматичному товаристві в Коломиї, керуючи ним і виконуючи ролі у виставах. Дізнаємося з цього документу, що А.Ляйтнер підібрав навіть персональний склад майбутньої професійної трупи.

А.Ляйтнер закінчує своє подання до Головної Руської Ради проханням виклопотати дозвіл на утворення української мандрівної професійної трупи і на очолення її ним, А.Ляйтнером.

Пропозицію А.Ляйтнера обговорили в Головній Руській Раді, про що повідомив у віденській українській урядовій газеті "Вістник" кореспондент зі Львова під криптонімом "Т." (очевидно, згаданий вище руденський священик Лев Трещаківський): "Львів. Один дуже чесний господин, іменем Ляйтнер, хоче путешествующий руский театр в Галичині утворити і просит Раду Головну о потребное ходатайство у правительстве в том взгляді. Рада помощную руку подати готовою ся оказала" [41, 143].

А в наступному номері цієї ж газети "Вістник" друкується стаття Л.Трещаківського "Деко́трі мислі о руском театрі в Львові". У ній наводиться уривок з приватного листа невідомого кореспондента, в якому викладався зважений план створення мандрівної трупи. Можна тільки припускати, що автором листа був Іван Озаркевич, консультований А.Ляйтнером, оскільки не поіменованого кореспондента Л. Трещаківський назвав "одним нашим родимцем", тобто земляком, а таке визначення навряд чи стосувалося німця або чеха А.Ляйтнера.

Ось що писав цей кореспондент: "Лучше найдутся гроші на устроєніє і місце на представленіє театра, а є найтяжше прийде добрати здібних осіб обоєго пола, котрі б написаний драмат могли, з успіхом віддати! Протое моя гадка єсть такая: шукати і збирати насамперед уталантованих любовників (аматорів. – Р.П.), мающих колись дійствовати, і видумати средства, котрими можна би справити для них одежди театральнойні, на кілька розличних представлений. Нім тоє до skutку ся приведе, тим часом чей найдутся готовії кавалки театральнойні рускі Так все урядивши, могли би дати з десять представлений театральнойних в Львові, а потому поїхати в околицю, по знайомих містах і містечках руских, або теж і противне (навпаки. – Р.П.). Той помисл має свої великі і важні причини..." [42, 147]. Автор листа мотивував далі свою пропозицію тим, що: 1) у Львові немає аж так багато українського населення, яке могло б довший час або й цілий рік заповнювати театр, та й не вистачить самих п'єс, які

можна було б тривалий час виставляти на переміну; 2) по містах і містечках в українській частині Галичини живе багато "русинів середньої верстви", які, мовляв, охоче підуть на кілька українських вистав, так само учинять і священики, і "всі трохи знакомитші з сусідніх сел"; 3) таким чином це мандрівне товариство роздобуде засоби для існування і для придбання необхідного театрального інвентаря, бо знайде всюди свіжих, охочих і численних гостей; 4) прокинеться дрімливий народний дух у галицьких русинах, які, хоч не є супротивниками народи ї справи, не мають, однак, спонуки виявити свої почуття; 5) поміж русинами знайдуться приховані таланти, які завдяки цьому можуть охоче пристати до того товариства, а з часом вирости в "добірних і геніальних ділателей театральних".

"Отже ж, видите, – продовжував невідомий нам кореспондент Л.Трещаківського, – що борше і легше можна мати написані штуки театральні, як здібних і уталантованих ділателей (акторів. – Р.П.), а без них і найкрасші діла класичні змарніли би без пожитку і слави для народа; бо добрий мовець і ділатель приоздобит і середну штуку (п'єсу. – Р.П.), а невдачний і класичну скапарит" [43]. Далі автор листа роз'яснював, що таке товариство, об'їхавши протягом весни, літа й осені навколишні міста й містечка Галичини, могло б на зиму повернутися до Львова і тут, уже добре вдосконалене й збагачене на репертуар і акторів, успішно вступати.

"Лише той один спосіб видиться можливий, – каже автор, – щоби-мо ся колись дочекали театра, отвітного потребам народним. Бо як нашій рускій приповідці: не разом Львів збудований, так і того велике підприємня не до разу, але помалу може прийти до життя. Тим способом подрастал театр у інших народів, – а нім (доки. - Р.П.) поляки дочекалися великоліпного театра Скарбка (їдеться про приміщення міського театру у Львові, збудоване польським магнатом Станіславом Скарбком 1842 року, – тепер театру ім. М.Заньковецької. - Р.П.), первий їх ревнитель театральний Богуславский мандровав також по світі" [44].

Л.Трещаківський від себе додав наприкінці: "Тую гадку одного нашого родимця подаєм пп. читателям до відомості с тим замічанієм, що прецінь може і у нас знайдеться руский Богуславский (їдеться про відомого діяча польського театру Войцеха Богуславського (1757-1829). – Р.П.), которий би учрежденію театру руского ся посвятил, а надіятись, що знайшов би для себе поле способное і отповідное. Навіть доход значительний впливати повинен, понеже і селяне, ставшися тепер маєтнішими, в том ділі б участвовали...". Висловлював Л.Трещаківський також надію, що, може, серед русинів з'явився б якийсь заможний меценат, котрий би коштами підпер справи театру, – "но перше потребно єсть, щоби ктось ісключно тим предметом занялся" [45].

У зв'язку з цим Л.Трещаківський звертався з проханням до всіх земляків надсилати на його руки історичні матеріали, зокрема про Хмельницького, Мазепу, "дівчину з Рогатина", тобто Роксалану тощо, на підставі чого могли б бути написані п'єси, а "один із наших краснорічивих

поетов приймає на себе тую обязанність народні театральні штуки виробити, де по учиненном ужитку позичені матеріали с великою подякою в цілости назад повернуться" [46].

Хто був цим "краснорічивим поетом"? М.Возняк, а вслід за ним Г.Хоткевич припустили, що могли матися на увазі Р.Мох, М.Устиянович або І.Озаркевич. Але є підстави схилитися до іншого прізвища. У записнику Л.Трещаківського під назвою "Діланіє Льва Трещаківського, пароха Руденського, члена Головної Рускої Ради, в справах народних і общеполезних", що охоплює період від 1 травня 1848 р. до 16 грудня 1850 р., під номером 162 за 1850 рік є нотатка: "Лист до г. Ант. Могильницького в згляді сочиненія штук театральних, ехр. 17/8" [47, 398]. Отже, передусім на Антона Могильницького, найвидатнішого у той час українського поета в Галичині, покладався Л.Трещаківський, однак ні тоді, ні пізніш А.Могильницький не написав жодної п'єси.

І.Франко з приводу статті Л.Трещаківського висловився, що його ідеї "занадто ідеалістичні та фантастичні" [48, 334]. Цю фантастичність він вбачив у тому, що Трещаківський (власне, не тільки він сам, а й названий автор листа, що цитується в листі Л.Трещаківського; Франко ж не розмежовував їх обох і все викладене в цитованому Л.Трещаківським листі приписав самому Трещаківському) пропонував розпочинати справу з набирання "спосібних" акторів без наявності репертуару, костюмів, сцени й режисера. "Тим-то й не диво, що думка Трещаківського мов у оду канула і лишилась майже самотнім документом думок тодішніх русинів о тім, як би треба устроїти і дальше вести руський театр, щоб він із явища случайного, локального і залежного від случайних місцевих обставин стався постійною національною інституцією. І за те четь Трещаківському, що в його голові уперве, хоч в неясній формі, зродилася така думка" [49, 335].

Критично поставився І.Франко й до думки Л.Трещаківського про приготування репертуару для майбутнього українського театру: "І хто його знає, чи на нещастя, чи на щастя Русі ті благі наміри отця Трещаківського лишилися несповненими. Досить, що після сього широкого розмаху справа театральна на Русі Галицькій заснула на цілих 14 літ" [50, 336].

З такими міркуваннями І.Франка не можна погодитись беззастережно. Бо висловлюючи ці думки у своєму нарисі "Русько-український театр", І.Франко не знав цитованої вище заяви Ляйтнера, не врахував також газетної інформації, в якій йшлося про готовність очолити трупу і взаємну готовність Головної Руської Ради допомогти йому в цій справі. Очевидно, ця газетна інформація не була Франком помічена. М.Возняк же слушно припускав, що Ляйтнер хотів "може, й коломийську трупу зробити мандрівною" [51, 19]. М.Возняк зробив висновок, протилежний Франковому: "Для галицьких українців міг наразі заступити польського Богуславського й вище згаданий Ляйтнер, мабуть, німець, що, як сказано, хотів утворити мандрівну українську трупу, а Головна Руська Рада заявила навіть охоту допомогти йому в тім підприємстві. Роль Скарбка

був би переняв клич "Народ собі" [52, 21]. Йдеться про клич, з яким чехи розпочали будівництво «Народніго дівадла» (національного театру) в Празі.

Може здатися, дивним, чому Л.Трещаківський не назвав імені кореспондента, який надіслав йому цитованого вище листа; чому не згадав імені Івана Озаркевича, ні Алоїза Ляйтнера, про якого вже йшлося в опублікованій незадовго перед тим замітці в тій самій газеті "Вістник"; чому він не сказав, що є власне, кандидатура на "руського Богуславського" в особі Алоїза Ляйтнера. Чи не свідчить це, що кандидатура А.Ляйтнера не пройшла, скажімо, на рівні цісарського намісника Галичини – поляка Агенора Голуховського і до Відня взагалі не дійшла? Відповідь на це питання могли б дати хіба що якісь документи з архіву Головної Руської Ради або ж Намісництва Галичини.

Очевидно, А.Ляйтнер протягом другої половини березня, квітня й травня 1850 року займався організацією трупі й підготовкою репертуару. Або ж його скаргу як військового інваліда, уряд встиг задовольнити наданням якоїсь платної посади, й він взагалі відійшов від театру. Принаймні вистав у Коломиї в цей час не було. Про це знаходимо відомості у надісланій у квітні 1850 р. з Коломиї до "Зорі Галицької" статті якогось Андрія Петровича П..... "Вість о новім появі словеснім", в якій констатувалося: "В наших сторонах зрілище дуже полюблено, але біда, же збуває і їм на добрих дійствительних лицах (особах), яко і на з вкусом получених представлєніях...". І далі зазначалося, що театр "з дуже малим успіхом поступає" [53, 1777].

Щоб якось зарадити репертуарному голодові молодого українського театру, цей невідомий автор вдавався до драматичної творчості. Він повідомляє, що закінчив "перелицьоване книжки на малоруский язык під назвищем "Олена, або Движеніє козаків", трагедія в 3 дійствія". Слід гадати, що це була переробка псевдоісторичної драми польського драматурга (і театрального діяча у Львові) Яна Непомуцена Камінського «*Helena, czyli Najdamacy na Ukrainie. Dramat w 3 aktach podlug Kornera Jadwigi, przez J.N.Kaminskiego, do rdarzen w r. 1768 zastosowana*» («Олена, або Гайдамаки на Україні. Драма на 3 дії за "Ядвигою" Кернера, пристосована Я.Н.Камінським до подій 1768 року»). Автор про цю п'єсу повідомляв також: «...Діло (п'єса. – Р.П.), надіюся, же незадовго в отружнім нашім городі Коломиї представлено буде...» [54]. І далі: "Незабавком будут також і "Бескидські верховинці" представлені, - суть о дуже великі і важні діла, бо їх предмет взятий із родимого краю, не за границев повишукуванії, на которих числі нам досі збуває; суть то може первістки дорогоцінні в нашім зрілищі..." [55]. Йшлося, отже, про здійснену Миколою Устияновичем переробку «Карпатських гуралів» Юзефа Коженювського. Але про вистави цих п'єс у Коломиї 1850 року чи пізніше відомостей немає, бо український аматорський театр тут, як і по всій Галичині, припинив свою діяльність.

Важливо, що Алоїз Ляйтнер запропонував ідею і, можливо, проект створення Руського Національного Театр в Галичині, який, однак, не міг

бути реалізований у 50-х роках ХІХ ст. через суспільно-політичні обставини, що виникли в умовах загальноавстрійської реакції. Адже 1851 року Головна Руська Рада була скасована, українське громадсько-культурне життя після скасування 31 грудня 1851 р. т. зв. октройованої конституції на десять років завмирає. Хто ж мав займатися в цей час таким питанням, як український театр, коли ніхто нічим не займався?

Зате на початок 60-х років ХІХ ст., коли в Австрії наступили демократичні зміни, внаслідок яких активізувалося українське громадське життя, питання про відкриття Руського народного театру постало знову, і тільки тоді майже повністю було реалізовано проект 1850 року, авторами якого, очевидно ж, були священник і письменник Іван Озаркевич, україномовний австрійський офіцер театральний діяч Алоїз Ляйтнер, священник і громадський діяч Лев Трещаківський.

Література

1. *Франко І.* Писання І.П.Котляревського в Галичині // Збір. творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 326.
2. *Франко І.* Руський театр в Галичині // Збір. творів: У 50 т. – К., 1980. – Т.26. – С. 361.
3. *Франко І.* Русько-український театр (Історичні обриси) // Збір. творів: У 50 т. – К., 1981. – Т.29. – С. 323, 324.
4. Зоря Галицька. – 1850. – 8 (20) березня. – Ч. 23. – С. 137.
5. Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835-49. Зладив кирило студинський. – Львів, 1901. – С. 259.
6. Там само.
7. Там само.
8. Там само.
9. *Хоткевич Г.* Театр 1848 року. – Харків-Київ: Рух. – 1932. – С. 46. Г.Хоткевич або ж редактор книжки К.Осип неправильно подали назву п'єси: «Весілля» чи «Над цигана Шмагайя нема розумнішого»
10. Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835-49. – С. 286.
11. Там само.
12. *Возняк М.* Із кореспонденції Р.Моха // Записки Наукового товариства 1908.-Т. 81., кн. 1.- С. 169.
13. [Желеховський Юстин]. О[тец] Тома Полянський [...] Биографический очер, списанный его школьным товарищем // Литературный сборник, издаваемый «Галицко-рускою матицею». – Вып. 2. – Львов, 1886. – С. 217.
14. *Головацький І.* Іван Котляревський // Пчола. – 1849. – № 3. – С. 37-41.
15. *Франко І.* Русько-український театр (історичні обриси / Збір творів: У 50 т. - К., 1981. - Т. 29. – С. 328.
16. *Огоновський О.* Історія літератури рускої. – Львів, 1889. – Ч. 2, відділ 2. – С. 939.
17. Центральний державний істоичний архів України у Львовы. – Ф. 309 (НТШ), оп. 1, *спр.2118.*

18. *Возняк М.* Из кореспонденції Р.Моха // Записки Нпаукового товариства імені Шевченка. – 1908. – Т. 81, кн.1. – с. 169.
19. Там само.
20. *Возняк М.* Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині XIX століття. – Львів, 1909. – С.9.
21. Зоря Галицька. – 1848. – 31 листопада. – Ч. 25.
22. *Франко І.* Русько-український театр. – Збір. творів. У 50 т. – К., 1981. – Т. 29. – с. 326.
23. Центральний державний історичний архів України у Львові. - Ф. 180, опис I, справа I., арк. 63-65.
24. *Возняк М.* Епізоди культурних зносин галицької і російської України в 1-й половині XIX в. // Філологічний збірник пам'яті К.Михальчука. – К., 1914. – с. 56-100.
25. Комедіо-опера Весіле, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого. Написана в Коломиї на взор Стецка. Іздал Іоанн Озаркевич в Черновцах, 1849. – С. 37.
26. *Франко І.* Русько-український театр // Збір. творів: у 50 т. – К., 1981. – т. 29. – с. 333.
27. *Огогновський О.* Історія літератури руської. – Львів, 18889. – Ч. 2., відділ 2. – С. 939.
28. *Франко І.* Русько-український театр // Збір. творів: у 50 т. – К., 1981. – Т.29. – С. 330.
29. Там само.
30. Зоря Галицька. – 1850. – 8 (20) березня. – Ч. 23. – с. 137.
31. Зоря Галицька. – 1850. – 28 червня (10 липня). – Ч. 55. – с. 332.
32. *Франко І.* Русько-український театр // Збір. творів : у 50 т. – К., 1981. – Т. 29. – С. 325.
33. *Возняк М.* Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині XIX століття. – Львів, 1909. – с. 18.
34. Зоря Галицька. - 1850 - 8 (20) березня. - Ч. 23. - С. 137.
35. Український драматичний театр. –К.: Наукова думка, --1967. – Т.1. – С. 115.
36. Зоря Галицька. – 1850. – 8 (20) березня. – Ч. 23. – С. 137.
37. Зоря Галицька. – 1849. – 8 (20) червня. – Ч. 49. – С. 300.
38. Зоря Галицька. – 1849. – 16 (28) липня. – Ч. 60. – С. 357.
39. Центральний державний історичний архів України у Львові. - Ф. 180, опис I. справа I., арк. 63-64.
40. Там само. - Арк. 65.
41. Вісник. - 1850. - 4 (16) травня. - Ч. 36. - С. 143.
42. Вісник. - 1850. - 6 (18) травня. - Ч. 37. - С. 147.
43. Там само.
44. Там само.
45. Там само.
46. Там само.

47. *Студинський К.* Матеріали до історії культурного життя в Галичині в 1795-1857 рр.: замітки й тексти // Русько-український архів. - Львів, 1920. - Т. XIII-XIV. - С. 398.

48. *Франко І.* Русько-український театр // Збір. творів: у 50 т. - К., 1981. - Т 29. - С. 334.

49. Там само. -С. 335.

50. Там само. - С. 336.

51. *Возняк М.* Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині XIX століття. -Львів, 1909.-С. 19.

52. Там само.-С.21.

53. Зоря Галицька. - 1850. - 1 (13) квітня. - Ч. 30. - С. 177.

54. Там само.

55. Там само.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 04.10.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Голянич М.І.*

UKRAINIAN AMATEUR THEATER IN KOLOMYIA OF 1848-1850

R.Y. Pylypchuk

*Kyiv National University of Theater and Cinema
named by Ivan Carpenko-Cary,*

23, f. 51, boulevard Palladin, Kyiv; tel. (044) 424-82-32

The article examines the development of Ukrainian amateur theater in Kolomyia of 1848-1850, reveals the history of the stage play “The Girl Preparing to Get Married” by Ivan Ozarkevych that is a remake of the remarkable famous Ivan Kotliarevskiy’s play “Natalka From Poltava”. Literary and theatrical adaptation of another drama of the author, “Moskal the Wonder”, entitled “Zhovnir the Wonder”, is reviewed also. The article describes how these stage versions promoted theater art in Western Ukraine.

Key words: *amateur theater, repertoire, stage remakes, artistic adaptation.*

УДК 821.1612-6.09 «18»/«19» І.Франко
ББК 844.-275.9

ТЕАТР ІВАНА ФРАНКА: ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН ТА ЕСТЕТИЧНЕ ЯВИЩЕ

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*

У статті здійснено спробу дослідити художній феномен й естетичне явище української національної культури, зокрема, літератури і сценічного мистецтва, «театр Івана Франка». На широкому драматургічному та критичному матеріалі виявляються театрознавчі концепції Івана Франка, аналізується його драматичний пласт творчості, з нових теоретико-методологічних позицій з'ясовується роль письменника і вченого в розвитку українського літературно-сценічного процесу злам у минулих століть.

***Ключові слова:** Іван Франко, драма, театр, концепції, характер, феномен, естетичне явище.*

Це національно-духовне й культурно-історичне явище настільки широке, що може становити зміст не одного великого монографічного дослідження. Адже без театральної естетики Івана Франка, його драматургічної спадщини нині годі говорити про ті докорінні зміни, які сталися в українському сценічному мистецтві на зламі ХІХ-ХХ століть. Ще в юності письменник, дбаючи про збагачення репертуару українських галицьких театрів, почав перекладати зарубіжні п'єси і займався цим, власне, все життя. Водночас як театрознавець, критик, історик театру та драматургії, він був автором понад сімдесяти наукових праць. Відстоюючи право українського національного театру на самостійний розвиток, він звертався до досвіду світового театального мистецтва і шукав там актуальні форми та паралельні з українським естетичні процеси.

Іван Франко був особисто знайомий і підтримував дружні стосунки відомими діячами українського театру, скажімо, Соломією Крушельницькою, Миколою Лисенком, багатьма представниками «Руської Бесіди». Він надто високо шанував таких українських митців, як Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Микола Садовський, Марія Заньковецька, Іван Карпенко-Карий, які офірували свою невтомну працю задля ствердження самоцінності й самодостатності нашого національного мистецтва сцени. А в статтях «Руський театр у Галичині», «Наш театр», «Уваги про галицько-руський театр», «Русько-український театр (Історичні обриси)», що є складовою художнього феномену «театр Івана Франка», великий діяч української культури створив систематизовану й цілісну програму розвитку українського театру як інституції доступної

широким верствам народу. Знайомлячись нині з його концепціями, розуміємо, що тут передовсім він виступив проти самоцільного етнографізму старого побутового театру, вважав, що на сцені треба зусібічно висвітлювати народне життя, народні типи, а не самі лише «ігрища й не самі лише танці» («Уваги про галицько-руський театр»). «Наш український театр, – писав Франко у розвідці «Руський театр у Галичині», – «може досягти певної досконалості... тільки тоді..., коли він буде театром винятково народним... Але я не думаю, щоб український театр сьогодні вже мусив обмежуватися самими селянами. Хай він буде народним театром у дещо ширшому значінні, хай дає картину української громадськості» [1, Т.29;8]. Відстоюючи функцію театру як школи життя, Іван Франко створив формулу справжнього народного театру: «Театр, котрий піддає прилюдній критиці тільки деякі дрібненькі явища, осмішує або клеймує тільки деякі невеличкі покутні хиби, а лишає на боці, промовчує або покриває брехнею головні, основні недостатки суспільности, той театр наколи не стане вповні національним, не буде школою життя, або буде злою школою»[2,Т.27;115].

Івана Франка справедливо вважають основоположником українського наукового театрознавства. Однією із провідних особливостей його методу було намагання розглядати розвиток українського театру в контексті світової сценічної культури. Дослідник ставиться до театру як до засобу відображення суспільного й національно-духовного життя. Під цим кутом зору він звертається до його старовинних форм в Україні – інтермедій, вертепу, містерій, літургійної драми тощо (глибшим є його вступне слово до публікації старовинного твору «Слово о збуренє пекла»). Другий аспект наукових досліджень художника слова і вченого – новітній український театр, який починається з драматургії Івана Котляревського – «Наталки Полтавки», «Москаля-чарівника». Власне, Франкові належить чи не перше слово про нього загалом. Дослідник залишив багато справедливих і об'єктивно влучних спостережень про творчість провідних драматургів другої половини ХІХ століття – Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого. Особливо цікавою була для нього тема українського театру в Галичині, його становища, репертуару та перспектив розвитку.

Іван Франко був не тільки поважним дослідником (істориком і теоретиком театру), але й серйозним та послідовним критиком, діяльність якого також становить суть естетичного явища «театр Івана Франка». Він рецензував вистави за п'єсами Марка Кропивницького, Івана Карпенка-Карого, Михайла Старицького, Миколи Лисенка, численні спектаклі театру «Руська Бесіда». Особливу увагу приділяв письменник творчості Вільяма Шекспіра, Фрідріха Шіллера, Йогана Гете, Льва Толстого, Олексія Островського. З новітньої зарубіжної драматургії його зацікавили імена Гергарта Гауптмана, Генріка Ібсена, Антона Чехова, Станіслава Виспянського, Люціана Риделя. Аналізуючи драму «Ткачі», критик приходить до схожого з Лесею Українкою висновку. Поетеса зверталася до того ж твору і вважала його першою європейською драмою, де рушій-

ною силою є боротьба різних суспільних верств. Іван Франко теж відзначав, що це драма соціальна, героєм якої виступає народ. Однак він убачав у цьому і деякий прорахунок Гергарта Гауптмана: за дрібними фактами буденного життя в «Ткачах» дещо втрачалося узагальнення соціальних процесів історії [3, 145].

Загалом Іван Франко-критик виступає надто спостережливим і принциповим в оцінюванні як драматичних, так і сценічних творів: «Не зовсім штука драматична... діалогізована історія» (про «Справу в селі Клекотині» Рудольфа Моха); «його драми відзначаються надзвичайно простою будовою, часом вартою якого-небудь дитячого театру, і браком драматичної дії» (про п'єси Олексія Островського); «рихла і позбавлена дії побудова» (про «Глитай, або ж Павук» Марка Кропивницького); «це хроніка в діалогах, майже без драматичної дії (за винятком різних убивств), і без сліду якої-небудь характеристики дійових осіб, а її основа, взята з давнього минулого, не будить ані психологічного, ані будь-якого іншого інтересу» (про драму «Ярополк» Корнила Устияновича); «грішить відсутністю дії і різними недоліками в композиції» (про комедію «Сто тисяч» Івана Карпенка-Карого); «здається, ніби автор просто хотів продемонструвати перед глядачами якнайбільше народних пісень, а щоб їх с'як-так пов'язати, доробив кільканадцять більших чи менших діалогів» (про мелодраму «Пилип Музика» Михайла Янчука); Борис Грінченко «взявся писати історичні драми, [...] [вони] не відзначаються ні глибоким психологізмом, ні зразковою драматичною композицією. Те саме можна сказати і про драматичні твори Михайла Старицького, хоч цей письменник уже краще знайомий з театром й уміє користуватися сценічними ефектами»; «слабка драматична будова» (про трагедію «Безталанна» Івана Тобілевича); «композиція зовсім примітивна» (про водевіль «Розумний і дурень» Івана Карпенка-Карого), «більш епічний, ніж драматичний стиль» характеристики комедії «Хазяїн»), «деякі хиби композиції» (про «Гандзю» Івана Тобілевича) [4, 538-539].

Варто звернути увагу, що здебільшого Іван Франко гостро критикує вельми «ходову» як на той час п'єсу – жанр мелодрами. критикує через недосконалу композицію, розтягненість драматичної дії, переобтяженість сюжету зайвими сценами, нарешті, послаблення конфлікту, а відтак, зрозуміло, й схематизм характеру головних дійових осіб. Здається, тільки про твори надзвичайно популярних тоді в Європі норвежця Генріка Ібсена і німця Гергарта Гауптмана критик веде мову зичливо, без будь-яких застережень до їх сюжетно-композиційного структурування, інших поетикальних елементів драми, зосереджуючись в основному на розкритті драматургами проблемно-тематичного спрямування п'єс.

Аналізуючи драматургію Івана Франка, доречно зіставити її як із українськими, так і зарубіжними зразками, врешті, з тими драматичними творами сучасників, художні недоліки яких задекларовані у його критичних замітках та літературознавчих студіях і які визначають творчі інтенції письменника. За спостереженнями франкознавців, усі п'єси драма-

турга можна виокремити в групи, що відповідають жанровій системі тогочасної української драматургії: історизовані, міфологізовано-історичні драми – їх форму художник слова визначає як «драму», «драму-казку» («Ахілл» (текст відсутній), уривок із віршованої драми з часів раннього християнства у Римі, «Ромул і Рем», «Jugurta», «Мість яничара», «Три князі на один престол», «Славою і Хрудош», «Сон князя Святослава», «Кам'яна душа»); комедії та мелодрами на сучасні теми («Послідній крейцар», «Konkury pana Chwyndiuka», уривок віршованої драми «Із дитиною малою...», «Чи вдуріла?», «Рябина», «Учитель», «Украдене щастя». «Майстер Чирняк», «Будка ч. 27»); п'єси із явним ухилом в абстрактне узагальнення та яскраву умовність («Східне питання», «Жаби», «Суд святого Николая», «Роздуми на склоні віку»). Поза класифікацією залишилася переробка драми Кальдерона «Війт заламейський» та згадувані в оглядах самим І. Франком переклади оперет «Пенсіонерки», «Прекрасна Єлена», «Облога корабля» та інші твори, зроблені для вистав театру «Руська Бесіда» і, на жаль, втрачені на сьогодні [5, 534].

Як бачимо, по суті, є дві хронологічні точки активної драматургічної творчості письменника, що свідчить про спалах його зацікавлення саме цим родом літератури: 1873-1879 та 1893-1896. Кожен із цих періодів характеризується деякими тематично-жанровими домінантами. Іншими словами, можна стверджувати, що погляди Івана Франка на драму зазнавали змін, бо подана класифікація демонструє відхід від історизованої, почасти і «міфологізованої» п'єси, зорієнтованість драматурга насамперед на інший за характером змістовий сценічний матеріал, який розширює художній феномен «театр Івана Франка». То ж має рацію сучасна дослідниця, яка зазначає, що «яскрава театральна умовність, якщо порівнювати «Східне питання» чи задум «Жаб» (сімдесяти-вісімдесяті) із «Рябиною» та «Судом святого Николая» (дев'яності), поступається алегорії та символу; документальна історичність теж ніколи не була пріоритетом в інтенціях письменника». Зрештою, згідно із частими критичними заявами самого Івана Франка, можна зробити висновок, що «домінантою другого періоду стають сучасні теми, звернення до комедії, (...) своєрідність письменницької манери забезпечує авторський акцент у персонажній структурі на постаті протагоніста, який виявляє себе у просторі морально-соціального експерименту (героїчна іпостась)»[6, 534].

Саме драматургічна творчість Івана Франка припадає на першу половину 90-х років, тобто на цей період. Вистави, створені на її основі, належать до явищ помежів'я в українській драматургії і театрі кінця ХІХ – початку ХХ століття. З одного боку, в п'єсах Івана Франка відчувається безсумнівна класична традиція його попередників та сучасників з українського побутового театру, з іншого – його драматургічна поетика відкривала шлях до «нової драми» в нашому національному письменстві, яка знайшла втілення у соціально-філософському, метафоричному театрі Лесі Українки, символістській драмі Олександра Олеся, модерній п'єсі В.Винниченка і М.Куліша. Це також засвідчує своєрідність творчості Івана Франка й у світовому літературно-сценічному контексті. Дослі-

дники часом вдаються до грубої помилки, відокремлюючи його драматургію від розвитку світової і західноєвропейської драматургії зламу XIX-XX століть. Як у критичному доробку Івана Франка істотним є інтерес до явищ «нової драми» в Європі, так і у власній художній творчості він не міг обминути досягнень цієї «нової драматургії», хоча насправді здебільшого спирався на традицію українського театру другої половини XIX століття.

Навіть корифеї української сцени (приміром, Іван Карпенко-Карий) на початку XX століття рішуче відходять від своєї старої – побутової – манери і створюють драми, позначені модерною проблематикою, інтересом до життя різних верств населення, а не тільки селянства, відображають історичні процеси того часу. Однак власне творчий метод, поетика цих творів залишилися незмінними, порівняно з класичною українською драмою. Вийти за межі традиційної драматургічної системи спромоглася на той час тільки Леся Українка, яка вивела українську драматургію на світову арену, а згодом це з успіхом здійснили Володимир Винниченко, Олександр Олесь, Микола Куліш...

Тому-то творчість Івана Франка для того, аби з'ясувати естетичні засади феномену його театру, не можна розглядати відокремлено, поперше, від загальнонаціонального літературно-театрального процесу, а, по-друге, від розвитку західноєвропейської драматургії. Такий підхід до спадщини художника слова опирається на сучасні методи типологічного вивчення мистецтва кінця XIX – початку XX століття. Постановники та виконавці його творів на сучасній сцені вже не можуть обмежуватися історико-мистецьким тлом тільки української драматургії. Вони завжди повинні мати на увазі, що в новаторських п'єсах Івана Франка знайшли відображення естетичні явища, типологічно пов'язані з контекстом світової літератури (ця тема, до речі, ще потребує глибокого наукового дослідження, а відтак і створення принципово нових театрознавчих концепцій) [7, 29].

Один із можливих аспектів цієї проблеми безпосередньо пов'язаний з театральною практикою, зокрема сценографією. Це вирішення побутового оточення у «новій драмі» та Франковому шедеврї «Украдене щастя». У психологічній драмі письменника чи не вперше в українській літературі кінця XIX - початку XX ст. з'являється така характеристика для нашої драматургії риса, як подвійне висвітлення побуту, риса, яка знайде своє найвище втілення у світовій драматургічній практиці, зокрема у п'єсах Генріка Ібсена, Моріса Метерлінка, Антона Чехова.

Ставлення до побутового оточення виконувало сюжетотворчу функцію, наприклад, у драмах Генріка Ібсена. Відмовляючись від звичного побуту, його герої та героїні знаходили вище виправдання свого життя. Так, Нора («Ляльковий дім») ігнорувала налагоджений побут заради того, щоб стати людиною, особистістю, а не лялькою. Ретельно, з любов'ю побудований побут, «дім» вибухав зсередини. Побутова драма перетворювалася у психологічну. «Заперечення побуту - такий перший крок нової драматургії». У п'єсах Моріса Метерлінка він зникає зовсім, пере-

ходить у символічні простір та час. Другий крок – це його подвійне висвітлення, що особливо помітне в «сімейних» драмах Августа Стрінберга та ліричних драматичних творах Антона Чехова.

Якщо в попередній українській реалістично-побутовій драматургії зображення побуту мало самодостатній характер (етнографізм), свідчило про національні риси життя (з метою утвердження національної самобутності мистецтва), то на рубежі століть етнографізм уже вичерпав себе. На зміну прийшли два напрями. Перший пов'язаний з відмовою від побуту (неоромантична драма Лесі Українки), з цілковитою його трансформацією в дусі поетичного узагальнення («Лісова пісня»). Другий заснований на подвійній функції побуту (символістська п'єса Олександра Олеся), яка додає допоміжного значення деталям на національно-побутовому тлі драматичної дії («Над Дніпром»). «Украдене щастя» в цьому аспекті становить перехідний етап до реалістично-психологічної драматургії ХХ століття [8, 28].

Упродовж усієї цієї п'єси, що є яскравим виявом «театру Івана Франка», поступово змінюється співвідношення тла дії та основного драматичного конфлікту. В початкових явах масові сцени (фон драматургічної дії) мають відносно самостійний характер (співи у хаті Миколи, танці біля корчми у третій дії та ін.), вони функціонально не пов'язані з психічним станом головних персонажів, хоча мають деякий сюжетний зв'язок з головною дією (пісня про долю жінки, яку б'є чоловік – I дія, «журавель» – V дія). Але з розвитком сюжетних подій побутове тло відступає, стає виразником психологічної розірваності у характерах персонажів. Таким чином ритмічно організується дія біля корчми, коли тричі раптово уриваються музика і танці з появою Михайла та Анни, з їхньою спробою вступити до танцю й, нарешті, з появою Миколи, звільненого з в'язниці. Тут побутове тло вже не має того етнографічного значення, як у попередній українській драматургії, воно стає виразником психічної незлагодженості стану трьох головних осіб.

Далі зображення побутового тла у Івана Франка вже наближається до того подвійного висвітлення, яке вважають здобутком західноєвропейської модерної драми. Дослідники, вказуючи на відсутність у ній боротьби антагоністичних сил як головного інспіратора драматичної дії (що було звичною ознакою попередньої драматургії), виокремлюють у творчості драматургів як одну з головних рис новаторства – зображення побутової, буденної течії життя. Трагізм становища кожного з героїв виявляється не прямо, а опосередковано, через жахливість повсякденності. В «Украденому щасті» буденна сільська праця функціонує у двох іпостасях: у старому, етнографічно-побутовому значенні, що йде від попередньої української драматургії, та в новому, близькому до модерного. Так, на початку другої дії діалог Миколи та Анни відбувається на тлі їх повсякденної праці: Микола сукає з повісма дратву і крутить ужівки, Анна йому допомагає. Таке побутове зображення має створити тут атмосферу усталеності й оманливою супокою, що знаходиться, проте, на межі руйнування, вибуху. Це загальна функція драматичного тла, що

узгоджується з психічним станом дійових осіб, котрі марно намагаються заспокоїтися за звичною працею. Однак уже в четвертому дійстві з'являється невідповідність фону щодо головної дії, його формальний характер, за яким приховане повне, цілковито неблагополуччя життя. Побутове тло дії втрачає свій зміст, стає трагічною маскою.

Герої Франка «потому» не мають нічого, для них немає ніякого виходу, і вони це знають. Пропиває своє господарство, свій кров'ю налагоджений побут Микола Задорожний. Навмисно доводить Миколу до вбивства і перед смертю дякує йому Михайло Гурман. Тому й додаткова фабульна лінія лишається поза сюжетом твору. Єдина згадка про неї – остання репліка п'єси, що належить Миколі: «Анно, успокойся, хіба ти не маєш для кого жити?». «Без урахування генези цієї репліки, загадковим є її зміст, бо припущення, що Микола має на увазі себе, не має ніяких підстав: не впливає ні з характеру персонажа, ні з характеру ситуації дії – тонко зауважує сучасна дослідниця. – Це, безперечно, рудимент одного з нездійснених задумів письменника. Відмова від нього – це відмова він побутової психологізації, це спроба розширити висновки драми на все суспільна життя [9, 29].

Ще в першій дії сусідка Настя питає Анну, звідки в неї незадоволення своїм життям: «Н а с т я. Ага, ти про те, що дітей не маєш... А н н а (махає рукою). Ей, я не про те!» [10, 640]. Тема розриву родинних зв'язків у Франка (згадаймо схожі колізії в Ібсена та Стріндберга) перетворюється на тему загальної несвободи особистості у світі сучасної йому дійсності. В «Украденому щасті» показана внутрішня деформація самого почуття, яке спочатку мислиться взагалі як вищий вияв свободи особистості. Любов Анни до Михайла деформована: вона боїться цього чоловіка, він пригнічує її особистість, в неї немає і, головне, не може бути майбутнього, як би не склалися зовнішні обставини. «І нема у мене тоді своєї волі, ані своєї думки, ані сили, ані застанови, нічого. Все мені тоді байдужо, все готова віддати йому, кинути в болото, коли він того схоче!» [11, 656].

Ключовим із моментів, на якому позначилися своєрідність, специфіка, Франкової драматургії, є побудова фіналу (одного з «ударних» місць п'єси взагалі). Фінал «Украденого щастя» відзначається пластичною дією: «Микола хапає карабін. Кидається на Михайла. Анна кидається між них. Микола відтручає її. Жандарм хапає за карабін, хоче вирвати... Микола пускає карабін, хапає сокиру і втоплює в груди жандармові. Той падає. Анна кидається до нього. Жандарм вхопився рукою за груди... Микола кидає сокиру. Жандарм простягає йому закривавлену руку, Микола дає свою...» [12, 162]. Конфлікт тут надто увиразнений: в усіх трьох украдено особисте щастя, та кожен по-своєму хоче повернути його собі: Михайло – злом, Микола – добром, Анна – звідчаєністю.

Загалом пластичні фінали властиві не тільки Франкові, а й усій новітній українській драматургії. Навіть драматичні віршовані п'єси Лесі Українки, які здебільшого розраховані на читання, у своїх найвищих досягненнях дають взірці пластичних фіналів. Не тільки пластика «Лісової

пісні», що не підлягає сумніву частково завдяки музиці, але й, наприклад, вирішення останньої сцени «Камінного господаря» дає подвійний фінал: драматичний та пластичний. Геніальна здогадка Лесі Українки в тому й полягає, що драматичний сюжет вичерпується ще до традиційного фабульного завершення – появи Командора. Коли Дон Жуан, який одягнув, на прохання Донни Анни, командорів плащ, дивиться на себе у дзеркало і бачить замість себе Командора, то його остання репліка: «Де я? Мене нема... се він... камінний!» – створює драматичний фінал. Але дія продовжується: «Дон Жуан випускає меч і патерицю й затуляє очі руками... зо страхом одкриває обличчя... точиться од свічада а бік до стіни і притуляється до неї плечима, тремтячи всім тілом... Тим часом із свічада вирізняється постать Командора, така, як на пам'ятнику, тільки без меча і патериці, виступає з рами, іде важкою камінною ходою просто до Дон Жуана. Анна кидається межі Дон Жуаном і Командором. Командор лівицею становить Донну Анну на коліна, а правицю кладе на серце Дон Жуанові. Дон Жуан застигає, поражений смертельним остовпінням. Донна Анна скрикує і падає низьма додолу до ніг Командорові».

Леся Українка, яка створила в українській драматургії цілком новий тип п'єси – інтелектуальну драму – вирішує свої фінали вже на рівні не побутової, а умовної пластики, крок до якої зробив Іван Франко у жанрі психологічної драми. Він, як і Леся Українка, кожен по-своєму витворили в нашій національній драматургії і мистецтві феноменальні естетичні явища театру.

Франка в «Українському щасті» меншою мірою цікавила зовнішня атрибутика сюжету, він намагався дошукатись причин, які спричинили трагедію і спробувати зрозуміти, хто винен у нещасті, що спіткало героїв твору. Посутня новація Франка у розкритті основного конфлікту драми полягає в глибокій психологічній мотивації поведінки його героїв – Миколи, Анни і Михайла. Звісно, годі було чекати від Франка, щоб він не загострив свою увагу на тих соціальних чинниках, які спричинили трагедію у драмі «Украдене щастя». Але глибокий психологізм твору, суголосний тогочасним європейським тенденціям розвитку театру, став основною заслугою драматурга у піднесенні української драми на новий естетичний щабель, у створенні художнього феномену «Театр Івана Франка».

Незвичайність драми «Украдене щастя» полягає в тому що письменник відмовився від банального протиставлення позитивних і негативних героїв. Всі герої твору викликають співчуття. Оскільки в самій назві твору закладена основна концепція ставлення Франка до них. Щастя вкрадено в усіх оцих людей і кожен із них приречений на життєву драму. Стосовно цього твору Франко ставив «прокляте» питання, хто винен всьому тому? І сам же відповідав: «Винне нещасливе уладження наших родинних обставин, котре не дозволяє летально розірвати зв'язок, уже фактично розірваний, котре насилує любов і серце жінчини і через те скривляє їх, зводить на манівці» [14, 80].

Дія в цій п'єсі розгортається з неослабним напруженням, кожна сцена та епізод розкривають нові і нові моменти з життя героїв, відображають широку палітру їх внутрішніх переживань. Але цей драматичний твір має ще один новаторський аспект: більшість драматичних епізодів п'єси розкривають не тільки те, про що в даному конкретному випадку йдеться, а мають значущий підтекст, який є додатковим інформаційним полем для розуміння дій і вчинків персонажів та їх психологічних станів на різних етапах розвитку сюжету. Крім того, підтекст у Франка дає уявлення про цілий ряд аспектів, які знаходяться поза межами безпосередньо зображуваних у драмі подій.

«Украдене щастя», як і вся драматургія І.Франка, витворили справжній художній феномен те естетичне явище в усій українській культурі.

Література

1. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976 – 1986. – Т. 29. – С. 7–22.
2. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976 – 1986. – Т. 27. – С. 109 – 118.
3. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976. – 1986. – Т. 31. – С. 142 – 146.
4. Цит. за: *Тхорук Раїса*. Франкова концепція драми як мистецького феномену: на перехресті читацького досвіду й творчості // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 року). – Львів, 2008. – С. 533 – 544.
5. Там само.
6. Там само.
7. *Свербилова Тетяна*. Франко і театр // Український театр. – № 4. – 1986. – С. 27 – 31.
8. Там само.
9. Там само.
10. *Франко І*. Украдене щастя. Драма // Іван Франко. Вибрані твори: У 3 томах. – Дрогобич, 2006. – Т. 2.
11. Там само.
12. Там само.
13. *Українка Леся*. Камінний господар. Драматична поема // Леся Українка. Твори: У 12 томах. – К., 1976 – 1985. – Т.6. – С. 161.
14. *Франко І*. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976 – 1986. – Т. 27. – С. 79 – 85.

Стаття надійшла до редакційної колегії 19.08.2010р.

Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Працьовитим В.С.

**THEATER OF IVAN FRANKO: ARTISTIC PHENOMENON
AND AESTHETICALLY BEAUTIFUL PHENOMENON**

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*

In the article an attempt is made to explore the phenomenon of artistic and aesthetic phenomenon of the Ukrainian national culture, including literature and theater, "Ivan Franko Theater" in particular. On wide drama and critical material Ivan Franko's theatrelogical concepts are discovered, his dramatic layer of creativity is examined, the role of the writer and scholar in the development of Ukrainian literature-stage process of 19-20 centuries from new theoretical and methodological position is researched.

Key words: *Ivan Franko, drama, theater, concept, character, phenomenon, aesthetic phenomenon.*

УДК 821.161.2:130.2

ББК 83.3(4Укр)6

**„ПАМ'ЯТЬ КУЛЬТУРИ” ЯК ЧИННИК АВТОКОМУНІКАЦІЇ
„Я-ПИСЬМЕННИКА” ТА „Я-ДОСЛІДНИКА”:
ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ
ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА**

О. М. Солецький

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

У статті розглянуто феномен творчої індивідуальності Валерія Шевчука, зокрема взаємоперехідність та взаємозалежність наукового та художнього способів мислення, письменницького та дослідницького досвіду. Автокомунікація «я-дослідника» і «я-письменника» демонструють важливість досвіду барокової культури в когнітивних та креативних інтерпретаціях.

Ключові слова: наукова/художня модель, автокомунікація, лімінальний автор, інтерпретація, бароко.

Категорія „пам'яті” домінуючий компонент структур художніх та наукових текстів Валерія Шевчука, на що сам часто звертає увагу в автокоментарях до них. „У загальному задумі (він такий був) я писав епос один, який можна було б назвати „Дорогою в тисячу років” (так я пізніше назвав свою книгу літературознавчих розвідок), тобто я прагну розглянути якусь частину української ментальності на її тисячолітньому шляху... [30, 70]”. Пам'ять для Валерія Шевчука – це насамперед етико-філософська категорія, енергетичне джерело, що абсорбує багатовіковий досвід комунікації людини та світу в контексті історії України. „Шевчукова візія України, – зазначає Людмила Тарнашинська, – засадничо заґрунтована на баченні світу як космічного універсуму і викликана настановою письменника художньо дослідити історію душі українця як віддзеркалення макрокосму, котрий віками вибудовував своє „я”, здобуваючись у кінцевому підсумку на історичне зростання духовності – уже на рівні цілої нації [22, 6]”.

Спроба загального осмислення минулого координується в межах відомих та знакових текстів, що акумулюють акцентні досягнення пізнавального досвіду. Культивування книги (тексту) у Валерія Шевчука доволі очевидне. Книга стає кодом доступу до надбань культури, пізнання істини, залучення до соціально-історичного процесу. „Мої домашні звикли до того, – зізнається в одному інтерв'ю письменник, – що книжки є невіддільною частиною нашого реального світу й складником життєвого простору [4, 5]”. Образ книги у Шевчука стає універсальним еквівалентом пам'яті культури, повноцінним суб'єктом гносеологічного процесу

форм буття, архетипним символом „мудрості”. Загалом, Шевчукова модель пізнання світу може бути означена як книго- чи текстоцентрична. Ідея „книги”, що у бароковому світосприйманні ототожнювалась з моделлю світу („Мир есть книга” у С.Полоцького, „Разговор, называемый Алфавит, или Буквар мира” у Г.Сковороди) і була формою збирання багатомірної присутності в єдність, маючи давню традицію символічних узагальнень у різних культурах, у Валерія Шевчука позначає певний буттєвий простір, екзистенційну форму впорядкування та пошуку.

У повісті „Зимова картина” один із персонажів зізнається; „мій дім не відвідують друзі. Не збираю я компаній, не переступають мого порога жінки; скажу чесно, від того я не терплю незручностей, чи якоїсь урази, бо я, до вашого відома, *старий книжник* і моя однокімнатка – це не житло нормальної людини, а нора, викладена стосами книжок [26, 40]”. Цю фразу можна вважати майже автобіографічною. „Стоси книг” – простір пам’яті, в якому обертається свідомість письменника, той множинний процес осмислень, сприймань, самоаналізу, що означається за посередності інтерпретації різних текстів, в густому переплетенні цитат, фрагментів, які стають „мовними матрицями” (К.-Г. Юнг) для утворення конкретних значень.

Інтерпретація текстів барокової літератури для Валерія Шевчука – багате джерело художньої творчості. Опосередкування бароковими знаками, символами, текстами складає основу текстоорганізуючих механізмів. У повісті „На полі смиренному” письменник вдається до своєрідного психологічного травестування „Киево-Печерського патерика”, агіографічне оповідання про Симеона Стовпника, що входить до книги Дмитра Туптала „Житія Святих”, – основа повісті „Око прірви”, „Автобіографія” Іллі Турчиновського – поштовх до розширених осмислень у романі „Три листки за вікном”, лист Григорія Сковороди до Михайла Ковалинського, датований лютим-травнем 1764р., – об’єкт інтерпретації в оповіданні „У череві апокаліптичного звіра”, записи у актах Житомирського уряду визначають фабульне розгортання повістей „Розсічене коло”, „Закон зла”, тексти та фрагменти біографії Климентія Зіновієва – джерела повісті „Біс плоті”. Водночас, ледь не в усі художні тексти Валерія Шевчука вплетено цитати з багатьох інших барокових текстів, окремі фрагменти та посилання, історичні та літературознавчі згадки, що виразно прив’язують його художні структури до текстового простору XVI-XVIII століть. Відтак, уся сукупність барокових „голосів” (Р. Барт), що в різних модифікаціях проймають тексти Валерія Шевчука, є вагомим складником організації тексту, „креативною пам’яттю” (Ю. Лотман), що опирається на давні системи сигніфікації та нарації.

Ці ознаки текстуальної стратегії пов’язані з особливим статусом, місцем, яке займає особистість автора (художня свідомість) в цьому процесі. Дуалістичні кореляції письменник/дослідник, сучасність/минуле, наукова/художня моделі інтерпретації, бароковий архетекст/авторський метатекст вказують на медіальну роль письма, спону-

кають Валерія Шевчука назвати Лімінальним чи Межовим Автором (У.Еко).

Поняття лімінальності в антропологічних студіях використовують для означення двоякості, межовості „станів” і положень в культурному просторі [23, с.169]”. „Лімінальність вказує на невизначене існування між двома або більш як двома просторовими або часовими сферами, станами або на умови проходження крізь них [15, 263]”. Для Умберто Еко постать „Лімінального Автора” асоціюється з межею „між інтенцією окремо взятого суб’єкта та мовною, яка виявляється в текстуальній стратегії [10, 565]”. Тісні взаємозв’язки поміж прозою та дослідженнями бароко Валерія Шевчука, сучасна реконструкція барокового хронотопу, активне використання текстів XVI-XVIII століть для творення власних, інтертекстуальна гра, стилізація поетико-риторичних схем бароко вказують на повсякчасні дуалістичні перетини особисто авторського та барокового дискурсу в його художніх текстах.

Центральною точкою перехрещення особистих інтенцій автора та широкого простору культурних традицій, які витворені мовою та історією багатьох інтерпретацій, є текст, що в художніх структурах Валерія Шевчука розкривається в образі та ідеї книги. Визначальною рисою його героїв є книготворчість: „У жодному з його творів книга не постає як завершена даність, а лише як процес творення, бо саме у творчості, у написанні свого тексту людина стає причетною до буття в культурі [8, 89]”. Намагання долучитися до об’ємного простору культури подається як мандрівка від книги (тексту) до книги, творення власної – спроба легітимізувати свою причетність до буття культури. Головний герой повісті Валерія Шевчука „Книга історій” Іпатій Кухальський уявляє собі це приблизно так : „діставав до рук нитку від клубка, який названий тут „Книгою історій”. Так, не історії, хоча тут йдеться про щось одне, а таки історій, адже кожна складається із суми інших, до неї достосованих чи прив’язаних – оце і є клубок. Відтак історія села, міста, монастиря, школи, землі – все це одна історія, є водночас ряд чи безліч, бо нічого в цьому світі не буває відокремленого ... [27, 26]”.

Порівняння „Книги історій” з клубком ниток споріднене з уявленнями тексту як „візерунку килима” (Дж. Міллера), як „плетива тканини” (Р. Барт, Ю. Лотман) і доволі часто в різних варіаціях повторюється у Валерія Шевчука. Художній текст постає як перехрестя: свідомих настанов автора та надсвідомих інтертекстуальних сенсів, індивідуального мовленнєвого стилю та загальноновживаних штампів мовленнєвої практики, локального топосу тексту та об’ємного простору культури, умовних позначень життєвих ситуацій та багатовимірності буття. Таке балансування ускладнює не лише рецепцію тексту, стає ознакою багатоваріантності інтерпретацій, але й спробу конструювання та моделювання процесу текстотворення. „Переконаюся, – зауважує Валерій Шевчук, – що співвідношення раціонального та ірраціонального виходить у мене на користь другого. Весь творчий акт – це ірраціональний процес, я б сказав: своєрідне таїнство, значною мірою незбагненне для самого творця.

Може, в інших це відбувається інакше, а в мене так. Мені здається, наш розум надто обмежений, саме тому він вимагає доміанти привабливого над непривабливим, небуденного над буденним, яскравого над сірим, приємного над неприємним, тобто штовхає до естетичної неправди. Ірраціональне того не терпить [21, 77]”.

У цих поясненнях частково проглядається стародавня думка Платона про відокремленість творчого процесу від людської особистості, яку часто повторює К.-Г. Юнг в ученні про колективне несвідоме [19, 396]. Архетип творчості як сакрального та несвідомого дійства репродукує міфологічні уявлення про його залежність від втручання надсил (ірраціонального, колективно несвідомого, божественного тощо). Такі втручання часто є основними детонаторами реалізації творчих задумів. Їх можна вважати кульмінаційною точкою творчого процесу. Безперечно, вони неповторні й у кожного письменника індивідуальні. Та все ж окремі типологічні ознаки дозволяють частково зрозуміти їхню сутність.

Свого часу К.-Г. Юнг, досліджуючи відношення аналітичної психології до поетико-художньої творчості, визначив два типи творчих актів. До першого він відносить ті поетичні та прозові жанри, що виникають з намірів і рішучості автора з їх допомогою досягнути конкретного впливу. „В цьому останньому випадку автор піддає свій матеріал цілеспрямованій свідомій обробці, сюди щось додаючи, звідти віднімаючи, підкреслюючи один нюанс, затушовуючи інший [...] Автор використовує під час такої роботи всю силу своїх суджень і вибирає свої висловлювання з повною свободою. Його матеріал для нього – усього лише матеріал, що підкоряється його художній волі: він хоче зобразити ось це, а не щось інше [32, 270]”. До другого – ті, „що течуть з під пера їх автора як щось більш чи менш цільне та готове і виходять у світ божий в повному озброєнні, як Афіна Палада з голови Зевса. Твори ці буквально нав’язують себе авторові, наче водять його рукою, і вона пише речі, які розум його споглядає зі здивуванням [...] Поки його свідомість безвільно і спустошено стоїть перед цим, його захлинає потік думок та образів, які виникли зовсім не з його намірів і які його особистою волею ніколи не були б народжені. Нехай і з нехиттю, але він повинен визнати, що у цьому всьому через нього проривається голос його самости, його таємна натура проявляє сама себе і голосно заявляє про речі, які він ніколи не ризикнув би вимовити. Йому залишилось лише скоритися і слідувати, здавалося б, чужому імпульсу, відчуваючи, що його твори вищі за нього і саме тому мають над ним владу, якій він не в силах перечити [32, 271]”. Письменників, що належать до першого типу, Юнг називає інтравертами, до другого – екстравертами, оскільки свідомість останніх зосереджена навколо об’єкта зацікавлень.

Власне до цього другого типу й варто віднести творчі старання Валерія Шевчука, а об’єктом інваріантних зацікавлень слід вважати „матеріал” бароко, чия детермінуюча сила штовхає автора до численних наукових та художніх інтерпретацій. Безперечно, ця теза не є абсолютним окресленням психологічних параметрів творчої особистості Валерія Ше-

вчука, зрештою зарахування письменника до якогось одного типу – завжди схематизація та обмеження, адже у різних творах, навіть у різних частинах одного можуть домінувати протилежні типи організації творчого процесу, на чому наголошував і К.-Г. Юнг. У нашому випадку таке зарахування зумовлене очевидним домінуванням у духовно-психічній діяльності Валерія Шевчука екстравертної активності в процесі текстотворення історичної прози, тієї частини творчого доробку, що пов'язана з бароко. Йдеться саме про процес організації чи творення тексту, де пригадування, переосмислення, художня інтерпретація, тобто ті категорії психіки, що опираються на пам'ять, стають центральними. Зрозуміло, що така діяльність аж ніяк не може відкидати особистого досвіду письменника, тієї гами екзистенційних, індивідуальних переживань, суб'єктивних життєвих вражень, афектів – усі вони латентно підпорядковані визначальному об'єкту зацікавлень. Такі особистості, що їх Юнг називає „натурами арістотелівського типу [33, 54]”, постійно прагнуть відшукати та відкрити щось нове в уже створеному та відомому.

Складність тлумачення та розуміння природи ірраціонального, яке, за словами Валерія Шевчука, є домінуючим компонентом його творчих актів, зумовлена неможливістю реконструювання хронології нейропсихічних акцій свідомості людини, його загальні особливості можуть визначатися лише на основі проведення гіпотетичних паралелей між конкретним ситуативним вчинком та загальним досвідом людини. В цьому разі під вчинком варто розуміти акт створення тексту, своєрідну матеріалізацію творчих інтенцій засобами мови, під досвідом – сукупність художньо-естетичних знань, навичок, смаків, вражень, володіння зображально-виражальним інструментарієм, типом аналітичного мислення тощо. Ірраціональне як компонент творчого акту належить стихії надсвідомого, яке частково розкриває себе в інтуїтивних осяяннях (інсайтах).

Традиційно інтуїція трактується як раптовий, логічно невмотивований, несподіваний прояв оформлення художніх результатів в стані емоційного збудження (натхнення). „Але вона ніколи не є „безсвідомою”, бо інтуїтивне вирішення митцем складних завдань художньої практики якнайщільніше зв'язане з усім попереднім досвідом автора, запасами пам'яті, роботою всієї його душевної субстанції. Тому механізми безпосереднього осягнення істини хоч і не усвідомлюються, але внутрішні зв'язки тут явні [16, 74]”. Таким чином, ірраціональне (надсвідоме, інтуїтивне) все ж походить зі свідомості, оскільки опосередковано пов'язане з досвідом (пам'яттю). Доречною видається думка про те, що творчий процес неможливий без пам'яті, „чим більше матеріалу дає пам'ять, тим більше можливостей відкривається для комбінаторної роботи фантазії [18, 134]”.

Іван Франко, аналізуючи роль свідомого та несвідомого в творчому процесі, зазначав: „є в нас не тільки якась несвідома інтелігенція, але також несвідома пам'ять, або краще – відомість і пригадування поза обсягом нашої свідомості [24, 61]”. Опираючись на студії М. Дессуара,

І.Франко використовує поділ на „верхню та нижню” („несвідоме Я”) свідомість, що „становлять істоту психічної особи”. Поміж ними існують тісні взаємопереходи. Проявляючись по-різному у різних осіб, контакти свідомого та несвідомого є джерелом творчих спалахів. Водночас вагомого значення Іван Якович надавав сформованим і зафіксованим уявленням особистості про світ: „Все, що чоловік у своїм життю думав і читав, що ворушилось у його душі і розбуджувало його чуття, все те не пропадає, а робиться тривким, хоч, звичайно, скритим набутком його душі [24, 62]”. Таким чином, вияви творчого натхнення, імпульсивного компонента творчого акту, для багатьох науковців – наслідки наполегливої та плідної праці митця [дет. див.:5, 91–110; 6, 242–246; 11, 158–162]. „Переконливим доказом того, що творче натхнення– закономірний результат праці, є те, що на нього не можна опертись, тобто використати його надихаючу силу в тій галузі, якої не знаєш [6, 250]”.

Захоплення українською історією, літературою XVI–XVIII століть для Валерія Шевчука стали невід’ємною частиною життєвих шукань, суттєво вплинули на його світогляд: „днями, тижнями, місяцями, роками я пропадав по бібліотеках, у відділі рукописів ЦНБ в Києві, провів ряд археографічних поїздок: у Львів, Кременець, Острог, Почаїв, Тернопіль, Кам’янець-Подільський, Новгород-Сіверський тощо [30, 69]”. Інтенсивні пошуки координували художні смаки та зацікавлення письменника. „Переді мною відкривалося щось таке велике, дивовижне – ціла загублена культура, в якій я просто закохався, якою я вражався, захоплювався. Ця культура певною мірою почала впливати на мою прозу, а стиль мій, як я жартував, почав бароковіти [30, 69]”.

Процес внутрішньої автокомунікації „я-дослідника” та „я-письменника” багатий на різноманітні взаємозапозичення та взаємодоповнення, що проникають до художніх текстів як свідомі творчі константи та як приховані (підсвідомі) модуси поезики бароко.

Наукові дослідження бароко стали тим універсальним континуумом екстратекстуальної пам’яті, що потужно впливає на художню прозу Валерія Шевчука. „Моя наукова й перекладацька праця біля пам’яток українського літературного бароко, – зауважує Валерій Шевчук, – впливає на образну структуру мого тексту, на сюжетно-конструкцієтворення. Проза впливає на драматургію, драматургія – на прозу; наукові заняття історією сильно впливають на прозові історичні твори [4, 4]”. Впливи, про які пише Валерій Шевчук, очевидно наслідок особливого концентрування (переповнення) пам’яті матеріалами бароко – історичними фактами, темами, мотивами, образами тощо. Їхнє домінування детонує потужні творчі сплески, що проявляються у вигляді гри письменника з власною пам’яттю, опосередковано з досвідом бароко, свого роду комунікацію поміж бароко та особою письменника, поміж бароковим текстом та авторським метатекстом.

Поняття „автокомунікації”, як підкреслює Ю. Лотман, – це особливий тип мовлення, що „відбувається в каналі Я – Я” [20, 14]. Пригадування чи відтворення вже відомої інформації, як правило, відбувається

тоді, коли зростає її вагомість, або ж коли у ній відкривається новий сенс. Зовнішні та внутрішні посилання на бароковий текст, посилання на рівні форми та змісту, присутні у багатьох художніх творах Валерія Шевчука. Очевидно, що такі пасажі викликані зростанням вагомості барокової інформації, її трансформуванням чи переформулюванням. Редукування конкретних історій перетворює їх у своєрідні знаки, що потребують нових кодів для свого тлумачення. Мабуть, саме тому Валерій Шевчук часом використовує напівдокументальний стиль у художній прозі. „Але я знову забув, – пояснює Валерій Шевчук у повісті „Закон зла”, – що пишу художній твір, а не моралізаційного трактата, отож покину цей напівнауковий стиль, тим більше, що творячи цю повість [...] – прагну зрозуміти одну з житейських, загублених у часі історій, яку випадково вичитав у судових актах XVIII століття, а зрозуміти – це з’явити ту історію з максимальною об’єктивністю, без особистих суб’єктивностей [...] митець, коли прагне здобути вершин своєї вправності, мусить героїв не судити, а бачити, тобто він ніби свідок у світовому судовому процесі [25, 333]”.

Читання конкретних історій спонукає письменника до реінтерпретацій власного розуміння, введення нових кодів до вже створених, що переакцентовують актуальність певних тем. Певною мірою цей процес можна означити „спілкуванням зі самим собою” – той особливий тип дослідницької стратегії, спрямований на пізнання певного матеріалу та його тлумачення. „Мої книжки, – зізнається Валерій Шевчук, – це розмова із самим собою про людей і їхній світ [34]”. У нашому випадку ця фраза потребує конкретизації: тексти Валерія Шевчука – це внутрішнє „діалогізування” письменника з „бароко”. Повертаючись до класифікації психічних типів К.-Г.Юнга, це можна тлумачити як дієве бажання екстраверта досягнути нове в об’єктивно даному.

Попри згадані трагедії та інтерпретацію барокових текстів, стратегія діалогізування виявляється також у цитуванні та коментуванні конкретних їх фрагментів. У повісті „Закон зла” – це цитування поезій Лазаря Барановича „На Венеру осторога”, Симеона Полоцького „Одруження”, Атанасія Кальнофойського, Климентія Зіновієва. Наприклад, читаємо: „Атанасій Кальнофойський ще у 1638 році сказав усупереч цьому: „Зло, що триває, смерть не вбиває, добре я звідав”, тобто поет хотів сказати: вервечка, сплівшись в одному людському житті, приплітається до сітки зла, що висить над світом, не руйнуючись. Тим самим проголосив безсмертність зла як категорії людської екзистенції, може, тому його й виведено в один із законів буття [25, 331–332]”. Роман „Око прірви” презентує особливо виразну стратегію діалогізування з текстом-першоджерелом – „Житієм преподобного і богоносного отця нашого Симона Стовпника”, що входить до книги „Життя Святих” Дмитра Туптала, яку перекладав та досліджував Валерій Шевчук [28, 219–234]. Сюжетна інтрига роману розгортається через зіставлення, тлумачення

тексту Дмитра Туптала. До подібної практики вдається Валерій Шевчук у багатьох інших художніх творах.

Цитування та коментування конкретних текстів – засвідчує нероздільність письменницького та наукового досвіду, продовження наукового дискурсу у художній прозі. Що більше, у повісті „Закон зла”, Шевчук відкрито посилається на власні дослідницькі праці, а також на свої твори (повість „Розсічене коло” [25, 324], книгу „Дерево пам’яті” [25, 349], „Мислене дерево” [25, 337]), твори відомих українських письменників та митців, на окремі книги, зокрема, на дослідження жанру притчі М. Драгоманова [25, 332], „Українську культурну скарбницю” під редакцією О.Бабія [25, 334], збірку оповідань Д. Гуменної „Жадоба”, її книгу „Прийдешнє летить над віками” [25, 347–348], О.Левицького „Єзуїтська преподобиця” [25, 349], тощо. Така багатовекторна комунікація поміж текстами письменників та дослідників різних епох перетворює його повість у химерну художньо-„освітню” структуру, що поєднує в собі різні жанрові та нараційні форми.

Фанатична відданість дослідженням бароко, згадаймо: „днями, тижнями, місяцями, роками я пропадав по бібліотеках, у відділі рукописів ЦНБ в Києві”, „переді мною відкривалося щось таке велике, дивовижне – ціла загублена культура, в якій я просто закохався, якою я вражався, захоплювався”, „я горів” [30, 69], – цілком природно формувала особливий тип духовно-психічної діяльності, спосіб мислення, не кажучи вже про фіксування в пам’яті письменника великого матеріалу. Разом з об’ємним історичним та літературознавчим фактажем, хронологією соціально-політичних, культурно-освітніх подій, імен, творів пам’ять дослідника свідомо та несвідомо переймала духовно-світоглядну аксіологію епохи, поетику, риторіку, стилістику барокової літератури, специфіку художнього моделювання. Така концентрація та переповнення матеріалом бароко не давала можливості письменнику обмежити чи відокремити свої запити, ізолювати свої художні твори від об’ємного барокового контексту, загалом відгородити власне художнє мислення від впливів та втручань, яких зазнає творчий процес під тиском пам’яті. Мабуть, тому Валерій Шевчук пише: „На початку 70-х я ще писав фольклорно-фантастичні повісті та оповідання з елементами готизму – це був результат мого захоплення попереднього, тобто поетикою фольклорної народної прози [...] Ще до 1975 року я працював в цьому ключі, але, написавши „Птахів з невидимого острова”, я відчув, що ця жила в мені вичерпана. Тоді й почало приходити мені в поміч моє бароко [30, 70]”.

Власне єдність „наукового” та „художнього” у текстах Валерія Шевчука – це ще одна прикмета, що зближує його з бароковою естетикою, оскільки саме ця епоха презентує особливий синергізм знань (науки) та поетики. „Література бароко, – читаємо у О. Михайлова, – це вчена література, а письменник – це вчений письменник, звідки, проте, не ви-

пливає, що письменник – це обов'язково вчений: ні, його „вченість” постає із поєднуваності ним створюваного зі знанням, – зрозуміло, що ця зв'язність підштовхує письменника долучатись до вченості і накопичувати її в душі барокового полігістриму: як знання усього окремого [13, ч. 2]”.

Цілком у душі барокових авторів Шевчук одну з власних наукових праць означає конспектом [29], себто стислим відтворенням хронології літератури XVI-XVIII ст. (свого роду збирання „усього” в „єдине”). Використання образно-метафоричних конструкцій для її характеристики, покладання на „власне естетичне відчуття” (П. Білоус) – формальні відгомони риторичної схеми бароко в наукових працях Шевчука-дослідника. Більш кристалізовано вона проблискує в художніх текстах.

Культ барокової „вченості” збирає в єдине ціле багатство поетики Валерія Шевчука, стає центровим стрижнем художніх структур. Закономірно, що окремі дослідники його творчості помічають такі прояви. А.Горнятко-Шумилович називає це явище „інтелектуалізмом прози Валерія Шевчука [7]”, розглядаючи його в контексті українського „химерного” роману та світоглядних положень екзистенціалізму. Взаємоперехідність історичного та художнього у творах письменника вивчають Т.Бледних [3], З. Шевчук [31]. Історичну прозу Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті – Н.Беляєва [1]. Історіософія прози стає об'єктом дослідження П.Натикача та Г.Махоріна [14] тощо. Узагальнюючи, зазначимо: науковість, чи то інтелектуалізм прози Валерія Шевчука, цілком співзвучний морально-риторичній системі знань бароко. Дослідницька та перекладацька діяльність відіграли тут провідну роль, формуючи певну герменевтичну залежність від мови барокової літератури.

„Перекладацька робота, – зазначає Петро Білоус, – давала можливість (Валерію Шевчуку – О.С.) максимально заглибитись у давній текст, спробувати „на смак” кожне слово, відчутти дух, атмосферу епохи, коли те слово було явлене, вловити, як пульс, ритміку стилю і слово мовлення [2, 15]”. Така діяльність суттєво вплинула на формування оригінального стилю письменника, відкладала в надрах його пам'яті особливі поетичні та риторичні схеми. Переклад – це завжди глибинне занурення в мову (граматику, синтаксис, семантику), яке залишає відбиток і на змінах мовлення перекладача. „Перекладач поетичного тексту опиняється в сучасному для нього як для перекладача середовищі, про яке він не знав. Ця ситуація вимагає від нього власної, нової форми, якої він повинен триматися, узгоджуючи свою позицію з середовищем, зображеним в оригіналі [9, 148]”. Ці, за Гадамером, узгодження трансформують свідомість перекладача, що прагне акомодатії та асиміляції з текстом та тим, що сховано в ньому та поза ним.

Бароковий мовний код, якому характерні відмінні сучасному перетворення „мовного чуття та мовного змісту” (Г.-І. Гадамер), – одна з пе-

решкод розуміння літератури XVI-XVIII століть*. Неможливість точно-го, відповідного оригіналу, перекладу штовхає перекладача до певних інтерпретаційних кроків, використання приміток, коментарів, уточнень. Усі ці доповнення стають додатковими засобами перекладу тексту, вказують на межі перекладності/неперекладності, демонструють бажання текстового розширення задля максимального наближення до оригіналу, чи то до його власного розуміння.

Переклади Валерія Шевчука часто декларують вільну адаптацію та модернізацію давніх текстів відповідно до „сучасного сприймання” (В.Шевчук). Найчастіше він „пропонує власну інтерпретацію тих текстів (у формі перекладу з давньої мови), додаючи до них численні коментарі, розширюючи таким чином історико-культурологічний контекст пам’ятки (наприклад, до літопису Самійла Величка зроблено понад 3200 коментарів та приміток) [2, 15]”. Стратегія інтерпретації, що проявляє себе в перекладах, стає домінуючим засобом розбудови наукових та художніх текстів Шевчука, які можна розглядати як додаткове тлумачення текстів бароко, того, що лежить „між рядками”, загальну реконструкцію „тла” епохи. „Діалог перекладача з самим собою, діалог, який ніколи не має кінця [9, 187]”. Переклади, наукові праці, проза – різножанрові варіанти тлумачення та розуміння, себто цілком відповідні етимологічному значенню категорії „інтерпретація” прояви суб’єктивної дослідницької діяльності, що в такий спосіб прагне самоідентифікації та адаптації у мові. Така багатожанрова різноманітність інтерпретації барокових текстів „свідчення їхнього переходу в сферу колективу з іншим об’ємом пам’яті [12, 200]”. Через те вони розглядаються як еліптичні структури, що в новому культурному середовищі потребують пояснень та коментувань.

Освоєння барокової риторики та поезики стало додатковим способом пізнання світу та власного „я”. Детальне занурення в бароковий текст сприяло виробленню альтернативних уявлень про світ, людину, життя, зрештою, літературу до тих, що пропонувала сучасність. Мабуть саме тому, знаковими особистостями, за спостереженнями Шевчука, що вплинули на формування його духовних та творчих ідеалів, є Самійло Величко та Григорій Сковорода: „Сковорода навчив задовольнятися тим, що мені дано, і копати криницю в собі самому, тобто науці святої самоти; Величко навчив мене безумству (вважаю, також святому) творчої праці, коли працюєш без розрахунку на славу й винагороду [21, 78]”. Очевидно, таке визнання реалізувало себе за посередності їхнього слова, як сприйняття їхніх ідей в мові та через мову, де конкретні „мовні

* Проблему розуміння мови XVI-XVIII століть на прикладі текстів Григорія Сковороди Валерій Шевчук розглядає у працях: Шевчук В. О. Ідея простоти в елітарному світогляді Григорія Сковороди / В.О. Шевчук // Україна. Наука і культура. – Випуск 26–27. – 1993. – С.86–93; Шевчук В.О. Григорій Сковорода – людина, мислитель, митець / В.О. Шевчук // Шевчук В. О. Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе. – К.: Рад. письменник, 1990. – С.209–220.

уявлення” ставали еквівалентом творчого мислення. „Найкоротший шлях людини від „Я” до самої себе, – пояснює П. Рікер роль інтерпретації в процесах самоаналізу, формуванні емоційного досвіду, – проявляється у мовленні іншого, яке веде мене через відкритий простір знаків [17, 328]”.

Досліджуючи поняття мімезису Аристотеля, Г.-Г.Гадамер зазначав: „радість наслідування – це радість упізнання [9, 22]”. В цьому контексті моделювання світу бароко для Шевчука спосіб упізнання самого себе, самоінтерпретація та самореалізація: „мистецтво, хай яке воно є, – про це, здається, більше ніж влучно каже вчення Аристотеля, – є спосіб упізнання, коли разом з упізнанням поглиблюється самопізнання, а, отже, близькість зі світом [9, 23]”.

Екстраполяція риторичних систем бароко – вагомий фрейм текстоорганізації прози Валерія Шевчука, складовий механізм семіозису, елемент продукування та утримування значень. Безперечно, її не варто розглядати лише як формальну стилізацію барокової поетики, свідоме наслідування ознак цього стилю. Вона є складовим елементом транслінгвістичного мислення письменника, особливого ідіостилу, що опирається на барокові принципи розуміння світу та тексту, виявом творчої самоідентифікації через репрезентацію.

Література

1. *Беляєва Н.* Історична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті / Ніна Беляєва // Слово і час. – 2001. – №4. – С.58–64.
2. *Білоус П.* Давня українська література в творчості Валерія Шевчука / П.В.Білоус // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – № 12. – Житомир, 2004, – С.10–19.
3. *Бледних Т.* Історія в прозі Валерія Шевчука / Тетяна Бледних // Слово і час.– 1993. – №4. – С.52 – 58.
4. *Шевчук Валерій:* Я не міг би жити з істотою, для якої книжки є чимось непотрібним [інтерв’ю з письменником, розмовляв Юрій Хорунжий] // Книжник-Review.– 2004. – # 03(84) . – С.4–5.
5. *Выготский Л.С.* Искусство и психоанализ// Психология искусства / Л.С.Выготский. – Москва, 1986.–С.91–110.
6. *Гончаренко Н.В.* Вдохновение и интуиция / Н.В. Гончаренко // Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке.– Москва, 1991. – С.242–263.
7. *Горнятко-Шумилович А.Й.* Інтелектуалізм прози Валерія Шевчука. Дис. на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук: 10.01.01/ Горнятко-Шумилович Анна Йосипівна. – Львів, 1999. – 183 с.
8. *Городнюк Н.А.* Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти / Наталія Андріївна Городнюк. – К.: Твім інтер, 2006.– 216 с.
9. *Гадамер Г.- Г.* Герменевтика і поетика / Вибрані твори / Пер. з нім.– К.: Юніверс, 2001. – 288 с. – (Філософська думка).
10. *Еко У.* Поміж автором і текстом / Умберто Еко; [пер. У. Головацька] // Слово Знак Дискурс Антологія світової літературно-критичної

думки ХХ ст. / За редакцією М.Зубрицької. – Львів:Літопис, 2002. – С.564–578.

11. *Замятин Е.И.* Психология творчества / Е.И. Замятин // Художественное творчество и психология. Сборник.– М.: Наука,1991.– С.158–162.

12. *Лотман Ю.М.* Память в культурологическом освещении / Ю.М. Лотман // Лотман Ю. Избранные статьи. Т.1. – Таллинн, 1992. – С.200–2002.

13. *Михайлов А.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи [електронний ресурс] // www.volunteering.org.ua/wordstown/Text/Mihaylov/htm.

14. *Натикач П.,Махорін Г.* Валерій Шевчук і його історіософія / Петро Натикач, Геннадій Махорін // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – №12. – Житомир, 2004. – С.255 – 257.

15. *Ортис Л.* Лімінальність (liminality) / Ліза М. Ортис //Енциклопедія постмодернізму / За ред.. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ.. В.Шовкун; Наук. ред. пер. О.Шевченко. – К.: Видавництво Соломії Павличко „Основи”, 2003. – С.263.

16. *Піхманець Р.* Методологічні аспекти вивчення творчого процесу / Роман Піхманець // Слово і час. – 1990. – №11. – С.67-76.

17. *Рикьор П.* Про інтерпретацію / Поль Рикьор // Після філософії: кінець чи трансформація?; пер. з англ. / упор.: К.Байнес та інші – К.: Четверта хвиля, 2000. – С.309–334.

18. *Роменець В.А.* Психологія творчості / В.А. Роменець. – К.:Либідь, 2001.– 288с.

19. *Роменець В.А., Маноха І.П.* Історія психології ХХ століття / В.А.Роменець, І.П. Маноха. – К.: Либідь,1998.–992с.; іл.

20. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 384с.

21. *Тарнашинська Л.* „Ліпше бути ніким, ніж рабом”. : Бесіда з В.Шевчуком // Дніпро. – 1991.–№10.–С.69–79.

22. *Тарнашинська Л.Б.* Художня галактика Валерія Шевчука: По-стать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Л.Б. Тарнашинська. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2001. – 224 с.

23. *Тэрнер В.* Лиминальность и коммунитас / В. Тэрнер // Тэрнер В. Символ и ритуал.– Москва, 1983. – С.168– 184.

24. *Франко І.Я.* Із секретів поетичної творчості / І.Я. Франко // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т.31.– С.45–120.

25. *Шевчук В.* Біс плоти: [історичні повісті] / Валерій Шевчук. – К.: Твім інтер, 1999. – 358с.

26. *Шевчук В.* Зимова картина з приміським лісом: [маленькі повісті] / Валерій Шевчук // Вітчизна. – 1987. – №3. – С.17–111.

27. *Шевчук В.* Книга історій / Валерій Шевчук [інтелектуальний детектив] // Сучасність. – 2002. – № 5. – С.9–50. – (Початок).

28. Шевчук В.О. Літературна праця Дмитра Туптала / В.О. Шевчук // Муза Роксоланська: Українська література XVI-XVIII століть: У 2 кн. – К.: Либідь, 2005. – Книга друга: Розвинене бароко. Пізне бароко. – С.219–234.
29. Шевчук В.О. Муза роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть / В.О. Шевчук. – Кіровоград, 1993. – 93с.
30. Шевчук В.О. Сад житейських думок, трудів та почуттів / В.О. Шевчук// Стежка в траві. Житомирська сага. У 2 т. – Харків: Фоліо, 1994. – Т 1. – С.49–77.
31. Шевчук З. „Клопіт згадування” або історія в літературі / Зоя Шевчук // Слово і час. – 2005. – №9. – С.14 – 24.
32. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / Перевод В.В. Бибикина // Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – С.267–285.
33. Юнг К.Г. Психологические типы / Под ред. В.Зеленского. – СПб.: Ювента, М.: Прогресс-Универс, 1995. – 716 с.
34. Яценко О. „Серйозний письменник не може бути популярний”(розмова з Валерієм Шевчуком)//Львівська газета. – 2005. – №62, 7 квітня, четвер. – Режим доступу: <http://gazeta.lviv.ua/articles/2005/04/07/4188/>

*Стаття надійшла до редакційної колегії 21.09.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Білоусом П.В.*

**„MEMORY OF CULTURE" AS FACTOR OF
AUTOCOMMUNICATION
„ME OF WRITER" AND „ME OF RESEARCHER":
PHENOMENON OF CREATIVE INDIVIDUALITY
OF VALERY SHEVCHUK**

O. M. Soletsky

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

The article deals with the phenomenon of Valery Shevchuk's creative individuality, including mutual transitivity and interdependence of scientific and artistic ways of thinking, literary and research experience. Auto-communication of a researcher and a writer demonstrates the importance of the experience of Baroque culture in cognitive and creative interpretations.

Key words: *scientific/literary model, auto-communication, liminal author, interpretation, Baroque.*

УДК 821.161.2-12.09'18/19" (090 О.Кобилянська)

ББК 83.3 (4Укр)

**ІНСЦЕНІЗАЦІЯ «ЗА ТВОРОМ» І «ЗА МОТИВАМИ ТВОРУ»
(НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ «В НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА»
ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ)**

Н. В. Кукуруза

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
Інститут мистецтв, кафедра театрального мистецтва;
м. Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а*

Стаття присвячена осмисленню створення інсценізацій з позиції зміни або дотримання сюжету літературної першооснови. Автор фіксує особливості інсценізацій «за твором» і «за мотивами твору» на прикладі повісті «В неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської.

Ключові слова: *інсценізація «за твором», інсценізація «за мотивами твору», літературна першооснова, режисерське прочитання, театр.*

Проблема створення інсценізацій є доволі актуальною з огляду на потребу театрального репертуару в художньо досконалій і цікавій драматургії. Метою статті є виявлення особливостей створення інсценізацій «за твором» і «за мотивами твору». Обґрунтовуючи такий підхід, проаналізуємо відмінності інсценізацій на прикладі повісті «В неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської. Написаний у 1908 році, цей твір став добротною інтерпретацією пісні Марусі Чурай «Ой, не ходи, Грицю». Тут чулося гучне відлуння старого мотиву, події набули всеохопнішого опису. Сюжет (загалом побудований на відомій баладі) у прозі О. Кобилянської пройнятий сільськими народними ознаками, позаміськими законами поведінки. У повісті «В неділю рано зілля копала» письменниця майстерно розкрила важливу літературну тему, що надзвичайно часто переноситься у реальне життя, – тему любові і зради [1]. Тут О. Кобилянська не лише поставила проблемне питання нещасливого кохання, а й приховала одну з відповідей на нього, яку можна знайти у темі гріха.

Вказаний літературний твір має дві взаємозв'язані сюжетні лінії: перша – це трагічна доля циганки Маври, яка, покохавши боярина, народила «білу дитину з синіми очима» і покарана за зраду; її батька – скрипаля Андронаті, який рятує від розправи дочку та її дитину; а також молодого Гриця, підкинутого багатій гуцульській родині. І друга, лірична лінія – кохання: Тетяна кохає Гриця, Гриць кохає Настку, Настка кохає Гриця, Гриць кохає Тетяну. Ось така спрощена схема любовних перипетій героїв твору. Але в повісті все набагато складніше – драматично закручений сюжет, сумна доля головних героїв, трагічний фінал. Гриць порушує моральні норми, за що й отримує покарання:

*«Ой мати, мати! Жаль ваги не має, —
Най ся Грицуньо у двох не кохає!
Оце ж тобі, Грицю, за теє заплаता:
Із чотирьох дощок темная хата!» [2].*

Запозичивши з фольклорного твору «Ой, не ходи, Грицю» лише сюжетну канву, О. Кобилянська начебто полемізувала з цією обробкою, ставала ближче до баладного екзистенціалізму, адже «баладність» і полягала в можливостях розв'язки подій, у їх драматизмі й трагізмі. Порівняльний аналіз інсценізацій за повістю О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» дає підстави стверджувати про певні відмінності інсценізації «за твором» та інсценізації «за мотивами твору». Адже «за твором» означає дотримання сюжету, «за мотивами твору» – привнесення у сюжет змін, що може загалом змінити концепцію п'єси, а відтак і вистави.

Одним із перших створив інсценізацію повісті режисер В. Василько, а першу постановку в 1952 р. здійснив Московський театр «Ромен» під назвою «Девушка счастья искала». Одночасно В. Василько скомпонував сценічний варіант п'єси для українських театрів [3]. 1955 р. відбулася прем'єра в Чернівецькому обласному музично-драматичному театрі ім. О.Ю. Кобилянської (режисер Б. Борін). За вимогою того часу у спектаклі з усією силою показано понівечене людське життя, загострено соціальне звучання конфлікту. Зберігаючи основну сюжетну лінію повісті, театр акцентував соціальні мотиви, народність, романтичну піднесеність. У виставі загострено тему боротьби з лихом, що гнітило простих людей, нищило, топтало їхні світлі почуття. Загибель Гриця і Тетяни – результат здебільшого соціальних умов, за котрих «пишним цвітом буяло горе» [4, 56]. Ця основна думка співзвучна тогочасній ідеологічній системі: «Так жадоба до багатства (Гриця – *авт.*) перемагає його почуття, які спалахнули до бідної дівчини». І ще приклад: «Актори... пластично проводили лінію розвитку образу, підводячи до основного завдання – висвітлення того, як соціальна нерівність нівечить людей, калічить їхні душі, почуття...» [4, 56].

Попри ідеологічну заангажованість вистав сама інсценізація В. Василька не змінює сюжет твору і зберігає його поетику. Навіть у ремарках використано описову прозу О. Кобилянської.

Сучасний український театр також звертається до сценічної версії саме В. Василька «за твором» О. Кобилянської. А. Канцедайло, режисер-постановник музичної драми «Зілля» в Донецькому академічному українському музично-драматичному театрі (2006 р.), був ознайомлений з кількома його варіантами і вважав, що вони несли в собі вульгарно-соціологічний характер. Тому ще він раз переглянув саму повість й адаптував на сцені одну з найвдаліших інсценізацій В. Василька, наповнив її важливими, на його переконання, думками О. Кобилянської: «Мені хотілося показати міру відповідальності будь-якої людини за те, що вона робить у цьому світі. Відомо, що ми страждаємо не тільки з-за власних помилок, а навіть з-за помилок наших предків. Усе у цьому світі не ви-

падкове, все взаємопов'язане. Недаром кажуть: чия біда – того й вина» [5].

Зміна назви твору у виставі на «Зілля» є концептуальною для режисера. Виокремлення мотиву отруєння з назви «У неділю рано зілля копала» робить на ньому особливий акцент та надає йому відцентрової сили усїєї оповіді. Зілля спричинило смерть Гриця, але зіллям божевільна Тетяна вбивала лихо, яке причаїлося в ньому, яке, зрештою, заважало їм стати щасливими. «Тетяна Гриця свідомо троїть, – писала О. Кобилянська. – Вона ж у повісті троїть у божевіллі, з тою гадкою, що то вона не його, а саме лиш лихо троїть, що спонукало його двох кохати. Значить, під жодним варунком не з помсти, а в думці, що то якесь лихо в нім сховалося. І на зіллі, яким в знетямі Тетяна встелила дорогу і яке зведе зі світу її сина, танцює Мавра при звістці, що він живий, що її син – красень Гриць із села Третівці... І що є любов, – як не зілля, яке вкоренилося у долях героїв вистави: отруїло Маврину, чорним смутком оповило Настину, обірвало Тетянину та Грицеву долю. Щоправда, Грицева доля, скоріше, була перекооти-зіллям...» [6].

Сучасним режисерським прочитанням «за твором» стала робота Федора Стригуна – у минулому виконавця ролі Гриця, а у 2004 р. режисера-постановника вистави «У неділю рано зілля копала» (за жанром легенда про кохання) в Тернопільському академічному обласному музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка. Створюючи інсценізацію, він вважає, що «все написане такою гарною мовою... Навіть слова замінити не можна...». В афіші вистави це підкреслено: «Автор п'єси: Ольга Кобилянська», що свідчить про дотримання режисером літературної першооснови тексту. В сценічному вирішенні Ф. Стригун шукає відповіді на питання: «Але для чого писала Ольга Кобилянська? ...Щоб подати сюжет про чоловіка, який любив двох? Було трактування, що за гріх платити доведеться. Інше: за гріхи матері відповідатимуть діти... Коли ставили “У неділю рано зілля копала” у Радянському Союзі, то шукали одразу вульгарну соціологію “багатий-бідний”. Гриця підкинули багатим, і він виріс таким собі дурнем. А чому? Бо він куркуль! Був би, скажімо, циганом, то був би хорошим і не псував би гарних дівчат. Кобилянська про це не писала. У неї всі були багатими. Кобилянська досліджує людину, яка була народжена від угорця-барона і циганки й виховувалася у доброго господаря-гуцула Дончука. Гриць – чоловік розшарпаний. Чоловік без платформи, але талановитий страшенно. Він не може реалізуватися у цій ситуації. Його тягне туди, за гори, де живуть якісь інші люди. Ось я і хочу дослідити у виставі неприкаяність, і що може статися з людиною, яка не має стержня, платформи. Це трагедія нереалізованого таланту...» [7].

Інсценізацію «за мотивами» здійснив у 2009 р. Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка (драматург Неда Неждана). Для режисера-постановника Дмитра Чирипюка головними стали вічні питання: чим різняться любов та пристрасть? де межа, після якої кохання перетворюється на руйнівну силу?, чи існує спокута за гріхи предків?

За словами керівника літературно-драматичної частини театру Наталії Пономаренко, вистава поєднує віковічну мудрість легенди і хвилюючий драматизм любовного трикутника: Настка – Гриць – Тетяна.

На переконання драматурга Н. Нежданої, проза О. Кобилянської – несценічна, тому довелося чимало дописувати і змінювати, але не йти наперекір авторові, а шукати свою тему в межах авторського тексту, зосібна повісті «В неділю рано зілля копала».

Головна тема у Н. Нежданої – тема роздвоєності людської душі. Саме двоїста натура Гриця підкреслюється як О. Кобилянською, так і Недою Нежданою. Це засвідчує бодай невеликий уривок тексту інсценізації:

М а в р а (*розкидає карти*) : Синоньку, в тобі дві душиці. А он, одна біла, як пані, пишна та горда, що не кожного хоче знати, а друга – вітрова, синку, землі не держиться, нічого не держиться, блукає, хитається... [8, 398].

В інсценізації тема роздвоєності натури Гриця закладена ще на її початку. Коли старий Андронаті залишає хлопчика на порозі хати Дончуків, він дістає ножа, робить собі надріз на руці, змазує малого кров'ю, кажучи при цьому:

А н д р о н а т і: Пам'ятай кров свою... [9].

З точки зору драматурга, в повісті О. Кобилянської закладена складна міфологічна основа, цей твір – майже притча, де реалізується тема роздвоєння людини, тема вибору і кохання. «Кожен наш вибір – фатальний, оскільки ним ми завжди робимо боляче комусь іншому і вбиваємо інші можливості» [10]. Саме тому вона бере за основу розгорнуту метафору фатальної роздвоєності у О. Кобилянської – передісторію народження Гриця. Виходить, у нього дві пари батьків, а тому два життя, в нього також два кохання. «У Кобилянської це гіперболізовано, але насправді ми всі подвоєні: це гени батька і матері» [10].

Щоб загострити дію на темі роздвоєння і трагедії вибору, Н. Неждана ввела в текст деякі події, які у О. Кобилянської взагалі не виписані. Перш за все це – сцена з весілля, в якій підкреслено свідомо випите Грицем зілля є ініціацією в інший світ (сцена 19 – весільний ритуал, коли Тетяна відкликає Гриця і він свідомо випиває зілля).

Т е т я н а: Хочеш? Випий. (*Він пильно дивиться на неї*). У цьому світі немає лиха, і ми знову будемо щасливими, як колись. (*Він бере пляшечку і випиває всю, дивлячись на неї*).

Картину отруєння Гриця О. Кобилянська залишає поза сюжетом твору. А читача наводить на думку, що Тетяна власноруч збрала зілля і отруїла Гриця, помстившись хлопцеві за зраду (у О. Кобилянської описано збирання зілля і божевілля Тетяни від скривдженого кохання) [8, 420-422].

Для ісценування Н. Неждани це – дуже важлива сцена, адже, на її думку, Гриць мав би знати, що дає йому Туркиня-Тетяна, що то отрута, але лише свідомо випивши її, він міг довести їй свою любов. Виходить, начебто є два кохання: в цьому світі і в тому, і він ніби справляє два ве-

сілля – земне і потойбічне, ця отрута – і є ініціацією в інший світ. В цьому світі одна жінка зробила за нього вибір і Гриць одружився, покинувши іншу, але це не було його вибором, він так і лишився роздвоєним між двох жінок, двох життів, двох доль, і тому гине.

В інсценізації також закладено символічну основу: вибрані події з тексту покладені на ритуальний рік. Тоді, як у своїй інсценізації В. Василько розгортає драматизм сюжетної лінії – Мавра, Раду, Андронаті; Гриць, Тетяна, Настка, то Неждана розгортає трактування Гриць – Син Божий.

Починається вистава з народження дитини – календарно це збігається з Різдом. Закоханість Гриця і Туркині – це весна, кульмінаційний вибір – свято Івана Купала, а фатальне одруження – осінь. За християнством народження Христа – це початок викупу гріхопадіння людини і потім переродження – жертва для викупу наших гріхів. Паралельний сюжет можна знайти і в О. Кобилянської – початковий гріх матері, її роздвоєння спокутується смертю сина. Гриць нібито стає жертвою для очищення роду.

Він любить двох, одну вибирає, інша його отрує, – до теми роздвоєння долучається тема фатуму. Мати Гриця теж любила двох і її син ніби спокутує її гріх. Мавра каже: «Тут вже мій гріх скінчився» [8, 429].

М а в р а: Ходім, тату... Тепер мій гріх скінчився... [9, 3].

Неждана переглядає повість і з позицій язичницьких вірувань, простежує в ньому чіткий цикл: народження – зима, закоханість – весна, вибір, смерть, як й інші можливості – осінь: «Раніше голосили і влаштовували плачі саме на весіллях, бо всі інші потенційні шляхи вмирили для людини, а під час поховань святкували і жартували, відзначаючи нове переродження людини для нового варіанту існування» [10].

Оголені символи й архетипи в тексті дали поштовх і для візуального рішення вистави: використані обряди, ритуальні ігри, тому в основі сценічних метафор – різні природи і стихії (вода, вогонь, дощ, грім як очищення, вода як коловорот).

Сцену оформлено такими станками, які водночас виступають і горами, і плотами, і урвищами. З цих пандусів на сцені і будинки роблять, і плоти, з яких у фіналі стрибає у воду Тетяна. Усе шлю – це екран для рухомих картинок таке напівмедійне рішення (сценограф А. Александрович-Дочевський).

Узагальнюючи, наведемо результати аналізу текстів інсценізації «за твором» В. Василька та інсценізації «за мотивами твору» Н. Нежданої у табл. 1.

Таким чином, в інсценізації „за твором” О. Кобилянської В. Василько бере за основу поетику повісті та дотримується сюжету. Хоча перші вистави за її інсценізацією нині виглядають ідеологічно заангажованими, все ж сучасні режисери-постановники звертаються до сценічної версії саме В. Василька. Режисер Ф. Стригун, створюючи власну інсценізацію, дотримується тексту повісті О. Кобилянської. В інсце-

Таблиця 1.

Порівняльний аналіз інсценізацій В. Василька і Н. Нежданої

Інсценізація «за твором» В. Василька	Інсценізація «за мотивами твору» Н. Нежданої
Жанр	
Драма.	Притча.
Особливості створення	
Розгортає лише драматизм сюжетної лінії.	Розгортає трактування Гриць – Син Божий.
Не переробляє діалогів.	Переробляє діалоги, дописує сцени.
Розглядає суто трикутник – любов між двома парами з соціальної позиції.	Торкається «кармічної основи буття людських стосунків».
Взяв за основу поетику твору.	Взяла за основу філософію твору.
Дотримуються хронології між подіями у 20 років.	
Пролог	
Монолог Андронаті про першооснову гріха циган. Додається сцена свята з нагоди народження сина Маври. Як і в прозі О. Кобилянської, додав персонаж – циганку Мидору, яка сповіщає Раду, що син не його, а білий.	Діалог Андронаті і Раду про вирішення долі Маври. Виписана сцена, як Дончуки знаходять Гриця. Щоб підсилити значення втрати Маврою дитини, дописана сцена вертепного дійства, де вона хоче відібрати у вертепників дитину-ляльку.
Позиція «багач – бідний»	
Тетяна – з бідної сім'ї. «Ц и м б а л і с т: Мабуть, багач помер. Бідний немає овець та полонини, то за ним не будуть трембіти тужити».	Лише натяк у діалозі Андронаті і Настки: вона знає, ким є Андронаті для Гриця, чого немає в О. Кобилянської.
Символіка	
Через усі визначальні події в долі Гриця – друге народження, смерть, лейтмотивом проходить трембіта, як і в О. Кобилянської.	Символ трембіти не виписаний. Натомість родинний зв'язок між Грицем і Андронаті символізує скрипка. Символом у О. Кобилянської є птах-хижун. В інсценізації: «М а в р а: Він над тобою кружляє, доньцю. Дивись, та щоб не впала ти якому хижуніві-хлопцеві в очі».
Є тема цвіту папороті як символу Купальської ночі, як символу пошуку щастя.	
Квітка червоного маку – символ серця, душі Тетяни. Вона кидає мак під ноги Грицеві: «Г р и ц ь: Не журися нічим, Туркине, ти моя!»	Вінок у Тетяни як символ віднайденого щастя.
Драматургічна лінія Тетяни - Гриця	
Вибудовано сцену зустрічі Тетяни і Гриця особливо логічно: перед нею додається сцена-спогад Боярина-коханця і Маври одразу після розповіді Маври про нещасну любов. Це підкреслює трагічність ситуації.	Тетяна і Гриць поєднали свої долі у потойбіччі. «Епілог: Виходять люди зі свічками, що шукають Туркиню. Бачать вінок, що висвітлюється у темряві. На воді в примарному світлі з'являється човен із привидами Туркині і Гриця...»
Сцена Івана Купала	
Розгорнуто додає в сцені на Івана Купала ритуал з опудалом, яке Гриць топить з хлопцями одразу по розмові з Насткою про одруження. Він топить своє кохання до Тетяни.	Тетяна лише кидає вінок, який забирає вир.
Сцена божевілья	
У монолозі Тетяни.	У діалозі Тетяни з матір'ю.
Сцена обряду весілля	
Не виписана.	Виписана розширено, чого в О. Кобилянської немає.
Смерть Гриця	
Дотримується тексту авторки.	Виписана сцена, коли Гриць сам випиває отруту.
Музичний матеріал	
Інсценізація наповнена піснями: ліричними, обрядовими, жартівливими гуцульськими співанками.	У постановці використано буковинські, зокрема сороміцькі коломийки, й циганські народні мелодії.

нізації ж «за мотивами твору» Н. Неждана дописує ключову сцену: Гриць сам випиває отруту. Така зміна сюжету викликала полярні враження критиків, зокрема питання: «Чи слід втручатися в текст класиків? І наскільки? І з якою метою?». Таке прочитання класичного твору, звичайно, має право на існування, але що в результаті це дає глядачеві? Адже театр повинен пропонувати глядачам у виставі переконливу й гуманну концепцію світу.

Література

1. *Кірошка І.* Фемінізація у літературному просторі: особливості інтерпретації жіночих образів, або Чи потрібна гендерна рівність? / Ірина Кірошка: Електронний ресурс: Режим доступу: <http://h.ua/story/13574/>
2. У неділю рано зілля копала. Пісні-балади: Бібліотека української літератури: Електронний ресурс: Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/narod/printout.php?id=23&bookid=2>
3. У неділю рано зілля копала. Інсценізація В. Василька. Драма на 2 дії. – Рукопис. – 71 с.
4. *Сулятицький Т.В.* Чернівецький обласний український музично-драматичний театр ім. О.Ю.Кобилянської. – К.: Мистецтво, 1987. – 123 с.
5. Класика завжди актуальна: Інтерв'ю с Анатолием Канцедайло. Беседовал Валерий Герланец: Електронний ресурс: Режим доступу: <http://uznal.info/klassika-vsegda-aktualna-a7909>.)
6. *Загурська Е.* Донецьке «Зілля» / Ельвіра Загурська // «День», №20, п'ятниця, 10 лютого 2006: Електронний ресурс: Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/157193/>
7. Режисер Федір Стригун: “Все життя на кухні ролі робив...” // “РІА плюс”: Електронний ресурс: Режим доступу: <http://vn.20minut.ua/news/17344>
8. *Кобилянська О.Ю.* Повісті; Оповідання; Новели / Вст. ст., упоряд. і приміт. Ф.П.Погребенника; Ред.тому І.О.Дзевєрін. – К.: Наукова думка, 1988. – 672 с.
9. В неділю рано зілля копала, або «В одному тілі дві душі...». П'єса Неди Нежданої. За мотивами повісті Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала». – Рукопис. – 27 с.
10. Неда Неждана у театрі Франка. Розмовляла Марися Нікітюк: Електронний ресурс: Режим доступу: http://teatre.com.ua/modern/neda_nezhdana_u_teatri_franka/).

Стаття надійшла до редакційної колегії 12.11.2010р.

Рекомендовано до друку докт. мистецтвознавства, проф. Крулем П.Ф.

**FEATURES OF CREATION OF STAGE VERSIONS «AS WORK»
AND «MOTIF OF WORK»: ON THE EXAMPLE OF STORY
«ON SUNDAY MORNING DUG DRAUGHT»
OF OLGA KOBLYANSKA**

Nadija Kukuza

*PreCarpathian University by V.Stefanic,
Institute of Arts, department of dramatic art;
34a, Saharov street, Ivano-Frankivs'k.*

The analysis of creation of stage versions from position of changes or to remain of evolvement of the plot of literary text is given in the article. The author fixed the Features of creation of stage versions «as work» and «motif of work»: on the example of story «On Sunday morning dug draught» of Olga Kobylyanska.

Key words: *stage version «as work», stage version «motif of work», the literary text, producer reading, theater.*

Трибуна молодих

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр.) 6

ЗБІРКА ОПОВІДАнь ФЕДОРА ДУДКА “ЗАМЕТІЛЬ”: ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНИЙ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ

О. В. Хомишин

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, кафедра іноземних мов; м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57.

У статті проаналізовано ідейно-тематичні та жанрово-стильові особливості творів збірки Ф. Дудка «Заметіль». Доведено, що домінуючим тут є романтичне світовідчуття, яке виявляється в текстах як реалізація елементів естетики й поезики романтизму та оприявнює вплив особистісно-сугестивного чинника. Тематичний спектр збірки (тема нещасливого кохання, що трансформується в мотив незнищенності краси світу, жіночої краси, гармонії людини й природи, навіть тема визвольних змагань, у рамках якої реалізується мотив випадку як долі) знайшов утілення в жанрах оповідання та класичної новели.

Ключові слова: жанр, стильова домінанта, новела, архітектоніка, наратив, тема, мотив.

Актуальність пропонованої статті вмотивована недослідженістю художньої спадщини Ф. Дудка, чия творчість фактично до виходу монографії Н. Мафтин [5] залишалася поза науковими зацікавленнями. Однак і в названій монографії проза письменника проаналізована лише частково: літературознавець в основному зупинилася на повісті “Отаман Крук”, а в статті цього ж науковця [6] увага зосереджена на образах збірки “Дівчата одчайдушних днів”. Увагою літературознавців обійдено цілий пласт творчості непересічного прозаїка: оповідання збірок «Заметіль» та «Глум», цикл повістей «В заграві», «Квіти і кров», «На згарищах», «Прірва», «Чорторій», автобіографічна розповідь «Моя молодість» досі не привертала увагу дослідників. Серед найновіших студій творчості Ф. Дудка назвемо дві наші розвідки, присвячені вивченню ідейно-художніх особливостей історичного оповідання «Стрибожа онука» та повісті «Великий гетьман».

Пропонована стаття спрямована на вивчення ідейно-тематичних та жанрово-стильових особливостей збірки Ф. Дудка «Заметіль». Слід зауважити, що загальна пафосна тональність творів, уміщених тут, відрізняється від творів, писаних упродовж 30-х років. Збірка вийшла друком у 1948 році в Авгсбурзі, тобто, у той час, коли Дудко змушений був емігрувати не тільки з Великої України, але й з Галичини. Попереду чекали довгі роки життя на чужині, й письменник передчував, що повернення на Україну в фізичному вимірі йому вже не судилося. Тому оповідання збірки сповнені настроєм світлої туги, в їхній оповідній стратегії виразно звучить мотив ностальгії за Україною, природою рідної письменникові Чернігівщини, тому частина їх komponується як спогад із дитинства («Біла королівна», «Дід Яків»).

До збірки увійшли чотири твори («Біла королівна», «Дід Яків», «Сестра Людмила», «Заметіль»), об'єднані, як уже наголошувалося, спільною пафосною тональністю. У центрі уваги письменника – незвичайні характери й незвичайні пригоди, що цілком улягають у русло естетики романтизму. На нашу думку, вибір стильової домінанти, підґрунтям якої стало романтичне світовідчуття, зумовлений також особистісно-сугестивним чинником, в основі якого – ностальгійна поетизація Дудком краю його дитинства та зображення молодості як незвичайного світу (як тут не згадати вислів М. Наєнка «романтизм – це молодість світу!»). Особливо відчутна така світоглядна настанова в оповіданні «Біла королівна». Оповідна манера твору моделюється автором як розповідь-спогад з дитинства. Фактично вона продовжує питомо властиву українській епіці традицію оповіді від імені наратора-спостерігача, котрий є водночас і учасником подій. В основу оповідання покладено суто романтичний сюжет нещасливого кохання, що закінчується фатально: сюжет такого плану є чи не одним із центральних як у фольклорі, так і в літературній традиції. Взаємне почуття двох молодих, вродливих людей – генеральської доньки Людмили та конюха Андрія – приречене: адже юна панночка закохується в нерівню.

Якщо логіка розвитку такого сюжету є досить прогнозованою (закохані не можуть бути разом), то трагізм фіналу Дудкового оповідання (генерал підстеріг закоханих і застрелив Андрія; Людмила втопилася в річці, а сам генерал збожеволів) визначається не стільки соціальним чинником, скільки присутнім у структурі наративу мотивом містичного, таємниці, нехай і поданої крізь призму дитячого сприйняття. Приятель Людмили, котрий був тоді дитиною, ставши дорослим, розповідає історію білої королівни так, як закарбувалася вона в дитячій пам'яті. Вже на початку цієї розповіді вводиться мотив русалок, що стає водночас мотивом таємниці й віри в незнищенність «молодості світу». Прикметно, що він стає і своєрідною проекцією долі Людмили: жартома лякаючи свого маленького приятеля, красуня наче накликає невідворотність лиха: «Ось почекай – я скоро втоплюся, стану русалкою, а тоді не підходь мені до води близько. Так от і вхоплю!» [2, 11]. Хлопчина бачить зранку на мокрому піскові маленькі сліди босих ніг, на вітах сивого верболозу

йому мріється волосся з мокрих русалчиних кіс, а Людмила, підігруючи малому, показує у воді власне відображення й каже, що то таємнича Біла Королівна.

Мотив «незнищенності молодості світу» увиразнюється в оповіданні романтичним образом природи. Ф. Дудко – чудовий пленерист, природа на сторінках його творів постає одухотвореною, живою. Можна сказати, що Дудкові пейзажі – це освідчення в любові рідній землі, в якому щемкою нотою бринить ностальгія за батьківщиною. Всупереч трагізовмі фабули, саме цей мотив надає творові настрою світлого смутку: адже все, що ми любимо, що дороге нам, незнищенне завдяки нашій любові й пам'яті, воно залишається у вічності чистими водами ріки дитинства: «...вода у Сеймі чиста-чиста, прозора і – пахне. Ввійдеш теплим, м'якеньким, як шовк, пісочком по коліна у річку, набереш води у жменю, піднесеш до носа – пахне. Чимось таким свіжим-свіжим, молодим-молодим, невинно-зеленим. [...] Вгляньтеся у води Сейму – і ви побачите прозорі, як скло, блискучі краплини чистих сліз молодої княгині Ярославни: допливають з Путивля аж до цієї пори. Вгляньтеся в Сейм – і ви побачите живі відблиски заплаканих очей молоденьких козачок, що в тихій задумі стоять над водою – виглядають з далеких походів своїх запечених на степовому сонці войовничих лицарів. Вгляньтеся в води Сейму – і ви побачите там білі виблиски струнких колюмн старої батурицької палати: плывуть собі тихо, задумливо, сумно, минаючи зелені береги, золоті піскові коси [2, 9]».

Ностальгійний мотив краси довкілля, що відкрилася оповідачеві в дитинстві, переростає в наступному оповіданні в проблему гармонії людини й природи. «Дід Яків» – твір, цікавий і в жанровому аспекті: це своєрідне оповідання-портрет, у якому постать центрального персонажа подана рельєфно, крупними мазками, схожими за технікою з вангогівською манерою імпресіоністичного письма. Колоритна постать столітнього діда, котрий і сам не пам'ятає свого віку, в дитячому сприйнятті оповідача постає овіяною таємницею – адже дід знається з водянником, він не боїться лісовика, знає дорогу через гниле болото: «Як тепер, бачу його перед собою. Сивий, кремезний, похмурий, мов старий порохнявий пень, із сивою кудлатою бородою, з нашорошеними, поруділими від люльки вусами, з гострим поглядом виляналих старечих очей, що страшно зиркають з-під важких, насуплених брів. Чорна, закурена люлька в роті, що завжди шкварчить, сопе і точить тоненькі змійки диму мішаного запаху міцного бакуну й ароматного вишневого листа [2, 29]»; «серед широкого привілля, повного радощів сонця, безмежної блакиті неба, зелених килимів левад, широкого шуму лісів із таємничим гомоном густого верхів'ття і дивною симфонією дзвінких пташиних співів – серед цього безкрайого моря яскравих барв і чистих тонів у моїй уяві завжди виростала, як з'ява чарівного мага, повна таємничої загадковості, казкова постать старого діда Якова [2, 30]». Дід Яків знає кожну пташину, кожну тварину й звіра в лісі, знає зілля й уміє лікувати, він – наче добрий дух лісу, що приходить до людей з поміччю. Дід товаришував із

старим чорним круком, котрий часто прилітав до його хатини і чекав повернення діда. Людина і птах навдивовижу тонко розуміли одне одного.

Конфлікт оповідання моделюється як протистояння діда Якова й дядька Василя, інженера, котрий приїхав осушувати болото. Це конфлікт світоглядний – між мудрим розумінням людини з народу потреби жити в гармонії з природою, цінувати її як Боже творіння, як красу, даровану Всевишнім людині, й вузько прагматичним, навіть утилітарним підходом людини «цивілізації». Перше зіткнення відбувається, коли дід приніс із лісу горностая – здивований чоловік з захопленням говорить, що за своє довге життя він уперше зустрів таке красиве звірятко. Інженер пропонує йому великі гроші: завязаному мисливцеві кортить зробити з рідкісного звірятка опудало, аби вихвалитися перед знайомими. Дід обурюється: «Клоччям, каже, напхаю... От тобі й рідке звірятко! А що буде, коли ми зачнемо з рідких звірят здирати шкіри і клоччям їх напхати? Я ось сто літ на світі живу і вперше бачу такого, а він – клоччям, каже, напхаю... [2, 47]».

Обурений нищенням лісу й безладним полюванням, вчиненим на болоті інженерами («вистріляють усе, винівечать, і з божої краси мертво пустелю зроблять»), дід пробрався в повітку, де розмістили скрині з інструментом, і щент порубав усі прилади. Діда заарештували, але старий не витримав переживань і вночі помер. Вдень інженер із техніками вирушили на полювання і біля дідової хати побачили старого крука. Птах розпачливо каркав: уперше він не дочекався приятеля. Інженер вистрелив у птаха, однак, коли хотів підняти трофей, крук «роззявив скривавлений дзьоб і щосили дзьобнув його в палець». На відміну від мудрого діда Якова, котрий жив у гармонії з природою, люди з міста оголошують природі війну. І вже незабаром на місці віковичного лісу й непрохідних боліт з багатим рослинним і тваринним світом запанувала пустка: «... вже ніщо, куди не кинеш оком, не нагадує тепер тиші чудової казки, що недавно ще там жила й раптом без сліду навіки зникла...

Свист паротягата гуркіт коліс. І голий степ навколо [2, 54]».

Проблема краси як сили, здатної врятувати світ, порушена й у новелі «Сестра Людмила». На відміну від двох попередніх, у жанровому плані цей твір постає як класичний (маємо на увазі архітектоніку) взірець жанру. Типова для новели стрімка зав'язка, неослабне наростання напруги, що майже сягає кульмінаційної точки, і несподіваний ситуативний поворот, завдяки якому спрацьовує закон заперечення формою змісту. Більше того, можна стверджувати, що це – новела характеру, сюжет якої рухає наростаюча напруга почуттів, боротьба двох начал у людській природі. Прикметно й те, що тут зберігається інтрига: персонаж-наратор (а відтак і читач) не змогли розкрити таємницю юної, вродливої жінки, освіченої і, як стверджують сестри, з досить багатої родини, що прийняла постриг. Однак сюжет новели розгортається не довкола цієї таємниці: його рухає напруга, що формується між двома полюсами людської природи – ангельським і демонським.

Випадково ставши свідком купання молоді черниці, герой новели, зачарований красою дівчини, намагається дізнатись, що привело її у стіни монастиря, а відтак і звабити. Грицай щонеділі приїздить з іншими прочанами до монастиря, відчуваючи, як пристрасть опановує ним усе більше, аж врешті він уже не в змозі опиратися. Певним «підтекстом» мотиву новели є відповідь Грицяя на запитання Людмили про його пристрасть до полювання: «Не трофеї тут відіграють роль, ні. А задоволене чуття людської перемоги над хитрощами природи, що їх вона вкладає в інстинкт самозбереження цих істот [2, 62]». Людмила, котра, можливо, й сама стала жертвою «задоволеного чуття людської природи» (адже в монастир привела її якась трагедія!), з гіркотою заперечує Грицяєву тезу про те, що «в людській душі завжди живе вроджене чуття хижого звіра»: «голодний звір тому звір, що він голодний. А сита звірина далеко не є звірем. Ми ж, люди, навіть у ситості шукаємо кривавих забав і розваг для свого інстинкту [2, 63]». Однак щодалі, тим важче Грицяєві приборкувати свою пристрасть. Під час коротких зустрічей на монастирському дворі чи на кручі, куди любила прогулюватись Людмила, чоловік намагається палкими промовами про щастя, кохання, сміливість жити переконати черницю (він розуміє, що Людмила також не байдужа до нього) піддатися спокусі. І коли не подіяли ні запевнення в любові, ні благання про співчуття, Грицай у відчаї, що здобич вислизав з його рук, погрожує повіситись на монастирському мурі. Він розставив ще одну сатанинську пастку для Людмили: обіцяє залишити монастир і більше ніколи не приїздити сюди, якщо черниця на прощання поцілує його: «один поцілунок Христової нареченої, поцілунок сестри, поцілунок чистих уст непорочної діви». Йому відкривається боротьба, що точиться в душі Людмили, і він передчуває власний тріумф: «Дика радість мисливця бурхливою хвилею щастя вдарила мені в груди. Як голодний звір на здобич, кинувся я до неї і... [2, 77]». Однак новелістичний поворотний пункт не дає напрузі сягнути кульмінаційної точки. Оформлений як елемент нарративної стратегії, він полягає у зізнанні Грицяя, що все це було тільки сном (під час однієї з мисливських пригод йому довелося заночувати в жіночому монастирі). «На цьому, панове, я прокинувся зі сну», – розчарував своїх слухачів оповідач.

Останній твір збірки за жанром – також новела в рамці: колишній козак української армії розповідає про пригоду, що трапилась із ним під час виконання бойового завдання. Прикметно, що тема визвольних змагань поєднана тут з мотивом поклоніння перед красою жінки – фізичною і духовною, а також із мотивом долі, випадку, адже саме випадок дав можливість Палієнкові зустріти ту, кохання до котрої зіграє його серце вже багато років на чужині: «Я прийшов до висновку, що різні випадки й пригоди в житті, мов дорожні знаки, спроваджують людину на той шлях, яким їй призначено йти [2, 117]». Цікаво, що в структурі тексту Дудкової «Заметілі», зокрема в названому мотивові, виразно вчувається інтертекстуальний перегук із пушкінською «Заметіллю». У таку ж сніговію, в яку трапилась доленосна пригода з Бурміним, вирушив

назустріч своїй долі й козак української армії Палієнко. Виконуючи завдання командира, Палієнко збився з дороги й потрапив до рук денікінців. У сюжеті твору присутній пригодницький елемент: селянин, у чий коморі ув'язнили козака, допомагає йому втекти. Однак на момент утечі в село вривається козацька сотня: тепер уже Палієнко ловить своїх катів, не даючи їм змоги втекти. Уполювавши золотопогонника, котрий особливо знущався над ним, козак припускається помилки (на прохання в'язня розв'язує тому руки): Самоваров тяжко ранив Палієнка. Три дні марив козак у гарячці, а коли прийшов до тями, побачив вродливу дівчину, що турботливо доглядала його.

Слід зауважити, що жіночі образи займають у творах Ф. Дудка одне з центральних місць: від Анни Ярославни в «Стрибожій онуці» – до галереї мужніх і красивих жіночих постатей збірки «Дівчата одчайдушних днів». У творах аналізованої збірки також виведені чарівні не тільки зовнішньо, але й красиві духовно жінки. Однак в останній новелі збірки – новелі «Заметіль» – письменник накреслив тип «неоціненої української дівчини, якій немає рівних серед жінок усіх народів світу [2, 120]».

Таким чином, зроблений нами аналіз творів збірки «Заметіль» дає можливість узагальнити: ідейно-тематичний та жанрово-стильовий рівні цієї збірки детерміновані романтичним світовідчуттям, що виявляється в текстах як реалізація елементів естетики й поезики романтизму, та оприявнює вплив особистісно-сугестивного чинника (зокрема ностальгії за батьківщиною). Тематичний спектр збірки (тема нещасливого кохання, що трансформується в мотив незнищенності краси світу, жіночої краси, гармонії людини й природи, навіть тема визвольних змагань, у рамках якої реалізується мотив випадку як долі) знайшов утілення в жанрах оповідання (як окремий жанровий підвид назвемо оповідання-портрет) та класичної новели.

Література

1. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ ст. : [монографія] / Стефанія Андрусів. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000. – Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.
2. Дудко Ф. Заметіль. Оповідання/ Федір Дудко. – Авгсбург, 1948. – 122 с.
3. Луців Л. Федір Дудко // Федір Дудко. Моя Молодість / Лука Луців. – Нью-Йорк, 1965. – С.7-13.
4. Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу / Євген Маланюк. – К.: Дніпро, 1997. – С. 227-231.
5. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття : Парадигма реконквісти : [монографія] / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.

6. *Мафтин Н.* Творчість Ф. Дудка та К. Поліщука в контексті історичних та естетичних вимірів доби // Наталія Мафтин / Збірник Харківського історико-філологічного товариства / Харківський національний педагогічний університет; Харківське історико-філологічне товариство. – Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2009. – Т. 13. – С. 85–96. – (Нова серія).

*Стаття надійшла до редакційної колегії 10.07.2010 р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Качканом В.А.*

COLLECTION OF STORIES BY FEDOR DUDKA "SNOW-STORM": IDEOLOGICAL-THEMATIC AND GENRE-STYLISH ASPECTS

O. V. Komyshyn

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk, 57 Shevchenko Street,
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine*

High-thematic and genre-stylish peculiarities of F. Dydko's collection "Blizzard" has been analysed in the article. It has been proved, that romantic sensation of the world is dominating here and it is displayed in the texts as the implementation of aesthetics and poetics elements of romanticism and shows the effect of the individual-suggestive factor. The thematic range of the collection has found its personification in the genres of the narrative and classic short story (the subject of unhappy love that it is transformed into the motif of the eternal world beauty, woman's beauty, people's harmony with the nature, even the subject of the liberation movement, within the limits of which the motif of destiny is realized).

Key words: *genre, stylish dominating idea, short story, architectonics, narrative, subject, motif.*

УДК 82-3:821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр) 444

ПИСЬМЕННИК НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ – ОБ'ЄКТ ПРИХОВАНОГО НАСМІХУ

О. М. Мельник (Курилів)

*Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу,
кафедра теорії і перекладу; м. Івано-Франківськ, вул. Карпатська 15,
тел.: (0342) 71-23-84*

У статті досліджено техніку іронії малої прози В. Кожелянка, О. Ірванця, В. Врублевського, О. Стусенка, де головними персонажами є письменники. На основі аналізу засобів іронії виявлено приховану авторську позицію стосовно персонажів.

Ключові слова: *техніка іронії, іронічний ефект, інтонація, «точка зору», авторське ставлення.*

Негативні тенденції поточного літературного процесу можна звести головню до одного явища – графоманства. Звісно, виявляти непрофесійність покликана передовсім критика, однак дієвим може бути і художнє слово, приміром, майстерні літературні фейлетони чи пародії. Завжди на часі висміювати не лише окремі твори чи хибні всього доробку письменників, а й самих майстрів слова – іноді для цього є підстави. А втім, ця тема рідкісна. Нас цікавить проза, спрямована засобами іронії на саму літературу, а конкретніше – на письменників періоду незалежності. У цьому сенсі привертають увагу такі зразки малої прози: «Чужий-2» Василя Кожелянка, «Загальний аналіз» Олександра Ірванця, «Ажіотаж, або Хроніка одного жарту» Василя Врублевського, «Сучукрліт» Олександра Стусенка.

Прикметно, що персонажі Миколай Миколайків, Федір Іванович, Влад Миколайович Заклунний, Борисогліб Іванович N-ко – представники старшого покоління, що дебютували ще в радянський час (не всі з них, до речі, бездарні). Мабуть, однією з прерогатив наступників є іронічне потрактування попередників. **Мета** статті – з'ясувати, які саме риси літераторів є мішенями прихованої критики, та дослідити техніку іронії в названих творах. Для цього слід проаналізувати, як прості форми іронії (конкретні мовні засоби), так і складніші (взаємодію різних «точок зору», двопланову побудову контексту) – все, що в результаті творить іронічний смисл. Важливо також виявити авторську позицію стосовно персонажа – за Борисом Успенським, не світогляд загалом, а «точку зору», яку він позиціонує у конкретному творі [8]. Оскільки «ідеологічна оцінка» дається з однієї, домінантної, точки зору, то визначити її означає розрізнити відкриту і приховану позицію, що відповідно є втіленнями сатири та іронії. Вживаючи слово «розвінчання» умовно, не маємо на увазі прямого викриття.

У «Чужому-2» Василя Кожелянка підзаголовок «фантастична новела» (авторське визначення) не є букввальним: ні художній простір, ні час не є власне фантастичними. Однак деякі деталі «технічної» фантастики все-таки увиразнюють часові координати (2037 рік): маленький пристрій, що поєднує багато функцій і є посвідченням особи замість скасованого паспорта, та електронна секретарка – модерний виріб із металічним голосом. Окрім того, чиста вода на Землі «стала предметом розкошів і дорожчою не лише за молоко, а й за французькі коньяки та кельтське віскі», екологічно чисті вироби доступні лише найвпливовішим людям, як-от українському олігархові Слободану Каценкову, а також закінчилась III світова війна.

Переносячи дію у майбутнє, вдаючись до ретроспекції (пригадування подій кінця 90-х років), автор таким чином оцінює теперішнє з точки зору майбутнього. «Фантастика» твору є вдалим способом інакомовлення, завдяки якому досягнуто прогностичної мети. Адже у підтексті «фантастичного» сюжету – засторога: русифікація залишає Україні лише зовнішні ознаки, як-от стиль «україник», «етнографическое ретро» і «голографический декор». А поет – лише одна із деталей цього декору, що показово створює патріотичний дух свята.

Висновок сумний, але Миколай Миколайків, як ми переконаємось, не трагікомічний персонаж, незважаючи на те, що для цього начебто є передумови. Адже це єдиний у Києві український поет (усі решта – «в местечках под западным кордоном»), що залишився після громадянської війни, відчуваючи себе цілковитим аутсайдером суспільства: «Ми чужие на етом праздніке жизни» [5, 226]. Однак внутрішні переживання митця не позначені трагічним звучанням, та й інтонація твору не співчутлива – навпаки, «знущальна». Як приклад – реакція поета, розлюченого неувагою до своєї особи: «...лише імпортні купюри, складені вдвоє у нагрудній кишені сорочки, стримували його від того, аби не розбити кілька келихів і не грюкнути так прощально-зневажливо дверима. Миколай пив, але голови не втрачав» [5, 225].

Твір набуває трагікомічного звучання, коли побіжно згадуються поет-пісняр Маня Графітті як автор нетлінного романсу «Чернобривцев насеяла мать» та популярне тріо балалаєчників «Оксамыт Украины», виконавці мелодії «Светит месяц». Всього лише натуралістичне відтворення російською мовою двох українських хітів, балалаєчники замість бандуристів, глумлива власна назва (російське пестливе ім'я від «Марья»), вуличні розписи як частина поп-культури) – і постає картина нівеляції національного культурного простору. Окрім того, не випадковим є зіткнення та плутання паронімів «україномовний» та «український». Миколайків змушений уточнювати, що він саме «український», олігархи називають його «україномовним», його вірші – «малороссийскими». Автор обіграє ці слова як контекстуальні антоніми.

«Заощаджуючи» на засобах вираження, автор «розвінчує» насамперед зовнішність. Всього лише три деталі довершують карикатурний портрет: картатий синьо-червоно-білий піджак, «ідіотська» жовта хуст-

ка на шії, зелені турецькі штани. Поєднання усіх трьох кольорів російського прапора, одного кольору національного стяга та імпоротної тканини – така строкатість підкреслює не лише половинчастий статус поета, а й цілковиту ідеологічну невизначеність. Окрім того, участь у національному святі поруч із «зірками» російської естради тільки увиразнює дотримання поетом подвійних стандартів.

Механізм іронії спрацьовує передусім там, де стикаються різні «ідеологічні» точки зору: з одного боку, це посилення на сприйняття самого Миколайківа, з іншого – точка зору стороннього спостерігача. Протириччя між цими точками зору породжують іронічний ефект, причому ця невідповідність (очікування поета і реакції публіки) застосована двічі: в ретроспекції та часі «фантастичному». Так, у 90-х роках Миколайків самовпевнено вирушав до посадовців: «Не може бути, аби вони не відчули силу і глибину його вишуканої поезії! ...цей потужний потік образів з недоступного для них світу змусить їх заціпеніти від благоговійного жаху, усвідомити свою буденність і зрештою віддати належне йому – поетові Миколаю Миколайківу» [5, 224-225]. Але слухачі навіть не помітили надривного виступу митця.

Повтор тих же обставин у 2037 році підсилює абсурдність ситуації та жалюгідність письменника: «А може, це його міся! Прочитати свої вірші, розбудити в сучасних можновладців їх притлумлену українськість, стати провісником нової хвилі українського національного відродження! Вчують вони невимовну красу української мови, розчуляться, заплачуть і розпочнуть нову політику у цій державі. Ти еси, Миколаю! Це твоя міся. Месія ж бо!» [5, 226]. І як контраст – український поет читає на замовлення байдужої публіки російський вірш, який сприйняли за югославську мову:

*Есть горькая супесь, глухой чернозем,
Смиренная глина и щебень с песком,
Окунья земля, травяная медынь
И пегая охра, жилища пустынь* [5, 228].

Такий фінал твору за своєю тональністю вказує на гірку іронію. У контексті цієї розв'язки ім'я-тавтологія «Миколай Миколайків», що начебто мало посилювати значущість персонажа, навпаки, стає засобом кепкування.

На нашу думку, зайвим у творі є графічне позначення іронії за допомогою лапок, щоправда, це трапляється один раз – у слові «екстраординарні» (про поезії Миколайківа). Адже іронія впливає зі змісту контексту і не потребує такої формальності. Приміром, коли вжито словосполучення «літературний диспут» (у тексті – без лапок), то йдеться про таку бесіду Миколая та високопосадовців:

– Чому ви не читаете сучасну українську літературу? Ну чому?

– Это Гончара, что лі? – заспокійливо гладив нестрижене волосся поета його новий друг. – Читал, что ж? [5, 225-226].

Гірка іронія виникає при виявленні суперечності між словом і ділом персонажа, який соромить співрозмовників за російську мову і вод-

ночас їм же сам буде декламувати російською. Планує вразити своїми високохудожніми віршами – натомість підлещується до аудиторії, розважаючи її поемами з ненормативною лексикою.

«Загальний аналіз» Олександра Ірванця – це, як зазначає підзаголовок, «оповідання про письменників і для письменників». Іронічно підкреслюючи, про кого та для кого твір, автор таким чином спрямовує конкретно визначеному адресатові підтекстовий висновок-повчання. Говорити з повагою про особу (називаючи на ім'я та по батькові) і водночас кепкувати з неї – така авторська настанова стосовно персонажа Федора Івановича, який є «незмінною другою особою» в обласній організації НСПУ. Усе про нього дізнаємось із суб'єктивного опису, що налаштовує на відповідне його сприйняття в іронічному ключі. Персонаж сам осмислює своє життя, при цьому основною складовою образу є перебільшена самооцінка (у внутрішньому монолозі), що миттєво перетворюватиметься на розвінчання і приниження (в оповіді).

Найперший засіб – використання тла (вагон електрички). Адже впевненість у своїй винятковості та обраності вступає у протиріччя із оточенням: гострий запах тамбуру, жебрак як «антисанітарне лихо», сильна тиснява, так що аж якийсь здоровань лежав на плечах письменника, в результаті якої Федір Іванович «вилетів з вагона, неначе корок». Це тло використане як іронічне протиставлення загалом впродовж усього оповідання, а також іноді створює т. зв. «концентровану» іронію, ефект якої зосереджений у порівняно вузькому контексті. Наприклад, висока думка («Український письменник впертий, наче віл. Потрохи, поволеньки тягне плуга. Оре свою нивку» [4, 15]) виникає в ситуації, коли пасажери так тиснули, що довелося «широко розставити ноги і впертися плечем у скло вагонних дверей». Численні вболівання Федора Івановича за рідне слово (про російські газети: «За років три-чотири вона «Літературну Україну» тут продаватиме і «Слово Просвіти». Не все одразу. Поступово налагодиться» [4, 6]) зводяться нінащо завдяки всього одній подробиці поведіння. Російська фраза лаборантки поліклініки його зовсім не зачепила, навпаки – як зауважив спостерігач, ще й «запопадливо подивився» на неї.

Зіштовхуючи персонажа з цілковито протилежним оточенням вагона, автору легко вдається його викрити. Для прикладу, Федір Іванович зараховує себе до «вічно бунтівної частини літературного середовища». На противагу, в електричці цей бунт виражений лише думками – реакцією на російську: «Де, де в цих людей чуття мови, почуття національної гідності! Хочеться прямо зараз, розштовхуючи всю цю вагонну тисняву, пройти аж ген туди, вперед, через усі ці напхані вагони, увірватись до кабіни машиніста і все-все йому виказати!» [4, 9]. «Сміливе» протиборство так і не переросло в дії. Ще один протест – проти продавців підсніжників (двох жінок у куфайках) – теж закінчується поразкою: «бунтар» лише подумки підібрав найдошкульніші слова на адресу байдужих до природи.

У техніці іронії автор застосовує наскрізну деталь – «кишеню піджака під плащем». Оскільки ця деталь є головним засобом створення іронічно-насмішкуватого ефекту, простежмо зростання і спад сюжетної напруги навколо загадкового вмісту кишені. Спочатку на залізничній платформі Федір Іванович просто її «механічно помацав». У вагоні стояв, то «захищаючи», то «притримуючи правицею», то «механічно прикриваючи рукою». Далі йдеться про «ніжний вантаж», який везе власник, «делікатно притискаючи в захисному жесті», аж «долоня вкрилася холодним потом». Потім «перевірив правицею цілісність вмісту кишені», «учергове помацав», коли ж розташувався безпечніше – нарешті вийняв праву долоню. Аж у поліклініці Літфонду «він нарешті розстебнув плаща й обережно видобув з кишені піджака дбайливо загорнуту в обривок газетного аркуша сірникову коробочку. Зверху під гумкою було застромлено папірця з прізвиськом та ініціалами» [4, 16], яку лаборантка так само «обережно взяла». Аж у кінці твору іронічний ефект діє миттєво, несподівано – і тому сильно. Цей вплив пов'язаний із динамікою позиції читача. Спочатку він сприймає все з однієї точки зору, а потім неочікувано – з іншої. Сама назва асоціативно не пов'язувалась із таким фіналом (радше із клінічним загальним аналізом крові), сюжетний хід теж не виявляв таємниці. Таке зміщення точки зору читача характерне загалом для техніки анекдоту.

Після гостроти враження вже у зворотному порядку можна оцінити попередні фрази, де згущена іронія. Приміром, ще у вагоні письменник патетично міркував: «Все життя, вся діяльність українського поета-патріота має саме цей вищий сенс – оберігати! Дбайливо плекати вогник рідного слова, іскру поезії, стояти на сторожі прадавніх традиції, чистоти й духовності. Тому плекати, дбати, стерегти й обороняти – місія обранців. І яка ж це велика честь – належати до їх числа!» [4, 10]. Ми ж знаємо, який предмет впродовж своєї подорожі так старанно оберігав письменник у кишені. Задля цього він обережно пробивався до виходу, шукав у вагоні комфортного місця і не виймав правої руки з піджака.

На зіставленні двох різних точок зору (персонажа і безстороннього розповідача) будується іронічний смисл. Осуд письменника («Ситі, вдоволені міщани!») обертається супроти нього самого, ситого і вдоволеного, коли проводимо паралель з описом досить тривалого сніданку в їдальні Будинку творчості: «Було приємно споживати яечню, а потім ще й молочну вівсянку з міцним брунатним чаєм, водночас насолоджуючись тишею та благословенною самотністю. Ні прикрий критик Рибчук, ні криклива феміністка Зубринська, ані ті товсті графомани ... ніхто із них своєю нікчемною присутністю не заважав спокійному прийому їжі та подальшому її засвоєнню» [4, 4-5].

Ефективніше, ніж найрозлогіше пряме викриття, звучить вирок персонажа собі ж, коли той порівнює себе з іншими письменниками: «Ну, це ж не вперше в історії літератури, коли нездари правлять бал і в той самий час правдиве і щире слово мусить перебувати на манівцях» [4, 15]. Паралель Федора Івановича (він – це Шевченко, успішний Со-

коленчук же – популярний графоман, сучасник Тараса Григоровича) іронічно нівелюється за допомогою єдиного зображення персонажа з боку інших – з точки зору критика-аноніма. Завдяки йому довідуємось про справжній рівень творчості. Невідомий обіграє автограф Федора Івановича «зі щирою приязню», резюмуючи, що в поезії більше важать талант і майстерність, ніж приязнь. Прихована авторська опозиція до персонажа проглядає і в самовиправдовуванні Федора Івановича: мовляв, у першій поетичній збірці «Жовтневі зорі» всього-на-всього слова «жовтень» і «вересень» скрізь писалися з великої літери.

Жарт, заявлений у назві «хроніки» Василя Врублевського – не безвинний, йдеться про витівку, ажіотаж – лихоманка поета від несподіваної слави. В основі твору – техніка «одурювання», що має на меті поши-ти в дурні нетямущого Влада Миколайовича. Ланцюг однотипних подій, коли в поета Заклунного один за одним просять збірок художник, критик, дружина, школярі ще й на вечір запрошують – всього-на-всього розігрування. Одурений – недогадливий, тому й вартий бути ошуканим. При цьому справедливість обману виправдана рисами персонажа (безпідставна манія величі та самолюбність Заклунного на противагу бездарності та хворій амбітності), промовистими вчинками (увесь наклад своїх збірок сам скуповував у книгарнях, щоб похизуватися перед колегами попитом на свої вірші; благодійність як помста дружині).

Т. зв. «хроніка», формально виражена надто пунктуальним записом годин і хвилин (наприклад, 13 год. 44 хв., 14 год. 19 хв., 7 год. 12 хв.) – теж засіб іронії, що підсилює яскраво виражену «детективну» інтригу – хто ж міняє всі збірки Влада Миколайовича на бестселер відомого Пікуля?

Іронічна інтонація на початку твору відчитується у повторах («серце його радісно затьохкало», «з тим же тьохкотом збіг угору», «душа його знов затьохкала»), зіставленні млинців і віршів (дружині важливіші перші). «Подумав собі», «звеселяючись серцем», «своїм умовиводом залишився вельми вдоволений» – дієслова внутрішнього стану виявляють, що спостерігачеві доступні не лише вчинки, а й відчуття та думки персонажа. Надмір такого знання загалом властивий сатирі [1, 177]. Насміх міститься навіть безпосередньо в одному слові чи словосполученні, як-от «умовивід» (про афоризм Заклунного «Місце жінки на кухні, і чим більше часу вона там проводить, тим сім'я міцніша»), «літературно-критичні розмисли» (грубуваті, нетактовні вислови про колег), «риса витонченої інтелігентності» (уявне почуття гумору).

Самі твори Миколая Миколайківа, Федора Івановича не були об'єктами глузування, на відміну від віршів Заклунного. Ми дізнаємось про збірки: «Окрилений Ікар», «Абетка громів», «Любов одна в людини», «Житній заспів», «Камінь між квітами». Позначені якимсь учнівським наївним почерком, ці назви промовистіші за будь-який іронічний коментар. Зображено навіть сам процес творчості, наприклад, Заклунний ніяк не може підібрати рими до слова «гонорар», і його строфа про свою «жертвність» залишається незавершеною:

*Віддам я, браття, гонорар
На славних запорожців курені!* [2, 184].

Іншого разу чудова погода надихнула його на рядки:

*Сніг падає під ноги
І все навкруг сміється.
Мені у мить таку здається,
Що то з небес хтось посіває жито,
Бажаючи країні любій щастя-долі!..* [2, 188].

Зауважмо, що порівняно із «шедеврами» Опанаса Шворні («Неймовірне інтерв'ю» Василя Симоненка) чи поетів-початківців («Хата-читальня» Павла Щегельського) вірші Влада Миколайовича не спародійовані до безглуздя. Глузування зі впевненого у своїй надзвичайній талановитості графомана більше виражає не стільки сам вірш, як спостереження, що при цьому Заклунний «поважно крочкував». Крім того, оцінка творчості інших («школярська мазанина», «поганенькі новелки») теж підкреслює рівень майстерності його самого. Виразно іронічно-насмішкувату, глумливу інтонацію відчуваємо у висловах: «Після поезії пробуджена муза переметнулась на літературно-критичну стежу, зродивши кілька автоесеїв» [2, 189]. «З кожним кроком підборіддя його піднімалося все вище і вище, шия втягувалась, плечі ширшали. Невдовзі він відчув себе Гераклом» [2, 191].

Епізодичні персонажі-літератори – це автор тридцяти неопублікованих поем Юрко Анісімов, який доносить свої твори до людей одним способом: усно і примусово; критик Оверко Домчинський, що плутає Гоголя з Гегелем, а Ренесанс – з преферансом. Оверкове мовлення та стаття Заклунного про самого себе від імені пересічного читач пародіюють графаретні хвалебні відгуки: «Ваша поезія – продукт чистий, незамулений»; «Щастя Вам, Великий Поете! Радуйте душі наші своїми талановитими творами!»; «Більшість поезій Заклунного заслуговують на місце в скарбниці світової літератури» До речі, явище літературної шаблонності майстерно і, щоправда, добродушно висміяв Юрій Івакін у фейлетоні «Як писати рецензії на сатиричні збірки» [3].

Точка зору персонажа (Заклунний вважає себе «великим речником доби») змінюється точками зору інших – і виникає тонка та глузлива іронія. Для продавця книгарні «речник» настільки невідомий, що вважає «каково-то там Заклуннава» забутим репресованим, для дружини він – «телепень» і «воно», для випадкової бабці – «інтелігентне рильце». Останній засіб – начебто трагічна розв'язка («Застогнав, вхопився рукою за груди і гепнувся на підлогу») різко змінюється на колишню бадьорість: «Відмовлятися від гонорару? Ні, гроші на дорозі не валяються! А слава – пусте. Фікція» [2, 193].

У самій назві-аббревіатурі «Сучукрліт» Олександра Стусенка – відбиток авторського ставлення стосовно зображуваного. У творі складається кілька співвідношень: іронічне ставлення оповідача, співучасника подій, до себе; оповідача – до героїв; автора – до оповідача.

Оповідач – шукач літературних пригод, що робить нотатки про сенсації суцвітпроцесу, творячи своєрідний посібник, на який записуються у чергу читачі. Оскільки оповідач автобіографічний (у кінці дізнаємось, що це Сашко Григорович), то самоіронічний портрет можна вважати ще й автопародією. Головна суть іронічного ефекту твору – в самій ситуації: Сашко Григорович публікує томи своїх нотаток, які миттєво розходяться, а насправді складає залік всього-на-всього з підготовчого курсу «Сучасний літературний процес».

Відверту самоіронічну оповідь можна вважати як проявом оптимізму, так і найкращим способом завоювати прихильність читача, «сподобатись» йому. Ось як кепкує передусім із себе: «я в те літературознавство давно вже вступив», «прогулюючи свої творчі семінари, я дедалі цупкіше вкорінювався в сучасний літературний процес», «я записував усе, що стрельне в голову», «я мав право першого ковтка й гризка», «я був безкомпромісний, як мрець», «вештаюсь із виглядом не менш класичним, ніж у деяких наших творчих викладачів», «кабанчиком побіг», «думав аз, грішний», «моє хмільне патякання». Ще й навмисне занижує свій хист: два жанри, які нібито найкраще опанував – записи розмов письменників і слізні листи додому, а його лексику й синтаксис нікому не вдалось опанувати.

З-поміж досліджуваних творів саме «Сучукрліт» найбільше тяжіє до розважального жанру, тобто численні дотепи та комічні ситуації свідчать не стільки про розвінчання, скільки про інший, протилежний, творчий намір. Перемістити когось у комічні ситуації означає перш за все «принизити» особу. Оповідач переносить у комічні ситуації себе. Так, за опубліковані зізнання розлючені літератори мстять йому, він заплутується у своїх штанях, професор запрошує на залік через часопис «Дивовид», причому «з повагою і надією».

Авторитет сучасності демонструє свою дотепну майстерність через вибір мовних засобів, зокрема безупинну гру слів, як-от: «Кухлик – особа така ж неформатна, як і легендарна. І невідомо: то неформатність зробила Кухлика легендарним чи навпаки»; «Казочка про кривду Правди чи про правду Кривди»; «прозаїки показували мені свої перші трепетні поетичні спроби, поети – свої прозові вправи»; «Псу під хвіст їхне ПСУ»; «мої бесіди з класичними сучасниками, сучасними класиками»; «майбутній незабутній». Або ж фахово дає визначення «літературний колега»: «це поняття означає як друга, так і ворога». Основна мета цих словесних і мисленневих зв'язків – розваживши, принести задоволення.

З точки зору оповідача зображено ще трьох представників «сучукрліту»: Борисогліба Івановича N-ка, Кухлика та Віктора Богданчука. Усі образи виразно карикатурні, комічно занижені. N-ко – «прямоходячий ще класик», коротка біографічна довідка якого на шести сторінках машинопису. Оскільки він «найвидатніший із видатних» прозаїків (ця велич виражена ще й подвійним князівським іменем), мабуть, тому оповідач обережно скорочує його прізвище. Але славетний старійшина теж у комічній ситуації: його спогади про зустріч із Хвильовим редагували до

невпізнання, а за включення до енциклопедії «Письменники сучасної України» вимагають тисячу гривень. Це нагадує шарж, але «недружній»: «Обличчя його переходило в облісся й було стражденне і зле водночас», «перехожі на два боки від нього сахаються». Демонстративне іронічне ставлення оповідача і до легендарного випускника літвідділення Кухлика, автора єдиної суржикомовної книжки «Сміхотворення», та «екзота напівпоетичної тусовки» Віктора Богданчука: «Кухликова варзаканина», «цей битий вовк», «цей зубатий міннезінгер», «епік задріпаний».

Одну із властивостей іронії відзначав Олександр Потебня: вона доводить образ до абсурду, щоб яскравіше зобразити дійсність [6, 137]. Справді, усі персонажі-письменники більшою чи меншою мірою абсурдні. Але завдяки цьому чіткіше окреслюються ті риси, з яких іронізують автори: прислужництво публіці, творчість «на замовлення», ідеологічна нестабільність (Миколай Миколайків); гидування простими людьми, надмірна претензійність та пиха (Федір Іванович); невміння тверезо оцінити себе і свою малоталановиту поезію, чванливість (Влад Миколайович Заклунний), «богемний» та фуршетний спосіб ввійти в історію літератури (Сашко Григорович). Звісно, це не м'яка усмішка, але й не гнівний сарказм. І різноманітні мовні засоби, й іронічно-насмішкувата інтонація, і взаємодія різних точок зору, використання «фантастики» (В. Кожелянко), тла й ефекту несподіванки (О. Ірванець), одурювання (В. Врублевський) самоіронії (О. Стусенко) – усе підкорене творчим наміром прозаїків висміяти, зберігаючи стримане іронічне ставлення до зображуваного.

Література

1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1979. – С. 7-180.
2. Врублевський В. Ажіотаж, або Хроніка одного жарту // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 119-121. – С. 180-193.
3. Івакін Ю. Гіперболи: Літературні фейлетони. Гумористичні оповідання. – К.: Рад. письменник, 1975. – 160 с.
4. Ірванець О. Загальний аналіз // Кур'єр Кривбасу. – 2010. – № 244-245. – С. 4-16.
5. Кожелянко В. Чужий-2 // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 119-121. – С. 218-228.
6. Потебня О. Гіпербола й іронія // Потебня О. Эстетика і поетика слова. – Київ: Мистецтво, 1985. – С. 136-140.
7. Стусенко О. Сучукрліт // Літературна Україна. – 2007. – 28 червня. – С. 8.
8. Успенский Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 348 с.

9. Щербина А. Про іронічний ефект і методи його вивчення // Питання граматики та лексикології української мови. – К., 1963. – С. 60-69.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 13.07.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Кіралем С.С.*

**WRITER OF INDEPENDENT UKRAINE –
OBJECT OF A DISCRETE MOCKERY**

O. M. MELNYK (KURLIV)

*Ivano-Frankivs'k National Technical University of Oil and Gas;
15, Carpathians street, Ivano-Frankivs'k, Ukraine, 76019;
ph.: (0342) 71-23-84*

The article investigates the technique of irony on the examples of short prose by V. Kozhelyanko, O. Irvanets, V. Vrublevskyy, O Stusenko, where the main characters are writers. The discrete position of the author regarding the characters is identified on the basis of the analysis of means of irony.

Key words: *irony technique, irony effect, intonation, «point of view», author position.*

УДК 821.161.2 “XIX/XX”

ББК 823. (4 Укр.)

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО КРЕДО УЛЯНИ КРАВЧЕНКО НА ТЛІ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ЗРУШЕНЬ У ГАЛИЧИНІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Г. М. Волощук

Прикарпатський національний університету імені Василя Стефаника

У статті здійснено спробу охарактеризувати формування творчого кредо Уляни Кравченко на тлі суспільно-політичних зрушень у Галичині кінця ХІХ – початку ХХ століття. Значне місце відведено визначенню участі письменниці у жіночому русі у Галичині, й у всеукраїнському взагалі. Проаналізовано національно-патріотичні та феміністичні (у руслі визвольної боротьби) мотиви її творів.

Ключові слова: *творче кредо, формування особистості, національно-патріотичні мотиви, феміністичні ідеї.*

Друга половина ХІХ – початок ХХ століття – період поступу української культури, літератури, розвитку плідних традицій попередніх етапів та визрівання нових художніх якостей. Підпорядковуючись загальним закономірностям саморозвитку художніх систем, українське письменство мало й специфічні національні особливості, що вирізняли його з-поміж інших літератур світу. Ця особливість полягала у постійному тісному зв'язку мистецтва слова з національно-визвольним, гуманістичним рухом, у якому вона міцніла й набувала снаги [6, 6]. Це новий етап у художньому осмисленні духовного, соціального та національного буття народу й людини, своєрідний літопис, що відобразив піднесення свідомості, спосіб мислення, психологію, духовний світ, почуття. Українські письменники цього часу прагнули у творах передати пафос визвольної боротьби своєї нації.

Ідея громадського обов'язку, служіння інтелігенції народові у творах І. Франка, О. Кониського, Лесі Українки, О. Кобилянської розглядалися як завдання соціальної просвіти народу, пробудження його національної і соціальної свідомості, протесту проти гноблення й приниження. “70–90-ті роки ХІХ ст., – зазначає О. Гнідан, – позначені пробудженням нації, які, усвідомивши себе дійовим суб'єктом історії, актуалізували національний феномен як новий предмет суспільно-історичних, наукових, психологічних і художніх студій. Проблема нації та націоналізму стала надважливою для всіх підневільних народів Європи, які виборювали своє право на окремішне існування за межами держави (імперії) з її релігійно-, культурно-, мовно-відмінною титульною нацією” [4, 420].

У цей час національно-патріотичних та визвольних ідей українського народу зароджується також організований жіночий рух, біля вито-

ків якого стояли українські письменниці Н. Кобринська, Леся Українка, О. Кобилянська, Уляна Кравченко та ін. До осмислення проблем становлення української літератури кінця XIX – початку XX століття зверталися, зокрема, Р. Голод [5], І. Книш [7], Т. Салига [16], С. Хороб [17] і т.д. Щодо згадок про творчість Уляни Кравченко у цей період, то їх знаходимо у дослідженнях В. Агеєвої [1], П. Волянського [3], М. Козак [9], І. Книш [8], С. Павличко [15] та ін. Однак праць про те, як формувалася Уляна Кравченко як творча особистість цього періоду, немає. Тому **метою** статті є простежити становлення творчого кредо Уляни Кравченко на тлі національно-патріотичних ідей та суспільно-політичних зрушень у Галичині кінця XIX – початку XX століття. У цьому, власне, й полягає **новизна** та **актуальність** роботи. З мети статті випливають такі **завдання**:

– визначити участь Уляни Кравченко у жіночому русі у Галичині й у всеукраїнському взагалі;

– виділити характерні для поетки риси феміністичної поезії.

Якщо уважно читати українську галицьку мемуаристику (а мемуари писати було майже обов'язковим у середовищі української галицької інтелігенції), то більшість авторів стверджували, що українці були готові до активної участі у новій хвилі відродження національної культури, вона не застала їх зненацька. Значна частина галицького громадянства ніколи не обмежувала себе у користуванні культурними й мистецькими цінностями. З покоління у покоління передавався отой вогник, ті духовні надбання, які не давали темноті й безправ'ю опанувати українськими родинами, а навпаки, вони – духовні багатства – сприяли їхньому входженню в загальносвітове річище розвитку, у творення світової духовної скарбниці. “В домі мого батька були всі руські часописи, що виходили в Галичині, та всі видавництва, що появлялися від 18-ого р. Батько був членом усіх тодішніх організацій, збирав дуже запопадливо датки на всі народні цілі... Пригадую, що від 60-х років у нас на селі книжка не була незвичайною появою. Сільська молодь рвалася за книжками, читала їх дуже радо, а й старі радо слухали, як хто їм читав” [14, 29]. Подібні спогади про духовне життя галичан тих далеких часів залишили відомі в Галичині особистості. О. Барвінський у своїх споминах стверджує, що духовне життя галичан, особливо священичих родин, мало характер патріотичний, спрямовувалося на шлях збереження й збагачення української культури, її традицій та звичаїв. “Заїздили також з Тернополя і з поблизу міст професори й урядники, часто також якийсь приватний офіціаліст, польський священик, і тим способом громадилися численні збори. При таких з'їздах за обідами і після того обговорювано родинні радощі, журби і потреби, а відтак звичайно переходила розмова на прилюдні справи, порушені в руських, а також деколи й в польських часописах та перемінювалася не раз в широкі розправи” [2, 117].

Майже у кожній пересічній українській хаті були чималі бібліотеки, й освіту в домашніх умовах отримували як сини, так і доньки. Дівчата не тільки приготувалися до сімейного життя з усіма необхідними

для нього рисами, а й виховувалися як особистості, що могли б у разі потреби брати участь в активному громадському житті.

У подібній за рівнем освіти родині проходили дитячі й дівочі роки Уляни Кравченко. У Миколаєві над Дністром, де письменниця проживала, будучи дитиною, щиро патріотичною була атмосфера в кожній українській родині, а “особливо за довголітнього його бурмістра Леонтія Устияновича, патріарха цієї визначної і розгалуженої родини. Посвячений із священничими родинами Ліщинських, Огоновських, Головацьких, Барановичів, він ще в дрогобицькій гімназії визначався своїми здібностями. В його домі поселився був комісар при старостві жидачівського повіту, Юліян Шнайдер... Проте білий дім Устияновичів, в якому жила родина Шнайдерів, був твердиною української народності” [8, 10-11].

Літературну атмосферу в родині Уляни Кравченко, крім дому Устияновичів, також “творили бібліотеки найближчої рідні, що любили читати і цікавилася зарубіжними новостями в письменстві. “Іліада”, “Божественна комедія”, “Дон Кіхот”, “Фауст”, “Гамлет”, “Людська комедія” ... належали до книжок, що їх читали в Миколаєві. Мати Юлії Шнайдер любила французькі повісті і в неї внучка пізнавала їх, зачитуючись “Графом Монте Христо” й “Тройома мушкетерами” Олександра Дюма. А батьки матері навчили дівчинку цінити наші давні книги: Скворороду і інших” [8, 13]. Багато часу Уляна Кравченко приділяла читанню: *“Читання – це праця, великий, тяжкий, повільний труд. Картки треба обертати, неначе скиби землі, і слово кожне обернути, важке слово, глядіти, розважати, щоб у книзі віднайти живе серце безсмертного духа, книгу треба серцем відчувати, оживити... Книга – обличчя автора; у кожній книзі – цілющий чар або вбивча отрута”* [11, 45].

Уляна Кравченко, як і більшість галицьких жінок, усвідомлювала, що майбутнє не повинно обмежуватись лише родинним життям, жінка створена і для активної громадської праці, і для творчості та науки; найголовнішим спочатку має бути досягнення згоди, духовної близькості в подружнім житті, спільне розуміння свободи почуттів, поглиблення освітнього рівня й незалежності думки та дії. Однак для реалізації таких бажань залишалася у тодішніх умовах лише літературна творчість. Через художнє слово, вважало жіноцтво, можна добитися багато чого у житті, це поки була єдина зброя у ніжних жіночих руках. І багато з них ставали на письменницьку дорогу. В залі Станіславського товариства “Руська бесіда” 8 грудня 1884р. піонерка жіночого руху в Галичині Н. Кобринська сміливо заявила присутнім: “Коли література взагалі є ідеальна історія суспільності, то белетристику можна назвати історією жінки... наше товариство, положивши собі завдання – ширити освіту через літературу, положивши тим самим задачу: поставити белетристичну літературу на таке становище, на якому вона повинна завжди стояти, щоб бути не лише розвагою, але поважною наукою і поясненням суспільного життя” [7, 54].

На цих зборах була присутня “талановита галичанка, молода поетка й оборонниця жіночих прав Уляна Кравченко, яка згодом писала: *“товариство руських жінок” стало дійсністю. Упоєння, віра в себе і віра в успіх трудів наших володіла нами. Ідеальна ціль наша здавалася нам так близькою досягнення*” [див. 7, 56]. За ніщо не зрелась би вона письменницької роботи : “... Чого ж їй тратити час на пусті балачки про одяги, фліртування з нецікавими товаришками або виступати на польських вечірках? ... Вільні хвилини від шкільних занять її було чим виповнити. З нею привезені давні українські видання, класики світової літератури і нові книги до природничих наук” [8, 24]. У “Спогадах учительки” Уляна Кравченко писала: *“Бачу, що життя кепкує собі з моєї матури, з відомостей, придбаних із книжок. Тепер готовлюся до другої матури – матури духа: щоб був він – мій дух – гнучкий та бистрий, передбачливий та всеобіймуций! Життя показує нам обов’язки супроти суспільності, свого народу, готуймося скласти іспит зрілості з доброти серця. Чи здібне воно перебути огневу пробу, чи здібне до пожертви особистого щастя в користь загалу...”* [13, 322]

Уляна Кравченко вибрала письменницьку дорогу, вмістивши свої перші творчі здобутки-вірші у двадцять першому номері “Зорі” за 1883 рік. З цього творчого дебюту й починається її активна громадська та літературна діяльність, спрямована на подолання того невідрадного стану, в якому опинився український народ. Тому письменниця звернулася до літературної праці і намагалася втілювати в свою творчість ідеї визволення своєї нації. Найголовніша з них – це усвідомлення себе особистістю, тому що свідомість людини утверджує її високе призначення. Уляна Кравченко, судячи з її поезій, листування, автобіографічної повісті “Хризантеми” [12] та поезій у прозі “Розгублені листочки” [11], була знайома з європейською філософією, в першу чергу із працями Ніцше та Достоєвського, у яких пропонувалося людині усвідомити: світ, у якому вона живе, повинен бути кращим, а людина, у свою чергу, працею (зокрема, духовною) повинна вносити елементи краси.

Досягнення такого розуміння свого призначення можливо лише тоді, коли митець збагне також, що від нього залежить і рівень як його особистої свободи, так і свободи суспільства, в якому йому обставинами запропоновано жити. Вже сама поява її багатьох поезій говорить про те, що її світогляд централізований, всі його частини так тісно пов’язані між собою, що важко відділити якусь із них одну від одної. Її поезія – це філософія духу, який для неї означає і свободу, і творчий акт, і любов, і особистість:

*Не сліз потрібно, щоб ставать до бою!
Не сльози, – силу й жар візьми за зброю,
ту силу, що любов у груди ллє,
ту міць, щоб думи в діло осущати,
той жар, щоб з лихом битися й прощати
все чим тебе невіжа й злоба б’є!* [10, 5].

Цей вірш, з якого розпочинається збірка поезій Уляни Кравченко “На новий шлях”, можемо тлумачити як заспів до всієї поезії авторки: коли шезне зло, тоді відпаде потреба тужливих мрій про майбутнє щастя. Дорога до такого земного раю важка і терниста, і жінка повинна пройти її повністю, вживаючись у кожну проблему життя й вносячи у світ свою красу... Ці відверто суб’єктивні рядки – це звернення до своїх читачок про те, що вона є окрема особистість в індивідуально неповторній формі, що кожна із них є єднанням безконечного, універсального та індивідуального. Тільки тоді, коли жінці вдасться усвідомити це, – вона стане “на новий шлях”, відчує себе здатною до боротьби, здатною прийти до тих, що “в наймах, в сумніві дні коротають, мети й надії ясної не мають”:

*Мені не жаль, що горе все стрічаю;
Я з горя знаю людських сліз ціну.
Мені не жаль, що долю навісну
братів-сестер із досвіду вже знаю.
Блукаючи по світу, я стрічаю
мій люд нещасний, без кута, без сну,
голодний, в сіть опутаний міцну,
в роботі поневольній, в тьмі без краю.
Як чую те його глухе ридання,
свій смуток зрівнюю з його журую... [10, 11].*

Творчість Уляни Кравченко часто переривалася життєвими проблемами як особистого характеру, так і громадського. Багато часу забрала у неї праця серед галицького жіноцтва, метою якої було добитися у влади дозволу жінкам легально навчатися в університетах, а також можливості створити для жінок хоча б одну гімназію. Допускати жінок до навчання в університеті уряд Австрії боявся, просто не хотів. Проте майже всі європейські держави з розумінням поставилися до вимог жінок, і багато українок таки навчалася за кордоном. Галичанки, в першу чергу Н. Кобринська, О. Озаркевич та Уляна Кравченко, вирішують здійснити давню мрію жіноцтва і активно збирають підписи під петицією до уряду, переслідуючи й іншу мету: “поширювати саму ідею серед загалу жіноцтва без різниці політичних переконань” [7, 45].

Як згадує І. Книш, Уляна Кравченко вирішує одночасно зі збиранням підписів активніше виступати з літературними творами, тематика яких відображала б настрої поступової жіночої молоді. В ті часи частіше з’являються її поезії у новоствореному “Народі”, в “Зорі”, в “Ділі” та інших патріотичних виданнях, інколи і в провінційних [7, 82]. Щодо оцінки її творчості цього періоду, то критика зазначає, що поетеса оцінює своє поетичне слово як зброю у боротьбі не тільки за вивільнення народу з-під влади темряви та злиднів, але й у боротьбі на спрямування життя жінок на шлях активної участі у громадському та творчому житті. “Уляна Кравченко, – як зазначає М. Козак, – пішла новим шляхом і переступила поріг бібліотеки “Осолінеум” у Львові, за правом жінки людини на науку. До того часу ці двері для жінок були зачинені. Вона пі-

знала перлини світової літератури і вона в Галичині є першою поеткою, якої вірші появилися друком” [9, 12].

П. Волянський у передмові до збірки Уляни Кравченко “На новий шлях” пише: “Сорок літ проминуло від часу, коли то серед нашого галицького жіноцтва пронісся гучний клич: “На новий шлях!” Цей клич, наче воскресна труба, будив наші сестри до нового – кращого життя, вказував їм правдивий шлях, по якому мали вони прямувати до спільної мети: до обнови. Людина, що вказала сей шлях – се Уляна Кравченко. Вона перша поставила жінці перед очі вищий ідеал життя: не вигоди та нічим не закаламучений спокій у щоденному життю, але працю над піднесенням себе до гідності вільної людини, яка має право рішати про свою долю та долю свого народу на рівні з мужчиною” [3, 7].

Поетеса розуміє, що її покликання – змалювати як взірць образ жінки, яка боролася за поліпшення як свого особистого, так і суспільного життя. Світ соціальної справедливості можуть побудувати жінки, котрі бажають волі для всіх, бажають справедливості та щастя для свого народу:

*Люблю тебе, народе мій убогий,
Хоч ти в ярмі,
Люблю тебе, хоч ти, тяжкий невіжа,
Живеш у тьмі.
Люблю й даю в ім'я тії любові
Свої думки,
Мов золото, посічене словами
В тонкі дрібки... [10, 42].*

Існування особистості, про яку мріє авторка у сонетах та багатьох поезіях, передбачає, на її думку, існування в майбутньому особливих вартостей – нових за поглядами та почуттями жінок, життя яких проходить в умовах свободи та щастя. Ця основна ідея емансипації жінки відчувається в кожному творі Уляни Кравченко – в поезіях, прозі та публіцистиці. Контрасти в суспільстві не зникнуть ніколи, яким би не було суспільство за своєю структурою, але вони не повинні породжувати заздрість, зневагу, насильство, злидні та бідність:

*Мов рана, думка ся мене болить:
За много щастя і нужди замного!
За много тіні й блиску світляного!
За много сміху й сліз кругом тремтить.
Життя одному віттям все маїть,
А терням третєся до грудей другого:
Вражди й любові, доброго і злого,
Красок і хмар – замного має світ. [10, 14].*

Уже наприкінці ХІХ ст. праця українських поступових жінок високо оцінювалася сучасниками. Особливо відчутною була вдячність суспільства після першого жіночого віча, яке відбулося 1 вересня 1891 р. у Стрию. Уляна Кравченко була однією з тих, хто палко вітав цю подію у житті українських жінок, брала активну участь у його організації та

проведенні. Це була і її перемога, тому що ті ідеї, які вона пропагувала своєю творчістю, реалізувалися, хоча й частково. Як не хотів М. Павлик в “Народі” позитивно відгукнутися на події віча, однак він змушений був оцінити працю жінок, але устами іншого сучасника – молодого поета Олександра Колеси, вмістивши у “Народі” його статтю про збірку поезій Уляни Кравченко “На новий шлях”: “Коли уявимо собі, в якій непроглядній пітьмі жило у нас до недавно жіноцтво, коли завважаємо, що більша часть батьків і чоловіків наших жінок і нині ще недалеко втікла від таких Шеховичів, що в “Ладі” виступали проти серйозної науки дівчат, коли порівнюємо стан нашого жіночого шкільництва з освітою, яка надається дівчатам у школах хоч би “варварської” Росії, коли побачимо, що й з тих шкіл жіночих, які нині існують, напр., зо шкіл виділових та учительських семінарій стало в нас жіноцтво тоді користати, коли економічна конечність викинула їх з тісного кружка родинного та казала їм наукою заробляти на кусник хліба, коли все те будемо мати в тямці, то з тим живішим інтересом повитаємо такі появи, як Жіночий Альманах і поміщені там гарні наукові статті Н. Кобринської про жіноче питання, як розкидані по часописах поезії Юлії Шнайдер, Клименти-ни Попович та др.” [7, 54].

Уляна Кравченко була у першу чергу українською письменницею. Її творчість відповідала рівневі європейської культури. Вона наскрізь національна, тому що тільки через національне можна піднятися до рівня європейського. Вона однією із перших у нашій літературі вводить у творчій національній процес мотиви сучасної їй європейської філософії, зокрема Ніцше, утверджуючи цим основу творчості – правду та моральний пафос. Така особливість духовного переконання з новою силою проявляється в основному мотиві її творчості – боротьбі за свободу й гідність людини взагалі й жінки зокрема. У “Хризантемах”, “Розгублених листочках”, “Споминах учительки” та численних публічних виступах вона ставала на захист жінки як однієї з творців культури. *“Розкрий очі, – радить вона своїй сучасниці, – вмій дивитися на все, що гарне, що в промінні сонця, у краплині роси дрижить, миготить... В серці красу і чисті думки переховай, живи любов’ю рідної землі; у хвилинах сумніву любов рятує, спасає. Душа жінки, що терпіла, більша від душі холодних скептичних мудреців; душа жінки повна інтуїції, натхнення, милосердя, спочуття... Але ти не знаєш себе, жінко, не знаєш вартості своєї ні гідності, як ті цвіти в борі, що не знають нічого про свої чарівні барви. Не знаєш, що можеш бути вільною, рівною братам своїм можеш бути...”* [11, 50].

У хоча цей листочок датований 1882 роком, його зміст, дух пронесла Уляна Кравченко крізь усе своє життя. Адже вона розуміла, що значення творчості у тому, щоб перенести читача у інший світ, звільнити від влади розчарувань та духовного гніту; її мистецтво призначалося не для споживання, а для перетворення світу та життя. Як жінка, вона щиро вірила у можливість побудови суспільства на засадах любові й бра-

терства. Саме про це вона писала у своїх творах, ділячись думками з численними читачами.

Література

1. *Агеєва В.* Жіночий простір: [феміністичний дискурс українського модернізму] ; [монографія] / Віра Агеєва. – К.: Вид-во “Факт”, 2003. – 320 с.

2. *Барвінський О.* Спомини з мого життя / Олександр Барвінський. – Нью-Йорк – Київ: Вид-во “Смолоскип”, 2004. – 526 с.

3. *Волянський П.* Переднє слівце / П. Волянський // Кравченко У. На новий шлях. – Коломия : Накладом “Загальної книгозбірні”, 1928. – С. 7-11.

4. *Гнідан О.* Спізнайте правду, і правда визволить вас / Олена Гнідан // Історія української літератури ХІХ ст. (70–90-ті роки) : [підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів] / [О. Д. Гнідан, Л. С. Дем’янівська, С. С. Кіраль та ін.]; за ред. проф. О. Д. Гнідан. – [у двох книгах, книга 2]. – К. : Вища школа, 2003. – С.421-422.

5. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ–початку ХХ століття / Роман Голод. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 284 с.

6. Історія української літератури ХІХ століття : [підручник] / [М. Г. Жулинський, М. П. Бондар, Л. О. Гаєвська та ін.]; за ред. академ. М. Г. Жулинського. – [у двох книгах, книга 2]. – К. : Либідь, 2006. – 712 с.

7. *Книш І.* Смолоскип у темряві : Наталія Кобринська й український жіночий рух / Ірена Книш; [з передмовою Олени Кисілевської]. – Вінніпег : Накладом авторки, 1957. – 302 с.

8. *Книш І.* Юність Уляни Кравченко / Ірена Книш // Три ровесниці 1860 – 1960 : [до сторіччя народин Уляни Кравченко, Марії Башкірцев, Марії Заньковецької]. – Вінніпег: National publishers LTD. – С.7-92.

9. *Козак М.* Про Уляну Кравченко / Марія Козак // Кравченко У. Твори: [повне видання у 100-річчя жіночого руху]; [зред. Юліян Бескид]. – Торонто : Накладом Марії Козак, 1975. – С. 11-19.

10. *Кравченко У.* На новий шлях. Поезії / Уляна Кравченко. – Коломия : Накладом “Загальної Книгозбірні”, 1928. – 143 с.

11. *Кравченко У.* Розгублені листочки / Уляна Кравченко // Кравченко У. Замість автобіографії. – Коломия : Накладом “Загальної Книгозбірні”, 1934. – С. 26-139.

12. *Кравченко У.* Хризантеми / Уляна Кравченко. – Чікаго : Вид-во Миколи Денисюка, 1961. – 413 с.

13. *Кравченко У.* Спогади учительки / Уляна Кравченко // Кравченко У. Вибрані твори. – К. : Державне вид-во художньої літератури, 1958. – С. 307-405.

14. Олесницький Є. Сторінки з мого життя : [І. Частина, 1860 – 1890] / Д-р Євген Олесницький. – Львів : Накладом видавничої спілки “Діло”, 1935. – 250 с.
15. Павличко С. Фемінізм / Соломія Павличко : [передм. Віри Агеєвої]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 322 с.
16. Салига Т. Імператив : [літературознавчі статті, критика, публіцистика] / Тарас Салига. – Львів : вид-во “Світ”, 1997. – 352 с.
17. Хороб С. На літературних тернах : [дослідження, статті, рецензії] / Степан Хороб. – Івано-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаніка, 2006. – 410 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 15.12.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Голодом Р.Б.*

FORMING OF CREATIVE CREDO OF ULYANA KRAVCHENKO ON A BACKGROUND SOCIAL AND POLITICAL CHANGES IN GALICHINI OF END XIX - BEGINNING OF XX AGE

G. M. Voloshuk

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

In the article is made the attempt to characterized the state and formed the creative credo by Ulyana Kravchenko on the shade social-political shifts in Galychyna of the finish XIX-begin XX century, important place is taken fix participation authoress in women movement in Galychyna besides and in all-Ukrainian at all It is analyzed the national-patriotic and the phemenistic (in channel liberation struggle) motives in her compositions.

Key words: *the creative credo, the form of personal, the national-patriotic motives, the phemenistic ideas.*

УДК 821.161.2-1.09 ("194/195")

ББК 823 (4 Укр.)

МОРАЛЬНО-ЕТИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА МАЛОЇ ПРОЗИ МИКОЛИ ЯНОВСЬКОГО

О. В. ПЛЕЦЕН

*Івано-Франківський національний медичний університет,
кафедра мовознавства; м. Івано-Франківськ, вул. Мазепи, 25;
тел.: (03422)4-71-08*

У статті проаналізовано прозову творчість письменника Миколи Яновського; розкрито проблематику, ідейно-образний світ його новел та оповідань. Автор дослідження виявляє особливості художнього мислення прозаїка

Ключові слова: мала проза, новела, оповідання.

Література ХХ століття буквально пронизана контрастами. Нестримні експерименти — і дбайливе збереження традицій, поява принципово нових жанрів; і розвиток усіх, раніше вироблених літературною історією, високе розуміння призначення письменника; і тотальна комерціалізація мистецтва. У момент внутрішнього перелому в житті суспільства, а отже, і в літературному житті все триває рух у глибину живлющих національних джерел, невіддільних від вдумливого засвоєння уроків класиків, значення новаторства яких підтверджується численними "переворотами", пережитими світовою новелістикою ХХ століття. Результатом одного з них є корінні модифікації новели, пов'язані з іменами Т. Драйзера, Е. Хемінгуей, У. Сарояна, Г. Косинки, О. Гончара, Г. Тютюнника, Є. Гуцала, В. Шукшина та інших [7].

Проте є митці (на жаль, їх більше), яких епоха народжує ніби тільки для себе. Вони непомітно відходять разом зі своїм часом, залишивши слід хіба що в історії літератури. До таких художників слова належить й український письменник Микола Яновський, якому хоч і не вдалося переступити кордон локального читацького простору, проте виявилось до снаги створити оригінальний і неповторний у змістовому та формальному сенсі ідейно-образний світ, що не тільки засвідчує неабиякий літературний таланти письменника, а й виявляє його внесок у розвиток українського літературного процесу другої половини ХХ століття.

Микола Яновський – український прозаїк, у творчому спадку якого – оповідання, повісті, художньо-документальні нариси. Дебютував він у 1972 році книгою новел «Там, де хмари ночують». Автор стає членом Спілки письменників України. Згодом закінчує Літературний інститут в Москві. З часом виходять книжка повістей і оповідань «Весільної грали музики», художньо-документальної розповіді про народних митців Прикарпаття «Срібна пряжка», збірка «Гірське серце». Саме вона, на думку літературознавців, вважається найкращою в творчості письмен-

ника. До неї увійшли однойменна повість і низка оповідань, дія яких відбувається в Карпатських лісах і гірських селищах Гуцульщини [1]. Один із упорядників книги вибраного «Гірське серце» (2008) Євген Баран вважає Миколу Яновського одним із найяскравіших українських новелістів другої половини ХХ століття [7].

Однак його творчість досі є недослідженою сторінкою в історії української літератури другої половини ХХ століття. З огляду на проблематику й естетичні якості, спадщина М. Яновського мислиться як органічна складова того літературно-естетичного явища, яке сьогодні прийнято називати «шістдесятництвом». На таку думку наштовхує і система цінностей, що виразно проступає в оповіданнях і новелах прозаїка, і особливості втілення художньої концепції особистості, і низка інших чинників.

Заради об'єктивності зазначимо, що письменник зосереджувався на власному життєвому досвіді. М. Яновський стоїть «на варті страждання людини». Він дотримується об'єктивного реалістичного стилю оповіді, щоб насамперед пізнати людину, проаналізувати її поведінку в різних життєвих колізіях. У своїй творчості письменник – переконаний прибічник реалістичного письма. Його твори утверджують людську гідність, кличуть цінувати на світі справжнє. Його стиль суворий, мова барвиста і стисла [6].

У низці оповідань і новел прозаїка домінує тема кохання. Саме це почуття, як можна висувати з текстів, є найвищою цінністю, саме воно осягає життя кожної людини, надаючи йому іншого – вищого сенсу. Про зародження цього містичного почуття йдеться, наприклад, у новелі «Лісна». Це один із небагатьох творів у доробку митця, в якому присутній відгомін карпатської міфології. Лісна, як оповідає головний герой твору Юра Вішук, – це «гуцульська Мавка. Старі люди розказують, що з обличчя вона, як найкраща молода на весіллі. Її подибували і в нетрях, і на галявинах. Вона, коли дивишся на неї, жвава і мила дівчина. Тільки обернеться до тебе – щезає, ніби хмарка туману. І ще розповідають, що якби Лісна зустрілася віч-на-віч з якимось парубком і доторкнулася до нього, то парубок став би назавжди її» [6, 382].

Це не декорування, не примітивне замилювання народнопоетичними віруваннями, язичницьким колоритом, як може здаватися на перший погляд. І те, що оповідач, захопившись легендами про Лісну, почав її шукати – «змалку нипав кам'яними кичерами, шукав її між дівчатами до схід сонця на Івана Купала...» [6, 382], – це не просто пошуки міфологічної істоти. Ці пошуки мають глибше символічне значення – це пошуки любові, пошуки тієї єдиної, судженої... Не менш важливе те, що головний герой твору – не пересічна людина, а обдарований хлопець, який прийшов влаштовуватися на роботу в керамічний цех розмальовувати посуд.

Таким чином в аналізованому творі переплітаються теми любові і творчості. Головний герой наділений тонкою душевною організацією, надзвичайно чутливий до краси – і жіночої, і краси почуттів, і краси у

побуті, тобто до естетичного оформлення речей, які нас оточують. Тому пошуки Лісної – це також пошуки краси. І ці два первні – краса і кохання – стимулюють його життєвий пошук, що приводить його до зустрічі зі своєю омріяною «Лісною» - Христею. Прикметно, що ця зустріч відбувається саме в художньо-виробничій майстерні: «Відчув враз, що мене не стає. Що перероджуюсь в якусь іншу особу, яка назавжди залишиться у володіннях Лісної» [6, 384].

Кохання здатне перероджувати людину, воно актуалізує все те найкраще, що є в її душі, воно змушує боротися за своє щастя. Саме такий шлях мав пройти головний герой оповідання «*Танець дараби*». Це звичайний сільський хлопець, який працював на річці, був не надто рішучим і не вирізнявся серед інших ніякими особливими прикметами і талантами. Однак кохання до Гафійки вияскравило в його особистості певні прикмети винятковості. Це своєрідне «переродження» було спровоковане перешкодою на шляху закоханих: старий Гулейчук – батько Гафійки – хотів би для своєї доньки «вченого» чоловіка, а Онуфрій не видавався йому достойною партією. «Гулейчук і слухати не хотів, щоб свою одиначку відпускати геть далеко. Та ще й наголосив: хто ти такий, хлопче, чи не переоцінив себе, що замірився на таку файну дівку, чи заслугуєш на неї... Не в чужому – у нашому-таки селі є парубійки. Не гірші, порядні і вчені навіть... Чим ти ліпший від них? Армію відслужити і їздити на плотах – це кожен може» [6, 255]. Ця перешкода здавалася неподоланною, щастя – неможливим, проте допомога прийшла звідти, звідки її не чекали: переконавшись, що почуття парубка щирі, справжні, що це не тимчасова забаганка, Гулейчук натякнув, що віддав би доньку за справжнього сміливця, який пройшов би сам на дарабі бурхливою річкою. Почувши це, Онуфрій миттю скочив на пліт, ніхто не міг його зупинити, адже «танець дараби» на бурхливій річці наближав його до Гафійки.

Однак кохання не завжди буває щасливим і не завжди вияскравлює кращі риси особистості. Інколи воно дуже чітко і яскраво відтіняє дріб'язковість, сірість душі, невміння любити і дбати про інших. Саме така проблематика є визначальною в новелі «*Мозайчні птахи*». Іван повернувся на малу батьківщину через багато років і волею випадку одразу ж зустрівся зі своєю колишньою однокласницею: «Минули роки. І все ж вона залишилася на диво жвавою і юною, моя втрачена Марта» [6, 341]. У його душі відродилося те давнє почуття: «І враз щось незрозуміло-щемке сталося між нами. Перепитування... Радість... Цікавість... Вичікування... Перед нами яскраво сяйнуло щось несподівано нове, манливе, багатообіцяюче» [6, 341]. Почалися традиційні запитання: хто, як жив усі ці роки. Як з'ясувалося, Марта закінчила педінститут, одружилася, народила доньку. Але її особисте життя не склалося, адже в основу родини була закладена не щира приязнь чи палка любов, а лише вдячність. Уже після одруження вона зрозуміла свою помилку. З часом життя стало нестерпним: чоловік відчував байдужість і порожнечу, почав парубкувати, зрештою все закономірно завершилося розлученням. Іван

не був одружений, бо не зустрів ту єдину, суджену. Весь час їздив, будуючи газогони: Середня Азія – Північ – Карпати. Тепер зібрався осісти, оженитися. Здавалося б, ці двоє самотніх людей нарешті знайшли одне одного, отримали щасливий шанс – квиток до щастя.

Головне у творі – не діалоги персонажів, не їхня нічна поїздка до села, а тонке психологічне нюансування – опис тих почуттів чи емоційних півтонів, що зароджувалися в їхніх душах, фіксація найменших змін настрою. Ось, наприклад, перше враження головного героя: «Існуємо тільки ми, більше нікого, існуємо, поєднавшись у ніжне й трепетне ціле, в якому все більше розчинялась наша відчуженість. Ми одні. Все решта – немов декорація...» [6, 342]. Ніч манила. Почуття захоплювали. Назва новели – «Мозаїчні птахи» – має важливе символічне навантаження. Ці птахи, яких герої побачили на стіні автобусної зупинки, символізують любовну пристрасть, взаємне прагнення двох стати одним цілим. Вони самодостатні, для них не існує інших. Вони постійно тягнуться дзьобами одне до одного. Не випадково у міфології концепт кохання реалізується часто саме через орнітологічну символіку: голуб і голубка асоціюються з щасливим коханням, пара лебедів є символом вірності у коханні... Невипадковим у новелі є і мотив дороги: з минулого у майбутнє, від народження до смерті, лишаючи позаду здобутки і втрати, щастя і біль.

Символічно, що герої зустрілися саме на вокзалі, а потім вийшли на автобусній зупинці. Вони зустрілися, їхні життєві шляхи перетнулися, настав момент вибору – зупинки руху, коли виникає можливість усе обміркувати і зважитися на крок, що змінить життя. Здавалося б, герої мали скористатися своїм шансом і піти далі разом. Адже найвищою цінністю життя є любов: «Ми думали про те, що треба вміти цінувати все, що дане тобі життям, і жити якнайповніше. Треба спішити, щоб встигнути досягнути свої плани, свої мрії. Насамперед те, що вважав найзаповітнішим, найбільш жаданим. Бо скільки з того, про що думалось, вже могло б бути полишено десь позаду й забуто... Треба врешті кохати, якщо кохання є, кохати всією душею, що б там не стояло на перешкоді...» [6, 343].

Займенник «ми», який часто зустрічається не лише у цитованому фрагменті, але й далі в тексті, мав би означати не лише важливість, загальнолюдську значимість наведених міркувань, але й те, що головний герой не мислить себе окремо від коханої. Однак усе виявилось лише короткочасним епізодом, життєві шляхи героїв приречені розійтися. Іскра кохання спалахнула і згасла навіть без втручання зовнішніх обставин, обтяжливої «прози життя». Після нічних чарів – уранішнє протверзіння: «Вчорашній порив, схвильованість до запаморочення відпливали, мов сон. І сяйво вчорашнє розсіювалося. Як би я себе не обдурював, не переконував, Марта таки мною знехтувала. Опріч того... дитина. Думки мої щоразу поверталися назад, до міста» [6, 346].

Головний герой цієї новели втратив найважливіше у житті – здатність кохати. На якийсь момент йому здалося, що відродження можли-

ве. Але світлий промінчик почуття згас під впливом давньої образи (Марта не дочекалася його, її лякала туманність майбутнього, самотність, тому й вийшла за Богдана) і небажання опікуватися чужою дитиною. А може, тут слід вести мову про глибший психологічний комплекс – страх перед коханням, небажання змінювати нехай монотонне і нецікаве, не збагачене емоціями, не осяяне любов'ю – але таке звичне і зручне життя. Розгублена Марта лишається сама на дорозі, Іван повертається до міста – це символічне повернення до свого попереднього усталеного життя, де основою всього є робота. Так актуалізується важлива для літератури ХХ століття проблема дегуманізації особистості, коли звичайні людські почуття девальвуються під натиском технізації, роботизації, погоні за успіхом, за матеріальними благами, кар'єрним зростанням... Людина обкрадає себе, відмовляючись від кохання. Заціклавшись на виробничих питаннях, Іван відмовляється від такої щемкої близької надії на щастя.

Ще один аспект аналізованої теми – нещасливе кохання, здатне зруйнувати людське життя. Саме про таку зруйновану долю жінки йдеться у новелі *«Косиці на писанках»*. Фабула твору – розповідь про жінку Катерину, яка замолоду була закохана в Дмитра Думітрака, але життя не склалося – вона змушена була вийти заміж за Гаврила (якого вважали кращим парубком на селі), а Дмитро також одружився з іншою. Катерина швидко овдовіла і залишилася зовсім самотньою. Чому так склалося її життя? Уособленням нещасливих обставин є у творі образ Пекуна, який увесь час намагається нашкодити, бо йому нестерпно бачити щасливих радісних людей, особливо ж він прагне розлучити закоханих. На перший погляд, жінка мала б озлобитися, та вона придушує у своїй душі несвідому неприязнь, що виникає в неї у ставленні до Юстини – Думітракової доньки. Вона долає в собі бажання прогнати дівчину, яка мимовільно нагадала їй про невідбуле щастя, вчить дівчинку розмальовувати писанки: «Досить! – Аж це розгнівало жінку, хотілося крикнути Катерині: – Геть з-перед моїх очей, облудо... Досить, що вже раз ти зробив для мене зле. Для мене. Але погасити сонечко – забагато хочеш!» [6, 292].

Подібний життєвий шлях могла би пройти і героїня новели *«Весільної грали музики»*. Скільки умовностей тяжіє над кожною людиною, скільки стежок веде її не до щастя, а в протилежному напрямку! Рузя – ще одна героїня, чиє дитинство обпалила жорстоким вогнем війна: її батька вбито на фронті, матері довелося давати раду шістьом дітлахам. Жінка часто слабувала, тому вона змушена була віддати доньку на виховання бездітним чоловіковим родичам – Рибарукам. Дівчинка нібито і не могла нарікати на несправедливу долю, адже прийомні батьки ставилися до неї добре, нічого для неї не шкодували, «краще, як рідну доглядали, пестили. І тішилися нею. Нічого дівчині не бракувало – ні поїсти, ні вбратися. Іноді Рузі навіть хотілося відчути скруту...» [6, 334].

Ця любов і турбота ледве не стали пасткою, яка могла зруйнувати подальше життя героїні. Звісно, вона «почувала перед батьками і

обов'язок, і власний борг, і вдячність» [6, 335]. Саме тому Рузі було дуже важко відмовитися від одруження з хлопцем, якого обрали для неї Рибаруки. Їх мотивація цілком зрозуміла й природна з точки зору «здорового глузду», адже Грицканюк – «поважний такий. Заробітки має добрі. Нічого, що трохи занижкий ростом. Зате слухняний син. Ощадливий. Кожну копійку додому несе» [6, 336]. До того ж – закінчив електротехнікум і вміє все робити по господарству. Рибаручка раділа, що Рузі дісталася така гарна партія, та й сама Рузя вагалася, адже не могла логічно пояснити навіть собі, що їй не подобалося у поведінці хлопця – «жодного явного ганджу в ньому не бачила...» Вона погодилася на весілля, з удаваним спокоєм стежила за приготуваннями, приміряла весільну сукню, слухала привітання подруг...

Але за цим показним приховані були ознаки душевної бурі. Їй потрібно було зважитися: одружитися з нелюбом, який ставав усе безпардоннішим, поведився як власник, навіть хвалився перед парубками, що Рузя сама його переслідує, що вона вже давно йому належить – чи переступити через звичай і традиційну селянську мораль, адже односельці та батьки навряд чи змогли б зрозуміти і виправдати втечу нареченої з власного весілля. Ця втеча для Рузі означала б, що в її житті починається новий етап – «з нуля», без жодної підтримки рідних і знайомих. Але Рузя все ж таки наважилася на цей відчайдушний крок – крок у невідомість – і (разом з тим) крок від прірви, до якої її штовхало це одруження: «Нехай попереду ніщо, темна невідомість, вона не зупиниться!» [6, 339]. Таким чином Микола Яновський стає на захист людської гідності, виправдовуючи вчинок героїні.

Вирішальний, кульмінаційний момент у житті персонажа покладений також в основу новели «Скрипка». Цей музичний інструмент стає у творі як символ повноцінного творчого й особистого життя. Не випадково після одруження лікар-педіатр Микола Костреюк більше не грав: «Навіть скрипку свою перестав знімати зі стіни, аби дружина не іронізувала: «Знову свої коломийки! Не вмієш нічого кращого?»» [6, 365]. Головною проблемою аналізованого твору є нещасливе подружнє життя, що не дає людині можливості для саморозкриття і самовдосконалення. П'ять років минуло, відколи Микола одружився з Лялею. Він одразу не зрозумів, якою насправді є його дружина. Відчував дискомфорт, відчував, що вона чужа і далека, інколи чув слова повчань і розпоряджень. Але матеріальна стабільність, затишок і сила звички утримували їх разом. Тому гадував своє невдоволення, уникав сварок, «закривав очі на те, що суперечило його уявленням про життя. Заспокоював себе: все перетреться, перемелеться...» [6, 365].

Цей звичний плін життя перекреслив один випадок, що змусив головного героя замислитися над тим, як він живе, спонукав до рішучого переосмислення своєї життєвої позиції. Мова йде про смерть маленького пацієнта, яким Микола опікувався. Лікареві довелося терміново їхати до сусіднього села на операцію, він попросив дружину подбати про хлопчика, а коли повернувся, побачив спокійне, чисте обличчя Лялі, яка

крутилася біля дзеркала й абсолютно незворушно беземоційно повідомила, що хлопчика забрали... поховати. Зрештою, на місці цієї життєвої ситуації могла б бути інша, адже мова йде не так про роль випадковості в житті персонажа, як про те, що ця ситуація вибору була закладена ще з моменту одруження – раніше чи пізніше Микола мав зрозуміти, що «рожеве павутиння» побуту є для нього отруйним, що його дружина дбає лише про себе, не може і не хоче зрозуміти його. Тож Микола опинився в ситуації, яку екзистенціалісти називають межевою: «Щось відчайдушне зроджувалося в ньому і з силою протестувало» [6, 364].

Однак знайти вихід з цієї екзистенційної ситуації було справою непростою. Письменник майстерно моделює цілу амплітуду настроїв, точно, до найменших нюансів, відображає внутрішній світ персонажа, який опинився перед вибором, що змінить звичний плін його життя: «Микола відчув, що готовий вчинити щось несподіване для себе. Обурення і злість розпалювали його рішучість» [6, 364]. Це, так би мовити, вихідний етап у ситуації вибору – перша суто емоційна реакція на те, що сталося. Далі – тривалий шлях рефлексій і вагань («Не наважувався щось міняти» [6, 365] – адже люди, розмови, осуд... «Каменем навалювався відчай. Усвідомлював, що мусить прийняти важливе рішення. Прийняти твердо і безкомпромісно» [6, 365]).

Першим вагомим кроком до розв'язання цієї екзистенційної ситуації стала позачергова відпустка, яку він вирішив провести в селі у батьків. Це дозволило глибше замислитися над проблемою справжніх і фіктивних життєвих цінностей і привело до розуміння важливої та надзвичайно простої істини: у погоні за примарами, нав'язаними суспільством, мораллю, звичаями, людина втрачає справжні орієнтири, компромісами руйнує свою систему цінностей, пристосовуючись, втрачає себе саму: «Річ не в принципі. Не так живемо...» [6, 366]. Прийняття рішення не було для героя простим і само собою зрозумілим. «Остаточний вибір страхав», – констатує автор. Але з низки деталей розуміємо, що Микола Костреюк знайшов у собі сили виборсатися з цього безперервного колообігу буденщини, зі звички, з цього екзистенційного колапсу і повернутися до істинного буття, що виразно символізує фінальна деталь – він нарешті завершує роботу над власною скрипкою, а отже, відроджує до життя непідвладне рутині творче начало у своїй душі.

Однією з концептуальних для літератури різних епох була проблема вибору. Обираючи в екстремальній ситуації одне з кількох можливих рішень, особистість демонструє особливості свого внутрішнього світу у всій повноті й наочності, свою систему цінностей та життєвих орієнтирів. Часто при цьому герої ризикують власним життям, але все ж прагнуть зберегти свою неповторну людську сутність. Ця проблема, що стала змістовою домінантою новели «Скрипка», виокремлена також в оповіданні «Служниця». Тлом розвитку сюжету тут стали події Другої світової війни. Але тема війни не є надто поширеною у творчості цього прозаїка, війна не змальована тут конкретно, зримо, чітко не окреслене власне збройне протистояння. В оповіданні «Служниця» навіть не зро-

зуміло, до якого табору належать партизани. Хоч відсутність «червонозоряної» деталізації вже наводить на думку про те, що мова йде, мабуть, про вояків ОУН-УПА. Єдине, що автор змальовує чіткіше, – образ ворога, який недвозначно асоціюється з німецьким солдатом – жорстоким, свавільним носієм негативних рис. Головна героїня оповідання – Ярина. У часи воєнного лихоліття вона знайшла прихисток, найнявшись до господині доглядати дітей. Одного разу по дорозі додому вона зустріла двох озброєних чоловіків. Партизанів шукали. За вбивство поліцаїв усі, кого могли запідозрити в допомозі їм, могли зазнати жорстокого покарання. Коли Ярина дізналася, що партизанам загрожує небезпека, вона ще вагалася, адже господиня наказала їй сидіти тихо. Але в ситуації вибору вагомішими виявилися не обережність та егоїзм, а співчуття воякам, яких дівчинка поспішила попередити про те, що готується облава есесівців.

Проаналізувавши новели М. Яновського, можемо зробити такі висновки: його творчість не стояла осторонь тогочасного літературного процесу, теми, які автор піднімав у своїх новелах, були досить актуальними на той час. У вищезгаданих творах письменника ідейно-моральний пошук, становлення особистості відбувається в постійному зіткненні її «правди», життєвої філософії, по-перше, з фактами дійсності, а по-друге, з іншими «правдами». Людина осмислює рухливу і суперечливу дійсність, постійно перевіряючи, наскільки правильне і морально виправдане її ставлення до неї, її концепція світу і людини. Іноді моральний пошук героїв стає настільки гострим, а внутрішні суперечності – настільки напруженими і нерозв'язними, що герой здійснює той чи інший вчинок не заради його практичного смислу, а з єдиною метою – перевірити свої теорії практикою, провести своєрідний експеримент, який дав би відповідь на нерозв'язні питання.

Література

1. *Бойко Б.* Миколі Яновському – 50 // Літературна Україна. – 1989. – 5 січня.
2. *Денисюк І.О.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005, – Т. 1: Літературознавчі дослідження. – Книга 1. – 432 с.
3. *Гундорова Т.І.* Жінка і дзеркало// Гендерні студії: Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – №17. – С. 87-94.
4. *Жулинський М.* Наближення. Літературні діалоги. – К., 1986. – С.119
5. *Зборовська Н.* Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
6. *Яновський М.* Гірське серце. Вибране. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2008. – 648 с.
7. <http://galtv.if.ua/news/view/2010/05/13/1243>

*Стаття надійшла до редакційної колегії 17.10.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Гром'яком Р.Т.*

**MORALNO-ETICHNA PROBLEMATICA OF SMALL PROSE
OF NICK YANOVSKY**

O. V. PLETSEN

*Ivano-Francovsk National Medical University
department of linguistics; 25, Mazepa street, Ivano-Frankivs'k;
tel.: (03422)4-71-08*

The article analyzes the prose of Mykola Yanovskiy; reveals the problematics, ideological and imaginative world of his short stories and stories. The author discovers the features of artistic thinking of the writer.

Key words: *short prose, short story, story.*

Критика, бібліографія

УДК 821.161.2.09'06

ББК 823 (4 Укр)

ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЄ ЯВИЩЕ: ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНЕ МОДЕЛЮВАННЯ

Л. І. Рудницький

Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX - XX століть). Івано-Франківськ: Фоліант, 2010. – 400 с.

У сучасній науці про словесність не так уже й багато досліджень, які б порушували проблему доцільності трансдисциплінарного моделювання літературних явищ (тим паче тих, які на сьогодні вважаються т.зв. класичним фондом). Відтак спроба авторки рецензованої книги відшукати інтегральний концепт, за допомогою якого можна було б окреслювати загальні закономірності художньо-естетичного процесу (від моменту кристалізації авторського задуму до часу оживлення словесної тканини в рецептивно-комунікативних актах), видається нам досить-таки новаторською та оригінальною. Умотивованим є, з нашого погляду, й вибір дослідницею такого поняття - концепту домінанти, введеного в науковий обіг знаним російським фізіологом Олексієм Ухтомським, а також спорадично використаного ним у нотатках, листах і щоденниках у статусі такого смислообразу, який становить собою суть «проекту буття» кожної творчої особистості.

Відрадним видається і той факт, що вказана фізіолого-філософська ідея Олексія Ухтомського стала наскрізним методологічним стрижнем рецензованого дослідження. Виходячи з її смислових інтенцій, Світлана Луцак структурувала свою студію, виокремивши ті художньо-естетичні явища і процеси, на які, так би мовити, «розповсюджується» дія цього трансдисциплінарного закону. Окреслену екстраполяцію думок Олексія Ухтомського про значення домінанти в когнітивній і комунікативній формах діяльності людини в літературознавчу царину можна, очевидно, вважати достатньо новаторським намаганням молодого дослідниці вибудувати власну концепцію креативного процесу.

Цікавим, на нашу думку, є й своєрідне «входження» авторки в новітню парадигму синергетики, в термінологічному арсеналі якої вона

віднайшла ті необхідні міждисциплінарні аналоги, за допомогою котрих можна уявлювати динаміку творчих дій автора (спрямованих на перетворенні «хаосу» розрізнених вражень у художній «космос») і читача (покликаного оживлювати текст як єдиний організм у множині рецептивних вражень і оцінок). Безперечно, можна дорікати Світлані Луцак, що в її монографії є досить багато матеріалу зі сфери природничо-математичних наук, а також мистецтвознавства (особливо в додатках). Однак він усе-таки не є зайвим у книзі, бо дослідниця практично використовує ці суголосні наукові поняття при аналізі конкретних фактів буття художніх зразків української літератури кінця XIX - початку XX століття. Про актуальність і навіть неминучість такої інтеграції та синтезу знань може посвідчити той факт, що, наприклад, поняття «фрактала» одночасно з авторкою запозичує до літературознавства Ігор Набитович.

Вважаємо, що особливо цікавими для сучасних читачів виявляться, на перший погляд, дискусійні спроби Світлани Луцак комп'ютерними методами моделювати закони художньої гармонії - крізь призму теорії золотого перетину. Адже презентовані авторкою у книзі приклади такого студіювання є, безперечно, переконливими.

Заслуговує доброї оцінки й виважений вибір дослідницею художнього матеріалу. Усвідомлюючи панорамність літературної картини в нашій словесності кінця XIX - початку XX століття, Світлана Луцак методом відшукування у критичному й метакритичному дискурсі оцінок стрижневих рис літератури вказаного періоду відібрала тільки той «ресурс» (додаток А), який здатен найкраще презентувати міру новаторства й художньо-естетичної неповторності тогочасних літературних зразків.

Знаходимо в рецензованій книзі багато цілком самобутніх варіантів рецептивно-комунікативної реінтерпретації ключових для української літератури творів межі XIX - XX століть – поеми «Мойсей» Івана Франка, драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки, повісті «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського й ін. Загалом можна говорити про вільне володіння дослідницею теоретичним і художнім матеріалом.

Досить оригінальним є т. зв. музичний вектор монографії. Залучаючи музикознавчі поняття домінанти, Світлана Луцак не просто вдається до реферування ідей цієї науки, а й розширює їх смислову палітру філософськими й власне художніми вимірами. Так, у книзі маємо цілком самобутнє тлумачення смислової поліфонії - з огляду на дивовижну суголосність філософсько-релігійних традицій тлумачення слова (зокрема, в праці грецького мислителя Христа Яннараса) та мистецтвознавчих законів нюансування смислу. В означеному аспекті дослідниця повному розглянула цілу низку зразків української літератури межі XIX - XX століть, в яких музичні вкраплення (з творів Фредерика Шопена, Людвіга ван Бетховена, Франца Шуберта) є тим домінантним складником цілісності, який безпосередньо змушує читача доповнювати т.зв. художній каркас власним званням, зіставляючи індивідуально авторський варіант інтерпретації відомого музичного твору з першоджерелом,

подібними спробами інших творців, фактами продовження розробки того ж мотиву в наступних епохах, різних видах мистецтва і под.

Окремо хочемо наголосити й на тому, що попри часткове захоплення новітніми чужоземними теоріями, Світлана Луцак здійснює цікаву й новаторську спробу встановити їх мітки дотику з т.зв. українським ресурсом. У її книзі цілком самостійно й на повний голос звучать літературознавчі концепти багатьох українських дослідників (Євгена Адельгейма Олександра Білецького, Михайла Гіршмана, Романа Гром'яка, Івана Денисюка, Івана Дзюби, Марії Зубрицької, Миколи Ільницького, Михайла Кушніра, Григорія Сивоконя, Віктора Удалова, Ольги Червінської, Івана Франка, Степана Хороба, Нонни Шляхової та ін.), тим самим засвідчуючи, що в нашому літературознавстві фактично витворювався протягом багатьох років самобутній і цілком самодостатній теоретичний інструментарій, адекватний для українського «різновиду» художнього світомислення.

Важливим і цінним видається й те, що своєрідними «дійовими особами» дослідження Світлани Луцак стають не лише письменники та художні твори, а й новітні літературознавчі студії: книги Романа Гром'яка, Володимира Мазепи, Романа Піхманця, Миколи Ткачука, Степана Хороба й ін. У цьому також виявляє себе інтегративний пафос рецензованої праці, дбайливе ставлення до цілісного поля української теорії та методології.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 18.08.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Хоробом С.І.*

LITERATURE-ART PHENOMENON: TRANSDISTSIPLINARNE DESIGN

I. I. Roudnitsky

Loutsac S. M. Dominanta as mental oserdya of houdogno-estetichnogo process (on material of Ukrainian literature of border of XIX - XX ages). Ivano-Frankivs'k: Folio, 2010. - 400 p.

УДК 821.161.2. 09'06

ББК 823 (3 Укр)

“ЧАРІВНИЙ САД” ПОЕТИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ЛІНГВО-ЕСТЕТИЧНОМУ ВИМІРІ

М. І. Голянич, І. Ф. Бабій

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57*

Рецензія на монографію Маленко О. О. Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодерну): Монографія / Олена Маленко. – Харків, 2010. – 488 с.

Актуальними в сучасному мовознавстві є питання, що розкривають як інваріантні (сутнісні) ознаки художнього тексту, їх ієрархію, смислотвірний потенціал, так і ті, що, здавалось би, мають периферійний текстовий “статус”, однак є дуже важливими у виявленні природи художнього цілого, оскільки лише в єдності, у “співзвуччі” всіх складників формується текст як дискурс.

Залежно від того, який підхід дослідник вибирає при аналізі художнього тексту, які критерії як домінантні виокремлює при його характеристиці, – залежно від цього і будуть розставлені смислові акценти у процесі його пізнання, що розкриватимуть художньо-образні “акти буття” (М. Мамардашвілі), опрідметнені в слові.

Аналогічним підходом до осмислення певного художнього явища є і той, коли в полі зору дослідника – не один текст, а їх сукупність, що маніфестує певну епоху, літературний напрям, школу; тексти, часто інтерпретовані в різних наукових парадигмах, неоднакових координатах лінгвостилістичного аналізу.

Вибрана автором траєкторія “проведення” читача крізь різні пізнавальні ситуації, певні моделі буття – своєрідні топологічні знаки – виявляє, з одного боку, авторське розуміння етапів розвитку поетичної мовотворчості в культурно-історичному, художньо-естетичному, аксіологічному вимірах, з іншого (уже крізь призму окреслених буттєвих зв’язків) – означає ті грані поетичного слова, які, актуалізуючи уже відомі дискурсивні практики, вагомі ідіостильові “формули”, відкривають нові (не помічені раніше) вектори образо- і смислотворення.

Саме такою працею, у якій узагальнено напрацювання, що “стали вагомим теретичним підґрунтям у вивченні українського художнього слова та окреслили перспективи для його подальшого студіювання в річищі актуальних наукових парадигм” (с. 83-84), і є праця Олени Маленко “Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодерну)”.

Рецензована монографія – це ґрунтовне дослідження, у якому систематизовано досвід багатьох учених, що аналізували художньо-

естетичну вартість слова, його тексто- й образотвірні можливості, внутрішню форму – ту концептуальну ознаку, закріплену в слові, яка допомагає глибше пізнати семантичну, асоціативно-образну і тропеїчну структуру мовної одиниці, внутрішню форму, яка окрему сему здатна трансформувати в мікрообраз – і вже крізь його призму дешифрувати текстовий сегмент (чи навіть текст у цілому, якщо внутрішньоформне слово є його домінантою).

Важливою рисою цієї монографії є і те, що в ній акцент зроблено на тих поетичних текстах, які найбільшою мірою відповідали окресленій художньо-естетичній програмі, на тих мовних засобах (передусім словах-образах), які є носіями символічного значення, виразниками базових етноконцептів.

Праця Олени Маленко – цілісне і водночас поліаспектне дослідження. Так, перший розділ (“**Теоретичні аспекти дослідження поетичної мовотворчості**”) присвячено розгляду поетичної мови в концепціях лінгвістичної поетики; у ньому розглянуто психологічні аспекти поетичної мовотворчості, наголошено на необхідності окреслення тієї естетичної парадигми, у форматі якої написано літературний твір. Розділ становить теоретичну базу монографії, у якому дослідниця акцентує на тому, що вивчення української поезії як особливої форми мовотворчості задекларовано ще у давніх українських поетиках XVII-XVIII століття, авторами яких були Ф. Прокопович, М. Довгалевський, Г. Кониський, Г. Сковорода та ін. Незважаючи на те, що монографія присвячена аналізу української поетичної мовотворчості, базове підґрунтя її, крім теоретичних універсалій давньоукраїнського віршування, містить ще й загальні принципи поетичної творчості (безвідносно до конкретного мовно-культурного простору), що є цілком логічним, адже, як переконливо зауважує авторка, “...мовний ландшафт європейського поетичного дискурсу тих часів характеризувався наявністю спільного вербального матеріалу для творення художньої картини світу, джерелом якого став увесь культурний фонд: від зразків античного мистецтва та Біблії до знакових текстів загальноєвропейського спадку” (с. 18).

Подальший розгляд феномена поетичної мови засвідчує поступовий розвиток досліджень у цій царині крізь призму таких основних вимірів: історизму (XIX ст., праці І. Рижського, І. Тимковського, І. Срезневського); психологізму (О. Потєбня); теоретичних студій “формальної школи” (початок XX століття, дослідження Б. Ейхенбаума, В. Шкловського, Р. Якобсона); структуралізму (праці М. Бахтіна, О. Білецького, Л. Булаховського, В. Жирмунського та ін.); далі – виокремлення досліджень поетичної мови в самостійну лінгвістичну галузь – теорію художньої мови (50-70 роки XX ст., заслуга насамперед В. Виноградова); пізніше – акцент на функціональному підході до вивчення художньої мови (В. Григор’єв, С. Єрмоленко та ін.) та на ученні про концептуальну і мовну картини світу людини (90-ті роки XX ст.).

Нарешті, “на початку XXI ст. поетична мова актуалізує своє наукове буття в усіх дослідницьких парадигмах – лінгвістичній, філософ-

сько-естетичній, психологічній, рецептивній, когнітивній, синергійній” (с.86).

Таким чином, цей вимір праці О. Маленко узагальнює здобутки вітчизняних і зарубіжних учених стосовно феномена поетичної мови, основних етапів його формування, зумовлених відповідною дослідницькою парадигмою.

Другий розділ монографії (**“Мовно-естетична модель буття в українській народнопоетичній практиці”**) присвячений лінгвістичному аспекту дослідження українського фольклорного досвіду, містить інтерпретацію фольклорного тексту як репрезентанта лінгвоментальних і буттєвих цінностей через такі значущі категорії, як “життєвість”, “упорядкованість”, “краса” тощо. Окремі об’єкти, які стали для українців еталонами краси, зумовили актуалізацію естетичності як основної категорії фольклорної мовотворчості і використання в аналізованому дослідженні поняття “естетизмів”, до яких закономірно належать назви квітів, небесних світил, прикрас, а також слова-демінутиви.

У контексті всієї (добротної) праці авторки цей сегмент є вагомим не тільки тому, що в ньому виділено семантико-конотативні, естетичні, аксіологічні параметри фольклорних текстів, а й тому, що, акцентуючи на їх архетипічній природі, дослідниця підкреслює: реконструкція архаїчної концептуальної картини світу, виділення в ній домінантних ознак, що отримали мовне (часто розгалужене, багаторівневе) вираження, допомагає краще зрозуміти художню мовотворчість митців, які увібрали народнопоетичний досвід, реалізуючи лінгвокреативний потенціал мовної одиниці.

У третьому розділі (**“Лінгвопоетика буття в естетичному вимірі українського романтизму й реалізму”**) рецензованої роботи показано становлення національної художньо-естетичної концепції українського романтизму (I половина XIX ст.), а також розкрито характер лінгвопоетичної інтерпретації буттєвих домінант в естетиці українського реалізму (II половина XIX століття).

Аналіз загальних художніх настанов відповідної доби й естетичних “програм” митців, що їх маніфестували, дозволив дослідниці виділити такий буттєвий пріоритет поетичного дискурсу (в окреслених хронологічних рамках романтизму), як національна ідея (етноконцепти “Україна”, “козаччина”, “рідна мова”, “воля” тощо), реалізація якої *“...пов’язана із усвідомленням етнічною спільнотою свого історичного минулого, його національної героїки, окреслення території, що ідентифікується як місце проживання корінного етносу, а також наявність національної мови, яка є втіленням духовної енергії народу”* (с. 273).

Серед названих етноконцептів, кожен із яких, вербалізуючись, реалізується у різних образних моделях (наприклад, *рідна мова – рідне слово, язик руський, руське слово, родим голос* тощо), формування образу України охоплює два рівні: уявний край (омріяний) і реальна земля із власною історією. Такий дуалізм зумовлює й неоднорідне мовне офор-

млення етноконцепту “Україна” у творах поетів-романтиків, порівняймо:

Прощай, весела сторона! / Я б не покинув України: / Твоя пахучая весна, / Твої квітчасті долини, / Твої веселі небеса, / Твої луки, твої ліса, / Твої густі червоні лози, / Під темний вечір соловей – / Усе краса! (с. 195).

Зажурилась Україна, / Що недобра їй година: / Наступають орди ханські, / Палять села християнські. Або: / І вставали з домовини / Закуті в кайдани / Вірні сини України: / Козаки й гетьмани (с. 198).

Розкриття авторкою характеру українського поетичного мовобуття в концепції романтизму справді переконливо показує, що він “актуалізував індивідуальне самовираження митця, піднісши суб’єктивно-експресивну естетику на найвищий щабель реалізації особистості” (с. 177), сформував свої лінгвомоделі оприявлення дійсності, словник, що маніфестував базові етноконцепти, увиразнив макро- і мікрообрази, що отримали розвиток у подальших поетичних практиках.

Мовний поетико-естетичний дискурс, який традиційно “вміщують” у рамки реалізму, акцентує передусім на суспільних ідеалах, акумулюючи ідеї, які можна б означити такими лексемами, як “правда”, “добро”, “справедливість”.

І хоча цей етап еволюції художнього слова, що на належному рівні проаналізовано в роботі, опирався на, здавалось би, полярно протилежні романтизмові засади, вербалізуючись, відповідно, у таких цінностях буття, як “рівність”, “свобода”, “наука”, “освіта”, “прогрес” та ін., він є важливим тому, що, відкриваючи нові обрії духовного, поетико-естетичного освоєння дійсності, використовував “напрацювання” попередніх епох у плані “розвитку національної поетики – від традиційних народнописаних тропів до індивідуально-авторських словесних образів, що довело спроможність української мови повноцінно реалізувати естетичну функцію, а українській поезії – маніфестувати універсальні й національні цінності буття (індивідуального і суспільного)” (с. 278).

У четвертому розділі монографії (“Художньо-мовна репрезентація буттєвих домінант в естетиці українського модернізму”) окреслено еволюцію художнього мовомислення на теренах української словесності у вимірі модернізму та акцентовано на модернізації поетичної мовотворчості в умовах естетичної еволюції українського художнього слова.

Лінгвопоетичне дослідження особливостей вербалізації цінностей буття в українській модерній поезії дало підстави авторці стверджувати, що в рамках української поезії найбільш виразними були естетичні практики символізму (найпоследовніше його постулати втілились у літературній творчості “Молодої Музи” – поети П. Карманський, В. Пачовський, Б. Лепкий, О. Луцький та ін.), футуризму (творчість Михайля Семенка, Юліана Шпола, Олекси Слісаренка та ін.) і “неокласицизму” (М. Рильський, М. Зеров, М. Драй-Хмара, Юрій Клен, П. Филипович).

Підсумовуючи задекларовану проблематику, дослідниця приходить до висновку, що наслідком естетичних пошуків поетів-символістів стало *“збагачення українського художнього мовомислення свіжими образними моделями, розширення поетичного тезаурусу за рахунок активізації лексико-семантичного й граматичного потенціалу мови, окреслення перспектив модернізації національної художньої свідомості”* (с. 374).

Зміни соціально-політичного устрою суспільства, а також переорієнтування естетичних цінностей викликали до життя нові художні форми, зокрема футуризм, найбільшою вартістю в онтологічному вимірі для яких були *“рух”* і *“слово”*, насамперед *“нове поетичне слово, яке до цього часу “ніхто не чув”* (с. 375).

На протигагу засадничим вимірам футуристів, українські *“неокласики”* проголошували пріоритетність і вічність класичних форм у мистецтві слова, домінантна ознака яких – *“красиве, досконале, гармонійне в його формально-змістових площинах слово як репрезентант високого, аристократичного духу й класичного мистецтва”* (с. 377). Саме тому поетична мовотворчість II половини ХХ – початку ХХІ століття характеризується ускладненою образною інтерпретацією світу, появою індивідуально-авторських образних моделей, семантичного ускладнення словесного образу.

У п'ятому розділі цього дослідження (**“Слово і трансформація ціннісних ординат в українській поезії постмодерну”**) проаналізовано естетичний феномен постмодернізму, що *“дало змогу окреслити загальні тенденції й особливості художньої реалізації буттєвих цінностей у поетичному ПМ-дискурсі, виявивши його національну специфіку та художню неоднорідність”* (с. 459).

У своїй роботі (спираючись на теоретичні напрацювання учених, присвячені постмодернізму, і на власні спостереження при аналізі художнього тексту, які можна кваліфікувати як постмодерні) авторка виділяє такі основні риси означеної художньо-образної моделі: інтертекстуальність як діалог культурних кодів, інтерпретація мови як речі-в-собі, відсутність будь-яких аксіологічно-естетичних заборон у використанні вербальних моделей, вивільнення слова з меж стилістичного регламенту, пошук альтернативних асоціативно-образних моделей і художньо-рецептивних тропеїчних форм, активне залучення до процесу поетизації лексики різностильового потенціалу, множинність смислових рецепцій тексту; як підсумок – творення гетерогенної мовної картини світу.

Таким чином, виділяючи вузлові віхи (художньо-естетичні програми) розвитку українського поетичного слова, О. Маленко показує цілісність і вмотивованість цього процесу, який у формах і засобах вираження оприявлює дух відповідної епохи – думки й почуття багатьох митців, що формували *“чарівний сад”* словесного мистецтва, виступаючи у ньому дбайливими *“працьовитими садівниками”*.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 09.09.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Полюгою Л.М.*

**“MAGIC GARDEN” OF POETIC ART
IN THE AESTHETICALLY LINGVO-BEAUTIFUL MEASURING**

M. I. Golyanych, I. F. Babiy

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk, 57 Shevchenko Street,
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine*

A review on the monograph of Malenco O. is O. Lingvo-estetichna interpretation of bouttya in Ukrainian poetic movotvorchosti (from folk-lore to postmodernou): Monograph / Helen Malenco. - Kharkov, 2010. - 488 p.

«ЗАВЖДИ ПОЧУВАВ СЕБЕ УЧИТЕЛЕМ...»**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*

Леонід Рудницький. Світовий код українського письменства: вибрані літературознавчі статті й дослідження /Авт. передм. Л.Рудницький; Авт. післямови Дм.Павличко; Упоряд., автор післяслова Ст.Хороб; Автор прим. Н.Вівчарик. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. – 334 с.

Ключові слова: *україністика, германістика, франкознавство, компаративістика.*

Усе більше відомих вчених-україністів, які жили і працювали за кордоном, залишається в ХХ столітті: Юрій Шерех, Юрій Луцький, Григорій Костюк... Встигло перейти в розряд старійшин українського літературознавства покоління, народжене перед II Світовою війною. Ось уже й Леоніду Рудницькому – академіку НАН України, професорові Пенсільванського університету, Українського Католицького Університету, Українського Вільного Університету 8 вересня 2010-го виповнилося 75!

Звичайно, що любов до української літератури у Леоніда Рудницького генетична. Батько був сотником УГА, мати – з родини Лужницьких. Рідний вуйко – Григор Лужницький – відомий український письменник, який зіграв важливу роль в житті небожа. Як пише сам Леонід Рудницький, їхні спільні розмови, часті зустрічі «були для мене цінним джерелом особистої освіти: я від нього значно більше осягнув про життя і культуру, ніж від більшості моїх професорів і запозичив у нього порівняльний підхід до української літератури» (с.10-11).

Леонід Рудницький захистив докторат в Українському Вільному Університеті у Мюнхені на тему: «Франкові переклади з німецької літератури»; габілітаційну роботу на тему «Роберт Льюїс Стівенсон і Юрій Клен» захистив 1972 року в Українському Католицькому Університеті в Римі. Все своє наукове життя Леонід Рудницький досліджує українську літературу в контексті світового письменства, насамперед в контексті німецької літератури, здобувши реноме одного із найавторитетніших германістів. Хоча про свою роботу сам дослідник говорить дуже скромно: «Зазначу, що я ніколи не вважав себе великим науковцем-літературознавцем; я завжди почував себе учителем, який старається

прищепити своїм студентам любов до кращого, вищого світу – світу літератури» (с.12). І ще одна самооцінка: «Таким справжнім аматором літератури я залишився й до сьогодні» (с.12). Хотів би тільки зауважити, що таку скромну самооцінку могла подати людина, свідомо того, що нею здобуто (а здобуто немало!), і що ще варто і можна змінити.

Склалося так, що книги Леоніда Рудницького не виходили часто в Україні. 2002-го року львів'яни перевидали його найголовнішу працю «Іван Франко й німецька література», а оцей компаративний збірник, підготовлений і упорядкований професором Прикарпатського національного університету ім.Василя Стефаника Степаном Хоробом, є другою книгою Леоніда Рудницького, видрукованою в Україні.

Книга має свою чітку структуру, й складається з двох великих розділів («Франкознавство», «Літературно-мистецькі діалоги») й завершується бібліографією, післямовама та невеликими коментарями («Штрихи до наукової біографії»).

Статті у розділах укладені так, що дають цілісне уявлення про науковий доробок літературознавця і про обшири його наукових обсервацій. Кожна зі статей Першого розділу («Німецька мова і література у творчості Івана Франка», «Іван Франко й австрійський культурний простір: вплив середовища на творчість поета», «Пісня про Нібелунгів» у перекладі Івана Франка», «Іван Франко і Гайнріх фон Кляйст: до початків української кляйстіяни», «Образ Галичини у німецькомовних творах Івана Франка», «Гете, Франко і Рим», «Франкові «Панські Жарты» в світлі німецьких літературних теорій») виповнює ті лакуни франкознавства, ставлячи проблемні питання, які ми ще не швидко заповнимо. Найголовніший висновок дослідника полягає в простій констатації факту: 1. «Ми ще досі не вивчили, ба навіть не збагнули, який вплив мав Франко на інтелектуалів-неукраїнців – своїх сучасників» (с.47);

2. «(...) значна частина Франкової кореспонденції із закордонними культурними діячами досі не зібрана й не видрукована» (с.48).

Всі статті виконані в порівняльному ключі: подаються цитати статей, листів Івана Франка мовою оригіналу (німецькою), і робиться виважений науковий коментар. Аргументація Леоніда Рудницького, на перший погляд, статична, але тут маємо величезну (невдячну!) роботу дослідника з архівними матеріалами, які не просто механічно відтворюються, а порівнюються, коментуються, з глибоким входженням в не тільки текстовий, але ширший культурологічний контекст. Чого вартує коментар із приїздом Георга Брандеса до Львова 1889 року і мимовільний конфлікт його з Іваном Франком (Франко з Грушевським запросили Брандеса на товариську зустріч, однак той не пішов, аби не образити поляків, які його запросили до Львова). Пізніше Брандес описав цей конфлікт, називаючи Франка «відомим активістом («агітатором») і журналістом», що показує, наскільки далеким він залишався від розуміння, ким був Франко...

Леонід Рудницький зупиняється також на факті біографії Івана Франка, зокрема його поїздки з Грушевським до Риму весною 1904 року, і пояснює, чому Франко так прохолодно прокоментував цю поїздку в листах до друзів, зупиняючись на маловідомому нарисі Франка німецькою мовою «*Римські враження*»... Також дослідник розглядає поему Франка «*Панські Жарти*» в світлі німецьких літературних теорій, роблячи висновок, що твір було написано за всіма канонами німецьких літературних теорій, хоча саме «*духовне полотно*» поеми «*залишається винятково українським*» (с.105).

Другий розділ книги – це різноманітні статті про дотичні зв'язки української літератури зі світовим письменством («*Роберт Льюїс Стивенсон і Юрій Клен: до генези оповідання Ю.Клена «Яблука»*»), «*Мазепа на американській сцені*», «*Василь Стефаник в англomовному світі: до рецепції майстра української прози в Канаді й США*», «*Василь Стус і німецька література: відношення поета до Гете і Рільке*», «*П'єси Володимира Винниченка на німецькій сцені*», «*Фаустівський дух у поетичній творчості Остапа Тарнавського*», «*«Далеко вічно і відвічно близько»: європейськість поезії Святослава Гординського*», «*Дмитро Чижевський і Томас Манн: до історії однієї незакінченої кореспонденції*», «*Невідомі українські переклади Гайнріха Гайне*», «*Австрійський класик Франц Грільпарцер у типологічних зв'язках*», «*Світовий вимір німецького Романтизму*», «*Лессінг в Україні*»).

Я свідомо назвав усі статті, надруковані в книзі з тим, аби читачі уявили обшири і напрям наукового мислення Леоніда Рудницького. Ця книга є своєрідним гімном літературознавчій (фактографічній, джерельній) деталі. Стиль досліджень Леоніда Рудницького традиційний. Головна літературознавча інтрига сеї книги в умінні компоувати матеріал так, що той або інший факт (та чи інша деталь) говорили самі за себе, при чому знання англо-американського і німецького літературного контекстів дозволяє дослідникові робити не патріотико-патетичні, а обгрунтовані наукові висновки, з яких стає зрозуміло, що українська література давно є беззаперечною і вагомою складовою світового літературного процесу. Інша справа, що як раніше, так і тепер, найголовнішою перепорою повноцінного пізнання української літератури європейською (світовою) спільнотою була і залишається політична кон'юнктура, прописаність чи непрописаність України на політичній карті світу.

Леонід Рудницький чесно виконує свій обов'язок: популяризувати українську літературу в світі. Чесно і гідно, як належить нащадкові славних галицьких родин Рудницьких-Лужницьких-Опільських. І той найголовніший життєвий і естетичний висновок, який зробив дослідник («*Може, ця книжка вибраних літературознавчих статей і досліджень посилить зацікавлення молодих читачів до рідної української та світової літератури і зробить їх громадянами цього вищого і кращого світу, в якому я мав за велике щастя прожити довгий вік*»), лише увиразнює той факт, що Леонід Рудницький є Вільним Громадянином Вільного Світу – ЛІТЕРАТУРИ. Поряд зі світом дитинства – найкращим зі світів.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 17.11.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філос. наук, проф. Карасем А.Ф.*

«ALWAYS FELT TEACHER...»

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*

*Leonid Roudnitkyi. World code of the Ukrainian writing: chosen study
articles of literature and researches /Avt. peredm. L.Roudnitsky; Avt. pislyamovi
D. Pavlychko;, author St.Хороб; Author of prim. N.Vivcharic. - Ivano-
Frankivs'k: Vid-vo Pricarpatscogo national university of the name of Vasil
Stefanik, 2010. - 334 p.*

Keywords: *ucrainistica, germanistica, francoznavstvo, comparativistic.*

МИХАЙЛО РУДНИЦЬКИЙ ЗБЛИЗЬКА**М. М. Севрасевич**

*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*

Михайло Рудницький. “Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009. – 502 с. – (Серія «Cogito: навчальна класика)”.

Ключові слова: *мемуаристика, літературно-теоретичний процес, критика, есеїстичність.*

Склалося парадоксально-закономірно, як на українські мірки, що книги Михайла Рудницького (1889-1975) видавалися востаннє ще за його життя, здається, наприкінці 60-х років минулого століття. Се не були літературознавчі чи літературно-критичні книги, а книги мемуарного характеру, хоча й до жанру класичної мемуаристики їх важко віднести. Се були авторські бувальщини, міфологізовані біографії українських літераторів, написані з великою симпатією, не меншою прихованою іронією і гумором. Такий собі інтелектуальний «стьоб» від Михайла Рудницького (маю на увазі його книги «Письменники зблизька», 1958-1964; “Змарнований сюжет” ,1961; “В наймах у Мельпомени”, 1963; “Ненаписані новели”, 1966; “Непередбачені зустрічі” , 1969). Їх варто перевидати окремим томом, супроводивши таке перевидання відповідним коментарем. Але знаю (навіть не переконаний, просто знаю), що ці історії читатимуться з великою цікавістю і задоволенням.

Те, що зробив Олег Баган, як керівник науково-ідеологічного центру ім.Дмитра Донцова, заслуговує наукового респекту: «запеклий» націоналіст перевидав книгу «махрового» ліберала, та ще й жидівського коріння (мати Михайла Рудницького Іда Шпігель, вихрещена жидівка), про що не забуває нагадати Олег Баган у передмові. Як не забуває зробити натяки на можливу співпрацю Михайла Рудницького з російською «охранкою» в 1915 році і після 1939-го, вже із радянським НКВД, мовляв, чим інакше пояснити, що вся родина після 1939 року виїхала за кордон, а він залишився. Так само не забуває сказати про рідних братів і сестру Рудницького – Івана Кедрина, журналіста і політика; Мілену Рудницьку – активістку жіночого руху в Галичині; Антона Рудницького – музиканта; Володимира Рудницького – правника, а ще сина Мілени – Івана Лисяка-Рудницького – історика та політолога. Акцентуючи увагу на єврейському корінні, все таки треба було сказати, що названі Рудницькі – одні із останніх великих представників галицького жидівства, які

прорвали рамці провінційного «галициїства», вписавши його в європейський контекст. Себто стали українцями-європейцями. Здається, українство у ХІХ столітті могло похвалитися постатями такого рівня мислення на пальцях однієї руки: Михайло Драгоманов (на диво, не єврей), Іван Франко (тут німецьке коріння). Початок ХХ століття розширив цей ряд здебільшого за рахунок підросійських українців, але й обірвав тяглість формування європейського мислення в української інтелігенції.

Тому Михайло Рудницький залишався в Галичині, особливо в міжвоєнний період (20-30-і роки ХХ ст.) однією з ключових фігур українських інтелектуалів, які своєю жорсткістю літературних оцінок, скепсисом і внутрішньою симпатією до українства, врівноважували більшовицько-націоналістичні крайнощі художніх шукань/метань галицьких літераторів. У 30-х роках Михайло Рудницький видав дві книги, які узагальнювали його розуміння літературно-теоретичних процесів: «Між ідеєю і формою» (1932) та «Від Мирного до Хвильового» (1936). Перша книга, основа якої була сформована ще в період 1915-1918 років, але в силу різних об'єктивних причин вийшла аж на початку 30-х, являла собою теоретичні узагальнення Михайла Рудницького про особливості співіснування ідеї та форми художнього твору, а також про справжні проблеми критики; друга є блискучою авторською історією літератури в іменах (легкість стилю, парадоксальність оцінок, есеїстичність, влучність творчих характеристик). І хоча Олег Баган у передмові вказує на деяку тенденційність, свідомі перекручення і фантазування, – все одно книга залишається однією із найяскравіших літературно-критичних інтерпретацій української літератури кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Крім того, автор передмови чомусь забуває, що книга писалася як полемічна (адже Рудницькому доводилося відстоювати свої думки в жорсткому протистоянні з Дмитром Донцовим з одного боку (націоналістичне крило), і Гавриїлом Костельником, з іншого (католицьке крило). А тому окрема полемічність і дискусійність оцінок якраз і виконували роль літературно-критичного «тарана» у ламанні галицьких літературних стереотипів. Доповнює це видання передмова Михайла Рудницького до ювілейної збірки новель «Чорна Індія «Молодої Музи»» (1937).

Оцінки літературних постатей Михайлом Рудницьким є блискучими, колоритними, запам'ятовуваними. Так, з окремими із них (нехай із багатьма) можна не погоджуватися, але не заперечиш гостроти і чіткості у портретотворенні тих чи інших літераторів. Власне, це той варіант художньої правди, який і витворює міфологічний портрет митця. Крім того, загальні міркування теоретичного плану, які виконують роль своєрідного обрамлення книги, є свідченням світоглядного й естетичного кредо їх автора. Наприклад:

1. *«Наші письменники вважали літературну працю за надто легке і надто важке завдання. Занадто легке тому, що для них майже не існували проблеми форми, стилю, взаємин індивідуального «я» з дійсністю, відношення рідної літератури до сучасної чужинної тощо; занадто важке тому, що вони хотіли писати не тільки*

поезії, оповідання, повісті та драми, але ще й цими творами будити національну свідомість, постачати необхідну лектуру для мас, єднати роль народних виховників з апостолами вселюдських гасел» [30].

Попробуй тут щось додати чи спростувати. Коли і сьогодні, в 2010 році, змушений констатувати, що стереотипи, окреслені Рудницьким, не тільки дієві, а й визначальні для патріотичної лектури, яка ходить тими ж Сізіфовими колами, що й літератори ХІХ віку.

2. *«Хто запроваджує для рідної літератури іншу мірку, як для чужинної, той шукає виправдання для факту, що творами чужинної літератури заспокоює свою духову потребу, а рідні тільки шанує, як покійників» [35].*

Здається, тут і коментарів не потрібно. Хіба що один, із мого улюбленого анекдота: *«Куме, Ви сі ніч не змінили»...*

3. *«Коли літературний матеріал лється з неба дощем, тоді не треба бути письменником, щоб його збирати, а досить бути цебриком. І цебриків маємо досить. Доцівки ніхто не збирає у вазі та флакони» [42].*

Афористична оцінка, яку сприймаємо як таку.

4. *«(...) щоб бути письменником – треба мати талант, а талант не раз іде в парі навіть з дуже великими моральними хибами й не зовсім інтелектуальним розвитком.*

Письменник не мусить мати світогляд, коли світоглядом називаємо суцільний, продуманий, гармонійний погляд на світ» [45].

Якщо першу тезу ще приймаємо, бо це підтверджено досвідом, то щодо другої – не погоджуємося, але й не сперечаємося. Дискусію Рудницький програв ще у 30-х.

Там, де Рудницький дає загальну оцінку ХІХ століттю, всі його міркування слухні (навіть ті, котрі дискусійні), але найголовніша теза про велич Шевченка залишається актуальною: *«Правдивої величини Шевченка та його приблизно вірного духового образу не побачимо раніше, заки не займуться ним європейські критики» [58].* До цього твердження додати нічого, крім того, що **«правдивої величини Шевченка»** ми й досі не бачимо і не хочемо бачити. Окремі з'яви монографічні (див.: *Леся Генералюк. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. – К.: Наук.думка. 2008. – 544 с.*), які проходять сливе непомітно, цьому сумне підтвердження.

Деякі тези М.Рудницького присвячені проблемі критики (цій проблемі присвячена вся книга «Між ідеєю і формою»). Чим вона є і що вона є. І хоча сьогодні теж вже є визначеність у цьому питанні, міркування М.Рудницького видаються актуальними і цікавими:

1. *«Критик – це ж письменник, для якого книжки – найважливіші події його особистого життя» [«Сергій Єфремов». – С.229];*
2. *«Критика – далекий нащадок літератури» [Між ідеєю і формою: Наш рівень дискусії. – С.339];*

3. «Якщо вільно переводити аналогію між працею письменника і критика, що є двома різними формами літератури, не менше різними як лірика і драма, то можна би сказати, що світогляд критика, суспільний, моральний або його релігійна віра, займають у його критичній аналізі менш-більш таке саме місце, як у творі письменника» [**Між ідеєю і формою**: Клопоти з ідеалами. – С.367-368];
4. «Критик ризниться від письменника тим, що ставить собі свідомо мету своєї студії; а проте навіть та обставина, що його головною метою є оцінювати літературний твір, не віддаляє його від праці письменника настільки, щоб можна його протиставити повістяреві або драматургові як письменника, що мусить ставити на перший план свої погляди, викладати свій світогляд і ним переконувати. Критик має до діла більше із аналізою готових образів, створених письменником, він орудує більше поняттями та ідеями, як враженнями, приневолений більше узагальнювати, ясніше зазначувати вихідну точку своїх міркувань і свої висновки, а втім, саме тому, що він, критик, не може бути менше критичний від письменника» [**Між ідеєю і формою**: Клопоти з ідеалами. – С.368];
5. «Великим критиком уважаємо того, хто на підставі кількох творів талановитого письменника зумів передбачити шлях його розвитку. Генії не мали таких критиків ніколи; ті, що вірять у національний геній, мусять вірити у прихід геніальних одиниць» [**Між ідеєю і формою**: Клопоти з ідеалами. – С.375-376];
6. «Талановитий критик, що присвятив довгі роки якійсь химері, може вийти навіть від найбільш чудернацької теорії і зібрати завдяки їй вартніший матеріал для розуміння творчості, ніж ті вчені, що взяли за основу кілька незаперечних правд і збирають докази на те, що для нас і без цих доказів самозрозуміле; вони доходять тільки до того, від чого вийшли» [**Між ідеєю і формою**: Між наукою й індивідуальністю. – С.399];
7. «Критик (кожний із нас, що з'ясовує свої враження про твір словами) має перед собою те саме завдання, що кожний письменник: він пробує передати свою ідею в якійсь формі» [**Між ідеєю і формою**: Взаємини і сполуки. – С.440];
8. «Критик не протиставляє себе письменникові, а шукає в нього натхнення» [**Між ідеєю і формою**: Критерій. – С.442];
9. «Критик мусить слухати письменників, коли хоче зрозуміти себе, письменники мусять слухати критиків, коли хочуть зрозуміти свою публіку» (**Між ідеєю і формою**: Стружки. – С.471).

Звичайно, таких міркувань можна навести і більше, але ці є визначальними у розумінні М.Рудницьким того, чим є критика – творчістю [десь він писав, що «оцінити історичну подію або мистецький твір – це ніщо інше, як витворити їх, ще раз змалювати, показати, як ми їх бачимо» (**Між ідеєю і формою**: Естетика Кроче. – С.433)]. І ще одна

теза М.Рудницького, яка вказує на різницю між історією літератури та літературною критикою: *«Загальна лінгвістика стоїть у відношенні до філологічних студій приблизно так само, як історія літератури до літературної критики. Вона починає свою працю там, де ті кінчають: від моменту, коли факти приносять із собою сумніви та проблеми. Факти без сумнівів і проблем – це мертвий реєстраційний список»* (*Між ідеєю і формою: Естетика Кроче*. – С.433).

Книга *«Від Мирного до Хвильового»* – і сьогодні залишається однією із найпарадоксальніших і найконтроверсійніших оцінок творчості нашого класичного набуtku. Звичайно, що М.Рудницький є вродженим полемістом. До речі, так само, як і Франко, якого автор називає талановитим, уродженим полемістом. (Див.: *Від Мирного до Хвильового: Іван Франко*. – С.145). Можна сперечатися з його оцінками прози **Панаса Мирного** (*«Цікавив нас і напереміну нудив той балакучий дідусь, що ніколи не знав молодости»*, с.112), поеми **І.Франка** *«Мойсей»* (*«Франко, йдучи за провідною думкою, зачасто знехтує мистецьку форму. З цього погляду «Мойсей» – страшенно мало мистецький»*, с.142), драматургії **Лесі Українки** (*«Архитвір розуміємо як твір, якого не можемо уявити собі в іншій, кращій формі, ніж у тій, якою він впливає на нас. Леся Українка має такі ліричні вірші, та – жодної п'єси»*, с.162), прози **Ольги Кобилянської** (*«Кобилянська не має природного хисту до мови, і це йде в парі з її мистецькою вразливістю, дуже слабкою, коли маємо на думці передачу психологічних нюансів, тої світлотіні, без якої ні постаті, ні вчинки, ні предмети не дістають ні рельєфності, ні перспективи»*, с.185), лірики **Грицька Чупринки** (*«[...] слава Чупринки як майстра ритму та римування від першої хвилини сильно переборщена»*, с.249).

Але які влучні характеристики того ж **Івана Франка** (*«Трагедією Франка було те, що він у своїй письменницькій праці мусив невпинно підтягати читачів на вищий рівень літератури чи попросту розбуджувати в них смак до книжки. Робити це роками, значить непомітно і невідхильно звужуватися до рівня своїх читачів – нез'ясованої сірої маси, невідомо: читачів чи щойно кандидатів на них»*, с.138), **Агатангела Кримського** (*«Як добрий знавець чужих літератур Кримський випередив спроби нашого модернізму та декадентизму в новелі та ліриці»*, с.148), **Сергія Єфремова** (*«Аж згодом ми побачили, що час виправдав його скептицизм супроти модних, гомінких гасел; сам він теж пішов згодом назустріч молодим талантам у тому, що було в них зріле та оригінальне»*, с.228), **Михайла Коцюбинського** (*«...він належить до тих, що твори їх кажуть нам думати про змагання людини, яка все жертвувала для мистецтва, і що собою спонукають нас шукати несхопливих взаємин між мистецтвом і життям»*, с.173), **Володимира Винниченка** (*«Пропаганда починається в письменника там, де кінчається його уява»*, с.235), **Петра Карманського** (*«Уся історія Карманського –*

це плач людини, заблуканої на цій планеті», с.221), **Богдана Лепко-го** («...він не прислухався ніколи до теоретичних дискусій на тему нових завдань поезії і не піддався чарові модерної літератури. Майже єдиним джерелом його натхнення було власне «я», що надібувало найчастіше власні причини до смутку і загальнонаціональні; ці й ті – майже незмінні», с.211), **Михайла Яцківа** («Це був письменник, що вмів невпинно розвиватись, завдяки двом рідким у нас прикметам: любові до праці та любові до чужинних книжок», с.219), **Василя Стефаника** («Селяни не люблять Стефаника, бо гадають, що він із них сміється, інтелігенти не люблять його, бо гадають, що він плаче над селянами», с.193), **Марка Черемшини** («Черемшина мав «поетичнішу» душу, як Стефаник і Мартович, тому, що радніше піддавався настроям, не бачив так виразно матеріального світу і не вмів змальовувати боротьби як незворушний спостерігач», с.202), **Олександра Олеся** («Олесь став надзвичайно популярним поетом і на кільканадцять літ найкращим представником нашої лірики тому, що він прийняв дві умови, які загал читачів ставить завжди до нового поета: занадто не змінювати прийнятих форм віршування й не давати нових, себто незрозумілих ідей», с.242), **Миколи Хвильового** («Ненависть Хвильового до московської культури і туга за європейською – це був бунт проти того всього, з чого він вийшов, від чого не міг відірватися, до чого не міг дійти», с.270)!..

А загальні міркування про тенденції і напрями літературного життя («Література кожного нового покоління стає своєрідною екологією, що досліджує відношення нових організмів до зверхнього світу», **Від Мирного до Хвильового: Нова доба – нова література.** – С.289) чи загальні оцінки літератури Галичини («Галичина не має ніякої літературної традиції поза найгіршою її спадщиною – школою», с.382 або «Література потрібна в нас для цитат у політичних, концертних і похоронних промовах і для шкільних підручників. Часом це як реєстр золотих імен, якими можна осліпити безкритичну масу або наївних чужинців: і в нас, мовляв, є своя неабияка культура», с.381-382).

Не кажу вже про міркування загально-теоретичного характеру, де М.Рудницький виглядає переконливо не тільки тому, що добре знає філософсько-теоретичний та історико-літературний контекст Європи (добре володів 15-ма європейськими мовами), але ще й тому, що був **практиком літературного процесу**:

- 1.«(...) справжні проблеми критики – це ті, що виринають при читанні різних творів у зв'язку із найбільш різноманітними питаннями творчості та її взаємин із життям» (**Між ідеєю та формою: Наш рівень дискусії.** – С.337);
- 2.«Критична доба кожної літератури починається з моменту, коли вона пробує прикладати до рідних творів міру поза національну, міжнародну» (**Там само.** – С.338);

3. «Читаємо в пресі або чуємо приватно нарікання, що не маємо фахової критики, Нарікання справедливі, не менше, як і зідхання, що не маємо фахових дипломатів або фінансистів» (**Там само.** – С.341);
4. «Не один твір тратить усю свою вартість тільки тому, що появився запізно, бо розвиток літературних форм, мови та стилю засудив його на забуття як анахронізм» (**Там само.** – С.345);
5. «Кількість літературної продукції залежить від сприятливих політичних та економічних умов краю; два-три могутні таланти можуть зродитися та розвинутися навіть серед мурів в'язниці» (**Там само.** – С.346);
6. «Наша література переживає фазу революційної й післявоєнної психози. Більшість наших письменників хоче вести нарід до Обіцяної Землі у глибокому пересвідченні, що це найсвятіше їхнє завдання. Тому, що раз на кількасот літ трапився в нас такий геній, як Шевченко, що виконав роль національного керманіча, і такий універсальний талант, як Франко, що виконав роль національного педагога, – кожний автор, що мріє про славу, хоче їх наслідувати» (**Між ідеєю і формою: Вплив суспільних ідей.** – С.350);
7. «Манія спасати народ після катастрофи, вказуючи на гріхи своїх ідейних ворогів, панує нині всевладно в критиці літературних творів. (...). Та поки що нам здається, що найбільш животворною ознакою сучасної культури є багатство її світоглядів, змагань, вірувань, можливостей найбільш різноманітного, індивідуального розвитку» (**Там само.** – С.350, 31);
8. «Твори зроджені під напором тенденції, звужують світ до таких тісних рамок, що прокидають природний бунт проти найсимпатичнішої ідеї, яку ми схильні були б прийняти самі, добровільно. (...). Усяка творчість родиться як вияв свободи» (**Між ідеєю і формою: Різні духові потреби.** – С.357);
9. (...) інтелігентні зрілі таланти не потребують педагогів, а пересічні та вузькі не в змозі піти за ніяким прикладом: усі їхні намагання, щоб поєднати тенденцію з літературним твором, мусять скінчитися ще гіршою педагогією – популярною дидактикою» (**Там само.** – с.361);
10. «Одною із найглибших тайн впливу літератури на людство є її поклик, звернений до тих сил одиниці, що домагаються індивідуальної свободи, якнайбільшої свободи думок і діла, якнайменше обмеженої. Історія літератури є історією різних спроб визволення одиниці з усіх зовнішніх пут від суспільної моралі аж до державних законів, картиною найбільш різноманітних форм мрії про шляхи та можливості такої свободи» (**Там само.** – С.363).

М.Рудницького можна «розкласти на цитати». Він логічний і аргументований у своїх думках. Він полемічний у висновках. Він провокативний в оцінках і судженнях. Він блискучий стиліст, який підняв мистецтво критики до високого художнього рівня. Зрештою, він белетрист у критиці: він не збирає до купи факти, а витворює нову перспективу мистецтва критики. Стверджувати, що М.Рудницький був «доктринером», який поступається «чільним галицьким концептуалістам доби: Д.Донцову, Ю.Липі, Є.Маланюкові, Г.Костельникові, М.Гнатишакові, К.Чеховичу» [19], це не розуміти головної засади його критичного мислення, яка сформульована чітко і ясно: «Говорити парадоксами, себто бути незрозумілим, може лише той, хто здобув ясність думки та безпосередність вислову» (**Між ідеєю і формою: Стружки.** – С.471).

Звичайно, М.Рудницький – визначна постать української літератури в Галичині в 20-30-х роках ХХ століття. Так, це другий критик після Франка за масштабами охопленого матеріялу, за темпераментом і талантом. Хоча він програє тому ж Франкові в науковій аргументації, і програє Миколі Євшану (якого ніде не згадує, як це не дивно) в безкомпромісності боротьби з галицьким провінціалізмом. Але все це М.Рудницький знав, можливо, тому й появилась у нього в матеріялі про Миколу Хвильового блискуча теза: «Поети завжди більше нагадували хамелеонів, ніж панцирних лицарів» [271]. Бо в критиці Михайло Рудницький залишався поетом [«Поезія не дарма має в собі іронію примхи, яку дехто сприймає поважно», **Між ідеєю і формою: Примхи поезії.** – С.462]. І ще одна цитата М.Рудницького, яка допомагає вияснити особливості його творчої манери: «Найвища прикмета поезії та єдина, справжня мета поета – передати ті наскрізь особисті настрої, які не можна перекласти ані жодною прозовою формою, ані ніякою суспільною потребою, що безпосередньо здійснюється; саме цим пояснюється, чому великі поетичні твори не втрачають свого чару, своєї притягальної динаміки віками пізніше» [**Від Мирного до Хвильового: Наш ХІХ-ий вік.** – С.75]. Саме в цих міркуваннях потрібно шукати силу і слабкість методики М.Рудницького-критика. Бо як би ми не заперечували йому, все одно приходимо до розуміння, що його оцінки і його міркування мають і сьогодні відчуття свіжості і незатертості (чи як він це називав, *оригінальності*). Зрештою, це він теж знав і про це написав: «Адже ніхто не заперечить, що різні характеристики наших письменників написані не вченими, а письменниками, які вперше відкривали новий літературний талант або вказували на головні його риси, мали і мають досі більше значення, як сотні студій, вміщених у «Записках Наукового Товариства ім. Шевченка», де, як сама назва установи повідомляє, все те, що там пишеться, має характер науковий» [**Між ідеєю і формою: Між наукою й індивідуальністю.** – С.392]. У цьому весь Михайло Рудницький, принаймні, той, якого ми прагнемо пізнати.

MIHAYLO ROUDNITSCIY NOT FAR FROM**M. M. Sevrasevych**

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,
Ivano-Francovsk regional organization of NSP Ukraine,
57 Shevchenko Street, Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine,
ph. +380(342) 50-60-74; e-mail: kf@pu.ukr.lit.ua*

Mihaylo Roudnitsky. "From Peaceful to Waving. Between an idea and form. What «Young Muse»? - Droghobich: Publishing firm of «Revival», 2009. - 502 p. - (Series «Cogito: educational the classics)".

Keywords: *memorialist, literary-theoretical process, criticism, eseistichnic.*

УДК 821.161.2.09'06

ББК 823 (4 Укр)

“НЕВИННІ ВТІХИ” ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША...**М. М. Севрасевич**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
Івано-Франківська обласна організація НСПУ,
м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57*

Євген Нахлік, Оксана Нахлік. Пантелеймон Куліш між Параскою Глібовою і Горпиною Николаєвою: Біографічно-культурологічне дослідження; 3 додатком невідомого листування / Монографічна розвідка Є.К.Нахліка; Упорядкування, текстологічне підготування листів та коментарі Є.К.Нахліка й О.М.Нахлік; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка. – Львів, 2009. – 319 с., іл. – Серія “Літературознавчі студії”. Вип.13.

Ключові слова: *позашлюбні романи, подружнє життя, культурологічний контекст, епістолярний адютер.*

Спочатку я переглянув ще раз рецензію Ольги Купріян, оприлюднену на інтернет-сайті “ЛітАКЦЕНТ” з її критичним висновком: “Щиро кажучи, нова книжка львівських літературознавців не так і багато додає нових штрихів до портрета самого Пантелеймона Куліша. Очевидячки, після Петрова й двох попередніх розгорнутих монографій Є. Нахліка додати вже попросту нічого. Тож намагаючись не повторюватися, Євген Нахлік цього разу використовує постать Куліша як своєрідну «зав’язку», гачок, за який можна зачепити життєписи ще кількох цікавих осіб – сучасників Куліша, його знайомих, колег. Окрім згаданого Федора Бордоноса, Є.Нахлік доволі детально описує життя неперевершеного господаря т. зв. Носового Куреня – Степана Носа, а також сина Леоніда Глібова від другого шлюбу – Олександра. Тож у такий хитрий спосіб книжка, в якій читач передбачає насамперед історію двох романів Куліша, і справді перетворюється на біографічно-культурологічне дослідження. Можливо, згадані в ньому другорядні персонажі в майбутній розвідці Євгена й Оксани Нахліків стануть центральними. А ми вже навіть здогадуємося, яку назву матиме та книжка, – її дослідник вказує ближче до «розв’язки» – «З оточення Пантелеймона Куліша: Григорій Честахівський і Маруся Денисенко»” (<http://litakcent.com/2009/12/14/na-zvoroti-romaniv-kulisha.html/print/>).

Переглянув тому, що надто ми виглядаємо вже перенасичені історико-культурологічною інформацією, особливо про Пантелеймона Куліша (?!), аби вдаватися до подібних нігілістичних у своїй основі висновків.

Ще би розумів такий молодечий нігілізм, коли б ми “замордовані” були вивченням наукового, творчого і громадського доробку/набутку Пантелеймона Олександровича, і вже не могли від нього нікуди схова-

тися. Аж ні! Твори Куліша ще й досі в дорозі до читача (майже як давній серіал “Довга дорога в дюнах”): із заявленого десятитомника, видавництво “Критика” спромоглося на видання 2 томів листів Куліша (2005; 2009), перевидають роман “Чорна рада”; десь в середині 90-х років минулого століття невідь-яким тиражем вийшли Щоденники молодого Куліша; маємо т.зв. академічний двотомник вибраних творів П.Куліша, до якого причетний той же Євген Нахлік; перевидаана “Повість об українском народі”, белетризована історія України, за яку, власне, й потерпів Панько Олександрович у справі “кирило-мефодіївців”, добралися навіть до ранньої російськомовної історичної повістини “Михайло Чарнишенко”, не кажучи про “Вибрані твори” 1969 і “Поезії” 1970 року. Оце, здається й усе.

Так що можна сміло твердити, що досліджень про творчість Куліша сьогодні маємо набагато більше, при чому ґрунтовніших і солідніших (розвідки Євгена Кирилюка, Юрія Шевельова, Юрія Луцького, Миколи Жулинського, Євгена Нахліка, Василя Івашкова, Олександра Федорука, Тетяни Дзюби та ін.), аніж самих видань творів. Тому Пантелеймон Олександрович і сьогодні залишається для багатьох якщо не “Провіняним Кулішем”, то, принаймні, “Кулішевими недогарками”, не кажучи вже про тих, які нічого не знають, і з того собі проблеми не роблять ...

Тепер зацитую себе, бо вже писав про попередню книгу Євгена Нахліка “Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша” (К.: Укр.письменник, 2006), і цим самим підтверджую, що своєї думки про дослідження львівського літературознавця не змінив (а він ще й видав двотомову наукову біографію Пантелеймона Куліша, про яку згадує й панна Ольга): “Беззаперечним є той факт, що цією книгою Євген Нахлік вписав своє ім’я у ряд найоригінальніших і найталановитіших біографів Пантелеймона Куліша. Навіть більше, його дослідження, здавалося би на готовому матеріалі, який свого часу талановито і ефектно белетризував Віктор Петров, набагато колоритніше, яскравіше і повніше (і за науковим багажем, аргументами і висновками) і за стилістичним оформленням. І як таке дослідження Євгена Нахліка вже сьогодні можна зарахувати у розряд канонічних, гідних бути високим взірцем підходу до такої важливої теми, якою є і завжди залишатиметься біографія письменника у його інтимному вияві”.

І нарешті перейду до самої книги. Вона справді композиційно розбита на дві частини. У першій ідеться про стосунки Пантелеймона Куліша із Параскою Глібовою і Горпиною Ніколаєвою (у першій книзі інтимним взаєминам з Параскою Глібовою присвячено невеликий розділ, де згадується й невідома київська інститутка Делинська-Ніколаєва), хоча домінуючим у цьому розділі є побутово-історичний контекст, оточення, в якому доводилося жити цим молодим жінкам. Другу частину складають невідомі листи Параски Глібової і Горпини Ніколаєвої до Пантелеймона Куліша і відповіді Кулішеві Парасці Глібовій, завершує розділ фрагмент листа Делинського Пантелеймону Кулішеві. Структур-

но доповнюють цю частину Коментарі, в яких є величезний обсяг інформації про людей, події, факти, документи, так чи інакше пов'язані з Пантелеймоном Кулішем, а ще 2 листи: Косьми Кузьміна до Панька Куліша (від 2 червня 1860 року) і записка П.Куліша Маркові Вовчку (від 13 липня 1857 року).

Чому дослідник зупиняється на взаєминах П.Куліша саме із названими жінками, пояснюється просто: “Отож вирішальну роль у тодішньому почуттєвому піднесенні [йдеться про весну і літо 1860 року. – **моє. Є.Б.**], що його переживав Куліш, відіграли дві жінки – Параска Глібова і Горпина Ніколаєва”.

Життя Параски Глібової (1835-1867) простежується фактично від її народження і до наглої ранньої смерті. Простежується родовід по материній і батьковій лініях (принаймні до дідусів), акцентується на взаєминах Параски зі своїм чоловіком, українським байкарем, Леонідом Глібовим; широко розгортається життєва діяльність батька Параски священика Федора Бордоноса; розкривається сімейна драма Глібових, – смерть маленької доньки Ліди, без якої не можливо зрозуміти виникнення інтимних взаємин між Параскою Глібовою і Пантелеймоном Кулішем: “Куліш познайомився із подружжям Глібових майже через п'ять місяців після того, як вони пережили сімейне горе. Певно, це не могло не накласти свого відбитку на їхній любовний трикутник” (с.26).

Сам культурологічний контекст у такому дослідженні не є зайвим, тоді легше уявити собі загальну атмосферу, в якій доводилося жити і працювати героям цих епістолярних адюльтерів. От хоча розповідь про Носів Курінь в Чернігові, де всі його відвідувачі носили національний одяг, що в кінцевому результаті викликало невдоволення російської влади: “Звідси видно, російська влада вбачала небезпеку вже в самому демонстративному носінні українського одягу, тож воно було не таким вже й наївним та невинним, як може здаватися зі скептичного погляду. Перевдягання у народне вбрання стало наочним викликом імперській уніфікаційній системі. Так званий шароварний патріотизм завжди драгував тих, хто хотів знівелювати українську самотність” (с.39). І загальний висновок Євгена Нахліка тільки підтверджує ту думку, що українство проходило складні етапи національного становлення: “Носів Курінь був феноменом звільненої енергії переважно молодих українців у попервах сприятливих умовах доби ліберальних реформ на зламі 50-60-х років і став одним із найяскравіших виявів українського *шістдесятиництва* XIX ст.” (с.46).

Що стосується індивідуальних інтимних характеристик родини Глібових, Леоніда Івановича (“Певно, він був ніжним, але не пристрасним коханцем”, с.55; “Задивлявшись на вродливих дівчат і молодиць, Глібов і дружині дозволяв до певної межі кокетувати з іншими мужчинами”, с.58), Параски Федорівни (“Тим часом дружина Глібова пережила свою жіночу драму. Гумор, дотепи, іронія, ліризм і витонченість, які вирізняли її чоловіка, – це не пристрасть. Параска ж, певно, була натурою гарячою, легко й швидко збуджувалася і хотіла палких стосунків,

глибшого душевного й чуттєвого контакту. По шістьох-сімох роках шлюбу зі спокійним чоловіком вона знудьгувалася. Запрагнула різноманітності, нових вражень, свіжих почуттів. Вийшовши заміж надто рано й не надівувавшись, пробувала потім надолужити втрачене. Тож Куліш з'явився у Чернігові саме вчасно. До того ж він мандрував по Україні далеко не як суворий, аскетичний подвижник національної ідеї, а й собі шукав розради від розладу власного подружнього життя, що наближалось вже ледь чи не до краху. Його зустріч із Параскою припала на той період, коли обоє переживали стан невиправданих сімейних очікувань. Їх обох об'єднав весняний настрій...”, с.61; “Емоційно обділена, фізіологічно ненасичена, пані Параска стала натурою безцеремонною, простакуватою у поведінці й різкою у висловлюваннях <...>”, с.74; “<...> Параска висловлює, по суті, бунт душі й тіла проти культури як духового явища. Жінка як біологічна істота бере в ній гору над жінкою як творцем культури”, с.103; “Якоюсь мірою Параска була *тургенєвською жінкою* – зосереджена на своїх почуттях, душевна, ніжна. Вразлива, мрійлива, перейнята тугою за ідеальним обранцем”, с.107; “Основним для неї залишалися обов'язки домашньої господині, та й то, через відсутність дітей, вони не могли поглинати її значною мірою. Нагромаджувана душевна й сексуальна енергія не знаходила належного виходу”, с.107; “Вершиною її бажань була душевно-тілесна злитість із чоловіком. Любов для неї становила саму суть життя, сексуальність не могла бути замінена культуротворчою місією жінки”, с.108; “Кокетлива й артистична пані Параска, певно, була чарівніша й ефектніша, ніж Олександра з Білозерських, зате більш зосереджена на власних жіночих потребах, не схильна до самовідданості, не звикла до самопожертви”, с.139), а відтак і самого Куліша (“Для Куліша це було ситуативне швидкоплинне зачарування вродливою молодичкою з дальшим як суто людським, так і специфічно письменницьким інтересом до інтимного епістолярного листування, а для пані Параски – можливість розважитися, урізноманітнити буденний плін нудного подружнього життя”, с.139; “Роман із Параскою оживив Кулішеве життя-буття, додав свіжості, але в щось серйозніше не переріс. Еротична самодостатність без глибоких духових основ і перспектив була не для нього. Роман цей виявився ілюзією для обох, не наповнивши їхніх душ сподіваним почуттям і щастям”, с.140) з узагальненнями психологічними, літературними, естетичними, етичними, вони в цілому прийнятні, себто обгрунтовані логічно, хоча й не позбавлені контрастності, а звідси й моментами не позбавлені взаємозаперечень (особливо в описах інтимних почуттів Параски Глібової до Пантелеймона Куліша, а потім до Івана Андрущенко, чернігівського знайомого родини Глібових). Тим більше, що через декілька років, а саме восени 1867-го, Параска помирає, а Глібов через рік одружується вдруге. Та й сама оцінка почуттів Леоніда Глібова (“Та й усе-таки він радше співчував дружині, аніж любив її”, с.144) спонукає вбачати у Парасці Глібовій жертву, а не легковажну кокетку. Вона була різною, про що не забуває нагадати Є.Нахлік, аналізуючи листи Параски Глібової до Івана Ан-

друженка: “Перед уподобаним, але не досить активним хлопцем Параска постає то грайливою кокеткою, то знудьговоною чи й навіть нещасною, зневіреною в собі молодичкою з нереалізованими еротичними бажаннями, то господинею, котра люб’язно запрошує його в гості, то непересічною ліричною натурою, то жінкою, що сама виявляє любовну ініціативу, навіть спокусницею, то таємною коханкою, готовою радше вмерти, ніж розстатися зі своїм коханцем, то власницею, сердитою і лайливою, то вередливою, упертою хворою, то довірливою подругою, порадницею, то світською дамою, котрій не бракує залицяльників, то, врешті, українською патріоткою, громадською діячкою, успішною актрисою аматорського театру” (с.105-106). Однак справедливим є висновок, який потім губиться у інших оцінках: “Її драма, як і тургенєвських жінок, полягала в тому, що вибрані нею чоловіки, в силу свого характеру й обставин, не давали їй того, що вона хотіла, або й узагалі резигнували з її любовних пропозицій. Тож хоча й заміжня, Параска, по суті, залишалася тургенєвською “вічною нареченою”, котра не знаходить свого ідеалу, відповідного їй чоловіка” (с.107).

У другому шлюбі Леонід Глібов з простолюдинкою Параскевою Барановою мали спільного сина Сергія, який теж помер маленьким і прийомного сина Олександра (1869-1928), щодо усиновлення якого Є.Нахлік висловлює декілька здогадів: 1) це справді чужа дитина з Притулку; 2) це була дитина Паскевії (або їхня спільна, народжена до вінчання батьків, або батьком був якийсь інший чоловік). Але саме Олександр Глібов опікувався спадщиною Леоніда Івановича, а його донька Наталія самотою дожила віка в дідових Горбах і померла на початку 70-х років ХХ ст.

Після смерті Параски Федорівни Куліш і Глібов фактично припинили спілкування, хоча завжди відгукувалися з повагою один про одного. Тільки одного разу Куліш дозволив собі в приватній бесіді (літераторові Мусію Кононенкові) дати іронічно-різку оцінку про своїх колишніх чернігівських приятелів: “– Страхополох Іванович Глібів, і Степан ніс, що нічого нам не приніс, – **пожартував Куліш, і додав:** – Кланяйтесь їм від мене” (с.170). І ще: “– Всі оці Глібови, Носи, Воні-хватієвичі, Науменки, Вані Лучицькі – це все не діячі нашого народу, а його захребетники... Нужа українська...” (с.170). Сам же Куліш не змінився і залишався таким же нестримно-творчим у житті, творчості, громадській роботі, як у молодості: “Насправді ж Куліш на старості не був зовсім самотній, до останку не шкодував про зміну своїх ідеологічних поглядів і вперто обстоював їх у нових творах. Він не так жив спогадами, як поривався у майбутнє, і, навіть пишучи мемуари, давав власному минулому свою теперішню оцінку” (с.170).

Стосунки Куліша із Горпиною (Агрипиною) Ніколаєвою (р.н.близько 1841- р.см.невідомий) розвивалися за подібним сценарієм: захопليه листування (збереглося всього 9 листів Горпини Ніколаєвої і один лист Параски Глібової, – Куліш знищив частину листів, як знищив листи від інших своїх “позашлюбних пасій”), адже у цей період Панте-

леймон Олександрович має величезний авторитет серед українських патріотів, “що декотрі з них ледь чи не обожнювали його” (с.192), що перейшло у закоханість: “На відміну від знудьговоаної, не раз надто побутової Параски, Горпина в листах постає одухотвореною юнкою. Не лише її почуття світліші, а й листи більш ідейні, пориви ідеальні” (с.193). Сам Куліш так пояснював свої листовні любовні романи: “Скажу более: в моих романах участвовали отцы, матери, братья, сестры моих героинь – творили волю мою. Интрига, соблазн никогда не были и не будут моей целью. Я хотел только жить и учил других, как следует жить” (лист до Каменецького від 4 липня 1860 року, с.203).

Євген Нахлік, проаналізувавши листування із Параскою Глібовою і Горпиною Николаєвою, робить висновок, що останній роман “із Горпиною став для Куліша вершиною його позашлюбних шукань” (с.204). Так само справедливими є й наступні висновки, які стосувалися Кулішевих “позашлюбних шукань”: 1. “Звісно, спраглий еротики, Куліш жадав жіночої прихильності й ласки, але волів обходитися без скандалізування своїх позашлюбних стосунків з дівчатами та чужими жінками. Ладен був навіть піти на культурне порозуміння між учасниками любовного трикутника (чи то з Параскою і Леонідом Глібовим, чи то з Горпиною і Делинським)” (с.209); 2. “Як чоловічій письменникові, Кулішеві для душевного комфорту і творчого натхнення потрібна була жіноча увага. Його цікавило, чи здатен він зачарувати собою жінок, наскільки вони можуть захопитися ним. Насамперед йому йшлося про те, щоб закохати в себе дівчину або чужу жінку. Цього й добивався він першою чергою, а не реальних ближчих, надто ж сексуальних, зв’язків – хоча й солодких, але неминуче обтяжливих, та й осудливих з морального погляду” (с.214).

Обидва романи перервалися за ініціативи жінок. Чи вони відчули “письменницьку” спонуку, а не чоловічий сексуальний потяг в Куліша, не кажучи вже про любов, чи яка інша причина їхнього раптового розриву, – це залишається за лаштунками сеї любовної мелодрами, але однозначним є той факт, що цими романами і Параска Глібова, і Горпина Николаєва залишилися в історії української культури, завжди привертаючи увагу нових поколінь. А все тому, що в історії культури важить не тільки творчий і громадський чин, але й здатність любити, що стверджує за творцем реноме нонконформіста і вічного романтика.

Євген Нахлік цими книгами (перша книга присвячена дружині, друга написана у співтворстві з дружиною) і двотомним дослідженням життя і творчості Пантелеймона Куліша (К., 2007) показав, як можна і треба писати сьогодні про українських літературних класиків. І навіть, якщо вийде ще одна книга, про що він сказав у посторінкових примітках/коментарях (“З оточення Пантелеймона Куліша: Григорій Честахівський і Маруся Денисенко”, с.220), це тільки увиразнить і саму постать П.Куліша і виповнить історико-культурологічний контекст. У жодній мірі така книга не буде зайвою. Це треба розуміти, і той досвід, глибокого, сумлінного дослідження-пошуку, переймати. Бо тільки так сього-

дні можемо утверджувати національну самобутність і популяризувати національну культуру.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 23.10.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Козликом І.В.*

"INNOCENT PLEASURES" OF PANTELEYMON KULISH...

M. M. Sevrasevich

*PreCarpathian National University by V. Stefanyk,, 57 Shevchenko Street,
Ivano-Frankivs'k, 76000, Ukraine*

Eugen Nahlic, Oksana Nahlic. Panteleymon Kulish between Paraska Glibov and Gorpina Nicolaev: biografic-culturel research; With addition of unknown correspondence / Monographic secret service of E.C.Nahlik; Organization, tecstologichne preparation of leaves and comments of E.C.Nahlik and O.M.Nahlik; NAN of Ukraine. Lvov separation of Institute of literature the name T.G.Shevchenko of. – L'viv, 2009. - 319 p., il. - Series the "Study studios" of literature. i.13.

Keywords: *extramarital novels, married life, coultourologichniy context, epistolary adyoter.*

ГЛИБИННІ ПЛАСТИ БУТТЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

О. Д. Ципердюк

Художній текст – слово – образ : лінгвостилістичний аналіз : монографія / [М. І. Голянич, І. О. Бабій, Н. Я. Іванишин та ін.] ; за ред. М. І. Голянич. – Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. – 408 с.

В останні десятиліття особливого розвитку набув такий напрям мовознавчих досліджень, як лінгвістика тексту. Найбільш тривалу історію має вивчення художнього тексту, який у сучасному українському мовознавстві розглядають як складну комунікативну структуру й усе більше аналізують крізь призму нових мовознавчих напрямків: комунікативного, прагматичного, когнітивного, дискурсивного та ін. До таких актуальних лінгвістичних студій належить і наукова розвідка „Художній текст – слово – образ”, яка передбачає, як зазначено в передмові, „аналіз художнього тексту, розкриття його структурно-семантичної, концептуально-змістової, комунікативно-прагматичної організації”, виявлення „особливостей функціонування українського художнього слова, пізнання глибинного взаємозв'язку елементів у динамічній системі „образ – слово – текст” (с. 5).

Рецензована монографія є колективною працею викладачів кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника й підсумовує багаторічні напрацювання в галузі лінгвостилістичного аналізу художнього тексту. Її основою стали дослідження, виконані під керівництвом доктора філологічних наук, професора Марії Іванівни Голянич, яка вже має вагомий здобуток в царині вивчення художнього тексту – монографічні розвідки „Внутрішня форма слова і художній текст” (1997), „Внутрішня форма слова і дискурс” (2008). М. І. Голянич є співавтором, а також (закономірно) керівником і редактором цього наукового проекту.

Монографія, попри актуальність і безсумнівну новизну, відзначається доброю структурованістю: складається із шести розділів, які об'єднують спільний об'єкт дослідження – художній текст. Кожен розділ всебічно розглядає одне мовне явище. Глибину й обсяг аналізу задекларованої в розділі проблеми демонструють уже кількість і назви підрозділів (від трьох до шести в кожному розділі).

Перший розділ – „*Художній текст і сучасні мовознавчі парадигми*” (автор – М. І. Голянич) – є теоретичним. Складний науковий текст, багатий на цитати, покликання й підрядкові коментарі, хоча потребує, з одного боку, певних зусиль, уважного прочитання, доброї лінгвістичної підготовки, з іншого – демонструє шлях думки автора, її формування,

виявляє наукову ерудицію дослідниці, багату теоретичну базу дослідження.

Професор М. І. Голянич передовсім розкриває онтологічний аспект лінгвістичного аналізу художнього тексту. Вона наголошує на тому, що текст (зокрема й художній) є полізначенневою величиною, складним об'єктом вивчення, „оскільки в тексті зашифроване буття людини” (с. 8). „Текст постає своєрідним простором спілкування людей в процесі освоєння світу”, „виступає засобом передачі як суспільно й соціально важливої інформації, так і особистісної, образно-емоційної” (с. 7). Розшифрування цієї інформації відбувається під час читання тексту (коли він перебуває в стані „руху”) і залежить від читача, його знань, духовності, ціннісних орієнтирів, філософії життя, сили естетико-художнього домислу, уявлень (с. 10). М. І. Голянич вважає, що застосування найновіших здобутків у мовознавстві й літературознавстві допоможе читачеві, зокрема дослідникові, „дешифрувати спосіб бачення буття, опредметнений у слові, вибудувати концепцію авторського задуму, виявити закономірності текстотворення, структурно-організаційні моделі мислення, матеріалізовані у мовній одиниці” (с. 11).

Далі дослідниця зосереджується на інтерпарадигматичному підході в трактуванні тексту і вважає, що художній текст сьогодні можна розглядати в різних вимірах, зокрема лінгвофілософському, системно-структурному, когнітивно-дискурсивному й комунікативно-прагматичному, які взаємозв'язані і взаємодоповнювальні. Погоджуємось із думкою М. І. Голянич, що „при інтерпарадигматичному прочитанні художнього тексту доцільно виділяти і внутрішньоформний його зріз” (с. 20), враховувати при аналізі художнього тексту семантику, структуру, функціональне навантаження внутрішньої форми слова, яка „озовнішнює” глибинні смислові пласти тексту, включаючи імпліцитні значення у процесі тексто- й образотворення” (с. 23).

Перший розділ логічно вмотивований: окреслює основні напрямки сучасних лінгвістичних досліджень, акцентуючи на комунікативно-прагматичному та когнітивно-дискурсивному, крізь призму яких проаналізовано художній текст у наступних розділах наукової праці.

У другому розділі – „*Внутрішня форма слова в поетичному тексті*” (автор – Р. І. Стефурак) – на матеріалі сучасних поетичних текстів розкрито сутність внутрішньої форми слова (передовсім ключового) як асоціативно-образного компонента значення лексеми.

Спочатку автор розглядає внутрішню форму слова як багатоаспектну лінгвістичну категорію, узагальнюючи різнотипні мовознавчі підходи у вивченні внутрішньої форми: ономасіологічний, семасіологічний, словотвірний, номінативний, мотиваційний, когнітивний, образний, інтерпарадигмальний та ін. Основну увагу зосереджено на внутрішній формі слова як його асоціативно-образній ознаці. На конкретних прикладах (с. 42-56) переконливо доведено, що внутрішня форма номінації є динамічним компонентом його лексичного значення, „який розширює асоціативно-образну палітру слова” (с. 56). Показано, як у по-

етичному тексті внутрішня форма слова перекодовується, семантично оновлюється і таким чином формується, на думку Р. І. Стефурак, поетична внутрішня форма слова.

Другий підрозділ аналізованого розділу досить вдало розкриває, як через посередництво внутрішньої форми слова, зокрема її асоціативно-образний потенціал, поетична картина світу (поетичний світ) перетинається з референтною та концептуальною картинами світу (с. 58-85). Не заперечуючи теоретичного значення цього підрозділу, вважаємо, що він цікавий і для практики лінгвостилістичного аналізу поетичного тексту. Може бути корисним навіть для учителів, якщо ті прагнуть самі глибше пізнати й навчити учнів розуміти такий різновид художнього тексту, як поетичний. Хочемо відзначити переконливість та об'єктивність міркувань, а також сміливість авторки, яка обрала об'єктом дослідження саме поезію, під час аналізу якої завжди існує загроза суб'єктивного потрактування значення того чи того слова, сутності того чи того образу.

На завершення розділу розкрито функціональне навантаження внутрішньої форми слова в поетичному тексті (с. 85-105), зокрема виявлено, що „поле діяльності внутрішньої форми слова в поетичному тексті забезпечується її асоціативно-образною, креативно-регенерувальною, тропотвірною, експресивно-відображальною, когезійно-когерентною функціями” (с. 105).

У третьому розділі – *„Оцінно-образна номінація та її функціонально-комунікативна спрямованість у текстах української „малої прози” кінця XIX – початку XX століття”* – У. В. Соловій насамперед звертається до витоків та історії вивчення оцінних номінацій, зокрема розглядає сутність і структуру оцінки, основні принципи аксіологічних класифікацій (с. 106-120). Привертає увагу те, що автор критично аналізує сучасні класифікації оцінних номінацій, має свій погляд і вважає, що „поділ аксіологічних номінацій на власне оцінні та контекстуально оцінні є одним із найдоцільніших при аналізі художнього тексту” (с. 120).

Окремо простежено на матеріалі комунікативних (текстових) ситуацій форми реалізації суб'єкта кваліфікації, який „як експліцитно-імпліцитний елемент оцінної модальної рамки займає домінуючу позицію як у самому процесі оцінювання, так і в оцінних мовленнєвих актах та аксіологічному тексті в цілому” (с. 121). У. В. Соловій на основі текстів „малої прози” кінця XIX – початку XX ст. виявляє 13 способів реалізації аксіологічного суб'єкта, всебічно аналізуючи кожен із них (с. 123-134).

Далі в прагматичному ключі проаналізовано загальнооцінні номінації „хороший” („гарний”) та „поганий” у художньому тексті (с. 135-154) і зроблено висновок, що „найменування на позначення позитивної оцінки в „малій прозі” кінця XIX – початку XX століття характеризуються високим ступенем семантичної активності” (с. 152). Дослідниця вважає, що значна перевага в текстах художнього стилю (на відміну, наприклад, від розмовного) „позитивноаксіологічної лексики вважається

ся нормою, оскільки вони покликані створювати „хороше” враження, скеровувати реципієнта на позитив у практичній діяльності, в психічних та емоційних реакціях” (с. 153). Важливо, що аналіз оцінних номінацій розкриває особливості індивідуальної манери письма (ідіостилю) досліджуваних прозаїків.

На прикладі новели В. Стефаніка „Пістунка” показано взаємодію суб’єктивного та об’єктивного чинників оцінки у структурі художнього тексту, підкреслено „важливість такого аспекту дослідження для формування динамічного, цілісного образу змісту тексту” (с. 155), визначення сюжетних ліній, образо- й текстотворення, виявлення глибинних, зчаста прихованих, текстових смислів (с. 154-162). До речі, проведений лінгвостилістичний аналіз новели можна використати під час вивчення цього твору в середній і вищій школах.

Усебічну характеристику описових номінацій демонструє четвертий розділ монографії – „*Текстотвірні-прагматичні та образотвірні параметри дескрипцій у сучасній „малій прозі”*” (автор – І. О. Бабій). У першому підрозділі (с. 163-177) розглянуто різні підходи вчених до кваліфікації терміна „дескрипція”, а також (і це слід позитивно відзначити) сформульовано його авторське визначення.

У другому підрозділі (с. 177-191) узагальнено семантичні класифікації описових зворотів і проаналізовано роль різних типів дескрипцій у художніх текстах сучасної „малої прози”.

У третьому підрозділі (с. 191-203) авторка пропонує структурну типологію описових номінацій, виділяючи синтетичні (моносемні, усічені) та аналітичні (двокомпонентні та розгорнуті, кількаслівні) дескрипції. Зазначено фактори, які зумовлюють використання кожного з різновидів дескриптивних конструкцій у художньому тексті.

Наступні два підрозділи розкривають відповідно семантичні ознаки і прагматичні особливості дескрипцій із актуалізованою внутрішньою формою в текстах „малої прози” (с. 203-215) та індивідуально-авторські новотвори як функціонально значущий різновид дескриптивних номенів (с. 215-223). Особливо вдалим, на нашу думку, є аналіз індивідуально-авторських інновацій, які через їх емоційно-експресивну, оцінну виразність, значущість у художньому тексті визначено не тільки як додаткові, але й основні кваліфікативні засоби, „що виступають об’єднувальними смисловими центрами для інших мовних одиниць” (с. 223).

Завершує розділ опис комунікативно-прагматичних особливостей дескриптивних номінацій тропеїчного характеру (с. 223-243), зокрема виділено такі тропеїчні описово-образні структури: метафоричні дескриптивні номени, дескриптивні синекдохи, художньо-образні означення.

На наш погляд, у самому кінці четвертого розділу варто було наголосити на функціях описових номінацій в аналізованих художніх текстах (у самій роботі ці функції окреслено).

У п'ятому розділі – *„Елементи лексико-семантичного рівня мови у формуванні імпліцитності в драматургійному тексті”* (автор – Н. Я. Іванишин) – розглянуто лінгвістичний статус категорії імпліцитності, виявлено комунікативно значущі лексичні засоби її формування та показано їх функціональне навантаження в текстах української драми початку ХХ століття. У кожному підрозділі як вступ спочатку подано загальну характеристику лексичних одиниць із покликанням на тих науковців, які їх вивчали, а далі схарактеризовано їх роль у виявленні прихованих смислів драматургійного тексту. Дослідниця зокрема розглядає такі лексичні одиниці – носії імпліцитних значень у драмі: конотативно марковані лексичні одиниці (с. 244-255), okazіоналізми (с. 255-267), займенники (с. 268-282), вигуки й частки (с. 282-294), внутрішню форму слова (с. 295-301). Функції названих лексичних одиниць Н. Я. Іванишин добре підсумовує у висновках до розділу, указуючи, що „конотативні прирощення смислу у драматургійному тексті” „виконують імплікаційно-конекторну та функцію розширення асоціативно-образного поля лексеми”; okazіоналізми „здатні виявляти реалізацію рецептивно-фокусної, експресивної та делімітаційно-образної функцій”; „займенники та дейктичні конструкції „працюють” на множинність інтерпретацій текстової площини, компресію висловлювання, виконують функцію розгортання діалогу, антиномійну та інтенсифікаційно-сюжетну”, вигуки та частки здатні „актуалізувати змінно-тематичну та акційно-спрямувальну функцію”, внутрішня форма слова виявляє „реалізацію конфліктно-зорієнтованої та креативно-дискурсивної функцій” (с. 302).

Шостий розділ – *„Особливості реалізації проспекції у художньому тексті”* (автор – О. Б. Литвин) – присвячений ще мало вивченій проблемі проспективно-ретроспективних відношень у художньому тексті. „Лінгвістична проспекція як феномен прогнозування, передбачення наступного елемента у мовленнєвому потоці – сутнісна характеристика мови, пов'язана з глибинними виявами її існування”, – зазначає молода дослідниця (с. 306). Проективні можливості мови реалізуються передовсім у діалозі, тому в першому підрозділі (с. 304-312) проспективні відношення розглядаються на матеріалі сучасного драматургійного тексту. Проаналізовано „функціональне навантаження в межах реплік частки „ну”, заявної фрази та уточнювального запитання адресата з повтором останніх недомовлених (через екстралінгвальні фактори) слів адресанта, значущої паузи й переривання семантичних зв'язків у діалозі шляхом уведення в мовленнєвий акт слова із „широким” або „прихованим” (за Л. Азнабаєвою) значенням чи короткого уточнювального запитання, емпатичного наголосу” (с. 307).

Проспективний потенціал фольклорного тексту досліджено в другому підрозділі (с. 312-320). На матеріалі „Казки про калинову сопілку” О. Забужко проаналізовано вплив фразеологізмів на побудову текстової проспекції та ретроспекції, а також їх взаємодію з елементами фольклорного інтертексту.

Підрозділ третій (с. 320-332) розкриває роль трансформованих фразеологічних одиниць як засобу вираження проспективно-ретроспективних відношень у романі Т. Прохаська „Непрості” та повісті М. Матіос „Москалиця”, а четвертий (с. 332-345) – проєктивно-інтегровальну функцію фразеологізмів у постмодерному романі В. Слапчука „Осінь за шокою”.

В останньому підрозділі (с. 345-356) досліджено акумулятивний характер фразем (у тому числі й „заголовковий фразеологічний знак” роману М. Матіос „Солодка Даруся”) у процесі формування художнього образу. Як підкреслює дослідниця, акумулятивна функція фразеологічних одиниць виявляється в тому, що вони „у межах смислового поля тексту (із проспективною чи ретроспективною домінантами) взаємодіють із усіма його складниками, насамперед із тими семами слів, що співвідносні з компонентами фразеологічного значення, із внутрішньою формою ключових номінацій, їх морфологічними формами, синтаксичними конструкціями тощо” (с. 346).

У монографії загалом нам імпонує те, що наукові положення дослідників завжди підкріплені багатим ілюстративним матеріалом, базуються на ґрунтовному дослідженні тих чи тих мовних феноменів у різножанрових художніх текстах. До позитивів праці відносимо й те, що автори встановлюють функціональне навантаження аналізованих мовних одиниць у художньому мовленні. Доречними в роботі, на наш погляд, є схеми (с. 68, 73, 85, 91, 115, 149) і таблиці (с. 316-317, 326), які унаочнюють науковий виклад.

Дуже добре, що вузлові моменти в монографії виділено жирним шрифтом, це робить її „читабельною”, дозволяє швидко орієнтуватися в складному науковому тексті. Разом із тим, як нам видається, метамова дослідження дещо переобтяжена іншомовною термінологією, що звукує коло її потенційних читачів.

Монографія завершується ґрунтовними загальними висновками (с. 357-369), які досить детально розкривають основні положення кожного розділу наукової праці.

Хочемо відзначити, що пропоноване дослідження проведено на солідній науково-теоретичній базі, у тому числі й електронних ресурсах: 459 позицій використаної літератури в загальному списку (с. 370-399), окрім того, у кожному розділі є покликання й на наукові праці вужчої проблематики. Вражає й джерельна база: 122 позиції художніх творів (с. 400-405). Якщо врахувати, що це переважно збірки поезій, вибрані твори, антології, то мусимо визнати, що опрацьовано дуже великий пласт різножанрової художньої літератури, яка охоплює кінець ХІХ, ХХ і початок ХХІ століття.

Уважне ознайомлення з рецензованою монографією переконало нас у тому, що застосовані в ній нові підходи до аналізу художнього тексту й справді допомагають, як зазначено у висновках, „розкрити глибинні пласти його буття; показати, як слово набуває образності” (с. 369).

Ця праця, безсумнівно, буде корисною для всіх, хто цікавиться проблемами лінгвостилістичного аналізу художнього тексту.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 26.10.2010р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, проф. Гуйванюк Н.В.*

DEEP LAYERS OF BEING ARTISTIC TEXT

Oksana Tsyperdyuk

Book review on: Khudozhniy text – slovo – obraz : lingvostylistychnyy analiz : monografiya / [M. I. Holyanych, I. O. Babiy, N. Ya. Ivanyshyn ta in.]; za red. M. I. Holyanych. – Ivano-Frankivsk : Vydavnytstvo Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylya Stefanyka, 2010. – 408 s.

Дати

УДК 821.161.2.09'06
ББК 823 (4 Укр)

ПАНІ УЛЯНА... (УЛЯНІ СКАЛЬСЬКІЙ НА 80-РІЧНИЙ ЮВІЛЕЙ)

Є.М. БАРАН

Івано-Франківська організація Національної спілки письменників України

Ключові слова: беречина роду, Богдан Лепкий, галицькі терени, клуб української інтелігенції



Ми завжди маємо претензії до людей, які щось пробують змінити в цьому житті. Чи це на рівні родинному, чи на рівні громадському, – не має значення. Просто, завжди є люди, які покликані «бити в дзвона» – суспільно-культурного, індивідуально-людського. Це не є їхньою забаганкою. Це місія. Усвідомлена чи неусвідомлена ними, яку вони несуть. Це форма їхнього християнського служіння. Це отой Петрів Хрест, яким він кожного обдарує з народжених, тільки не кожен з них гідний нести свого Хреста...

Улянї Скальській доля визначила бути *Берегинєю Роду*. Це теж виклик і форма Протесту. Проти міщанських пліток, міщанських осудів і пересудів. Особливо в добу родинного безпам'ятства, люмпенського і хлопського рагульства, яким переповнені вщерть і на усіх рівнях.

Ще б пак. Ми не знаємо, чим жили наші батьки, а тут якась галичанка твердить, що вона внучата небога Богдана Лепкого, та ще й взялася популяризувати творчість останнього на рідних галицьких теренах. Як колись любили галичани Лепкого, так тепер обурилися проти його далекої родички...

Це треба було витримати, отой тиск і обурення рідних галичан. Бо вони б'ють у найболючіші місця. Їм не потрібно Троянського Коня, вони самі будь-кого обплюють і висміють... І тоді справді не має значення,

що Ти належиш до роду галицьких священників Головацьких-Казновських, не має значення, що твоя мати з роду Лепких-Глібовицьких, не має значення, що Твій дідусь, священник Казновський, був висланий і вмер на чужині... Має значення шире, непідробне галицьке обурення, – як можна далекі родинні стосунки переводити майже в професію?!

О, вдарити ми вміємо! Не вміємо себе захистити і, найголовніше, не хочемо. Про інших взагалі мовчимо...

Уляна Скальська витримала всі ці галицькі балачки і вперто, десь аж затято, робила своє.

Не знаю, звідки у неї беруться сили? Маленька, щупленька, про таких кажуть «пушка духу». Але скільки енергії, внутрішнього завзяття, національного переконання, творчого неспокою в тілі цієї маленької Жінки!

Звичайно, що це родинний генетичний спадок – Головацьких, Казновських, Глібовицьких, Лепких. Її дітям і онукам додається ще спадок Скальських. Сей добротний, чесний, талановитий пласт галицько-вінницького шляхетства. Не купленого і не зраженого, а увібраного з кров'ю і молоком.

За плечима велика школа життя. Львівський університет з улюбленим викладачем Богданом Крип'якевичем, сином відомого українського історика. Робота інженера в нафтовій промисловості. Культурно-громадська робота, якій присвятила себе усю. Якій віддана і якій служить вже третій десяток літ. Її найголовніше дітище – Клуб української інтелігенції імені Богдана Лепкого.

Так, поряд із покійним Романом Смиком, пані Уляна найбільше приклалася до популяризації творчості свого далекого родака. Але ніхто не боронить нам з таким завзяттям і такою наполегливістю пропагувати набутки свого родинного коша. А попри популяризацію творчості Богдана Лепкого, скільки всього зроблено в Клубі, який очолює пані Уляна, власне нею і двома-трьома людьми, які їй безпосередньо помагають. Бо галицькі імпрези і академії ми любимо, і любимо хвалити себе як найгеніальніших галичан світу, одначе, що стосується чорнової роботи, то тут – зась! Тільки голий практицизм: а що я з того буду мати?

Знаю пані Уляну вже четвертий рік. Дякую Дмитрові Юсипові, який заочно «звів» нас. Бо якщо я маю сентименти до сучасних галичан, то значною мірою завдяки цій крихкій, делікатній Жінці, яка навчилася твердої школи життя, і знає найголовнішу істину – якщо хочеш щось зробити – роби! Хочеш шукати – шукай! Хочеш творити – твори! Хочеш плакати і жалітися – це не до мене!

Я заздрю цій Жінці і дякую долі, що з нею знайомий. Бо вона уміє пасти лінивих і допикати байдужим. Себто, вона уміє те, що творить із неї майже легенду сучасного Станиславова.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 04.01.2011р.
Рекомендовано до друку докт. техн. наук, проф. Мойсишиним В.М.*

**LADIES ULIANA ...
(ULANA AESTHETICS 80 ANNIVERSARY)**

E. M. BARAN

Ivano-Frankivsk National Union of Writers of Ukraine

Keywords: *berechyna family, Bogdan Lepkyu, Galician territories, the club of the Ukrainian intelligentsia.*

In memory

УДК 821.161.2.09'06

ББК 823 (4 Укр)

РУСІВСЬКИЙ БУДИТЕЛЬ... ПАМ'ЯТІ ТЕОФІЛА ВІНОГРАДНИКА (02.03.1932 – 07.10.2010)

Є. М. БАРАН

Івано-Франківська організація Національної спілки письменників України

Ключові слова: краєзнавство, Снятинщина, Русів, Василь Стефаник.



Я не пригадую, коли ми познайомилися і за яких обставин. Здається, сам Теофіл Ілліч підійшов до мене в центрі Івано-Франківська й сказав, що видав книжку про Івана Франка і Василя Стефаника й попросив підтримки на комісії з присудження премії імені Василя Стефаника. Це був високий, міцний чолов'яга з широким добродушним обличчям, з військовою виправкою і широким швидким кроком. Волосся мав зачесане догори з виразними залисинами, добре посіяне сивиною.

На вигляд я б йому дав років 60-65 не більше. Тому був здивований, коли почув, що Теофілові Іллічу вже 75. «Я з родини довгожителів. Моя мама прожила за 90-то, а батько загинув на війні. То я вдався у свою маму».

Я знав, що Теофіл Ілліч до виходу на пенсію працював в органах міліції, здається, мав звання полковника. Але справжнім покликанням цього чоловіка було краєзнавство. Він був одержимий говорити про людей свого краю – Снятинщини. Він був закоханий у своє рідне село Русів. Це Він мені показав і розказав у Русові про родину Стефаників. Повів на стару хату Стефаника, у якій той народився, і яка тепер поволи розлазиться, оскільки є власністю нащадків Стефаникових і влада не пхається до тої хати зовсім. Се Він весною цього року показав мені могилу свого учителя Івана Федорака, прах якого перевіз із Караганди додому і відкрив пам'ятник останньому в селі Русові біля школи. Се Він

він запросив на відкриття меморіальної дошки письменникові і просвітителью Михайлові Вахнюку, яку за свої кошти замовив і з родичами Вахнюка прикріпив на хаті, де той народився. Се Він своїми зусиллями і коштами встановив 9 меморіальних дошок на Снятинщині і в Івано-Франківську (письменникові Михайлові Павлику, педагогу Василю Равлюку та ін.). Се Він видав твори свого учителя Івана Федорака, а 2010 року вийшли й спогади, упорядкові і видані фактично коштом Виноградника. Се Він виступав зі статтями і нарисами краєзнавчого характеру в районній і обласній пресі. Коли всі забували якусь пам'ятну дату, Він нагадував, не давав забути. Се Він організував відзначення 100-річчя від дня народження Юрія Стефаника влітку позаминулого року, і коли ми йшли з цвинтаря, то молодий заступник голови райадміністрації з гуманітарних питань не повстидався перепитати мене: «А хіба цей чоловік, Юрій, такий відомий, що йому аж треба святкувати ювілей?», на що я відповів: «Йому треба. А ось Вам сумніваюся»...

Десь весною минулого року я повертався автобусом з Чернівців, і в Снятині підсів Виноградник. Він цілу дорогу мені розповідав, що треба ще зробити і кому відкрити меморіальну дошку. Се Він мене двічі запрошував на вручення районної премії імені Марка Черемшини, а коли я запитував: «Чим будемо добиратися?», відповідав: «Нехай се Вас не хвилює. Прошу мене підтримати». І ми були у Снятині в музеї, й виступали, і Він підкреслював, що на цей культурний захід приїхав голова Івано-Франківської організації НСПУ. Він замовив і оплатив виготовлення медалей районної премії імені Марка Черемшини. Він переконував, що ще має встановити меморіальну дошку поетові Григорію Гришку. Що треба звернутися з листом до районної влади, аби вже не чіпала пам'ятника Стефаника в місті (там збиралися цей пам'ятник вкотре переносити).

А весною 2010 р. запитував, чи можна йому подавати заяву в Спілку письменників? На що я відповів: «Теофіл Іванович, Ви знаєте, що я ставлюся до Вас із повагою. Але чи треба Вас вислуховувати якісь претензії, закиди, упередження?». Він подумав і відповів: «Доживемо до осені, а там побачимо...». Не дожив.

Коли його обрали на посаду відповідального секретаря обласної Спілки журналістів, він був втішений, як мала дитина, що зможе щось змінити. Однак через тиждень я дізнався, що Теофіл Іванович відмовився від цієї посади. Коли його перестрів у місті, то на моє запитання він тільки відмахнувся: «Євгене Михайловичу. Я не думав, що там таке болото...». І більше коментувати не захотів.

Декілька разів його твори висували на здобуття обласної премії ім. Василя Стефаника і всі рази кандидатуру Виноградника відхиляли. Мовляв, се не той рівень. Я вже говорив, що давайте відзначимо його заслуги або медаллю «За заслуги перед Прикарпаттям», або ж премією, – нічого в цьому поганого немає, бо чоловік працює. «Ну, Ти підтримуєш мільтонів», – закидав дехто мені з членів комісії. На такі аргументи я вже не знав, що відповідати і тільки розводив руками.

Десь наприкінці вересня Теофіл Іванович мені зателефонував: «Св-гене Михайловичу, Ви обіцяли написати відгук на спогади Івана Федорака». «Так, – відповів я, – до кінця осені це зроблю». «Ну, тоді дякую і до побачення».

Я не знав, що говорю з ним востаннє. Приїхавши з літературного фестивалю у Закарпатті, мені зателефонував у вівторок, 12 жовтня, Дмитро Юсип і повідомив, що Теофіл Іванович помер. «Як? Коли?». «Та от, вже в суботу й поховали. З письменників був тільки Володимир Качкан і я».

«Що сталося?» – перепитав я. «Не знаю, щось з нирками. Перед смертю казав дружині, що його залікували»....

У Русові є вулиця братів Виноградників – власне, вулиця батька і стрія Теофіла Івановича, які загинули на фронті. Я думаю, що в Івано-Франківську мала би бути вулиця Теофіла Виноградника – краєзнавця і літератора, людини щедрої і щирої. Людини, яка до останку віддавала свій борг землі. Землі, на якій Теофіл Виноградник виріс, на якій ВІН жив, і в яку ВІН повернувся...

*Стаття надійшла до редакційної колегії 12.11.2010р.
Рекомендовано до друку канд. істор. наук, доц. Бурдуланюком В.М.*

**RUSIVSKYY AWAKENERS ...
MEMORY THEOPHILOS VINOGRADNIK
(02.03.1932 – 10.07.2010)**

E. M. BARAN

Ivano-Frankivsk National Union of Writers of Ukraine

Key words: *area studies, Snyatynschyna, Rusov, Vasil Stefanik.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бабій Ірина – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Баран Євген – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, голова Івано-Франківської обласної організації НСПУ, член НТШ.

Варчук Валентина – аспірант Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України (м. Київ).

Васильчук Микола – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Коломийського інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, член Національної Спілки письменників України, член НТШ.

Виноградник Теофіл (1932-2010) – краєзнавець, член Національної Спілки журналістів України, член НТШ.

Волошук Галина – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Голодюк Ярослав – аспірант кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Голянич Марія – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Данилюк Інна – аспірант кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Деркачова Ольга – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології і початкового навчання Педагогічного інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, член Національної Спілки письменників України, член НТШ.

Карась Ганна – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, член НТШ.

Касьяненко Тамара – старший викладач кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ).

Кирчів Роман – доктор філологічних наук, професор інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України (м. Львів), дійсний член НТШ.

Криса Богдана – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури імені академіка М.Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка, член НТШ.

Кукуруза Надія – доцент кафедри театрального і хореографічного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, заслужений працівник культури України.

Марчук Ганна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, член НТШ.

Мафтин Наталя – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, член НТШ.

Мельник-Курилів Оксана – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Микитин Оксана – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Пена Любов – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Пилипчук Ростислав – кандидат мистецтвознавства, професор, академік Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, дійсний член НТШ.

Піхманець Роман – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури, заступник директора Інституту українознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, член НТШ.

Плецен Ольга – асистент кафедри мовознавства Івано-Франківського медичного університету.

Пушик Степан – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, член Національної Спілки письменників України, заслужений діяч мистецтв України, член НТШ.

Ребрик Наталя – кандидат філологічних наук, головний редактор видавництва «Гражда» (м. Ужгород).

Рис Уляна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри слов'янських мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Розумний Ярослав – доктор філології габілітований, професор Манітобського університету (Канада), академік НАН України, дійсний член НТШ.

Рудницький Леонід – доктор філології габілітований, професор Ласальського університету (США), академік НАН України, президент світової Ради НТШ.

Севрасевич Мар'ян – див. Баран Євген.

Слоньовська Ольга – кандидат педагогічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, член Національної Спілки письменників України.

Солецький Олександр – кандидат філологічних наук, викладач кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Фаріон Ірина – кандидат філологічних наук, доцент Університету «Львівська політехніка».

Хомишин Ольга – викладач кафедри іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Хороб Марта – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Хороб Степан – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури, директор Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, дійсний член НТШ.

Ярошенко Роман – здобувач Національного університету «Острозька академія».

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 B5 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 (Cyr), кегль 12, абзацний відступ – 0,75 мм, міжстроковий інтервал – "одинарний".
 - 2.2. Порядок набору:

УДК (Times New Roman (Cyr), кегль 12, без абзацного відступу, вирівнювання – зліва).

Назва **статті** (Times New Roman (Cyr), кегль 12, bold, прописом, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру, відбивка зверху і знизу – 9 пт).

Ініціали, прізвище автора (співавторів) (Arial (Cyr), кегль 12, bold, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру).

Назва організації, її повна поштова адреса, адреса електронної пошти (Times New Roman (Cyr), кегль 12, italic, без абзацного відступу, вирівнювання - по центру, відбивка знизу – 9 пт).
 - 2.3. Відбивки по тексту не використовуються за виключенням підрозділів статті (підрозділи, підпункти і т. п. відділяються відбивками "перед" – 9, після" – 6).
3. Для набирання **формул** використовується вбудований у Microsoft Office редактор формул Equation v. 3.0. **Стили:** **Text** - Times New Roman (Cyr), **Function** – Times New Roman (Cyr), italic, **Variable** – Times New Roman (Cyr), italic, **L.C.Greek** – Symbol, italic, **Symbol** – Symbol, italic, **Matrix/Vector** – Times New Roman (Cyr), **Number** – Times New Roman (Cyr). **Розміри:** **Full** – 12, **Subscript/Superscript** – 9, **Sub-Subscript/Superscript** – 5, **Symbol** – 14, **Sub-Symbol** – 9.
Для наочності рекомендується формули відділяти відбивками зверху і знизу – 6 пт.
4. **Таблиці** повинні бути складені лаконічно, зрозуміло і містити мінімальні відомості, необхідні для ілюстрування тексту статті
Назва таблиці: Times New Roman (Cyr), кегль 12, bold, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру, відбивка зверху – 6 пт.
5. **Ілюстрації** до статей (схеми, графіки, діаграми) повинні бути виконані у растровому (векторному) форматах (BMP, TIF, PCX, JPG, GIF; CDR) і додаватися окремим файлом. Забороняється використовувати **графічний редактор MS WORD!!!** Ілюстрації типу фотографій повинні бути відскановані з роздільною здатністю не менше 400 dpi і/або додаватися в оригіналі.
Ілюстрації, перескановані з періодики, не приймаються!
Підписи до ілюстрацій: Times New Roman (Cyr), кегль 11-12, bold, без абзацного відступу, вирівнювання – по центру.
Написи на ілюстраціях виконуються гарнітурою Arial.

**Прикарпатський вісник
Наукового товариства ім. Шевченка**

**Слово
2010. – № 2(10)
394 с.**

Відповідальний за випуск	<i>Степан ХОРОБ</i>
Літературна редакція	<i>Романа ГОЛОДА</i>
Набір та макетування	<i>Богдана ДЕМКІВА</i>
Комп'ютерна правка	<i>Богдана ДЕМКІВА</i>
Коректура	<i>Оксани ЗАЛЕВСЬКОЇ</i>

Підп. до друку 08.02.2011 р.
Формат 60x84/8. Папір офсет. Гарнітура "Times New Roman".
Друк на різнографі. Ум.-друк. арк. 24.6.
Наклад 300 пр. Зам. 22.

Видавець
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
76025, м. Івано-Франківськ,
вул. С.Бандери, 1; тел. 71-56-22
E-mail: vdvcit@pu.if.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2718 від 12.12.2006